

revista



Vol. 2, N°22 (II Semestre 2015) – Foro Científico

Págs. 3-21

Facultad de Ciencias Sociales, Universidad de Playa Ancha

Valparaíso, Chile | e-ISSN 0718-4018

<http://www.revistafaro.cl>

De gánsters, conspiraciones y gauchos.

Breve estudio del cine policial argentino en el contexto de la denominada “década infame” (1930-1943)

Of gangsters, conspiracies and gauchos.

A short survey of Argentine crime films in the context of the so-called “década infame” (1930-1943).

Martina Guevara

Instituto de Investigaciones GINO Germani- Conicet, Argentina

guevaramartina@gmail.com

Recibido: 29 de Agosto de 2015

Aceptado: 13 de diciembre de 2015

Resumen • Este artículo se propone analizar ciertas particularidades del policial argentino durante el período comprendido entre 1930 y 1943, por entender que constituye un caso paradigmático de los modos en que, en Latinoamérica, la producción de cine de género, incluso en etapas formativas de su carácter industrial como en los años que estudiaremos, no se limita a la mera transposición imitativa de formatos preestablecidos, sino que, en numerosos casos, implica una reelaboración y problematización de los mismos en relación al contexto y a la cultura que los implementa. El corpus estará compuesto por cinco casos representativos: *Monte Criollo* (1935) de Arturo S. Mom; *Fuera de la ley* (1937) de Luis Romero; *Palermo* (1937) de Arturo S. Mom; *La fuga* (1937) de Luis Saslavsky; *Con el dedo en el gatillo* (1940) de Luis José Moglia Barth.

Palabras clave • Cine policial, Industria cultural 1930, inautenticidad, gauchesca, identidad nacional.

Abstract • This article attempts to study some particularities of the

argentinian crime cinema in the period between 1930 and 1943, because we understand that it shows in a paradigmatic way, that latinamerican cinema not always follows the preset forms of the politic of the genres, even in the period of consolidation of the cinema industry. We will analyze the elaborations and problematizations that this genre suffers in relation to the specific context and culture where is implemented. The corpus will be integrated of five representative cases: *Monte Criollo* (1935) de Arturo S. Mom; *Fuera de la ley* (1937) de Luis Romero; *Palermo* (1937) de Arturo S. Mom; *La fuga* (1937) de Luis Saslavsky y *Con el dedo en el gatillo* (1940) de Luis José Moglia Barth.

Key Words • Crime films, Cultural industry, inauthentic, gauchesca, national identity.

1. Introducción

Este artículo busca analizar ciertas particularidades del policial argentino durante el período comprendido entre 1930 y 1943, por entender que constituye un caso paradigmático de los modos en que, en Latinoamérica, la producción de cine de género, incluso en etapas formativas de su carácter industrial como en los años que estudiaremos, no se limita a la mera transposición imitativa de formatos preestablecidos, sino que, en numerosos casos, implica una reelaboración y problematización de los mismos en relación al contexto y a la cultura que los implementa. Siguiendo a Francesco Casetti, entendemos el acto cinematográfico como una enunciación que "se apropia y se apodera de las posibilidades expresivas ofrecidas por el cine para dar cuerpo y consistencia a un film" (1986:42) y, por lo tanto, consideramos imposible ignorar, más allá de la adecuación o idoneidad del enunciado al cuadro general del discurso, la relación entre este contexto formal y la "modernidad periférica" (cfr. Beatriz Sarlo, 1988) en que éste se lleva a cabo.

Nos proponemos demostrar, además, que hasta la misma elección del género de filmación puede verse, mayormente, vinculado a situaciones locales concretas que a una eficacia comercial internacionalmente comprobada. Por último, analizaremos la continuidad del género policial argentino de esa época con formas de la gauchesca.

El corpus estará compuesto por cinco casos representativos: *Monte Criollo* (1935) de Arturo S. Mom; *Fuera de la ley* (1937) de Luis Romero; *Palermo* (1937) de Arturo S. Mom; *La fuga* (1937) de Luis Saslavsky y *Con el dedo en el gatillo* (1940) de Luis José Moglia Barth.

1. ¿Por qué el cine policial en la "década infame"?

Al situar nuestro trabajo en los años que comprenden el período de 1930 a 1943, en principio, sintetizaremos ciertas singularidades que esta etapa de nuestra historia presenta y que nos llevan a elegirla como centro de análisis en su vinculación con el campo de la cultura y, en específico, con

el cine policial argentino. Para comenzar, y en relación con el contexto internacional, podemos establecer, como un componente decisivo de la época, la crisis económica iniciada en 1929. Como indica Tulio Halperín Donghi, "el gran derrumbe de 1929-1930 (...) había cerrado para siempre una época en la historia nacional" (2007: 231). No sólo porque entre 1929 y 1930 una enorme cantidad de argentinos se quedó sin trabajo (algunas cifras estiman que, para el momento más alto de la crisis, la desocupación alcanzaba el 28%), sino porque en nuestro país implicó el derrumbe de la idea de un orden progresivo civilizatorio que desde la construcción decimonónica venía imperando. De ahí, que una de las características de la literatura de esa época fuese la de trazar dicotomías entre una Argentina auténtica, pero invisible y una realidad circundante que se caracterizaba por su inautenticidad. *Historia de una Pasión Argentina* (1937) de Eduardo Mallea y *Radiografía de la Pampa* (1933) de Ezequiel Martínez Estrada, dos de los ensayos canónicos del período, se caracterizan por tener esta anfítesis como base de su estructura discursiva. En este punto, la obra de Martínez Estrada es especialmente importante, ya que a la dicotomía mencionada se une el cuestionamiento de la polarización establecida por Sarmiento entre civilización y barbarie. Se puede leer en la obra de 1933:

El procedimiento con que se quiso extirpar lo híbrido y extranjerizo fue adoptar las formas externas de lo europeo. Y así se añadía lo falso a lo auténtico. Se llegó a hablar francés e inglés; a usar frac; pero el gaucho estaba debajo de la camisa de plancha. Los males eran muy graves, pero los bienes que se proponían en su lugar, por la imprenta, del sistema de gobierno, la reiterada imitación de Virgilio y la hiper evaluación del cosmético cultural, resultaron peores todavía. Eran los males de la apariencia, de la parodia, que podrían durar vigentes mayor o menor cantidad de años, pero que al cabo habían de caer, como el disfraz heroico del coreuta al fin del espectáculo, dejando visible la piel del cabrío.[...] Lo que Sarmiento no vio es que civilización y barbarie eran una misma cosa, como fuerzas centrífugas y centrípetas de un sistema en equilibrio. No vio que la ciudad era como el campo y que dentro de los cuerpos nuevos reencarnaban las almas de los muertos. Esa barbarie vencida, todos aquellos vicios y fallas de estructuración y de contenido, habían tomado el aspecto de la verdad, de la prosperidad, de los adelantos mecánicos y culturales. Los baluartes de la civilización habían sido invadidos por espectros que se creían aniquilados, y todo un mundo sometido a los hábitos y normas de la civilización, eran los nuevos aspectos de lo cierto y de lo irremisible. Conforme esa obra y esa vida inmensas van cayendo en el olvido, vuelve a nosotros la realidad profunda. Tenemos que aceptarla con valor, para que deje de perturbarnos; traerla a la conciencia, para que se esfume y podamos vivir unidos en la salud. (Martínez Estrada, 1993:253)

Como se observa en esta cita, y como el autor, posteriormente, reforzará en *La cabeza de Goliat* (1940), la ciudad deja de ser el baluarte de la civilización para convertirse en una suerte de disfraz de la real barbarie escondida en su interior. Esta idea de ciudad, con diversas variantes,

puede considerarse, siguiendo la terminología de Raymond Williams, un "sentimiento de época". La ciudad ya no se constituye como la apoteosis de la civilización humana, por el contrario, se transforma en la representante cruel de un falso ideario.

Es importante establecer que, en la Argentina, el imaginario dominante de una vida inauténtica y el descrédito del modelo decimonónico no son inducidos únicamente por la convulsión económica; son también las consecuencias de una profunda crisis política. El inicio de la denominada, por José Luis Torres, "década infame" marca, junto al principio de la serie de golpes militares que van a acechar al país a lo largo de todo el siglo XX, el deterioro de todo un nuevo espectro social que había logrado incorporarse a la vida política a través del radicalismo. De esta forma, la ciudad se vuelve el escenario privilegiado para el desarrollo de muchas de las obras del período. No sólo porque en ella se evidencian, como en ningún otro sitio, las inequidades sociales que el modelo decimonónico y la crisis económica trajeron consigo, sino también porque, a partir de 1930, entre los marginados de la ciudad se encuentran, además de los grupos históricamente excluidos, sectores de la clase media urbana. Si bien, como indican Murmis y Portantiero (2004), la clase media logra recuperar gran parte de su capacidad de consumo a partir del proceso de sustitución de importaciones impulsado en el año 1933, luego de la caída del radicalismo, pierde el lugar central que ocupaba en el orden político (Rocco Carbone, 2007). Quienes controlan el aparato del Estado son, ahora, las fuerzas conservadoras. Como hecho icónico, "el convenio Roca - Runciman traía aparejado el predominio del grupo ganadero más privilegiado en la orientación de la economía argentina. Se trataba de la consolidación de la supremacía del grupo social que había sido desplazado del poder político en 1916" (Murmis y Portantiero, 2004: 69). De hecho, el radicalismo que, con complicidad al fraude, entra en el juego político a partir del año 1935 no representa a las capas medias industriales, sino a los sectores medios dedicados a los servicios y a los sectores subordinados del agro. Por supuesto, el fraude electoral como característica de la época es otro de los dispositivos que colabora en la idea dominante del carácter inauténtico de la realidad vivida.

A la violencia económica e institucional (desplazamiento de los sectores medios del centro político, fraude electoral y proscripciones), se suma el nacimiento de un modelo regular de intervención militar que inaugura una forma de Estado, en la Argentina, a partir de una nueva relación autoritaria entre los sujetos como ciudadanos (cfr. Kathleen Newman, 2007); si bien a un nivel menor que las acciones represivas que se darán posteriormente, entre 1930 y 1943, se producen fusilamientos; asesinatos (entre sus víctimas, Joaquín Penina, Severino Di Giovanni, Paulino Scarfó); encarcelamientos de militantes políticos o intelectuales opositores (Yrigoyen, Alcides Greca, Salvadora Medina Onrubia, entre otros); la implementación de tortura siendo el caso más representativo por sus consecuencias posteriores la introducción por parte del jefe de policía de la dictadura de Uriburu, Leopoldo Lugones (hijo), de la picana eléctrica; el accionar de grupos paramilitares, como la Liga Patriótica Argentina y la Legión Civil, grupo involucrado en el asesinato del diputado socialista José Guevara en Córdoba durante el gobierno de Agustín P. Justo.

Además, se puede distinguir luego del mandato de Uriburu una forma particular del uso de violencia represiva. Desde Justo, como señala Halperin Donghi (2004), se alternaba entre etapas de dura persecución y otras en que la situación de los radicales presentaba rasgos exteriores cercanos a una auténtica normalidad. De esta forma, se encubría a través de una sensación de falsedad los actos violentos, efectivamente, cometidos. Tal es así que, por ejemplo, en el prólogo al *Paso de Los libres* (1934) de Jauretche, Borges se ve obligado a aclarar que el asesinato del radical Ramón Hernández ha ocurrido verdaderamente. Otra forma de violencia institucional sin precedentes es el reconocimiento de la Corte Suprema al gobierno de facto, a lo que se añade la aplicación de la pena de muerte dictada por tribunales especiales y justificada por la ley marcial.

Este contexto de violencia(s) y crisis económica e institucional puede encontrar su correlato en la vida de los géneros y, específicamente, en el del policial. La teoría y la crítica clásica dedicada al surgimiento del género policial (Walter Benjamin, Roger Caillois, Régis Messac) ha establecido que el fenómeno es principalmente urbano; escenario que, como indicamos, toma especial relevancia en esta época. A su vez, implica también, como señalan Benjamín (1991) y Siegfried Kracauer (2006), una puesta en crisis del modelo civilizatorio que la ciudad ha impulsado. Lejos del orden de un supuesto progreso, la ciudad deviene el espacio de desintegración de las relaciones sociales y de pérdida de vinculaciones con esferas de sentido trascendentes. El anonimato es la paradoja correspondiente del hacinamiento que la vida en la ciudad conlleva y que permite hacer de cualquier hombre un posible criminal. Es, especialmente, interesante para el marco de nuestra investigación como el imaginario de una realidad inauténtica tan propia, como vimos, de la década infame, es, siguiendo a Kracauer, una de las características principales del género policial. Como explica Román Setton, para el filósofo alemán "una vida despojada de realidad en una sociedad carente de realidad es para él la condición de posibilidad de la novela policial" (2011:3). Según la teoría de Kracauer, explica Setton, el detective juega el rol de ser el único capaz "de ver las relaciones y las conexiones reales y verdaderas, que se esconden bajo la superficie opaca que la novela policial propone para ser descifrada" (2011:3). Sin embargo, aclara, que:

este énfasis en la razón en tanto facultad capaz de desentrañar el misterio de la vida moderna no busca en modo alguno indicar el predominio de tal facultad. Por el contrario, se pretende exhibir la completa discordancia entre la esquemática explicación de la razón, por un lado, y los profundos y complejos vínculos existentes en la realidad, por el otro. (2011: 3.)

Esta comunión entre crisis, violencia y ciudad como características del género y las particularidades del período histórico elegido es lo que consideramos propicia el estudio de las peculiaridades del cine policial argentino en el contexto de la "década infame". Se debe aclarar que la importancia del género policial, en esta época, no es exclusiva del campo de las artes cinematográficas, sino que afecta también a la

literatura y, particularmente, al ámbito periodístico. En los 30, la editorial Tor lanza el Magazine Sexton Blake e impulsa la colección Misterio, y la editorial Molino, la colección Biblioteca de Oro. En los 40, esta tendencia se profundiza generando numerosas colecciones dedicadas al género; entre ellas: "Selecciones Bibliotecas de Oro" de Molino; la "Serie Naranja" y "Evasión" de Hachette; "el Club del Misterio, Rastros y Pistas", de editorial Acme Agency; "el séptimo círculo" de Emecé. En autores claves como Jorge Luis Borges y Roberto Arlt podemos ver reformulaciones y problematizaciones de las reglas genéricas del policial en el ámbito nacional. En el campo periodístico, eran especialmente populares las noticias de asesinatos como da cuenta, por ejemplo, la fascinación por figuras como la de Rogelio Gordillo.

Pasaremos a continuación al análisis de estas características en el corpus elegido.

2. La Crisis político-económica:

La conformación del cine industrial convivió con la producción de un cine social o de resistencia cuyos exponentes son: *El alma del bandoneón* (1935), *Puerto Nuevo* (1936), *Kilómetro 111* (1938), *Prisioneros de la tierra* (1939), *Confesión* (1940) (cfr. Aisenmberg, 2009). Sin embargo, nos interesa analizar aquellos atisbos en dónde la dimensión económica y utilitaria que habilita la generación del cine industrial se ve sobrepasada por la realidad en la que éste se lleva a cabo. Destellos de la crisis, quiebres en la lógica institucional, que pueden resolverse "en la vuelta al mandato que reubica cada cosa en su lugar" (Valdez, 2000:272-273), pero que no dejan de ser significativos para el momento histórico, así como también relevantes en la construcción de la identidad del género en la Argentina.

Palermo cuenta la historia de un criminal que quiere estafar a un aficionado de las carreras de caballos con la ayuda de una mujer que, finalmente, revela ser policía. En este film, encontramos una insinuación de la crisis económica en el local del usurero: a la hora de buscar los papeles (acciones) de uno de los dueños del Jockey Club, observamos a partir de un paneo por la estantería del usurero, la presencia rotulada de muchos de los estamentos sociales de la época (Estancieros, Magisterios, Comerciantes, Industriales, Rentistas, Jockey Club). Muestra así una idea estructuralmente destructiva de la crisis del 30 que, según esta visión, habría logrado afectar a todo el espectro social. Si bien puede discutirse esta interpretación "democrática" de la debacle financiera, la escena da cuenta del carácter masivamente dañino que la crisis tenía para el imaginario de la época. En una interpretación exclusivamente económica, en esta toma puede leerse otra de las consecuencias de la caída de Wall Street (cuna de las transacciones de dinero virtual) que es el descreimiento en el dinero-papel (acciones, pagarés, notas) y la búsqueda, y necesidad, de adquirir dinero-líquido. Dinero, por otra parte, que se volvía puro significante: su sustento material se había perdido, definitivamente, ese mismo año con la salida del patrón oro.

Más claramente se logra vislumbrar el marco de la crisis en *Con el dedo en el gatillo*, historia de un anarquista que delinque con fines políticos. Luego de la destrucción de la imprenta anarquista por grupos paramilitares, se celebra una reunión partidaria donde el Presidente de la

agrupación expone la necesidad de que cada asociado "contribuya con 20 centavos más hasta que se alivie la situación". La "situación" da claras cuentas de la crisis económica y social vivida. Está conformada por los "compañeros caídos en desgracia", los trabajadores en huelga y el "comité de presos". Es especialmente relevante la discusión que se plantea, iniciada por Salvador, a partir de esta propuesta:

- Iluso... 20 centavos por cabeza (...) El mundo va cambiar por 20 centavos por cabeza. (...) el pan y la leche de cada día (...) ¿es esto posible?
- Cualquier otro medio sería ilícito.
- ... están hartos de aportar aunque sea 20 centavos
- La masa, los más pobres, los desocupados... ¿de dónde van a sacar 20 centavos? (Moglia Barth, *Con el dedo en el gatillo*)

Aquí encontramos, entonces, una descripción de la gravedad de la debacle económica imperante: con 20 centavos se come, son necesarios para "el pan y la leche de cada día". En "la masa" se da entender la idea de una mayoría poblacional desocupada. Además, en esta escena, se puede ver planteado implícitamente un interrogante muy propio de una militancia política enmarcada en un contexto de crisis económica: ¿vale la pena dar lo único que queda, resignar una necesidad básica como comer, para ayudar en la causa? La decisión que se toma al final de la discusión es la de delinquir (todos los asociados votan por este camino), en lugar de quitar esas pocas monedas que resultan vitales:

... Por ese camino no llegaremos a ninguna parte. (...) Estamos diciendo disparates. Si todos aportaran 20 centavos, no llegaríamos a reunir la suma necesaria (...) Hay que conseguir el dinero necesario por otros medios. (...) En todo caso que nos llamen Delincuentes con razón [enfatisa Salvador antes del apoyo unánime de los compañeros en la votación]. (Moglia Barth, *Con el dedo en el gatillo*).

3. La violencia

Más allá de los asesinatos y robos que claramente representan el imaginario de la violencia de la ciudad, es interesante ver como algunas de las obras estudiadas dan cuenta de la violencia represiva del Estado de facto. *Con el dedo en el gatillo* conforma el caso más evidente; no sólo al destacar la proscripción de ciertas agrupaciones políticas (en este caso del anarquismo), sino en el señalamiento del accionar de grupos paramilitares con complicidad policial. Presencia que se puede observar en la discusión mantenida entre los paramilitares, los anarquistas y la policía cuando un grupo de los primeros destruye la imprenta de Salvador y de sus compañeros. Citamos, a continuación, algunas líneas de diálogo:

- Ya no seguirán envenenando al pueblo [paramilitar]
- No somos asaltantes, ¡defendemos nuestras ideas! [paramilitar]
- Esa no es la forma: la violencia engendra violencia [comisario]
- Algo sabíamos de esto [se refiere al incendio de la empresa], siento haber llegado tarde...

- Como siempre...[Interrumpe Pólvora, amigo de Salvador]
(Moglia Barth, *Con el dedo en el gatillo*)

Desde una perspectiva ideológica diferente, en *Fuera de la Ley* - el "drama policial" de un comisario cuyo hijo, Juan, luego de salir de la cárcel, persiste en su accionar al secuestrar a una mujer que fue criada como su hermana - se pueden leer los abusos de la actividad policial. Al final de la trama, el comisario Robles dictamina, sin recurrir a la justicia, la implementación de la ley marcial para su hijo.

- Eras vos mi perseguidor. Debería haberlo imaginado... perro viejo...
[Juan]
- Déjenme solo con él. (...) Ya estamos frente a frente Juan. Para vos ha llegado la hora de la justicia. [Robles]
- Tengo cárcel para toda la vida, no me vengas con sermones encima.
- Te equivocás Juan. No irás a la cárcel. La que ha llegado es tu última hora.
- ¿Qué? ¿Quién me va a matar?
- Vos mismo. Con esta arma.
- Pero estás loco padre. ¡No tenés ningún derecho! ¡Yo no quiero morir!
- Basta (...) Rogás como todos los criminales.
- Pero viejo... soy Juan... ¡tu hijo! Pensá en mamá que me quiere tanto.
- Si dentro de 2 minutos no has puesto fin a tu vergonzosa vida, seré yo quien lo haga.
- ¡Vos! Vos que me diste la vida, ¡me la querés quitar!
- ¡Yo no! Es la Ley.
- Es mentira, la ley no existe.
- No importa, en este momento ante Dios, yo hago la Ley.
(...)
- ¿Se hizo Justicia? [Varela]
- No se preocupe, la Justicia está hecha.
(Romero, *Fuera de la ley*)

En *Palermo*, aunque en menor medida, se insinúa un cierto carácter abusivo del accionar policial en una escena donde se quiere comprar la complicidad del criminal.

- Aquí tengo unas cuentitas que tenés que saldar y arreglamos todo; si te das vuelta, vas con el juez. Vos sabrás lo que te conviene
(Mom, *Palermo*)

4. La inautenticidad

Como señalamos, la idea de una realidad vivida como inauténtica, que esconde tras de sí una verdad opuesta a la de la superficie, es un mecanismo decisivo de la época que se vincula con la crisis del modelo decimonónico y el cuestionamiento de la ciudad como centro civilizatorio. Creemos que esta representación del período, posiblemente, es la que se pueda observar con mayor claridad en la estructuración del cine policial de 1930 a 1943 y la que encontramos más reiterada en nuestros casos de estudio. En *Con el dedo en el gatillo*, la inautenticidad

ocupa un rol central en la construcción del personaje: Salvador es un militante político que se hace pasar por delincuente. Lo interesante del caso es que son las instituciones las que lo ayudan a sostener su disfraz. Salvador llama a la policía para "informar" que se ha desvinculado de la agrupación anarquista y es la investigación policial la que condiciona a la prensa para que se refiera a él como a un criminal: "temible y audaz pistolero comete larga serie de robos y asaltos/ Salvador di Pietro convertido en el más temible delincuente siembra el pánico en la capital/ País exige que se ponga término a la criminal actividad del audaz delincuente que lo aterroriza". Pero, a la vez, el filme se encarga de sembrar más dudas sobre la autenticidad de este rol, ya que, de manera constante, genera el interrogante de si, en verdad, Salvador no es finalmente un delincuente que se hace pasar por militante. A lo largo del filme, esta ambigüedad se simboliza en la tentación creciente por parte del protagonista por comprarse camisas de seda (lo que según uno de los delincuentes de la banda es conveniente a la hora de liderar una organización criminal: genera mayor respeto entre los miembros de la banda y la policía "molesta menos"), más allá de que nunca lo lleve a cabo. El mecanismo de la inautenticidad se expande a varios de los niveles de la película de Luis Moglia Barth: en la imprenta que es, en realidad, un centro de acción política; en la dualidad del rol de Nuri Montsé que, si bien es la novia de Miguel (un anarquista que no cree en los métodos violentos), está enamorada y pretende huir con Salvador; en las modalidades de algunos de los robos donde los personajes se convierten casi en actores con el fin de llevar a cabo el delito, siendo el caso más representativo el del falso vendedor de Biblias.

Palermo es otro de los filmes cuyo personaje principal se estructura en base a la inautenticidad. Ana María (representado por Nedda Francis.) podría ser el personaje inauténtico por excelencia. El espectador tiene a lo largo de todo el filme la sensación de que Ana María "oculta algo". Más allá de su dualidad entre su lealtad al mafioso y su creciente amor hacia el joven interpretado por Juan Gola, no termina de parecer sincero su acercamiento al mafioso por razones monetarias, ni tampoco absolutamente transparente su amor hacia el personaje de Juan Gola. En la resolución del filme, se otorga la respuesta a los interrogantes del espectador: Ana María no es una delincuente sino una mujer policía. Lo que si bien brinda una explicación a las incógnitas planteadas, no por eso mitiga la sensación del carácter inauténtico de la realidad presentada (o representada) ya que, finalmente, es una nueva apariencia falsa la que desencadena la resolución de la historia. Al igual que sucede en *Con el dedo en el gatillo*, este formante se desplaza a otros elementos del filme. No es un detalle menor que *Palermo* se estructure a partir del enfrentamiento entre una policía encubierta y una organización mafiosa cuyo golpe final, antes del retiro, sea la de introducir dos millones de pesos falsos en el mercado. Aquí se puede observar, también, una clara relación entre la película de Mom y la serie negra norteamericana. Como explica Piglia, en este género, el dinero "que legisla la moral y sostiene la ley es la única razón de estos relatos" (1976:103). En consecuencia, el dinero falso constituye la mayor amenaza que puede sufrir esa racionalidad y es propio también del imaginario de la época en la Argentina. De hecho,

puede contemplarse en producciones literarias del período como *¡Estafen!* de Filloy o *Los Lanzallamas* de Arlt. Por su parte, el "héroe" masculino también presenta un carácter inauténtico, tras su fachada de joven acaudalado, se esconde un hombre al borde de la bancarrota. Finalmente, podemos decir que una de las canciones diegéticas del filme se encuentra la clave estructurante de *Palermo*:

Me clava firme la mirada / se queda con un ojo duro / y el otro haciendo
una guiñada / qué linda parada / se saca el poncho y da un bufido /
coloca el gacho sobre un lado / arroja el cigarro a un costado / y hecha
el cuerpo de golpe hacia atrás / saca el facón / quién sabe con qué
intención / hace un ensayo de barajadas / van como un rayo las
puñaladas / y en el ombú / quedó el cuchillo después / zumbando solo y
luciendo su mango / igual que una cruz / qué susto que me dio el
barbudo / las piernas como loro viejo / de tanto jinetejar panzudo /
quejudo, clinudo / andaba como pato chueco / con ruedas sobre los
talones / rayando y rayando terrones / como arando la tierra al pajar /
qué papelón / resulta que el gaucho aquél / era un linyera sordo y
gangoso / rata extranjera / gaucho forzoso / qué papelón / lo mismo que
el gaucho aquel / un ojo duro y hablando a lo mudo / así me quedé.
(Mom, *Palermo*)

En *La Fuga*, la idea de una identidad inauténtica se evidencia. El personaje principal, prófugo por robo, logra mantenerse a salvo haciéndose pasar por un maestro rural que, a la vez, es importante indicar, es mantenido literalmente oculto. Cuando su identidad secreta sale efectivamente a la luz (cuando el maestro real logra escaparse de su cautiverio) se devela para la policía el paradero del prófugo y, por lo tanto, se le restituye a la fuerza su identidad de criminal. Es interesante remarcar que, aunque con signo moral inverso, al igual que el personaje de Salvador en *Con el dedo en el gatillo*, la identidad del protagonista termina por confundirse con la de su realidad ficticia volviéndose por momentos indiscernible cuál le pertenece. Otro elemento destacable es la falsa inocencia de las canciones de Niní Marshall que esconden mensajes en clave para ayudar al criminal. También colabora, al igual que en el caso de *Palermo* y de *Con el dedo en el gatillo*, la dualidad de la protagonista femenina que, si bien finge ser la novia del policía, es amante del delincuente.

En *Monte Criollo*, Lucy, la protagonista femenina, convence a dos hombres, Arguello y Carlos, de que instalen un salón de juego ilegal. Arguello se enamora de ella, pero Lucy está interesada en Carlos. Arguello reta a una partida de cartas a Carlos donde logra dejarlo en la ruina haciendo trampa y, ambos personajes, terminan enfrentados en un duelo a cuchillo en el que muere Arguello. La inautenticidad conforma la base de la trama, ya que las trampas realizadas en el juego de cartas, a partir de mazos falsos, se vuelven el sustento de los protagonistas y las causantes de una marcada movilidad social (pasan de la pobreza a ser dueños de un casino).

Sin embargo, en *Fuera de la ley*, más allá del falso suicidio del final, no encontramos verdaderos elementos estructurantes de este tipo.

5. La conspiración

Directamente relacionada con la idea de la inautenticidad se encuentra la de la conspiración, ya que traza la "idea de una conjura capaz de hacer del azar una mera apariencia, que encubre una planificación secreta y compleja" (María Pía López, 2007: 21). En *La década infame y los escritores suicidas*, se marca como en los años de 1930 a 1943, la conspiración es uno de los elementos estructurantes de la narrativa de esa época. Esto se puede ver en ejemplos de orientaciones ideológicas diversas: tanto en el complot ideado por el Astrólogo y su grupo en las novelas *Los 7 locos* (1929) y *Los Lanzallamas* (1931) de Arlt, como en *Hombres de Soledad* (1938) de Gálvez y en la antisemita *El Kahal y Oro* (1935) de Hugo Wast. Intentaremos mostrar cómo esta idea estructura también parte de nuestro corpus fílmico. Fredric Jameson en *La estética geopolítica: cine y espacio en el sistema mundial* (1995) entiende que el cine conspirativo es el cine posmoderno por excelencia y lo ubica aproximadamente a finales de los 60. Salvando las distancias, podría discutirse esta periodización taxativa de Jameson y nos atrevemos a percibir ciertas características de estos modos en el cine que nos ocupa. Principalmente, en el paso de un criminal que deja de ser individual para volverse colectivo, en la conspiración como amenaza permanente que vuelve a la realidad "una puesta en escena" y en las alegorizaciones laterales. En *Con el dedo en el gatillo* se inmiscuye la idea conspirativa, a partir de una alianza entre las agrupaciones políticas y el mundo de la delincuencia, en pos de un cambio radical de las estructuras sociales. Factor que tiñe al film de un sesgo marcadamente conservador que, a nuestro entender, sobrepasa tanto una primera intención individualizante de una película que se presenta como biográfica (el personaje de Salvador representa Severino Di Giovanni), como sus aparentes marcas progresistas. En *Monte Criollo*, no es difícil leer, en esos personajes que logran un ascenso social a través del fraude, la alegoría de lo que, en ese momento, estaba sucediendo en los comicios electorales: nada se echa en suerte, sino que todo está secretamente arreglado. En *Fuera de la ley*, el personaje del Robles (hijo) nos es caracterizado como parte de un mundo mayor, inconmensurable e ingobernable:

Señora, los criminales tienen siempre a su favor un gran porcentaje en estas circunstancias: el 45% lo forma la suavidad del ardid; el otro 45% la cobardía de la víctima; a nosotros solo nos queda el 10%. Pero trataremos de hacer lo humanamente posible. (Romero, *Fuera de la ley*)

La idea de un mundo ajeno, "fuera de la ley", que se nos mantiene oculto y del que apenas se nos da un destello en el personaje de Robles (hijo), hace que se vuelva especialmente amenazante y que genere esa sensación tan propia de los filmes conspirativos: la imposibilidad de la aprehensión del verdadero delincuente. En el filme de Romero, el asesino individual, que es Robles (hijo), toma dimensión social a partir de la ideología reaccionaria que entreteje la trama y que se entrevé en sus escenas. Más allá de que al espectador se le hace saber que ese joven actúa de un modo particular, por estar en su naturaleza, (en

contraposición del personaje de Octavio que repite todo el tiempo no llevarlo en la sangre: "no tengo alma de malandra"), se le indica que es también el fruto de un sistema excesivamente blando. Es el subcomisario Robles quien literalmente engendra al Criminal Robles y es, por lo tanto, a él, a quien, como vimos, le corresponde la responsabilidad de eliminarlo. El ideario conspirativo llega a su punto máximo cuando se comprende que el paralelo del intento de parricidio por parte del hijo del subcomisario es el de ese otro mundo fuera de la ley destruyendo el modelo social. En *Palermo*, por su parte, se observa con claridad uno de los recursos característicos del cine conspirativo: el del espía encubierto que termina por volver indiscernibles el mundo del crimen con el policíaco. Pero, además, en la unión conspirativa de un mundo criminal no sólo con el fin de socavar el fundamento del Estado moderno (a partir de la emisión de billetes falsos, como ya explicamos en el apartado anterior), sino también con el propósito de erosionar los estamentos tradicionales de la sociedad argentina. Los delincuentes desean penetrar, nada menos, que en el Jockey Club. Le advierte el personaje de José Gola al líder mafioso:

Como todos los tipos de su calaña, usted se va a estrellar contra un obstáculo que no ha visto. Supongamos que yo fuera capaz de mezclarme en sus bajas maniobras con los caballos, ¿cree usted que va a entrar en Palermo? Sáqueselo de la cabeza. Palermo sigue siendo el lugar de los señores, el lugar de los caballeros, que siempre sabrán defenderse contra los audaces como usted. (Mom, *Palermo*).

En un momento histórico donde la oligarquía logró, como explicamos, desplazar del mapa político a grandes sectores de la sociedad, no parece un elemento menor estas palabras en boca del héroe masculino. Delatan los temores de un sector de la sociedad a que la nueva restitución de su orden fuera, como lo fue, provisoria. De este modo, "la mafia" pareciera representar a un sector social mucho más amplio y amenazante para los estratos que habían conseguido restaurar su poder político. En *La fuga* pensamos como elemento particularmente significativo de la forma conspirativa, el hecho de que el arte popular sirva como cómplice de la delincuencia, a lo que se suma el rol de la tecnología y los medios de comunicación, en este caso la radio, para su sostenimiento. Al igual que ocurre con las iconografías que Jameson ve en el teléfono y en los ordenadores, la radio por la que se difunden mensajes en código sólo comprensibles para el delincuente se convierte en la alegoría amenazante de una red descentralizada e invisible.

6. El gangster gaucho

Una de las peculiaridades de la década que se inaugura en 1930 fue que frente a la crisis de los modelos establecidos se produjo, en palabras de Oscar Terán, "una tematización casi salvaje del objeto nacional" (1986:163). Alejandro Cattaruzza, en *Descifrando Pasados: debates y representaciones de la historia nacional*, describe este estado de época:

Junto a las polémicas, había también certezas compartidas. Los historiadores de todos los grupos e instituciones estaban convencidos de

que la suya era una empresa "científica y patriótica" cuyo objetivo era indagar lo que llamaban, en palabras del presidente de la Academia Nacional de la Historia, Ricardo Levene, el "alma de nación", y los funcionarios, a pesar de sus diferencias confiaban en que la enseñanza de la historia fortalecería entre los sectores populares el sentimiento patriótico, aunque ofrecieran versiones distintas de ese patriotismo. Prácticamente todos coincidían, además, en una cuestión de contenido: era el gaucho el tipo social representativo de la nacionalidad. (2001:387).

Entenderemos como otra peculiaridad del cine de género policial, de 1930 a 1943, en la Argentina, su continuidad con el género literario de la gauchesca. En principio, es importante señalar la vinculación que el género policial guarda con una figura paradigmática del mundo rural como es la del rastreador. Régis Messac, en *Le «Detective Novel» et l'influence de la pensée scientifique* (1929), busca los antecedentes del pensamiento inductivo de la novela policial y toma como referente importante los *pathfinders*, o seguidores de huellas pertenecientes a las tribus de "pieles rojas", representados en las novelas de Cooper. Dentro de la tradición local, son los gauchos quienes desempeñan la figura del rastreador. Indica Sarmiento en *Facundo*:

Todos los gauchos del interior son rastreadores. En llanuras tan dilatadas, en donde las sendas y caminos cruzan en todas direcciones, y los campos en que pacen o transitan las bestias son abiertos, es preciso saber seguir las huellas de un animal y distinguirlas de entre mil, conocer si va despacio o ligero, suelto o tirado, cargado o de vacío. Esta es una ciencia casera y popular. [...] Un robo se ha ejecutado durante la noche; no bien se nota, corren a buscar una pisada del ladrón, y encontrada, se cubre con algo para que el viento no la disipe. Se llama en seguida al rastreador, que ve el rastro y lo sigue sin mirar sino de tarde en tarde el suelo, como si sus ojos vieran de relieve esta pisada que para otro es imperceptible. Sigue el curso de las calles, atraviesa los huertos, entra en una casa y, señalando un hombre que encuentra, dice fríamente: "¡Este es!". El delito está probado, y raro es el delincuente que resiste a esta acusación" (2003: 78).

En el corpus, la continuidad de la figura parece encontrarse en la policía. Son ellos, y no detectives privados guiados por el afán intelectual o lucrativo, quienes en el "correcto desempeño de su deber" son los encargados de buscar pistas para resolver el asesinato de forma inductiva. Donde más claramente se puede ver la vinculación con la figura del rastreador es en *Fuera de la Ley* y en *Con el dedo en el gatillo*. En ambos filmes, el rastro de sangre (en *Fuera de la Ley* en la herida del criminal dejada en su casa paterna, en *Con el dedo en el gatillo* en el nombre de Salvador escrito en sangre por el mafioso que busca venganza) es lo que permite al comisario encontrar al delincuente. La continuidad entre el rastreador y el policía, en el cine policial argentino, de 1930 a 1943, se puede ver como parte del fenómeno que describe Cattaruzza y del que Bernini analiza su correlato para el cine: "la transposición lleva a cabo así una lectura política de la literatura, cuando la integra al universo ideológico predominante del cine de la década. El

proceso por el cual el gaucho noble y víctima (hacia los veinte) deviene un gaucho patriota y militar (en los años treinta)." (2007:122).

La construcción del gaucho como paradigma del orden institucional conlleva la revisión de los polos constitutivos de la antítesis civilización-barbarie. La ciudad, como vimos, deja de ser el espacio del progreso y se vuelve el lugar de la corrupción (y falsificación) de la autenticidad argentina. Todos los filmes citados presentan la idea de la ciudad como el epicentro del crimen, pero donde con mayor claridad puede observarse esto es *En la Fuga*: luego de una vida en el campo, el delincuente logra redimirse. De hecho, la película toda se estructura a partir de la antinomia entre el campo y la ciudad.

Sin embargo, consideramos desacertado entender estas modificaciones paradigmáticas como sólo guiadas por el patriotismo oficial. Como se encarga de explicar Cattaruzza y como ya pudimos observar en el extracto citado de *Radiografía de la Pampa*, la puesta en duda del modelo civilizatorio representado por la ciudad responde, principalmente, a una crisis de un modelo de progreso que se derrumba a partir de la crisis económica y del golpe de Estado de 1930. Para el caso particular del cine, explica Ana Laura Lusnich:

Lo moderno con aires de futuro y el pasado. Armado entre los recursos, fueron el gran tópico inicial de los géneros de nuestro cine. Era la dualidad ciudad/campo-civilización/ barbarie, que volvía una y otra vez, revestida de ahora y de enfrentamiento antiguo/moderno, lo desplazado y lo convocante, con el cine nuestro como fondo último de aquella superestructura que se creía dejada afuera mucho tiempo atrás. En realidad, esta contradicción cultural y social va a pervivir en el carácter didascálico del cine nacional de los años 30 y, después, hasta casi 1943. (2007: 13).

Es así que ciertas peculiaridades con la que la gauchesca construyó a su héroe se pueden ver transpuestas no sólo en la caracterización de los personajes policíacos, sino también en la de los criminales.

6.1 Contraposición entre ley y justicia

Josefina Ludmer en *La gauchesca, un tratado sobre la patria* (1988) explica que una de las contraposiciones básicas de la gauchesca es el enfrentamiento entre una ley central escrita propia de la ciudad y un código consuetudinario, oral y tradicional del campo. Esta lectura, sin negar la anteriormente planteada, resignifica la decisión de aplicar una "justicia de Dios" por parte del subcomisario Ramos en *Fuera de la ley*, por ser esta justicia propia también del mundo criminal; en *Con el dedo en el gatillo*, el personaje de Salvador aplica su propio código de justicia cuando conduce la organización criminal. Salvador instaura como única norma el no derramamiento de sangre y es la legitimación oral de ese código lo que le permite ejecutar al líder de los gángsters (Aguirre) cuando éste asesina para robar. Al final, Salvador se ve acorralado y decide empezar él también a matar; mantiene, entonces, el siguiente diálogo con uno de los criminales:

- ¿Qué piensa hacer, jefe?
- Vivir
- ¿Sin su ley?
- Sin mi ley

(Moglia Barth, *Con el dedo en el gatillo*).

En *Monte Criollo*, se presenta otra de las formas de justicia particulares de la gauchesca como es el duelo a cuchillos. En la penúltima escena, se encuentran los dos protagonistas en la zona portuaria de la capital. Tácitamente, se sabe que uno de los dos se quedará con todo: la mujer y el dinero. Veamos el pequeño diálogo que entablan:

- ¿Para qué vamos a hablar?
 - No hace falta...
- (Mom, *Monte Criollo*).

Acudir a la ley no es una opción, si realmente es a "todo o nada", se busca la forma más noble de disputarlo:

- Como antes... con facón
 - Tenés razón
- (Mom, *Monte Criollo*).

Pero la tradición del duelo criollo también puede leerse de manera recurrente a lo largo de este filme: cada noche los dos protagonistas masculinos, con un mazo de cartas no marcado, se enfrentan y se juegan la ganancia de la jornada. Se dejan regir por "la ley del azar". Este duelo cotidiano a través de las cartas (principal divertimento, por otra parte, de los gauchos en las pulperías) actúa tanto de desencadenante como de anticipo del realizado a cuchillo al final de la trama. La confrontación entre la ley escrita de la ciudad y la justicia de la tradición oral queda en evidencia en la respuesta que el personaje de Francisco Petrone, que agoniza por la herida del cuchillo, le da a los vigilantes nocturnos cuando le preguntan por lo sucedido: "Nada, señores, Nada. Simplemente un hombre que se va de la vida. Porque quiero irme, ¿no ve?, sonriendo."

6.2 La caída en desgracia

Para finalizar este análisis, quisiéramos dar cuenta de un último rasgo de la gauchesca presente en dos de los policiales analizados: "la caída en desgracia". Según la tradición, un gaucho se vuelve "desgraciado" si ha asesinado (por más que este haya sido en un duelo limpio), ya que se ve obligado a dejar a su familia y convertirse en fugitivo.

Este núcleo temático puede rastrearse en *Fuera de la Ley* a partir del miedo casi místico de Rosa a que Juan no cometa ningún asesinato. Cuando Juan quiere ir a ajustar cuentas con Varela, Rosa le advierte: "No, pibe, no derrames sangre. Todo menos eso. (...) Va a ser tu desgracia, yo sé lo que te digo". Pero cuando casi de inmediato llega Varela para apresarlo, Juan lo asesina de un cuchillazo. Se produce derramamiento de sangre, Rosa exclama: "¡Sangre! ¡Sangre!". Esta escena es fundamental, a partir de allí, Robles cae, efectivamente, en desgracia.

Rosa vaticinó que su destino está ligado al del gaucho: quien mata se vuelve desgraciado.

La misma idea se repite en *Con el dedo en el gatillo*. Cuando Salvador busca luchar por la causa junto a la banda de Aguirre, declara como norma: "en los asaltos no habrá sangre". A la hora del primer trabajo, Aguirre comete un asesinato y es castigado por Salvador con la muerte. Aguirre, con el último suspiro, toma su sangre derramada y escribe el nombre de Salvador. Aquí, la sangre es el vehículo por el cual se descubre luego a Salvador, él mismo al quebrar su propia ley cae en desgracia.

Conclusiones

Si bien este artículo no pretende agotar todos los casos del género policial de la época, creemos que a partir del análisis brindado se evidencia que el cine policial de la "época de oro" (Di Núbila, 1988) de la cinematografía argentina logró exceder las fronteras de la estandarización del género para dar cuenta, desde su estructura y sus tópicos, de la crisis económica y social sufrida en el país. También, hemos propuesto que una característica propia del género policial, como la de manifestar una sociedad "carente de realidad" (Kracauer, 2006), se vincula con un imaginario de época que, en la Argentina, supera el ámbito estrictamente cinematográfico: la inautenticidad. Este núcleo temático y estructurante fue clave para establecer su relación, a modo de anticipación, con formas cronológicamente posteriores de la cinematografía hollywoodense, como la del cine conspirativo. Finalmente, en una segunda parte del artículo, abordamos otra particularidad del cine policial, en la Argentina, de 1930 a 1943, que es la de mantener una continuidad con un género literario propiamente nacional como el de la gauchesca. Este hecho también fue ligado a un estado de época que, a partir de la crisis de los modelos de país establecidos, produjo desde las más diversas ideologías una tematización "salvaje", como adjetivó Terán, de la cuestión nacional. A partir de todas estas observaciones podemos, finalmente, concluir lo que en la introducción de nuestro trabajo funcionó de forma casi axiomática: el cine de género, en países periféricos, no se limita a la mera transposición imitativa de formatos preestablecidos, sino que implica una reelaboración y problematización de los mismos en relación al contexto y a la cultura que elige implantarlos. Al mismo tiempo, como recuerda Dana Zylberman (2014), que la producción de bienes y servicios simbólicos no sólo da cuenta de la dimensión económica de la cultura, sino que también es formativa de una identidad cultural propia.

Notas

1. "...el cine argentino comenzó a construir los cimientos de un modelo industrial con dos títulos ejemplificadores: ¡Tango! (José Luis Moglia Barth, 1933) y Los tres berretines (Equipo Luminton, 1933)" (Manetti, 2014:21).

Referencias Bibliográficas

Aisenmberg, Alicia (2009). "La redefinición de los personajes en el cine social del período clásico industrial". En A.L. Lusnich y P. Piedras (Editores), *Una historia del cine político y social en Argentina (1896-1969)*. Buenos Aires: Nueva Librería.

Benjamin, Walter (1991). "Das Paris des Seconde Empire bei Baudelaire". En *Gesammelte Schriften 1*. Frankfurt: Suhrkamp.

Bernini, Emilio (2001). "La transposición política, La literatura en el cine argentino de los años treinta". En D. Viñas (Dir.), *La década infame y los escritores suicidas (1930-1943)*. Buenos Aires, Paradiso.

Caillois, Roger (1941). *Le roman policier ou comment l'intelligence se retire du monde pour se consacrer a ses jeux et comment la société introduit ses problèmes dans ceux-ci*. Buenos Aires: Sur.

Carbone, Rocco (2007). "Erdosain entre Yrigoyen y Uriburu". En D. Viñas (Dir.), *La década infame y los escritores suicidas (1930-1943)*. Buenos Aires: Paradiso.

Casetti, Francesco (1986). *El film y su espectador*. Madrid: Cátedra.

Cattaruzza, Alejandro (2001). *Nueva Historia Argentina, Crisis económica, avance del estado e incertidumbre política (1930-1943)*. Buenos Aires: Sudamericana.

Di Núbila, Domingo (1998). *La época de oro. Historia del cine argentino I*. Buenos Aires: Ediciones del Jilguero.

Halperín Donghi, Tulio (2007). *La República imposible*. Buenos Aires: Emecé.

Jameson, Frederic (2006). *La estética geopolítica. Cine y espacio en el sistema mundial*. Madrid: Paidós.

Kracauer, Sigfrid (2006). "Der Detektiv-Roman. Eine Deutung". En *Weke 1*, Frankfurt: Suhrkamp.

Lopez, María Pía (2007). "30 /43: Historia, Ensayo y Literatura". En D. Viñas (Dir.), *La década infame y los escritores suicidas (1930-1943)*. Buenos Aires: Paradiso.

Ludmer, Josefina (1988). *El género gauchesco. Un tratado sobre la patria*. Buenos Aires: Sudamericana.

Lunsich, Ana Laura (2007). *El drama social- folclórico. El universo rural en el cine argentino*. Buenos Aires: Biblos.

Manetti, Ricardo y Rodríguez Riva, Lucía (2014). *30-50-70. Conformación, crisis y renovación del cine industrial argentino y latinoamericano*. Buenos Aires: Facultad de Filosofía y Letras.

Martinez Estrada, Ezequiel (1942). *Radiografía de la pampa*. Buenos Aires: Losada.

Messac, Régis (1929). *Le «detective novel» et l'influence de la pensée scientifique*. Paris: Honoré Champion.

Murmis, Miguel y Portantiero, Juan Carlos (2004). *Estudios sobre los orígenes del peronismo*. Buenos Aires: Siglo XXI.

Newman, Kathleen (1991). *La violencia del discurso. El estado autoritario y la novela política argentina*. Buenos Aires: Catálogos editor.

Piglia, Ricardo (1976). "Sobre el género policial". *Crísis*, (30).

Sarlo, Beatriz (1988). *Buenos Aires, una modernidad periférica: 1920-1930*. Buenos Aires: Nueva Visión.

Sarmiento, Domingo Faustino (2003). *Facundo*. Buenos Aires: Cántaro.

Setton, Roman (2011). *Pensar la literatura policial: Siegfried Kracauer, Walter Benjamin, Ernst Bloch, el género y la disolución de los vínculos comunitarios*. Extraído de: <http://www.academia.edu>

Terán, Oscar (1986). *En busca de la ideología argentina*, Buenos Aires: Catálogos.

Williams, Raymond (1977). *Marxismo y literatura*, Barcelona: Ediciones Península.

Zylberman, Dana (2014). "Luis Cesar Amadori y la construcción de una industria cultural argentina en la década de 1930". En R. Manetti y L. Rodríguez Riva. *30-50-70. Conformación, crisis y renovación del cine industrial argentino y latinoamericano*. Buenos Aires: Facultad de Filosofía y Letras.