

Al ¿margen? de la ley Policial argentino. El caso de *Apenas un delincuente**

Ana Pascal

A partir del análisis de un film en particular que data del período considerado como la *Edad de oro del policial argentino*¹ se pretende dar cuenta de las características universales que permiten circunscribir un grupo de filmes a este género de alcance internacional, a la vez que observar las singularidades que los arraigan al contexto socio-cultural y estético en el que han sido producidos.

El lapso que Mabel Tassara² señala como el más fecundo en la realización local del cine policial (1947-1952) coincide con el apogeo, en el plano global, del subgénero *Film noir* y es lógico que la producción nacional se viera influida por su estética y su visión desencantada del mundo y del hombre.

El contexto social también será determinante en la aparición del género en la Argentina, el pasaje de una economía eminentemente agropecuaria a una basada en el desarrollo de una industria asentada en la periferia de la Capital Federal, genera una gran concentración poblacional en sus alrededores producto de las migraciones internas y el surgimiento de una nueva clase social: la clase trabajadora, que en virtud de un salario fijo y las posibilidades brindadas por la educación pública funda expectativas de ascenso social. La dicotomía campo-ciudad presente desde el cine mudo, es reemplazada en el imaginario social por la oposición urbe-suburbio o centro-orillas, justamente el ámbito indicado para el desarrollo del cine policial negro o el de *gángsters*.

Pero, ni el modelo internacional de cine negro ni los cambios geográficos y sociales serían los únicos ni determinantes de las características singulares del policial vernáculo; el contexto político, el diseño cuidadoso de una política de medios masivos de comunicación, ejercerían una fuerte presión sobre el rumbo distintivo que tomaría el género en Argentina. La fuerte intervención y regulación que el Estado ejerce desde 1944 (año en que se promulga la primera ley de protección al cine nacional) mediante la normalización de la exhibición, los subsidios a la producción y la distribución discrecional de la escasa película virgen entre las productoras —a partir de la “neutralidad” asumida por Argentina en el conflicto bélico mundial, Estados Unidos privilegió la entrega de celuloide a México que vio crecer su industria en desmedro de la argentina— cuando no la censura directa, determinaron en gran medida la orientación del cine hacia determinadas temáticas en las que toman protagonismo las instituciones recientemente modificadas en pos de un Estado benefactor y paternalista (un claro síntoma de este orden de cosas es la ausencia, en el caso local, del resquebrajamiento moral que sufren las instituciones dadoras del orden en el policial norteamericano o francés y la consecuente “chatura” psicológica que entraña una visión maniquea del mundo).

De este modo, la película *Apenas un delincuente* (1949), con dirección de Hugo Fregonese, parece dedicada a informar (sin que haya algún documento que acredite

* El presente trabajo se inscribe en el campo de una de investigación multidisciplinaria sobre cine policial argentino que abordará una lectura de la función semántica del estilo, el lenguaje y el poder de la imagen —tanto en los planos estético como ideológico— las implicancias imaginarias y simbólicas del discurso sobre lo policial en la pantalla nacional, en su relación con la sociedad y cultura argentina dirigida por el Dr. Eduardo A. Russo.

¹ TASSARA, Mabel: “El policial: la escritura y los estilos” en WOLF, Sergio: *Cine argentino, la otra historia*, 1992.

² TASSARA, Mabel: op. cit.

mi presunción) la nueva política penitenciaria sancionada por la Constitución Justicialista de 1949 que proponía un sistema carcelario de orientación correctiva y humanista con vistas a reinsertar al condenado en la sociedad. La nueva política hacía hincapié en la reeducación de los valores morales y sociales para lo cual el *trabajo* constituía un factor de primera importancia.

La historia trata, al igual que muchos filmes de policial negro, y más aún del cine de *gánsters*, del ascenso y caída de un personaje que ha “equivocado el camino” y culmina, didácticamente, con la muerte del criminal, el fuera de la ley; de este modo la sociedad reestablece, merced al accionar de sus instituciones –y al menos por un momento– el orden corrompido.

Es esta la primera lectura que uno puede realizar de *Apenas un delincuente*: la de un joven que, apurado por lograr un mejor estándar de vida, da el “mal paso”: “(...) casi todos trabajan, sueñan, estudian, producen estimulados por el ritmo agitado de la ciudad. Pero algunos quedan prisioneros de esa impaciencia por llegar demasiado rápido, de tenerlo todo, aunque sea saltando la raya, veamos a uno de ellos, es José Morán, tiene 28 años y es el más impaciente de todos (...)”, reza una voz en off al comienzo del film encausando nuestra interpretación hacia la fábula edificante.

La misma falta de escrúpulos e impaciencia que llevaron al protagonista a cometer el ilícito, lo hacen reincidir en la elección del camino más fácil. En lugar de cumplir con la pena y rehabilitación tal como lo había planeado de antemano, se fuga de la cárcel quedando desguarnecido del brazo protector del Estado. Convertido entonces en criminal, debe morir: es imposible quedar fuera del sistema y sobrevivir.

La calidad del delito es muy importante en aras de la función didáctica del film. El nuevo código penitenciario prevé la división de los penados según su capacidad de readaptación social. El delincuente (no así el criminal) es un individuo susceptible de recuperación y, amparado por el Estado, trabajará en ella. El director se encarga de subrayar constantemente la diferencia entre el fraude de Morán y un crimen agravado; José Morán responde casi con indignación cuando sus compañeros de prisión indagan sobre las causas de su reclusión: – *¡No robo no! ¡Defraudación!*. La frase final del film en boca de un agente de la ley y el orden, al igual que el título, refuerzan la idea: Morán fue *apenas un delincuente*.

Pero, como afirma Paul Schrader,³ en el *film noir* “(...) el tema está oculto en el estilo, y se hacen ondear a menudo temas ficticios (...) que se contradicen con el estilo” es así como atendiendo a la forma cinematográfica como vehículo del sentido del film, podemos realizar una lectura menos complaciente de la sociedad argentina contemporánea que la que ofrece un análisis meramente narrativo.

De modo que desde el empleo consciente de las herramientas del lenguaje cinematográfico el film puede volver falible, desestabilizar lo que afirma desde su propia anécdota.

Si bien la estructura narrativa de relato enmarcado ubica el conflicto en el pasado y su resolución en el presente, el uso del *flash back* sumado a una puesta en escena realista y contemporánea con el espectador, así como la omisión del narrador en el segmento del segundo relato, actualizan este último haciéndolo si no consecutivo, temporalmente muy cercano al prólogo y al epílogo; por ende, la sociedad que intenta sacar al personaje de la senda del crimen es la misma que lo empuja hacia él.

El tratamiento de la imagen remite a las fuentes de las que abrevaron tanto el *noir* norteamericano como el *realismo poético* francés. En su construcción se combinan el empleo de violentos contrastes de luces y sombras propios del *expresionismo* cinematográfico (del que también adopta la forma indirecta de narración) con el

³ SCHRADER, Paul: “Notas sobre el film noir” en SILVER, Alain y URSINI, James: *Film Noir Reader*, 1996.

pretendido naturalismo, la vocación de metaforizar los contrastes sociales mediante la dualidad centro-suburbios y la afirmación fatalista de la inexorabilidad del destino y el determinismo geográfico propios de la corriente opuesta y contemporánea al expresionismo: el *cine de cámara* o *kammerspielfilm* (de este modo, vemos como el poder corruptor del dinero amenaza con extenderse a Carlos quien saca un poco más de dinero del que su hermano le indicó desde la prisión, abriendo la puerta a la posibilidad de repetir la historia. José también comenzó de a poco, deshaciéndose de una boleta de anticipo de sueldo). Al igual que este último movimiento, la relación simbolista de los elementos que conforman el universo del film lo aleja de un estricto realismo. Las diferencias fundamentales con estas corrientes estilísticas radican en primer lugar en las fuentes del relato. El argumento de *Apenas un delincuente* no ha surgido (como sí lo han hecho muchas producciones de género policial) de adaptaciones literarias, tampoco de temáticas folklóricas sino que ha sido escrito en función de su puesta cinematográfica. La segunda variante reside en el empleo de escenarios naturales, tendencia presente en el policial de otras latitudes. Esta elección comúnmente se asocia al influjo del recientemente consagrado cine neorrealista y las exigencias que despertó en el público de un mayor realismo en la puesta en escena del film; no obstante, creo reconocer mayor influencia de una corriente europea de finales de los 20, también de surgimiento internacional, conocida como *sinfonías urbanas* que agrupa una pequeña cantidad de filmes que cantan loas a la modernidad, la civilización maquinista y la sociedad de masas, cuyo signo más patente es la ciudad con su ritmo trepidante y la fábrica con su modelo de producción en serie. En los planos de situación en los que se presenta el escenario de la acción (la ciudad), la cámara se torna un ente omnividente capaz de sustraer extractos a la realidad (las angulaciones de toma hacen imposible asociar los planos con una mirada humana). Cierta distancia con los sujetos del film, su fragmentación y puesta en sucesión indistintamente con otros sujetos u objetos, la aceleración de los movimientos, el empleo de diagonales en la composición de los cuadros dotan al fragmento de un ritmo vertiginoso a la par que construyen la idea de imbricación e indiferenciación entre el hombre y la máquina, entre el individuo y la masa: somos partes removibles de un engranaje social, un sistema del cual la ciudad es la máxima expresión. La ciudad impone un estilo de vida (modelo terminado) que cada individuo contribuye a generar y a sostener pero al que finalmente nunca accede. Es como aquella mujer del cabaret que deslumbra a José: se exhibe, lo deja fantasear, pero esquiva el contacto al pasar a su lado.

La Capital funciona entonces como una gran fábrica de ¿individuos? de comportamiento previsible hasta el punto que posee mecanismos de reciclaje: la cárcel y su sistema de rehabilitación no son más que un departamento de la maquinaria social dedicado a “enderezar” las “piezas dañadas”; – “A ustedes les interesa encontrar el dinero, a nosotros devolver el hombre a la vida, de nuevo en circulación, como moneda limpia”, dice un funcionario penitenciario a un investigador foráneo, probablemente enviado por las víctimas de la estafa. De hecho, a nivel formal se plantean analogías visuales entre los planos del centro de la ciudad en horario laboral (masas indeterminadas marchando al mismo paso, encierro en reductos pequeños como un ascensor, el control riguroso de los tiempos de trabajo) y los planos de la cárcel. Un ejemplo significativo de la funcionalidad de los convictos al orden social es el trabajo que desempeñan en la cárcel. Se ocupan de imprimir, los estudios, leyes y noticias que ellos mismos generan.

Pero las prisiones también gestan los elementos que pueden poner en jaque al sistema; la fábrica de ciudadanos también tiene una contracara: la corporación del delito puede convertir al delincuente convicto en criminal, ya desamparado por la ley, desahuciado de redención, se constituye en un factor impredecible que atenta desde afuera contra el orden establecido –cuando “pasa la raya” Morán queda desprotegido, sometido a tortura y robado por los criminales, hombres sin ley, sin código–. Es significativo que el episodio de la tortura suceda en un barco abandonado, no solo en

los márgenes de la ciudad sino tan siquiera en tierra firme (lugar seguro desde el que las fuerzas del orden reprimen la rebelión) así como la huida culmina en un accidente en las afueras; sin embargo Morán es restituido a la ciudad y allí vuelve a adquirir sus derechos ciudadanos; no termina como un outsider, muere como un delincuente. La experiencia de la Segunda Guerra Mundial, de la voluntaria reincidencia en el horror, han cambiado el signo de la modernidad para siempre. Aquella fascinación por la sociedad de masas como promesa de nivelación de las oportunidades (simbolizadas en las sinfonías urbanas en el *leit motiv* del ferrocarril, medio colectivo de transporte que une la ciudad con los suburbios y el campo) troca en una visión negra de un modelo social que en la práctica, muy lejos de igualar, señala las diferencias y las vuelve aún más crueles a la luz de las expectativas que genera. El *leit motiv* del tren cobra aquí otro sentido: tanto el penal como el hogar del protagonista quedan cerca de las vías, al final del recorrido. Los lazos entre el campo (el lugar de la pureza en el imaginario colectivo argentino) y la ciudad, han sido definitivamente cortados: la nueva legislación cuenta con establecimientos distintos para bandidos rurales o ciudadanos, los acondicionan para realidades diferentes, nada de la inocencia original puede conservarse en la ciudad si se quiere sobrevivir, ser parte de ella.

El juego de azar (primera salida que busca José Morán a su condición económica: lotería, carreras de caballos, casino) es un atajo lícito, una vía rápida de acceso al modelo contemplada socialmente (a la vez que refrena el avance hacia él, sostiene la ilusión de alcanzarlo al tiempo que mantiene o ensancha la distancia). La elección por el trabajo asalariado o el estudio superior no redundarán en mayores beneficios. Morán calcula que para ganar la cantidad de dinero que robó necesitaría 166 años de "esclavitud". Su hermano, estudiante universitario, acota sus aspiraciones a la medida del magro presupuesto que le permite un trabajo que puede alternar con su formación.

De la posibilidad de elección entre estos proceder se desprende otra característica particular del cine policial argentino: el abordaje de la criminalidad desde una perspectiva moral. Para cometer la defraudación, el personaje estudia los límites y puniciones que establece la legislación. Su accionar no sólo está contemplado por el sistema sino que está al alcance de todos; la barrera que Morán franquea no es legal sino *moral*.

La garantía de la marcha de esta gran maquinaria social no son las instituciones represivas (orden) ni la ley (ideal de igualdad y justicia) sino la internalización por parte del individuo de las normas morales que esta misma sociedad impone.

Desentendido de toda expectativa social convencional (casamiento, estudios, el ejemplo paterno, la honra al sacrificio materno), el protagonista no evade la ley, cumple con lo legalmente previsto: con una lógica implacablemente empresarial, evalúa la relación costo-beneficio de las distintas formas de acceder a sus deseos y elige este camino. El sujeto se mantiene dentro de los márgenes del sistema pero su comportamiento se vuelve impredecible, desligado de los imperativos del deber ser, encuentra una forma de acceso personal y alternativa hacia aquello que se le propone y a la vez se le sustrae (y es aquí donde reside el potencial desestabilizador de la obra).

De los axiomas morales que el protagonista desconoce se desprende otra característica diferencial de la versión argentina del género: es más fuerte la presencia de la familia del criminal, que responde a las particulares características de una comunidad conformada por un amplio estrato de clase media con grandes posibilidades de movilidad social. Las características de sus miembros guardan relación con las temáticas-las tipologías del tango (que compatibilizan con el melodrama): el compadrito, la madre sacrificada, la novia del barrio siempre fiel. Aunque no nos alarmemos... en el cine argentino el crimen es indefectiblemente un acto individual, producido por un individuo de "carácter" degenerado (la nueva legislación contemplaba también la creación de un Instituto de Investigaciones y

Docencia Criminológicas que se dedicaba a estudiar científicamente la personalidad de los delincuentes y la naturaleza de los actos delictivos), ya lo decía el hermano de José: desde pequeño fue un egoísta que creía que "(...) la fortuna y la felicidad eran cosas que debían tomarse por la fuerza". Detrás de este desvío solo hay ambiciones económicas, no ideológicas: "Mi única causa soy yo", afirma Morán en la cárcel; el mal no trasciende al individuo: muerto el criminal, el orden se restablece.

En conclusión, puede apreciarse como un género considerado "escapista", generalmente clasificado dentro del grupo de filmes de *orientación internacional* debido a una supuesta escasa referencialidad a su contexto originario (o a cualquier otro) puede erigirse, tanto en el portavoz de la ideología oficial, promocionando sus instituciones como garantistas del orden social y la integridad de los ciudadanos, como en un filme subversivo, o al menos cuestionador del *statu quo* imperante recuperando, en parte, la ambigüedad moral que caracteriza al género.

Bibliografía

BADIOU, Alain: "Apuntes sobre *Le dernier des hommes*, de Murnau", en *Imágenes y Palabras. Escritos sobre cine y teatro*, Buenos Aires, Manantial, 2005.

BENET, Vicente: "El tiempo de la crueldad: el cine de gánsters y el efecto melodramático" en Revista *Archivos de la Filmoteca*, nº 28, febrero, 1998.

ELSAESSER, Thomas: "Del Kaiser a la crisis de Weimar", en PALACIO, M. y PEREZ PERUCHA, Julio (eds): *Historia General del Cine*, Vol V, Madrid, Ed. Cátedra, s.f..

GETINO, Octavio: "La hora de los logreros (1943- 1955)", en *Cine Argentino*, s.l., Ed. Circus, 1998.

GUBERN, Roman: "El "Sturm und Drang" alemán", en *Historia del cine*, Tomo I, Barcelona, Baber, 1989.

KRIGER, Clara: "Policías y ladrones en el cine peronista". Ponencia presentada en el Congreso Internacional de Teoría e Historia de las Artes, organizadas por CAIA, octubre 2001 (inédita).

MARANGHELLO, César: "La pantalla y el Estado", en AAVV: (1984) *Historia del Cine Argentino*, Buenos Aires, Centro Editor de América Latina, 1992.

RUSSO, Eduardo A.: "La bestia debe morir, Si muero antes de despertar, No abras nunca esa puerta. El triller argentino: notas sobre tres casos extraños", en KRIGER, Clara (coord.): *Cuadernos de cine argentino 6: Imágenes que tejen una red de textos*, Buenos Aires, INCAA, 2005.

ROCK, David: "De la oligarquía al populismo" (cap. VI), "El apogeo de Perón, 1946-1955" (cap. VII) y "Una Nación en punto muerto" (cap. VIII), en Rock, David: (1988) *Argentina 1516-1987. Desde la colonización española hasta Raúl Alfonsín*, Madrid, Alianza Singular, 1995, pp.397-413.

SADOUL, Georges: "Las revelaciones alemanas" (cap. XVI), en *Historia del cine. Desde los orígenes hasta 1941*, Tomo I, Buenos Aires, Nueva Visión, 1960.

SCHRADER, Paul: "Notas sobre el film noir" Publicado originalmente, en SILVER, Alain y URSINI, James: *Film Noir Reader*, Nueva York, Limelight Editions, 1996. Traducción de la cátedra de Teoría del Lenguaje Audiovisual, Eduardo A. Russo, Licenciatura en Comunicación Audiovisual, F.B.A.- UNLP.

TASSARA, Mabel: "El policial: la escritura y los estilos", en WOLF, Sergio: *Cine argentino, la otra historia*, Buenos Aires, Letrabuena, 1992.

Instituto de Investigaciones y Docencia Criminológica (Italo Luder, dir.): *Política Penitenciaria. El Código de Ejecución Penal*, Impreso en los talleres gráficos de la Dir. Gral. De Instituciones Penales de la Nación (U. 1), 1950.

Sitios de Internet consultados

www.cinesargentinos.com.ar

www.cinenacional.com

Filmografía

Apenas un delincuente (1949) Dir. Hugo Fregonese.

Apenas un delincuente

Formato de estreno: Fílmico- 35 mm. blanco y negro

Fecha de Estreno: 22 de marzo de 1949

Duración: 88 minutos.

Dirección: Hugo Fregonese

Guión: Chas de Cruz y Hugo Fregonese

Adaptación: Tulio Demicheli

Diálogos: Raimundo Calcagno y José Ramón Luna

Intérpretes:

Jorge Salcedo...José Morán

Sebastián Chiola

Tito Alonso...Carlos

Linda Lorena...Laura

Homero Cárpena

Nathán Pinzón...619

Josefa Goldar...Doña Emilia

Alfonso Ferrari Amores

Jacinto Herrera

Gaby Guerrico

Pedro Doril

Guillermo Casali

Orestes Soriani...Gerente

José de Angelis...Director de penitenciaría

José A. Vázquez

Sicardi-Brenda

Faith Domergue

Tito Grassi...Inspector

Fausto Padín

Raúl Luar

Alberto Peyrou

Mario Cozza

Susan Drimer

Rodolfo Boquel

Rodolfo Crespi

Aníbal Romero

Equipo Técnico:

Fotografía: Roque Giacobino
Música: Julián Bautista
Montaje: Jorge Garate
Sonido: Mario Fera
Jefe de Producción: Francisco Tarantini
Asistente de Dirección: Alberto Du Bois
Producción: Juan José Guthman
Ayudante de producción: Carlos A. Parrilla
Encuadre: Tulio Demicheli