

La ciudad de los nervios excitados: vida urbana en el noir argentino clásico

Apenas un delincuente | Hugo Fregonese | 1949 - *Del otro lado del puente* | Carlos Rinaldi | 1953 - *Ensayo Final* | Mario Lugones | 1955

Daniel Adrián Giacomelli*

Facultad de Arte – Universidad Nacional del Centro de la Provincia de Buenos Aires

<https://orcid.org/0000-0003-4006-8395>

Recibido 14/06/2023; aprobado 06/12/2023

Resumen

En el siguiente artículo nos proponemos llevar a cabo el análisis de las películas *Apenas un delincuente* (Fregonese, 1949), *Del otro lado del puente* (Rinaldi, 1953) y *Ensayo Final* (Lugones, 1955), obras pertenecientes al *film noir* argentino realizado durante el peronismo, en las cuales la vida urbana cobra centralidad. A partir del estudio de los mapeos afectivos de los protagonistas, intentaremos demostrar cómo se desarrolla un sentimiento peronista en sus derroteros, a la vez que desarrollaremos un estudio de los espacios en la variante argentina del género negro.

Palabras Clave: cine negro | Argentina | peronismo | ciudad | afectos

The city of excited nerves: urban life in classic Argentine film noir

Abstract

In the following article we propose to carry out the analysis of the films *Apenas un delincuente* (Fregonese, 1949), *Del otro lado del puente* (Rinaldi, 1953) and *Final Rehearsal* (Lugones, 1955), works belonging to the Argentine film noir made during Peronism, in which urban life takes center stage. Starting from the study of the affective mappings of the protagonists, we will try to demonstrate how a Peronist feeling develops in its paths, while we will develop a study of the spaces in the Argentine variant of the noir genre.

Keywords: film noir | Argentina | peronism | city | affections

Introducción

Las historias del *film noir* tienen lugar mayormente en espacios urbanos que son laberintos sin salida, espacios centrifugos descentrados, de manera horizontal y verticalmente. Allí, la modernidad trastocó los lazos sociales, elidiendo la función primaria de las ciudades históricas, de facilitar las relaciones humanas (Esquenazi, 2018). Vivian Sobchack sostiene que en esas películas “las casas se nos dan solo en un vistazo, como algo perdido o algo frágil y amenazado”¹ (1998, p. 139). La representación de los hogares en el cine negro se da a través de sus cronotopos,² que conectan a nuestro mundo con el texto, pueden ser localizados en las películas de cine negro norteamericano. Así, habitaciones de hoteles y moteles, bares, salones de juego y pensiones exponen una dislocación social, aislamiento y alienación existencial.³ Los prota-

gonistas experimentan en sus cuerpos la desvalorización del “estable, idealizado e idílico pasado del patriarcado y patriotismo de los Estados Unidos de preguerra” (Sobchack, 1998, p. 167). Es indispensable considerar la negociación que ocurre al trasponer el *noir* en el final del período clásico-industrial argentino en términos estéticos adecuados a “condiciones de enunciación heterogéneas respecto de aquellas que dieron lugar a los géneros en Hollywood; y, por otra parte, [con] la política como una incidencia más pregnante del Estado o de los Estados en la producción cinematográfica propiamente dicha” (Bernini, 2016, p. 186).

En el cine argentino de los años cincuenta, las ciudades y sus locaciones hacia su interior y en derredor constituyeron una geografía privilegiada.⁴ El centro persiste como espacio del espectáculo y el vicio, donde se cruzan trabajadores, *bon vivants*, estafadores y crimina-

* dgiacomelli@arte.unicen.edu.ar

les. Abundan los ya existentes distintos tipos de viviendas de acuerdo a la pertenencia social de los personajes: la casa popular, el departamento y la pensión se presentan, pero no logran la ubicuidad de la mansión, que exhibe la movilidad social concurrente con las políticas del peronismo.

De esa manera, la vida urbana se manifestó en el *noir* local a través de la exposición de la vertiginosidad de la cotidianidad citadina a mediados del siglo XX en Buenos Aires y la importancia del acceso a la vivienda en esos espacios. Indagaremos cómo en algunas obras el Estado interpeló subjetivamente a los nuevos agentes sociales que reconoció y transformó en sujetos de derecho de nuevas políticas, y cómo sus afectos y estados de ánimo pueden ser captados por el espectador en un género donde la ciudad sumerge a los protagonistas en un laberinto sórdido y pesimista, para descubrir la posible pregnancia de “afectos peronistas” en el tránsito urbano de los protagonistas.

Peronismo y vida urbana en Buenos Aires a mediados del siglo XX

Hacia finales de los cuarenta el crecimiento demográfico urbano había transformado la conformación de las clases sociales y sus costumbres en Latinoamérica. El gran grupo de migrantes internos que se incorporaron a la vida urbana constituyó lo que José Luis Romero (2001) denominó la masa.⁵ Parte de ella fue desviándose a una clase media gracias al desarrollo industrial, pero sectores de menores ingresos debieron dirigirse “hacia los sucesivos anillos periféricos que iban apareciendo, donde todavía los precios no hubieran entrado definitivamente en la espiral especulativa” (Romero, 2001, p. 351). A pesar de las iniciativas gubernamentales o sindicales que crearon nuevos edificios y barrios obreros, las *villas miseria* se incrementaron después de la crisis de 1930, constituyendo así una sociedad anómica que convivía una sociedad normalizada.

El populismo comprendió las ansias de la masa anómica para proveerles de los beneficios que la estructura—hasta entonces potestad de las clases medias y altas—podría otorgarles. Omar Acha (2014) sostiene que el peronismo, como *complejo*,⁶ sería inseparable de los sentimientos, y daría cuenta de la aparición de un sentimiento ideológico. Así se configura una subjetividad peronista organizada por cuatro términos: Estado, sexualidad, Perón e identidad política. El peronismo hizo visibles los

problemas de la clase obrera al relajar las diferencias entre las estratificaciones sociales y culturales, exacerbando conflictos viejos y otros inéditos. A partir de una gramática ideológica y familiarista del afecto, Perón se situaría como el “padre” en el esquema que lo reconocería como líder, alcanzando así la legitimidad popular del Estado.⁷ En la misma línea, Eva Perón aparecía “como figura suplementaria de identificación y demanda indiscutiblemente gobernada por su marido” (Acha, 2014, p. 288). Esa relación, en la cual Perón hacía de la donación el rol principal del hombre de Estado, también implicaba que el pueblo lo reconociera a través del amor, anudando la ciudadanía social a Perón y, sobre todo, jurídicamente, al Estado. La peronización de las masas se sostuvo a base de un *sentimiento peronista*, forjado en el “encuentro entre un extenso y difuso flujo de las sexualidades y erotismos trenzados con lo social y lo político, el reconocimiento de los líderes y la persistente conflictividad de la época” (Acha, 2014, p. 352). Mediante una política de vivienda dirigida a la masa migrante establecida en zonas aledañas a la Capital durante los cuarenta (aquellos *cabecitas negras* según los sectores más tradicionales de la sociedad, o los valiosos *descamisados* por parte de Eva Perón), se conformaría una nueva sociabilidad que originaría un colectivo dispuesto a apoyar a un gobierno que los identificaría como sujetos de derecho y de acción directa.

El peronismo desarrolló acciones de vivienda que consagraron el derecho a la vivienda como derecho social, pero mayormente como *derecho a la ciudad*: “es decir, el acceso a los beneficios de los servicios y del equipamiento urbano” (Ballent, 2009, p. 32). En ese sentido, las gestiones del peronismo en Buenos Aires se materializan como la aplicación de políticas sociales sobre ella, con el objetivo de redistribuir la manera en que los ciudadanos la habitaban y no una transformación total del plano urbano. Dos condiciones dieron lugar a la manera en que el peronismo intervino la ciudad: por un lado, las *políticas*, las decisiones y acciones tendientes al cambio de la materialidad de sectores de la ciudad y alrededores; y por el otro la *política*, es decir, la acción que encuentra su escenificación en la ciudad y busca cargar de significados o contenidos simbólicos el hecho urbano material.⁸

En síntesis, “el ‘sentimiento’, el ‘amor’, la ‘pasión’, la ‘pasión’, la ‘felicidad’, fueron reformateados por la experiencia peronista. En buena medida, el peronismo se apropió de esos significantes y los constituyó en promesas de liberación y justicia” (Acha, 2014, p. 404). Varias instancias en las películas que trabajaremos hacen hincapié

pié en estos sentimientos, ligados a una idea de estabilidad institucional entre los individuos, el Estado y la familia, pero al mismo tiempo procuraremos distinguir en esas obras si esa trama subjetiva subyace dentro de la relación entre el orden narrativo del film y el trayecto que los protagonistas llevan a cabo en las urbes.

Espacios y afectos en el cine negro peronista

Las iniciativas del peronismo en de Buenos Aires y el área metropolitana pueden ser entendidas como prácticas espaciales ⁹ (De Certeau, 2007) que intervienen sobre espacios que ya habían sido definidos, pero también –siguiendo a Doreen Massey (2005)– a partir del reconocimiento y el vínculo intersubjetivo de las *interrelaciones* entre Perón, el Estado y los sectores populares, con una *multiplicidad* ¹⁰ de experiencias que fueron las que forjaron un espacio determinado en ese momento histórico.

Giuliana Bruno (2017) explora la posibilidad de un *viaje espectadorial* tanto en el cine como en la arquitectura de la ciudad, es decir, el itinerario del espectador en el tránsito urbano mediante un desplazamiento espacial facilitado por los recursos del montaje cinematográfico. ¹¹ La ciudad se convierte así en el sitio de encuentro de las subjetividades, de habitación y de tránsito, donde convergen múltiples historias en relación con las experiencias geopsíquicas de los habitantes y de los espectadores cinematográficos: la metrópolis como una cartografía emocional. En ese sentido, el montaje se presenta como el vínculo entre el proyecto arquitectónico y el cinematográfico. ¹² La representación cinematográfica de Buenos Aires durante el peronismo demuestra cómo el liderazgo de Perón asociado al Estado incide en las subjetividades, mediante las políticas y obras de vivienda llevadas adelante, la inscripción de la acción de la Fundación Eva Perón y los actos y manifestaciones que el gobierno promovía y modificaban cómo los sectores populares se apropiaban del “derecho a la ciudad”. En tales iniciativas se revela el amor paternal de Perón (en su capacidad de *Estado-de-Perón*) imbricado en el alcance material y sentimental del Estado sobre la masa. Ello posibilita vislumbrar un *mapeo afectivo* ¹³ de Buenos Aires, un sentimiento urbano peronista, un afecto particular que se desarrolla en los cuerpos y cuyo velo debemos descubrir en los films que nos ocupan.

Gracias a los mapas afectivos, las agencias colectivas en sentido político son el resultado de estructuras de sen-

timiento, afectos y estados de ánimo, comprendidos en el sentido que Heidegger asignó a la *Stimmung*, ¹⁴ que puede ser traducida como “afinamiento” o “sintonización”, manifestada en el límite entre la interioridad y el mundo; por ende, al ser compartida por una variedad de subjetividades, enuncia las opciones de lo que es posible colectivamente.

Borde y Chaumeton (1958) hablaban de una “resonancia emotiva” para definir a grandes rasgos el estilo del *noir*, concretizado en la angustia que envuelve a los personajes, la violencia ascética, la inseguridad de las relaciones entre los personajes, la incertidumbre de sus móviles y la desorientación del espectador. Paul Schrader (2004) en 1971 definía al *noir* a partir de “cualidades más sutiles relacionadas con el tono y la atmósfera” (2004, p. 124), esta última relacionada con la idea de un pasado irrecuperable cargado de nostalgia. James Naremore (2008) sostiene que el discurso *noir* está influenciado por el pesimismo literario modernista europeo y norteamericano de la primera mitad del siglo XX. Similarmente, Norbert Grob (2008) enfatiza cómo “es central, sin dudas, el sentimiento de desesperanza, la dimensión de la inutilidad” (2008, párr. 33) sumado a la sensación de fatalidad en la que se subsume el estado de ánimo del género.

Según Vivian Sobchack (1992) el “sitio del ojo” ¹⁵ (*the address of the eye*) indica que tanto el espectador como la película son cuerpos vividos, cada uno comprometido en su exploración del mundo de acuerdo a sus particularidades materiales y sus proyectos intencionales y que permite al espectador habitar el film. ¹⁶ La presencia del film como un cuerpo otro nos transmite la atmósfera, el tono y el estado de ánimo en el que se encuentran inmersos sus personajes. A la vez, esa corporización permite acercarnos al mapa afectivo de los protagonistas que transitan los espacios, derivado de la atmósfera que los circunda. De esa manera percibimos el mundo subjetivo de ese otro y alcanzamos la *Stimmung*.

Las trayectorias y líneas argumentales de los protagonistas masculinos del cine negro en Argentina exponen una performance de masculinidad que resuena con las figuras femeninas descritas por Linda Williams (1991): el eventual sufrimiento masculino es análogo al de las mujeres en los llamados géneros del cuerpo –el melodrama, la pornografía y el cine de terror–; un sentimiento masoquista que aborda al espectador que ocupa el cuerpo del film, y es mediante el sufrimiento del *weak guy* del *noir* durante el clímax de la película –casi siempre de la mano de la perdición de la *femme fatale*– que en el desenlace de los conflictos, se reafirma la sordidez y

oscuridad del mundo. Todo esto en un contexto que los fuerza a desempeñarse como reafirmadores de ese rol en la sociedad, y los espacios en que recalán están cargados de los sentimientos que desarrollan durante sus recorridos por la ciudad.

Mapas afectivos en el cine negro argentino del período clásico

I. *Apenas un delincuente* (1949)

El inicio de *Apenas un delincuente* expone la ciudad casi como un ser viviente: tomas de edificios levantándose en alto contraste por la luz del sol que incide sobre sus frentes, se suceden de imágenes vertiginosas en las que vemos una persecución de automóviles, a lo que se suman disparos y sirenas. La narración en voz *over* de un periodista caracteriza a Buenos Aires como una ciudad de nervios agitados, donde la gente se mueve sin destino alguno; entre ellas el protagonista, José Morán, quien avanza a contracorriente entre la muchedumbre. Según el narrador, es un “prisionero de la ciudad” para quien “el dinero es todo”. En su cotidianidad lo observamos ser codicioso y egoísta: cuida su aspecto en una barbería donde se informa de las “fijas” para jugar en el hipódromo; luego en una *boîte* observa un show de una bailarina. A continuación, en una escena familiar, descubrimos la humilde vida de su hermana, otro hermano –estudiante universitario y obrero– y su cariñosa madre, nexo afectivo pese a la ausencia del padre. José es motivo de discordia: su aspecto desaliñado y malhumor después de una noche de juerga son reprochados por su hermano, y José responde con una repentina huida.

Estas secuencias revelan la relación entre individuo y sociedad al explorar las distintas subjetividades involucradas: en primera instancia, la del espectador, cuyo cuerpo habita las primeras imágenes del film y es impactado por la vertiginosidad y el movimiento de estas; en segundo lugar, la narración periodística, que acentúa este aspecto además de la vertiginosidad, el peligro y la excitación de la ciudad hasta detenerse en el protagonista. El montaje nos absorbe en la *Stimmung*, la atmósfera en la que se encuentran insertos tanto el narrador como José Morán, pero a través de su recorrido por los diferentes espacios seremos capaces de adquirir sus afectos: a partir del mapa afectivo reconocemos cómo la codicia se vuelve un filtro emocional que alimenta su misantropía y des-

precio social. El montaje acelerado, la sobreimpresión de escenas de la noche porteña y el hipódromo, junto a los encuadres inclinados y primerísimos primeros planos de Morán con sudor en su frente lo manifiestan. Contrariamente, el resto de su familia exhibe un estilo de vida modesto: alquilan una casa en un barrio tradicional de Buenos Aires, mantenida gracias al esfuerzo de los hermanos de José, en especial de Carlos, contraste moral del protagonista. Sobre este personaje tiene lugar un monólogo interior que inicia un *flashback*: el baldío donde los niños juegan a la pelota evoca el recuerdo de la calesita de la plaza y produce una concatenación de imágenes hápticas en la pantalla, como el caminar del petiso que hacía que la maquinaria gire y la sortija en la mano del operador; esta inmersión posibilita que la dicotomía fuerza/debilidad provoque emociones negativas en Carlos.



Luego de ser arrestado por estafar al banco en \$250.000, José elige cumplir una condena que lo pondrá a prueba en la Penitenciaría Nacional. En las primeras escenas dentro del presidio, las nuevas vestimentas y corte de pelo reglamentario contrastan con la presentación inicial de José. A esto se suman planos de los pasillos y galerías de la cárcel que remiten a aquellos que al inicio del film exponían las calles y avenidas del centro urbano. Se elabora así un mapeo de los espacios del film a partir de las emociones que provocan en José los dos aprisionamientos: el literal, a causa de su condena de seis años; y, por otro lado, el figurado, el urbano, que con sus atracciones “enfermó” a José y acentuó su cinismo, ventajismo y apatía, convencido de que formaban parte de su “fuerza”. Así, se expone la dicotomía fuerza/debilidad a partir de la lucha entre la ley y la anarquía, entre la institución familiar y el egoísmo. En ese sentido, la policía colabora con la familia de José para solucionar el enigma acerca de la ubicación del resto del dinero de la estafa,

mientras que en la cárcel José es presionado por anarquistas que buscan la misma información. En ese “tire y afloje”, José es capturado por los anarquistas, quienes lo torturan para extraerle información sobre el dinero.¹⁷ El film concluye con el tiroteo y la persecución de los anarquistas fugados junto a José, a quien finalmente traicionan. La escena final retoma el accidente inicial, donde José es capturado, mientras ve cómo el dinero robado se quema, y es llevado a un hospital estatal, donde no logra recuperarse de sus heridas y muere. En esta conclusión, se consuma la asociación entre Estado y la familia como el crisol de una vida en sociedad para el futuro.

II. *Del otro lado del puente* (1953)

El film de Rinaldi, estrenado en julio de 1953 con guion de Alberto Ruanova basado en argumento de Eduardo Borrás, relata “la historia de un hombre que quiso un ascenso social y económico rápido y para ello prefirió cruzar el puente y plegarse al delito” (Kriger, 2006, p. 260). La película referiría al gángster de Avellaneda Juan Nicolás Ruggiero, alias “Ruggierito”.¹⁸ Sin embargo, presentaría “una imagen invertida de esa trayectoria” (Cecchi, 2009, p. 7), ya que, mientras en los años de auge del gánsterismo en esa ciudad, los asociados de Ruggiero se ocupaban de la seguridad de los apostantes, en el film Avellaneda es retratada como un lugar peligroso. La película inicia con un plano general del puerto de Buenos Aires, mientras la cámara asciende por una máquina elevadora del puerto y permite observar las casas en Avellaneda y de la Capital en lontananza. Inmediatamente, una voz *over* nos indica la dualidad del lugar: durante el día el trabajo y durante la noche el delito y el crimen. Una placa nos introduce en el año 1929, evitando ligar los hechos fatídicos del film a la actualidad contemporánea. Acompañamos a Roberto, quien abandona una partida de dados a causa de las trampas en las que los participantes incurrierán, para iniciar un viaje a la Capital. En su camino, un vecino –inmigrante italiano– le advierte de los peligros de la ciudad, ya que “el puente no une, separa”. Ignorando la advertencia, Roberto continúa su trayecto hacia las luces, avenidas colmadas de gente, sonidos, *boîtes*, joyerías y mujeres lujosas. Cuando se guarece de la lluvia bajo la marquesina de un teatro, ve el maltrato de un hombre hacia su pareja. Roberto reacciona y defiende a la mujer, mientras un canillita los advierte de la policía, permite que se desarrolle la trifulca, parte de la violencia cotidiana de la ciudad. Roberto pasa la noche con la mujer, Elsa, en un departamento lu-

joso del centro. Por ello, al día siguiente ingresa más tarde a su trabajo y usa el teléfono de la oficina para llamar insistentemente a la mujer, provocando su despido. Regresa a su hogar, donde convive con su novia, una humilde ama de casa, fiel y cariñosa pese a los maltratos de Roberto. Su vecino es Don Berto, un anciano alcohólico y anarquista, amigo del protagonista, pero advertencia del futuro que le espera si continúa su frustrante vida en el barrio. Estos primeros minutos configuran la atmósfera y el estado de ánimo del protagonista y su bronca frente a lo que considera una vida injusta.



Durante el segundo acto, aumentan la violencia y descenso moral del protagonista tras asesinar un corredor de apuestas hípicas: asciende en la vida criminal, agrede a Elsa, abandona a su novia embarazada y traiciona al jefe de su banda ocupando su lugar. Los espacios criminales son expuestos como lugares vistosos y ostentosos, pero ocupados por hombres poco confiables: se asocia la criminalidad a la afirmación de la valentía masculina. Desprecia a mujeres, incurre en una violencia creciente y deserta el hogar familiar en detrimento de los vicios, el juego y el sexo. Por otro lado, en el hogar –persistente a pesar del abandono de Roberto– la felicidad prospera pese a las penurias del trabajo. Cuando Roberto se entera de que su novia espera un hijo suyo, el film hace uso de recursos expresivos para sumergirnos aún más en su mundo interior: echa un trago a un espejo, distorsionando su reflejo. La imagen se funde con un primer plano del protagonista conduciendo un auto de noche, mientras en *off* se reprocha de tener todo lo que buscaba, pero haber perdido sus amigos y su familia. Así, en el tercer acto, desea quebrar su destino: el abandono paterno del cual fue víctima y que vuelve a perpetrar. Hacia el final, traiciona a sus compañeros de banda, y asiste al inexorable inspector de policía Gómez, no sin antes dar su apellido a su recién nacido hijo concebido con su no-

via. Finalmente, enfrenta a sus excolegas pandilleros en la terraza de un edificio abandonado, de la cual cae con el último de los delincuentes, perdiendo la vida. Allí, el inspector Gómez, junto al inmigrante italiano que advirtió a Roberto sobre los peligros de “cruzar el puente”, reflexionan sobre la innecesidad del accionar del protagonista, quien ya poseía lo que buscaba: un hogar, un trabajo y una vida social ligada al territorio de pertenencia. Esta relación entre los espacios urbanos, individuos y Estado privilegia la sociabilidad barrial como horizonte de expectativas del ciudadano del conurbano bonaerense. El centro es presentado como nido de corrupción moral y delito, mientras que el barrio alude al trabajo, la familia y el desarrollo colectivo para el futuro. La frase final “mañana tendremos un hermoso día” parece ser una mención a los proyectos del Segundo Plan Quinquenal peronista por entonces en desarrollo.

III. Ensayo final (1955)

La película de Mario C. Lugones, estrenada en mayo de 1955 y con guion de Ana María Nieto Arana, ha sido muy poco estudiada¹⁹ y, según afirma Fernando Martín Peña en una emisión del ciclo *Filmoteca* de la Televisión Pública Argentina durante agosto de 2017, su clasificación dentro de los géneros tradicionales resulta dificultosa. Si bien en su inicio parece amoldarse a melodramas tradicionales en los que la familia es el eje, a medida que avanza el relato se introducen aspectos afines al género policial. Durante los títulos se presentan panorámicas de la ciudad de Buenos Aires: las atracciones del centro de la ciudad dan paso a imágenes del puerto, fábricas y por último la estación de trenes de Retiro. Un traslado del centro a la periferia, que durante el relato los protagonistas invertirán. A continuación, observamos un hospital público de donde sale una joven que finaliza su jornada laboral, con gran cansancio. Recorre la plaza San Martín en Retiro, la entrada a una estación de subterráneo, la salida de una estación de tren, una calle en un barrio alejado del centro y el foyer de una casa en propiedad horizontal: su hogar, donde Marta vive con su marido, Luis, quien a esa hora despierta para ir a trabajar. Estos jóvenes recién casados saben que el trabajo conducirá a la felicidad y por eso posponen sus sueños, aunque sacrifiquen la intimidad. Pese a las complicaciones y modestia diarias, esta cotidianidad les brinda felicidad: los espacios de la casa son luminosos, se expresan afecto y cariño y la música acompaña este estado de ánimo. En su camino en tren al puerto, Luis observa el paisaje circundante y en

una ventana en la que cree ver a un hombre asesinando a una mujer. Luis baja decidido a socorrer a la víctima con la ayuda de un oficial de policía. En el derruido edificio, donde reside gente en condiciones de pobreza, encuentra a los protagonistas del hecho: Zoltini y Thelma, un ilusionista y su novia, ayudante de espectáculo, quienes afirman que estaban por cometer un pacto suicida. Luis es felicitado tanto por la policía y los medios gráficos, por salvar dos vidas. Sin embargo, sus compañeros de trabajo pronto descubren que el cuchillo utilizado era falso y que fue víctima de un engaño. Se establece así una gran diferencia entre Luis y Zoltini: por un lado, el protagonista es un trabajador responsable y feliz que está al servicio del Estado y de quienes lo necesiten, colabora con la ley y apoya a su esposa al trabajar para un mañana mejor; y por el otro, Zoltini, es mentiroso, cínico y estafador, cuyo oficio como ilusionista refiere simbólicamente a su carácter, escapa de la ley, manipula y maltrata a su pareja y es propenso a la violencia. El desvío de Luis lo aleja del Estado en cuanto incumple la máxima peronista “de la casa al trabajo, y del trabajo a la casa”, y lo llevará a lugares que exponen su pertenencia a social e infunden nuevas emociones.

Luis regresa al departamento de Zoltini y Thelma, e inicia una relación sentimental con la mujer: él se fascina por la sensualidad de Thelma y ella se conmueve por la bonhomía y sinceridad del protagonista, que la insta a escapar de la manipulación de Zoltini. La colisión de *Stimmungen* produce una resignificación de espacios: Thelma introduce a Luis en la vida nocturna de Buenos Aires, con sus cabarets, teatros de revista y casas de burgueses. Sin embargo, mientras Luis canta en una fiesta, Marta en soledad rompe en llanto. La pertenencia a otra clase social vuelve al protagonista un extranjero y los entornos familiares se vuelven extraños; el puerto y sus alrededores –ahora retratados con luces y sombras punzantes– se transforman en locaciones de deseo, como cuando se dirige junto a Thelma al bar portuario donde quienes lo frecuentan lo conocen y cuando la acompaña a la cabina de control de su trabajo, donde intiman. Un celoso Zoltini enfrenta a Luis, en una lucha que acaba con la aparente muerte del ilusionista al caer al río. El fatídico regreso a casa de Luis converge con el montaje del retorno de Marta al hogar, pero la utilización de fotografía en alto contraste, los primeros planos y la mirada de Luis sobre un espejo presentan su turbación anímica, a diferencia del feliz regreso al hogar del inicio. No obstante, un amigo de Luis irrumpe en la casa anunciando que Zoltini no está muerto y que Luis no es culpable de

ningún crimen. El film concluye con la comunicación a su esposa de su promoción en su trabajo, evitando las guardias nocturnas. Luis y Marta abordan el tren nuevamente hacia el centro de Buenos Aires, pasan por fuera del edificio de Zoltini y Thelma y ven al ilusionista y su esposa “ensayando” nuevamente el “pacto suicida”. Sin embargo, esta vez se trata de un crimen real: Zoltini descubre que Thelma ama a Luis y el encuadre se tuerce levemente para transmitir la pulsión violenta del ilusionista, quien, con un cuchillo real, asesina a Thelma, en una escena que –siguiendo a Linda Williams– parece expresar sufrimiento y búsqueda de placer sadomasoquista. *Ensayo final* alude al “derecho a la ciudad” que el peronismo propugnaba: el camino a la urbe y a la felicidad se encuentra atravesado por obstáculos, como personas engañosas y perturbaciones del deseo, que hacen peligrar la estabilidad del hogar. Al mismo tiempo, establece que el sector social que adhería al movimiento peronista debe trabajar con el fin de lograr la dignidad para el desarrollo futuro de las familias. Desviarse acabaría con los valores familiaristas, nacionalistas y paternos promovidos por el peronismo.



Los films elegidos permiten, desde el *noir*, observar las representaciones de la vida urbana durante el peronismo y así podrían entenderse no solo como productos cinematográficos sino también como *prácticas espaciales*. El reconocimiento político de la masa como parte de la sociedad argentina condicionó fuertemente las experiencias subjetivas de cada individuo. Desde 1943 la ciudad se convirtió en el terreno de disputas de clase y el ascendiente populismo reconoció en las masas a los posibles coadyuvantes para los logros propuestos. Ese conjunto comenzó a identificarse con el gobierno peronista, que otorgó facilidades de vida en la ciudad y apeló a una caracterización familiarista paternal, nacionalista y popu-

lar. La intervención en los espacios públicos se cuela en la representación cinematográfica de las ciudades, expuestas como un entramado de subjetividades interpeladas por la labor de trabajadores, periodistas y agentes del Estado contrariados por quienes desean subvertir el orden de una ciudad imparabile. Así, contribuyen a la ampliación del espacio público del peronismo y construyen un imaginario estatal en el cual todos los miembros de la sociedad eran partícipes del progreso de la nación.

Estos films exhiben las emociones y afectos que los personajes infunden a los espacios y que su contexto también complementa, en una *Stimmung* que envuelve a las personas y los lugares recorridos. Los cronotopos del *noir* hollywoodense no pueden ser identificados enteramente en las obras, quizás por el preeminente modelo familiarista (acorde a las exigencias de la Subsecretaría de Información y Prensa), muchas veces debilitado desde el origen por la ausencia paterna. Como en *Apenas un delincuente*, donde José Moran desarrolla un carácter egoísta, cínico y ventajero a causa de –según su hermano Carlos– la falta de su padre. Roberto, en *Del otro lado del puente*, reacciona antes de repetir el destino de abandono paternal y reconoce a su hijo antes de morir. Asimismo, *Ensayo final* exhibe los peligros que la ciudad supone para el desarrollo de una familia obrera que, para formar un hogar, debe primero cumplir con una vida de trabajo y responsabilidad. La presencia de la madre soltera (o viuda) en los films refiere a la promoción de derechos de las mujeres por parte del Estado, que continúan la línea del *melodrama de madre*, pero profundiza las inestabilidades en los sistemas de géneros, concurrentes con las resignificaciones ocurridas entre 1945 y 1955. De esa manera, los personajes masculinos experimentan una desorientación en el deseo, confundiéndolo con la codicia en *Apenas un delincuente*, generando violencia y ambición desenfrenada en *Del otro lado del puente* y poniendo en riesgo la estabilidad del hogar al presentar la posibilidad de una vida de aventuras en *Ensayo final*.

Los hogares del cine negro argentino peligran si los protagonistas ceden a las pasiones que los tientan. En *Apenas un delincuente*, el hogar materno subsiste gracias a Carlos, quien –a diferencia de José– decide colaborar con la ley (el Estado) para capturar a su hermano. La casa de chapas de Roberto y su novia en *Del otro lado del puente* es un proyecto de hogar consumado cuando nace su hijo, incluso aunque su muerte no le permita conocerlo. La presentación del hogar en propiedad horizontal de *Ensayo final* cambia acorde avanza el film, en relación con los estados de ánimo de los

protagonistas: en un principio, con la felicidad como objetivo de los protagonistas, la luz ilumina todos los espacios y los planos generales muestran ampliamente las habitaciones; en cambio, cuando la angustia asola a Luis, el hogar se vuelve tétrico, iluminado en clave baja y alto contraste y encuadres de los rostros que aplanan el espacio.

Los mapeos afectivos de los protagonistas posibilitan ingresar tanto en sus subjetividades como en la *Stimmung* elaborada mediante el montaje expresivo y recursos de iluminación, angulaciones, movimientos de cámara y texturas como líquidos, vapores, humos y gases. Los recursos que los relatos ocurren en el pasado demuestran una relación intrínseca entre la realidad del tiempo histórico y el universo profílmico, para que el espectador, en cuanto sujeto de derecho del peronismo, reflexione acerca de los avances que las políticas de Estado del régimen contemporáneo a la producción de las obras llevaban adelante. Estos films pretenden corporizar al espectador, de manera intelectual y física, al tras-

ladar las experiencias de los personajes a su entorno cotidiano. Luego de la segunda victoria de Perón en 1951 y la implementación del Segundo Plan Quinquenal, se configura una relación entre individuo, sociedad y Estado expresado en las películas que abordan la vida en la ciudad. Perón, como hombre-Estado, es el padre que los protagonistas de la mayoría de los films necesitarían.

El cine negro argentino manifestó la experiencia de adhesión de aquellos interpelados por la intervención del peronismo en la cotidianidad, precisamente las acciones tendientes a la transformación de la vida urbana a mediados del siglo XX. Los protagonistas transitan una performance de desesperación que, luego de quebrantar la ley o las buenas costumbres, requiere un sacrificio, pero aquello por lo que entregan su vida (o su libertad) no siempre es suficiente para resguardar un futuro próspero. El proyecto de *Nueva Argentina* que el peronismo propugnaba quedaría trunco y una nueva manera de vivir en la ciudad tomaría lugar en las representaciones cinematográficas.

Referencias

- Acha, O. (2014). *Crónica sentimental de la Argentina peronista: sexo, inconsciente e ideología, 1945-1955*. Prometeo Libros.
- Ballent, A. (2009). *Las huellas de la política: Vivienda, ciudad, peronismo en Buenos Aires, 1943-1955*. Universidad Nacional de Quilmes, Prometeo 3010.
- Berardi, M. (2006) *La vida imaginada. Vida cotidiana y cine argentino 1933-1970*. Ediciones del Jilguero.
- Bernini, E. (2016). Políticas del policial en el cine argentino. En Setton, R. y Pignatello, G. (comps.) *Crimen y pesquisa. El género policial en la Argentina (1870-2015): literatura, cine, televisión, historieta y testimonio* (pp. 185-192). Título.
- Blanco Pazos, R. y Clemente, R. (2004). *De La Fuga a La Fuga: El policial en el cine argentino*. Corregidor.
- Borde, R. y Chaumeton, E. (1958). *Panorama del cine negro*. Losange.
- Bruno, G. (2017). Una Geografía de la Imagen en Movimiento. *laFuga*, (20), s/n. <https://www.lafuga.cl/una-geografia-de-la-imagen-en-movimiento/850>
- Cecchi, A. V. (2009). Polifónicas imágenes delictivas: narrar a Ruggierito. En *Actas de las Segundas Jornadas Nacionales de Historia Social*. Centro de Estudios Históricos "Prof. Carlos S.A. Segreti".
- De Certeau, M. (2007). *La invención de lo cotidiano. 1. Artes de hacer*. Universidad Iberoamericana. Instituto Tecnológico y de Estudios Superiores de Occidente.
- Esquenazi, J.P. (2018). *El film noir: historia y significaciones de un género popular subversivo*. El cuenco de plata.
- Flatley, J. (2008). *Affective Mapping. Melancholia and the Politics of Modernism*. Harvard University Press.
- Grob, N. (2008). Einleitung. Kino der Verdammnis. En Norbert Grob (Ed.) *Filmgenres. Film noir* (pp. 9-23) Philip Reclam jun.
- Kratje, J. (2018). Atmósferas generizadas. Sobre algunas apropiaciones teóricas de las nociones de *Stimmung* e *idiorritmia* para el estudio del cine. *Caiana* (12), 26-39. <http://hdl.handle.net/11336/176044>
- Kruger, C. (2006). *La presencia del estado en el cine del primer peronismo* [Tesis presentada con el fin de cumplimentar con los requisitos finales para la obtención del título en Doctor en Artes.] Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires.
- Massey, D. (2005) *For Space*. SAGE Publications.
- Naremore, J. (2008) *More Than Night: Film Noir in its Contexts*. University of California Press.
- Romero, J. L. (2001). *Latinoamérica: las ciudades y las ideas*. Siglo Veintiuno.
- Sobchack, V. (1992). *The Address of the Eye: A Phenomenology of Film Experience*. Princeton. Princeton University Press.

Sobchack, V. (1998). Lounge Time: Postwar Crises and the Chronotype of Film Noir. En N. Browne (Ed.) *Refiguring American film genres: history and theory* (pp. 129-170). Berkeley. University of California Press.

Williams, L. (1991). Film Bodies: Gender, Genre, and Excess. *Film Quarterly*, 44(4), 2-13. <https://doi.org/10.2307/1212758>

¹ Las traducciones de las citas de este texto son nuestras.

² Herramientas que permiten “identificar y reafirmar la fuerza y la información del espacio concreto sobre la estructura temporal de la novela, [y] comprender históricamente la relación fenomenológica entre el texto y el contexto de una manera más rica que la que ofrecen los análisis genéricos tradicionales” (Sobchack, 1998, p. 149).

³ La ausencia de hogares confunde los espacios privados y públicos, en lo que Sobchack llama *tiempo de salón* (lounge time): “El cronotopo *noir* del tiempo de salón evoca el mundo de la vida y el espacio-tiempo de un universo paralelo pero antinómico. Aunque constituye un todo hermético, sus componentes internos y posibles contigüidades están fragmentados y desatados. Además, sus espacios son visiblemente no-familiares, desconocidos y anónimos. Sin embargo, isomorfo con las estructuras del mundo idílico, el tiempo de salón también está limitado espacialmente, también es autosuficiente, también está aislado del contacto con el resto del mundo” (Sobchack, 1998, p. 160).

⁴ Mario Berardi (2006), “Buenos Aires (...) se convierte a veces en un verdadero ‘personaje’. La enorme masa palpitante y anónima, en la que todo lo bueno y todo lo malo puede suceder, es la materialización moderna de la fuerza del *azar*” (2006, p. 131).

⁵ “personas aisladas que convergían en la ciudad, que sólo en ella alcanzaban un primer vínculo por esa sola coincidencia, y que como grupo carecía de todo vínculo y, en consecuencia, de todo sistema de normas: era una sociedad anómica instalada precariamente al lado de la [sociedad normalizada] como un grupo marginal (Romero, 2001, p. 331).

⁶ Noción inicialmente acuñada por Carl Jung y desarrollada por Sigmund Freud, que se refiere a “la interconexión abigarrada de temporalidades, contexturas económicas y sociales, contingencias del antagonismo y representaciones pulsionales” (Acha, 2014, p. 12)

⁷ “Fue durante el primer peronismo que la noción de Estado se impuso como categoría del pensamiento, como *imago* a partir de entonces inseparable de toda idea de lo político. Previamente, antes de su investimento peronista, el Estado fue un compuesto empírico de individuos, grupos, edificios y leyes. Con el peronismo fue todo ello, pero el cambio consistió en que se constituyó en el ordenador simbólico de la experiencia social y política. Adquirió organicidad, sentido imaginario totalizante y apuesta simbólica nacional. En términos gramscianos, conquistó una consistencia nacional-popular (Acha, 2014, p. 279).

⁸ En el primer sentido, las políticas de vivienda del peronismo profundizaron aquellas inmediatamente precedentes, por medio de créditos del Banco Hipotecario Nacional para la construcción de viviendas en propiedad, que luego de 1946 avanzaría en la suburbanización de Buenos Aires hacia su conurbano. A través de la Dirección Nacional de Viviendas y la Municipalidad de Buenos Aires, en el marco del Primer Plan Quinquenal, se construyeron barrios y edificios pabellonales en varias zonas alejadas del centro. En cuanto a las acciones simbólicas (arquitectura y edificación urbana) políticas, los edificios de la Fundación Eva Perón se volvieron vitales para los programas de acción social “ya que configuraban el instrumento material que permitía llevarlos a la práctica. (...) Comprendían también aspectos simbólicos que intentaban incidir en el imaginario político” (Ballent, 2009, p. 158).

⁹ “El espacio es al lugar lo que se vuelve la palabra al ser articulada, es decir cuando queda atrapado en la ambigüedad de una realización, transformado en un término pertinente de múltiples convenciones, planteado como el acto de un presente (o de un tiempo), y modificado por las transformaciones debidas a contigüidades sucesivas. [...] En suma, *el espacio es un lugar practicado*” (De Certeau, 2007, p. 129).

¹⁰ En un mismo espacio pueden darse experiencias infinitamente diversas de acuerdo a las trayectorias de los individuos que lleven a cabo tránsitos heterogéneos en esos entornos.

¹¹ De la misma manera, un film “se lee en la medida que se transita, y es legible en cuanto es transitable: Al atravesarla, nos atravesamos. El ‘visitante’, por ende, deviene en el sujeto de dicha práctica; un canal que se traslada por espacios de luz” (Bruno, 2017, p. 3).

¹² “La fabricación espacial de su (e)moción es un esfuerzo colaborativo que demanda la participación de muchos individuos trabajando en equipo, atravesando diferentes lenguajes y transformando un proyecto en producto, el que finalmente es utilizado y disfrutado por una amplia asamblea de personas que conforman al público” (Bruno, 2017, p. 10).

¹³ Según Jonathan Flatley (2008), la manera en que nuestro sentido de los ambientes elabora mapas –junto a los mapeos cognitivos acuñados por Fredric Jameson (2005)– de los aspectos afectivos de los espacios transitados, “inevitablemente imbuidos de los sentimientos que tenemos sobre los lugares a los que vamos, las cosas que nos suceden en el camino y las personas que conocemos, y estas valencias emocionales, por supuesto, afectan la forma en que creamos itinerarios” (Flatley, 2008, p. 77-78). Esta traducción es nuestra.

¹⁴ “la atmósfera en la cual las intenciones se conforman, los proyectos son perseguidos, y los afectos particulares se pueden adherir a objetos particulares” (Flatley, 2008, p. 5). Julia Kratje entiende la *Stimmung* como atmósfera, al asociar el concepto heideggeriano a la experiencia de un *entre medio* de sujeto y objeto: “cada atmósfera, con sus armónicos y ecos del pasado, posee la singularidad de un fenómeno material que no puede ser definido en términos absolutos ni circunscriptos por conceptos” (Kratje, 2018, p. 31).

¹⁵ La traducción es nuestra.

¹⁶ El cuerpo del espectador y el del film trascienden la inmanencia de sus experiencias corporales inmediatas y sus sitios visuales fluyen y se redirigen discontinuamente desde dichas inmanencias hasta sus posibilidades de acción entrando en un proceso de corporización: “Tanto crucial (y críticamente), la trascendencia en inmanencia corpórea que es el ‘sitio del ojo’ habilita al espectador y a la película a residir imaginativamente en el otro –aun cuando ambos están discretamente corporizados y ubicados de manera inequívoca” (Sobchack, 1992, p. 261). La traducción es nuestra.

¹⁷ Esto contrasta con el interrogatorio policial luego del arresto, donde los policías no quebrantan en ningún momento sus derechos.

¹⁸ Según Blanco Pazos y Clemente (2004), “se basa en la vida de un personaje del hampa conocido como el Gallego Julio, quien tenía contactos con importantes dirigentes de la Unión Cívica Radical” (2004, p. 139)

¹⁹ El film parece ser una remake no explícita de la película *Lady on a train* (Charles David, 1945): una mujer (interpretada por Deanna Durbin) es testigo de lo que parece ser un crimen mientras transita en tren.