
EL GÉNERO POLICIAL COMO EXPRESIÓN DE LOS PELIGROS DE UNA ÉPOCA

ALONSO GARCES, Luciana Belén

lucianalonso19@gmail.com

Secretaría de Investigaciones, FADU

Resumen

Esta ponencia se basa en una investigación en curso que pretende analizar al cine como modelador de imaginarios sociales, mediante la conjunción entre género cinematográfico, contenido narrativo y contexto sociopolítico. El marco elegido es el Gobierno Peronista y la Revolución Libertadora que lo derroca, por tratarse de dos gobiernos muy disímiles en sus políticas, con una fuerte incidencia en la producción cinematográfica argentina.

Se hará foco en este caso, en el género policial como expresión de lo “peligroso” para un recorte sociopolítico determinado, obedeciendo a la catalogación genérica de Claudio España. Así, se observará un grupo de films correspondientes al género para los años analizados (como Apenas un delincuente de 1949, Mala gente de 1952, La delatora de 1955, La muerte flota en el río de 1956), buscando entrever el modelo de ciudadano contenido en los principales personajes de la trama, el conflicto que se desarrolla, así como la solución o desenlace planteado ante ese peligro. Otro elemento clave a observar en los relatos es la focalización o el punto de vista narrativo, que brinda información extra sobre la instancia enunciativa y la credibilidad del mensaje.

Además de estos elementos propios de la estructura narrativa, se analizarán en algunos casos, factores sociopolíticos contenidos en la trama que puedan arrojar una vinculación con el contexto gubernamental en que se enmarcan.

Si bien los géneros han operado siempre en la industria como fórmulas para la producción fílmica, es necesario analizar su articulación con el contenido para dilucidar su potencial ideológico.

Palabras clave

Cine, Imaginario social, Géneros cinematográficos, Contexto sociopolítico, Contenido narrativo

El género policial como expresión de los peligros de una época

Toda producción cinematográfica es un reflejo de su época y de su modo de producción, por lo que los contenidos ofrecidos al público, tienen una enorme correspondencia con los acontecimientos sociales y políticos de cada país. (Debord, 2002; Adorno y Horkheimer, 1969).

En pleno capitalismo, el cine se consolida como un cuentacuentos de gran alcance social, desligándose cada vez más de sus relatos originales, para empezar a transmitir los relatos deseados por cada nación. Así se delimitan los imaginarios sociales, que se actualizan, en mayor o menor medida, con cada gobierno de turno. (Stam y Shohat, 2001; Anderson, 1993).

De esta manera, los contenidos han ido moldeándose a lo largo del tiempo para ofrecer a cada espectador histórico, una visión apropiada para cada época, y los géneros tuvieron allí, un papel central en la catalogación de contenidos y en el intento de determinar cómo debía sentir el espectador (lo dramático, lo cómico, lo peligroso). (Metz, 1970; Debord, 2002)

Esta ponencia busca analizar el género policial durante el Primer Gobierno Peronista y la Revolución Libertadora que lo derroca, por tratarse de dos gobiernos muy disímiles en sus propuestas, con una fuerte intervención en el campo cinematográfico. La elección del género policial reside en su fuerte vinculación con la figura de la ley y su articulación como reflejo de los peligros para cada gobierno de turno. El análisis estará orientado a analizar el contenido narrativo y sus variaciones dentro del género para los diferentes períodos elegidos, observando el conflicto presentado, los personajes, la resolución planteada y los recursos formales que refuercen o cuestionen estos conceptos.

Esta ponencia además, es parte de una investigación mayor, que busca estudiar los imaginarios sociales en el cine, a través de la conjunción entre género cinematográfico (tomando al melodrama, la comedia y el policial), contexto socio político y contenido narrativo.

El género policial en Argentina

Desde la industrialización del cine, los géneros han sido un actor clave en la catalogación del contenido de visionado que recibía el espectador. Planteados desde el comienzo como inocentes fórmulas comerciales que garantizaban el apoyo de la audiencia por su contenido en gran medida previsible, se desdibujó su fuerte carácter ideológico.

Con anterioridad a los años 40 la producción policial argentina es todavía parcial, fragmentaria y aislada, pero durante la década del 40 y gran parte de los años 50 se produce un auge, conformándose las más prestigiosas colecciones detectivescas. (Lafforgue y Rivera, 1977)

En el campo cinematográfico sucede algo similar, llegando a producirse durante los años '50, 50 producciones de los estilos más variados, dado que en Argentina, no hubo un sello productor preponderante como lo fue la Warner en EEUU.

El policial, como los otros géneros, responde a un verosímil que se va modificando con el paso del tiempo, ya sea por factores externos (históricos-sociales) o internos (características del género), sosteniendo siempre su carácter de reflejo social por guardar una directa relación con la violencia social vigente y la aplicación de la norma. La clave del género es la violencia verbal, física o mental, articulando la conducta entre los personajes y su entorno interpersonal social o físico. Si bien toma muchas variantes en Argentina, y algunas hibridaciones, podemos mencionar como principales el policial de vertiente gangster (bandas organizadas), el melodrama policial (donde priman las emociones), la comedia negra (cínica con estética negra), el policial psicológico (casos puntuales, focalización interna), el policial carcelario (que tiene como escenario la prisión) y el policial documental (de fuerte impronta neorrealista). (Goity, 2000)

A su vez, el marco contextual elegido para el análisis, comprende dos Gobiernos con propuestas socio políticas muy distintas, aunque continuos temporalmente, y con una fuerte participación en el campo cinematográfico. Así como el Peronismo vio en el séptimo arte, un dispositivo de fuerte carga propagandística, la Revolución que lo derroca cree de igual manera en su potencial, censurando material referente al Peronismo algunas veces y otras poniéndolo en tela de juicio para enaltecerse.

Resulta necesario resaltar, antes de comenzar el análisis, la presencia excesiva de producciones policiales durante el período Peronista en el poder, y la escasez de material correspondiente al género durante la etapa dictatorial.

Un posible motivo de ello podría ser la necesidad de disciplinar a las grandes masas que agitaba el Peronismo, bajo el lema de justicia social, que en exceso podía resultar peligroso para el propio Gobierno.

Por el contrario si bien el análisis resulta dificultoso durante los años “libertadores” es posible interpretarlo desde el vacío. Si el género policial según Elena Goity refleja los peligros de una época y hace que el público se identifique con ellos, limitarlo en una época de extrema violencia y control estatal es una forma de suprimirla.

Móvil del relato

Adentrándonos en el análisis, en rasgos generales, hay un móvil compartido en ambos períodos, que lleva a los personajes a cometer varios tipos de delitos, y es la ambición o la “voluntad de poder”. Esta ambición puede distinguirse en el plano económico (de acceder a un mejor pasar, generalmente de lujos desmedidos, sin matices) y en el plano sentimental o pasional (de tener el control sobre un otro). Este último es el caso de las “pasiones desmedidas” como se alude a ellas en muchos casos. Si bien muchas veces estas variantes se entremezclan presentando algunos personajes que desean tenerlo todo y a todos, como es el caso de Rattery (*La bestia Humana*, 1954), o personajes que por obsesionarse con un otro, toman “el mal camino” (*A sangre fría*, 1947), generalmente se puede identificar una línea marcada en cada relato policial. La ambición económica suele derivar en persecuciones, condenas y vidas perdidas, y la pasional, en crímenes y suicidios. Pareciera que la ambición, definida como el deseo de obtener algo que no se tiene, depara inexorablemente en tragedia.

Espacio del conflicto

En un plano paralelo, la ciudad es presentada como escenario de los más grandes pecados, llevando fácilmente a sus personajes a la perdición, sobre todo económica, mientras los escenarios naturales son comúnmente presentados como el espacio donde afloran los instintos pasionales más bestiales del ser humano.

Ejemplo del primer caso es el film *Apenas un delincuente* (1949, Hugo Fregonese) en el cual una placa introductoria enmarca el relato por ver: “Esta es la historia de la ciudad. Sucedió o pudo suceder hace varios años. Entonces, las cárceles no eran como ahora. Y por un resquicio del código se filtró la idea de un delito audaz”

Luego, en medio de planos torcidos y esquizofrénicos de sus calles y multitudes reaparece la voz off:

Esta es la ciudad de los nervios excitados, que todos los días atrae a su centro millares de seres impacientes. Los agita los devora, se empujan, se atropellan en una prisa sin sentido. Siempre el apuro, el apuro. ¿Por qué? ¿Para qué? ¿Donde quieren llegar? ¿A dónde van? Casi todos trabajan, sueñan, estudian, producen estimulados por el ritmo agitado de la ciudad. pero algunos quedan prisioneros de esa mala fiebre de esa impaciencia por llegar demasiado rápido, de tenerlo todo, aunque sea saltando la valla.

Resulta interesante esta introducción, que deja en claro diversos factores. Primeramente se hace hincapié en su carácter de ejemplificador. Esa no es la historia de una ciudad y un personaje, sino que es la historia de “la ciudad”. A la par, se pone en el mismo plano su concreción a sus posibilidades cuando sostiene que “sucedió o pudo suceder hace varios años”. ¿Por qué plantear la posibilidad de algo no corroborado? Es que conduce inexorablemente a la comparación al explicar que “las cárceles no eran como ahora”, sin embargo en ningún momento se devela como son en el presente. Pero sí nos muestran sus fallas en ese pasado real o distópico, pero que funciona como elemento de comparación al fin. Una cárcel llena de traiciones y violencia, donde el delito no se educa, ni se corrige ahí dentro, sino que se acrecienta. A continuación la voz off resalta esta idea al decir que “por un resquicio del código se filtró la idea de un delito audaz”, aludiendo nuevamente a un pasado previo al Peronismo, de fallas gubernamentales.

Pareciera que esta introducción va camino a enaltecer los modos peronistas, mediante la puesta en escena de un relato distópico teñido de un carácter documental, con el fin de asentar su verosimilitud discursiva.

Este recurso de traer a colación historias delictivas y presentarlas dentro del plano ficcional como reales, se vuelve muy común dentro del primer período Peronista en el poder. Y es que el Gobierno se ocupa de difuminar constantemente las huellas entre realidad y ficción, imprimiendo en sus discursos, un construido tinte realista.

Además, este recurso realista se ocupa de fijar los daños en el pasado, buscando no sólo reivindicar el presente, sino también disciplinar al espectador sin reconocer vinculación alguna de su Gobierno con los delitos ocurridos. Continuando con la línea de reflejo social teorizada por Elena Goity, si lo planteado en el relato no simbolizara peligro alguno para el período, entonces no sería siquiera graficado en pantalla. Por lo que situarlo en un pasado imaginario, es una manera de desvincularse causalmente, y no reconocer los posibles vacíos gubernamentales.

Retomando los escenarios de los relatos policiales, en el caso de las “pasiones desmedidas”, es muy común la aparición de escenarios naturales. Un claro ejemplo de ellos es *La bestia debe morir* (1952, Viñoly Barreto)

donde vemos al monstruoso Rattery, un millonario que ha quedado cegado de tanto poder, y pretende someter a quienes lo rodean. La historia se desenvuelve en una zona de acantilados y cada vez que se acerca una tragedia, aparece una violenta ola chocando contra las rocas. Las bestialidades de Rattery no quedarán exentas de castigo, muriendo envenenado como una rata, y tampoco las de Félix, un buen hombre que busca venganza y termina muerto. De hecho es el mismo mar el que se encarga de cerrar el relato, en un intento de justicia divina mientras vemos una cruz formada por la sombra del velero destrozado en la orilla mientras se grafica la frase inicial del film: "La bestia debe morir, el hombre muere también. Si, ambos deben morir".

La justicia es institucional o divina. Pero jamás una atribución personal. Es por eso que el hombre también debe morir.

Instancia narrativa

Normalmente los relatos policiales se valen de una focalización omnisciente, que cumple eficazmente la misión de comparar el bien y el mal sin dejar margen para la imperfección humana. El relato es guiado generalmente por la investigación de la institución policial, acompañada ocasionalmente de planos cenitales que parecen corresponderse con una visión divina. Sin embargo en los pocos casos en que el relato es guiado por el victimario, como en el primer episodio de *Mala Gente* (1952, Don Napy) este recurso es utilizado, lejos de identificarnos con él, para remarcar su impunidad. Este desfachatado ladrón de clase media, que busca enriquecerse desmedidamente con la fortuna ajena, explica su modus operandi al espectador, e incluso se toma el atrevimiento de mirar a cámara, en un intento de búsqueda de cómplices que termina provocando mayor rechazo que aceptación.

Enemigo social

Generalmente los personajes que cometen delitos económicos están planteados como ciudadanos de clase media pero con una buena, o al menos no mala, calidad de vida, que no tienen paciencia ni voluntad de crecer y que prefieren echarlo todo por la borda, con tal de tenerlo todo. Ya sea que se trate de ladrones solitarios o bandas organizadas, se presentan siempre personajes que no se conforman con nada (como sí lo hace la gente a su alrededor, elemental para la comparación). Su carácter de antagonista suele estar llevado al límite con un fin casi deshumanizante, lo cual hace más fácil su fin punitivo. En *Captura Recomendada* (1950, Don Napy) dos de los detectives que guían el relato recuerdan a Navarro: " Había impuesto su dominio con ferocidad despiadada (...) figura sanguinaria y brutal, criminal nato, era un verdadero peligro para la sociedad".

Estas caracterizaciones de delincuentes viles y monofacéticos se repiten en la mayoría de los relatos, polarizando el bien y el mal hasta el extremo, justificando el castigo al incumplimiento.

No es un dato menor el hecho de que no haya ningún delincuente (y si lo hay es excepcional) que robe por hambre. Probablemente plantear el hambre como un problema social sería exponer las posibles fallas de un Gobierno, sumado a una esperable identificación con el delincuente, que anularía la eficacia del castigo.

En los films relativos a la Revolución Libertadora, la caracterización es mucho más simplista aún. Tanto es así que muchas veces cuesta comprender el móvil de la violación a la ley. Un claro ejemplo de ellos es *La delatora* (1955, Kurt Land) donde Gerardo, un ladrón de autos, hábil y seductor juega con las mujeres y con la gente a la que estafa de manera inescrupulosa y desmedida. En ningún momento se deja en claro por qué lo hace, para qué quiere el dinero o qué mujer desea. Pareciera que su objetivo fuera ver hasta dónde puede llegar violando la ley, provocando al espectador que empieza a desear su captura, por impune.

La misma simpleza en la caracterización del delincuente sucede en *La muerte flota en el río* (1956, Vatteone) con el apodado “Inglesito”, líder de una banda de contrabandistas que no tiene ni un resquicio de moral. En la primera escena del film asesinan a un policía en medio de una persecución, luego el inglesito manda a eliminar a un compañero de su propia banda, y abusa de toda persona que se cruce en su camino, entre ellos un pianista deprimido del club nocturno que frecuenta, que aún espera el regreso de su hija Nora, de Francia. Es interesante la secuencia final, en la que Valenti, el inglesito, que avanza sobre todos, es asesinado a manos de Peter el pianista, en un intento de abuso a Diana, la mujer que desea todo el film y no puede tener porque es conquistada por la figura de la ley (el inspector Gutiérrez). Peter va camino a ahorcarlo, imparable con su enorme porte y su determinación, mientras el inglesito saca su revólver y comienza a disparar. Sin embargo sus balas parecen no tener efecto sobre Peter, que avanza lento pero inevitable, como una figura fantasmagórica, imposible de detener. Peter parecería funcionar como una metáfora de todos los daños causados por Valenti en su vida, un pasado lleno de culpas que se le viene encima y tarde o temprano acabará con él.

Por otro lado, los que delinquen por móviles pasionales o emocionales son presentados como títeres (mujeres capaces de hacerlo todo por amor) o como monstruos (victimarios a los que la condición humana les queda pequeña). Ejemplo del primer caso, es el personaje de Selina (*La delatora*, 1955), una inocente joven de 19 años que echa a perder su futuro y su dignidad por Gerardo, un astuto y experimentado ladrón de autos, que

además se la pasa seduciendo y descartando mujeres. Selina, que al comienzo del relato parece no tomar conciencia del hombre que tiene al lado, acaba por delatarlo ante la policía (no por hacer el bien, sino por rencor) y lo más extraño de todo, es que termina robándose el auto secuestrado por Gerardo, sin haber expresado previamente ningún instinto delictivo. Esta desviación en la vida de Selina la hace terminar en un barranco, con el auto robado, aunque muerta, mientras unos policías se lamentan de otro futuro echado por la borda.

La bestia humana (1957, Daniel Tinayre) es otro claro ejemplo de este tipo de personajes, que conviven en el mismo relato en un desafortunado triángulo amoroso. Este film basado en la novela de Emile Zola se luce no solamente por sus intrincados personajes, sino también por las variadas alusiones al Gobierno Peronista, que financió casi el total de su realización previo a su estreno, postergado por la censura dictatorial. En este film, todos los personajes terminan siendo víctimas de sus impulsos pasionales: Pedro Sandoval de su compulsión de matar al sentirse atraído por una mujer, Laura por ser su enamorada, pero sobretodo por su promiscuidad, y Donato, inspector ferroviario, por su violencia con Laura y su amante millonario, al que desea robarle su fortuna.

La presentación de títulos tiene de fondo una procesión que lleva un ataúd por los pasillos de un cementerio. Está oscuro y lluvioso. Tras bajar numerosas escaleras, llegan al féretro, donde un hombre de mediana edad se sube a un intento de estrado y enuncia:

Pedro Sandoval, acá estamos todos tus amigos, tus camaradas ferroviarios de la línea de Rosario, todos los que estuvimos unidos a ti por muchos años de tarea común. Nadie como yo, que soy el más viejo, puede hablar de ti, que fuiste el mejor maquinista de la línea.

Es interesante el comienzo de este film porque tanto el hombre que habla como el contenido de lo que dice tiene una fuerte relación con el General Perón y con los lemas peronistas de unión laboral. Lo mismo sucede a lo largo del film, donde se hacen varias alusiones a conflictos laborales, accidentes, despotismos sin sentido de algunos jefes y la necesidad de defender ciertos derechos básicos, aunque a pesar de quejarse siempre terminan obedeciendo.

A continuación una voz off perteneciente a uno de los trabajadores ferroviarios nos introducirá en la historia:

Pedro Sandoval tenía una vida secreta, febril y atormentada que escondía a los ojos del mundo. Ha muerto trágicamente y su muerte es una de las

claves de un drama de profundas y violentas pasiones. Otro personaje de este drama, una mujer joven y hermosa ha muerto también de un modo trágico, y este mismo día a esta misma hora la tierra empieza a cubrirla para siempre en el cementerio de un pueblo lejano. Descansa en paz Laura de St. Angelo. Alguien sin embargo pagará en vida por tu muerte: Donato St. Angelo. Tu marido ha sido acusado de haberte asesinado y todas las pruebas lo condenan. En realidad él no ha sido el asesino, pero tampoco es inocente, porque Donato St Angelo cometió otro crimen. Esta historia empezó un día cualquiera, un día que parecía igual que los demás pero era distinto. Porque ese día inexorablemente, la fatalidad movió los hilos ocultos del destino.

A continuación algunas observaciones interesantes. En primer lugar, si bien los personajes no pagan necesariamente por sus culpas (como Donato que paga por la muerte de su mujer, a la cual no asesinó), no dejan de pagar sus condenas, recibiendo un castigo proporcional a las desmesuras cometidas. Esto tiene una fuerte carga discursiva melodramática, género en el cual el destino siempre termina ubicando a los personajes donde deben: sufriendo las penas de sus pecados cometidos.

La dirección de fotografía juega un rol muy importante en el devenir de los personajes y la revelación de su oscuridad interior, tiñéndose progresivamente de negro sus figuras a medida que aumenta su grado de culpabilidad. También la puesta de cámara acompaña esta creciente culpabilidad haciéndose cada vez más alta y picada, a modo de mirada divina.

Para concluir, si bien es novedosa la introducción de personajes con desórdenes mentales, seguramente herencia de la posguerra, como también ocurre en *Danza del fuego* (1948, Tinayre), su tratamiento no deja de ser condenatorio, pero se resuelve desde el suicidio. Parecería ser más fácil dejar en manos del "destino" a los ciudadanos que por diversos motivos no se adaptan a la norma, en vez de contenerlos desde el aparato social.

Personajes y simbología recurrente

En primer lugar hay una constante y marcada presencia del ferrocarril como símbolo recurrente de la desgracia, de vidas desviadas, y caminos mal

elegidos. Esto tiene una enorme relación con los volúmenes migratorios internos, sobretudo durante el primer peronismo, que ya venían gestándose lentamente alrededor del 1930. Con la llegada del peronismo al poder y sus impulsos de industrialización interna, hubo una gran llegada de población rural a la ciudad, lo que hizo que colapsara su contención, generándose las primeras villas urbanas alrededor de los '50. Esta gran cantidad de gente que buscaba en la ciudad una nueva oportunidad de crecimiento económico, terminaba muchas veces víctima de un sistema que colapsaba y daba lugar a muchos otros modos de supervivencia, como diversos tipos de delitos. Este fenómeno social no deja de tener su correlato cinematográfico, que presenta en numerosos casos, historias de inmigrantes rurales en busca de un camino fácil pero "poco honrado" que los lleva inexorablemente a la perdición. Aquí es donde el ferrocarril aparece, jugando un papel simbólico determinante. El film *La bestia humana* (1957, Daniel Tinayre) realizado durante el Peronismo, es una muestra muy tácita de ello, interviniendo no solo en el relato como medio de concreción de los delitos (donde es asesinado por ejemplo el amante de Laura St Angelo a manos de Donato), sino también como cierre del relato, siendo el escenario de suicidio del propio maquinista, Pedro Sandoval.

Otros numerosos relatos, entre ellos los dirigidos por Don Napy, como *Mala Gente*, *Captura recomendada* o *Camino al crimen* plantean tan solo algunos de todos los peligros que acechan en la ciudad, casi tan amenazantes como la introducción previamente citada de *Apenas un delincuente* (1949, Fregonese).

Estos modos de "vida fácil" que se plantean en los diversos films de la época, son resignificados más adelante por el peligro de la inmigración internacional, producto de la posguerra. *Los tallos amargos* (1956, Ayala) se encarga de traer a colación estos nuevos peligros, personalizados en la relación de Gasper, un agotado oficinista que anhela una vida más lujosa y Liudas, un inmigrante húngaro que está preparado para concretar sus deseos con una estafa monumental. Resulta relevante la escena en donde estos dos personajes se conocen, no tanto por lo que sucede, sino por cómo se figura. La cámara nos muestra a Liudas preparando un shot para Gasper, pero no cualquier trago, sino uno que lleva comúnmente el nombre de Satanás por servirse con una llamarada encima. Sin embargo, el tiempo parece detenerse en este plano, en que el fuego flamea en cámara lenta, enmarcando el rostro del húngaro mientras lo mira penetrante a Gasper. No parece casualidad que este personaje que recibe semejante presentación, lleve el nombre de Liudas, muy similar a Judas, nombre con el que se alude al diablo. Esta relación cobra más sentido aún durante el visionado, en el cual este personaje infernal le plantea un escape fácil pero desafortunado a Gasper,

que termina entregándose a las vías del ferrocarril (nuevamente este medio de locomoción como símbolo de una oportunidad vuelta tragedia).

El rol de la mujer también muta a lo largo de los doce años comprendidos en el análisis (1946-1958), saliéndose progresivamente de su rol inocente y virginal para adquirir papeles más osados, aunque siempre desde una lógica de objeto sexual, y reducida a la voluntad de un hombre. Tita Merello es ejemplo de ello, la mujer fálica, que inhibe con su mera presencia pero termina constantemente víctima de sus obsesiones masculinas. Este modelo de mujer no solo se ve reducida a ser acompañante de un gangster sino que además, recibe un castigo similar al cabecilla de la banda. Lo que no queda del todo claro es qué se castiga cuando se la castiga. ¿Será su cualidad de cómplice del delito, o su intento de salirse del estereotipo?

El film *Morir en su ley* (1949, Romero) es un gran ejemplo de este modelo femenino presentado, y de su tratamiento moral y narrativo, donde Laura (Tita Merello) acompaña al pibe Amalfi, un ex amor y cabecilla de una banda, al cual por algún motivo no puede dejar ir, hasta que es seducida por el oficial de policía que investiga el caso, que busca sacarle información. Tita queda obnubilada con este hombre que se muestra cuidadoso y respetuoso, sin advertir de su vinculación con la ley. Es hacia el final que Laura descubre la verdadera identidad del oficial, y su compromiso con Natalia (Fanny Navarro), que a su vez es hija del jefe de la policía. En la secuencia del enfrentamiento final entre los delincuentes y la ley, Ernesto, el policía, acecha la casa donde se refugia el pibe Amalfi y sus secuaces, los cuales secuestraron a Natalia, su mujer. Tita se acerca a Natalia y le pregunta si cree que va a iniciar una balacera con ella adentro, a lo cual la joven responde que lo hará por su deber, y si no lo hace, ella no se lo perdonará. Tita, sorprendida por la respuesta de la muchacha le dice: “Ahora entiendo por qué te quiere más a vos”.

Pareciera no solo algo cotidiano, sino algo celebrado, el sacrificio personal por la aplicación de la norma. Y es exactamente lo que recibe Laura al final del relato, una bala en medio del pecho, a pesar de haberse desligado con sus buenas acciones de la banda de delincuentes. Cuando Ernesto y Natalia se acercan a ella preocupados por su estado, Tita se encarga de recordarle a su enamorado por qué merece morir: “Esto se acabó, tenés que quererla mucho, se lo merece más que yo (...)”

Si bien el acento de este desenlace se enmarca en los valores morales, no es casualidad que este modelo de mujer que atenta contra el falocentrismo de la narrativa cinematográfica sea siempre castigada. Este modelo requiere de la figura masculina como sujeto activo y poderoso, que guía la acción, y de la figura femenina en un rol pasivo que cede su autonomía a la condición de propiedad ajena (Mulvey, 1988)

Pareciera que es más fácil vincular a la mujer fálica con el mal, a través del delito, por correrse de la norma cultural, dentro un sistema patriarcal socialmente impuesto..

Con respecto a la figura del comisario, el hombre de la ley, durante el período peronista en el poder, se presentan caracterizaciones de hombres morales, que trabajan día y noche para el bienestar común, y que a duras penas pueden atender a sus familias porque el deber está primero. Estos son hombres que jamás caen en la tentación tanto económica como sexual, una excepción a la regla, presentándose cuasi castrados. Y es que el deber es enemigo de la tentación.

Ejemplo de este estereotipo policial es el del inspector Campos, repetido personaje de los policiales de Don Napy, un oficial al que el relato ficcional-documental le queda chico y es convertido en un corpus de su labor. En *Camino al crimen* (1951, Don Napy), el espectador es introducido en el detrás de escena de un film, el mismo film que vemos, *Camino al crimen*, lo cual se vuelve muy confuso, pero es precisamente lo que se busca, en un intento de borrar las huellas entre realidad y ficción. Este film dentro del film es coronado con el oportuno discurso del oficial Campos, que llega justo a tiempo, porque como le expresa el director: "Nadie mejor que usted para dar la orden de comenzar, usted que fue uno de los protagonistas de esto que ahora va a ser una película". El inspector Campos lo interrumpe aclarando: "Pero que un día fue realidad".

A continuación, el inspector, de la mano de su hijo de tres años se encarga de introducir didácticamente al set en el comienzo del film, volviéndose voz off. Así es como el detrás de bambalinas del sub film se vuelve un interlocutor útil para dirigirse verdaderamente al público que mira el film principal, detrás de pantalla, en un paralelismo entre realidad y ficción que resulta inexplicable desde la lógica, pero muy útil a su función discursiva.

Está por llegar uno de los protagonistas auténticos de esto que están por filmar. Les va a gustar (...) es un muchacho simpático, inteligente, que un día equivocó el camino por unos compañeros, malos muchachos influenciados por malas novelas, por películas en las que el pistolero se convierte en héroe. La historia de todos ellos, los que ustedes van a llevar al cine, sé que es un poco amarga. No importa, servirá de enseñanza. También las medicinas son amargas, pero curan. Hay que mostrarle a la juventud que el mal camino no conduce a ninguna parte, hay que contarles cual fue el final de los muchachos que un día siguieron a un individuo que iba a comprar una pistola.

Se podría decir que el artilugio de este film consta de varias capas para fijar su idea. En su capa más profunda se deja en claro la intención de hacerle ver a la población lo que puede suceder ante un hecho particular (el delito en cuestión) por medio del dispositivo cinematográfico como educador. Ahora, en su capa de contacto más externa, se hace hincapié expresamente en esta relación realidad/ficción. Es decir, mientras se expone el carácter ejemplificador de la ficción, para con la realidad, el film se vuelve parte de la realidad, generando un espiral donde cuesta reconocer donde termina uno y empieza el otro.

La figura del policial es una figura paternalista y moral, que sacrifica su vida por el deber, como si el deber no fuera tan solo una parte de su vida. Este mismo oficial Campos es el que es condecorado en el film *Captura recomendada* (1950, Don Napy), por su sacrificada labor policial, y de la mano de su familia nuevamente, se encarga de transmitir su visión de la institución policial: "Solo no mi amigo, aquí trabajamos en equipo. En la policía no hay más que un yo, la policía".

Conclusión

Estas son algunas de las reflexiones desprendidas de la investigación en curso que abarca una selección genérica mayor. Si bien el policial como se dijo anteriormente, pretende sostener un carácter de "reflejo social", no debe dejarse de lado el potencial educador del dispositivo cinematográfico, que se amolda a los intereses de los dueños de los medios de producción.

Es por eso que la alusión al séptimo arte como "espejo del mundo" ha quedado algo truncada, tomando el apelativo de "ventana abierta al mundo". Y en este juego de construir y reflejar, en que el espectador transita un proceso de identificación durante el visionado, se hace necesario desarticular sus partes para reconocer posibles vinculaciones, así como construcciones e intereses que subyacen detrás de la pantalla.

Por último, si bien el policial es un género que pone sobre pantalla el concepto de transgresión, lo hace, al menos durante el periodo analizado, cerrando el relato con el castigo, que anula esa libertad transgresora. Es por eso que este análisis contempla tanto la temática planteada en escena, como su tratamiento estético y narrativo, que son las que dotan del punto de vista necesario para analizar la postura ideológica planteada.

Bibliografía

- Adorno, T. y Horkheimer M. (1969). *Dialéctica del iluminismo*. Bueno Aires: Editorial Sur.
- Altman, R. (2000) *Los géneros cinematográficos*. Buenos Aires: Editorial Paidós.
- Anderson, B. (1993) *Comunidades imaginadas*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Baudry, J.L. (1975). Le dispositif: approche métapsychologique de l'impression de réalité. *Communication*. Volumen (23): 56-72.
- Bordwell, D. (1996). *La narración en el cine de ficción*. Barcelona: Editorial Paidós.
- Campodónico, R. (1917-1927). Los rastros previos. A propósito de las narraciones policiales. *La Novela Semanal*.
- Debord, G. (2002). *La sociedad del espectáculo*. Madrid: Editorial Pre-textos.
- España, C. (2000) *Cine argentino: industria y clasicismo: 1933-1956* (Vol. I), Buenos Aires: Fondo Nacional de las Artes.
- España, C. y Manetti, R. (1999) El cine argentino, una estética especular: del origen a los esquemas. En Burucúa, J.E. (2014) *Arte, sociedad y política*. Buenos Aires: Editorial Sudamericana,
- Ferro, M. (2008). *El cine, una visión de la historia*. Madrid: Editorial Akal.
- Kruger, C. (2009). *Cine y Peronismo*. Buenos Aires: Siglo Veintiuno Editores.
- Metz, C. (1970). El decir y lo dicho en el cine: ¿hacia la decadencia de un cierto verosímil?. En Verón, E. (comp). *Colección comunicaciones*. Buenos Aires: Tiempo Contemporáneo.
- Morin, E. (2001) *El cine o el hombre imaginario*. Barcelona: Editorial Paidós.
- Mulvey, L.(1988). Placer visual y cine narrativo. *Screen*. Volumen 16 (num 3): 6-27.
- Stam, R. y Shohat, E.(2001) *Multiculturalismo, cine y medios de comunicación*.Barcelona: Editorial Paidós.