

“Hay una muerte que nos une”. *A sangre fría* y los orígenes del cine negro argentino

Daniel Adrián Giacomelli

UNICEN - Argentina
daniel.giacomelli1@gmail.com

Fecha de recepción: 15/06/2025
Fecha de publicación: 31/08/2025

Ver citas audiovisuales 

Resumen

En las siguientes páginas estudiaremos la manera en la que *A sangre fría* (1947) de Daniel Tinayre cimienta los orígenes del cine negro argentino, como el resultado de un proceso de incorporación paulatina de elementos *noir* al contexto argentino. Exploramos, inicialmente, la producción cinematográfica comprendida entre 1941 a 1945 a los fines de evidenciar la forma en que el cine argentino –de predilección melodramática– incorporó y reinterpretó las matrices del *noir* estadounidense y del realismo poético francés en relación con tradiciones locales. Se pone de relieve el trabajo de Saslavsky, Tinayre, Chenal y el de técnicos como John Alton, en la elaboración de una estética y una narrativa *noir* propia caracterizada por el fatalismo, ambigüedad moral y expresionismo en la puesta en escena. Finalmente, argumentamos que el cine negro argentino se caracteriza por ser un discurso híbrido producto de las tensiones entre el cosmopolitismo de los agentes implicados, los cuestionamientos hacia el interior de la industria cultural y la construcción de la identidad nacional según la crítica cinematográfica.

Palabras clave: Cine negro; cine argentino; *A sangre fría*; Daniel Tinayre; Luis Saslavsky; industria cultural

“There’s a death bonding us”. *A sangre fría* and the origins of Argentine noir

Abstract

In the following pages, we examine how *A sangre fría* (1947) by Daniel Tinayre laid the foundations of Argentine film noir, as the result of a gradual process of incorporating

noir elements into the Argentine context. We begin by exploring the cinematic production from 1941 to 1945 in order to highlight how Argentine cinema—primarily melodramatic in orientation—adopted and reinterpreted the patterns of American film noir and French poetic realism in relation to local traditions. The work of Saslavsky, Tinayre, and Chenal, as well as technicians such as John Alton, is emphasized for their role in shaping a distinctive noir aesthetic and narrative marked by fatalism, moral ambiguity, and expressionist *mise-en-scène*. Finally, we argue that Argentine film noir is best understood as a hybrid discourse, emerging from the tensions between the cosmopolitanism of its agents, internal critiques of the cultural industry, and the construction of national identity as reflected in film criticism.

Keywords: *Film noir*; Argentine cinema; *A sangre fría*; Daniel Tinayre; Luis Saslavsky; Cultural industry

En *A sangre fría*, estrenada en junio de 1947, dirigida por Daniel Tinayre y escrita en colaboración con Luis Saslavsky, autor de la obra literaria en la que está basada, Elena (una ex convicta) comienza a trabajar como enfermera en la casa de los Román, una familia burguesa, espacio en el cual se enamora de Fernando, sobrino de Sabina, la anciana dueña del hogar. Lo que Elena no sabe es que su enamorado requiere dinero para satisfacer los gustos de Linda, una corista que trabaja en una *boîte*. Por ello, sin que la protagonista sospeche su vínculo con la artista nocturna, Fernando convence a Elena de envenenar a la tía adinerada para quedarse con el dinero de su herencia. Las cosas comienzan a tomar un cariz oscuro cuando el doctor de la anciana sospecha la posible intoxicación deliberada de Sabina. El sobrino asesina al médico e inicia una manipulación vil sobre la protagonista, a la vez que tiene lugar una investigación por parte de las fuerzas de la ley en colaboración con el hijo del asesinado médico. Cuando Elena reconoce el vínculo afectivo que une a Fernando con Linda, decide (con despecho) acabar, ahora sí, con la vida de la tía. Este hecho motiva a los investigadores a acudir a la casa de la familia Román al mismo tiempo en que Elena decide huir en tren. Fernando persigue a la protagonista y, cuando logra alcanzarla, es abatido por los policías, quienes lo acribillan tras herir él a Elena, que muere poco después en el hospital.

Roberto Blanco Pazos y Raúl Clemente, en su compendio de películas policiales argentinas desde 1933 a 2001, mencionan que “todo (en *A sangre fría*) es negro y sombrío, evidenciando influencias de Raymond Chandler, James M. Cain y Dashiell Hammett”¹. Así, la ligan al ciclo clásico del cine negro estadounidense, como Miguel Ángel Rosado, quien reconoce que “nada de luminoso ni de esperanzado tiene este relato, cuyo modelo es la novela negra norteamericana (...) y cuya referencia es el cine

¹ Blanco Pazos y Clemente, *De La Fuga a La Fuga*, 60.

que ella inspiró"². De manera similar, Román Setton aduce que en el cine de Saslavsky "encontramos varios *films* pertenecientes al *noir* o sencillamente al policial"³. Por ello considera que el texto original sigue claramente las pautas de la novela negra y también alude a elementos del cine *noir*, pero con un grado ingenioso de innovación ya que al privilegiar la perspectiva de la protagonista femenina "destaca más la significación de los hombres fatales, que marcan su vida, su muerte y su destino, e invierte así —al menos de manera parcial— la perspectiva del *noir* en la asignación de roles a los géneros"⁴. Asimismo, Setton sostiene que en el *film* se hacen presentes otros rasgos propios del cine negro como "el peso melodramático del pasado" y "el componente onírico", elementos que —como afirman Raymond Borde y Étienne Chaumeton⁵— dentro de esta tipología cobra un lugar prevalente y configurador del mundo de los relatos.



Poster de la película *A sangre fría*, de Daniel Tinayre (1947)

Pero es a partir de estas reflexiones que surge una incógnita central: ¿cómo comprender la acción creativa de Tinayre y Saslavsky en un *film* que pueda ser colocado

² Rosado, *Daniel Tinayre*, 19.

³ Setton, "Luis Saslavsky", 321.

⁴ *Ibid.*, 329.

⁵ Borde y Chaumeton, *Panorama del cine negro*, 1958. (Si bien la publicación en español que utilizamos fue editada en 1958, el texto original fue publicado en 1955.)

dentro de la rotulación *noir*? Y otra aún más importante: ¿cómo fue que se produjo paralelamente a Hollywood un género que aún no había sido definido y sistematizado a nivel internacional?

Los límites genéricos del policial en Argentina en el período clásico-industrial

En los últimos años han proliferado estudios que intentaron reconocer la presencia del *noir* en Argentina, y así pretenden implementar las definiciones del *film noir* que se adecuan de manera más correcta a la industria estadounidense, sin plantear los condicionamientos propios de las industrias culturales argentinas (o en todo caso latinoamericanas) a inicios y mediados del siglo XX. David George y Gizella Meneses proponen estudiar “los *films* como ejemplos de fertilización cultural cruzada, estilos, y géneros que cruzan fronteras. A decir verdad, el *noir* internacional –incluyendo al *noir* argentino– le debe una considerable deuda al ciclo clásico de cine negro producido en Hollywood”⁶. En tal sentido, destacan del contexto argentino la presión ejercida por el gobierno peronista en la industria cinematográfica, decisiva para los directores que quisieron representar simbólicamente el estado de represión y control de ese entonces, y señalan como el *film* inicial del ciclo *noir* argentino a *El ángel desnudo* (1946) de Carlos Hugo Christensen. En una línea similar, Currie K. Thompson revisa el cine criminal realizado durante el primer peronismo (1946-1955) a partir de la distinción de Borde y Chaumeton entre *films noirs* y policiales documentales⁷. De esa forma, identifica a *Ven, mi corazón te llama* (Manuel Romero, 1942) como anticipadora temprana de elementos *noir* en el cine argentino, al tiempo que nota que –a diferencia del cine negro estadounidense– las películas *noir* realizadas en nuestro país no exponían a los policías como corruptos, aunque en ocasiones revelaban las limitaciones de los sistemas legales en su capacidad de impartir justicia. En los *films* se presentaban tanto asesinos moralmente ambiguos y víctimas de crímenes cargadas de odio, como también casos en que personajes que iniciaban su trayecto como criminales al final de sus recorridos sufrían una conversión. En tal sentido, sin definir las particularidades del *film noir* argentino, Thompson atiende a algunas características distintivas, como la gran cantidad de películas en que la ambigüedad moral de los protagonistas es despejada hacia el final de las obras y la acotada presencia de *femmes fatales*. Asimismo, denota que ya que en películas como *Monte criollo* (Arturo S. Mom, 1935), *La fuga* (Luis Saslavsky, 1937), *Turbión* (Antonio Momplet, 1938) y *El loco Serenata* (Luis Saslavsky, 1939) se presentaban personajes protagónicos ambiguos.

Recordemos que desde el año 1933 se da en el cine argentino una modernización que coincide con la implementación de la tecnología para realizar *films* sonoros, con lo que se establecen productoras como Lumiton, Argentina Sono Film, Pampa Film y EFA

⁶ George y Meneses, *Argentine Cinema*, 2. (La traducción de este fragmento es nuestra).

⁷ Thompson, *Picturing Argentina*, 211.

que inauguran en Argentina el período clásico-industrial⁸. De esa manera, siguiendo a Emilio Bernini, el cine argentino se enfrentó a la necesidad de negociar, estética y políticamente con Hollywood, con el fin de transponer sus géneros a condiciones de producción más modestas y a una cultura heterogénea: “de modo que los géneros en el cine argentino ya, de entrada, son una transposición de los géneros hollywoodenses y como toda transposición producen transformaciones textuales, genéricas”⁹. Así, según Bernini, la presencia del Estado en la elaboración cinematográfica da lugar a una incidencia de la política más determinante que en las películas de Hollywood, particularmente en la producción *noir*, como en *Si muero antes de despertar* (Carlos Hugo Christensen, 1952). En ese sentido, gran parte de los estudios acerca de la genealogía del policial en el cine argentino pone un ojo en el *noir*, ya sea como uno de los géneros en los que la industria incurrió, o como una distancia respecto de los rasgos locales de la producción de índole criminal. En un estudio inicial, Lafforgue y Rivera indicaban antecedentes como *Fuera de la ley* (Manuel Romero, 1937) y *La fuga* (Luis Saslavsky, 1937), pero definen a *Apenas un delincuente* (Hugo Fregonese, 1949) como un *film* “duro” o “negro”, que enriquecía la filmografía policial local: “se aparta de los prototipos construidos por Chenal, Christensen o Tinayre para proponernos una original e inédita versión del mundo delictivo, trabajada dentro de los patrones de la crónica y del *film* de reconstrucción documental”¹⁰.

Mabel Tassara, por su parte, rescata al negro como un “hito estilístico de una arrasadora pregnancia, tanta como para que la memoria vuelva inevitablemente a él cuando se habla de *policial*”¹¹ y así, lo toma como parámetro para contrastar la producción nacional con dicha tipología. Los *patterns* (como Tassara los llama) del negro se encuentran en momentos en que el medio local brilla, pero es —según la autora— una perspectiva que no es trabajada completamente en la cinematografía argentina ya que “es constante la presencia de personajes y situaciones propias de nuestro entorno urbano, sin que se adviertan forzamientos que intenten asimilarlos al cine norteamericano”¹². Según Tassara, en el período 1947-1952 —el de mayor profusión de producción policial— prima una perspectiva maniquea y moralizante que suele ponerse del lado de la ley, al presentar al delincuente como un inadaptado social, un ser misterioso cuya psicología resulta en muchos casos el motor del crimen. Así, indica que el melodrama policial es una variante usual, donde el amor o la pasión actúan como impulsos que movilizan a los personajes. Entre los realizadores, destaca la fuerza poética de Daniel Tinayre y Carlos Hugo Christensen, ya que en sus *films* es posible encontrar los rasgos del *negro* “que crearon una poesía ácida y desesperanzada, un erotismo gélido, una dramaticidad esquiva y una elegante y sofisticada desesperación,

⁸ España, “El modelo institucional...”, 34

⁹ Bernini, “Políticas del policial...”, 185.

¹⁰ Lafforgue y Rivera, *Asesinos de papel*, 204.

¹¹ Tassara, “El policial...”, 150.

¹² *Ibid.*, 154.

[donde] circula la vertiente más sugestiva del *policial* argentino del pasado. También la vía más desbrozada para que pase *el cine*¹³. En definitiva, Tassara advierte en esas filmografías los rasgos característicos de un cine negro argentino.

Elena Goity observa que desde 1933 hasta 1957 el *policial* alcanzó un amplio desarrollo mediante la exploración de diversas variantes y que (como sugería Tassara) siguió patrones externos, pero incluye “elementos propios, con el afán de ‘verosimilizarlos’, haciendo reconocibles a sus personajes y sus ambientes”¹⁴. Señala sus inicios en *Monte criollo*, *La fuga* y *Turbión* y confirma que existe una primera etapa que asimila elementos del cine de gánsters, para luego enumerar *films* que considera *policiales psicológicos*, *melodramas policiales*, y también algunas *comedias negras*. En ellas destaca “el aspecto ético que, además del estético se asimiló del cine negro: el riesgo, la equívoca disolución, la permeabilidad de los límites entre el bien y el mal”¹⁵. Finalmente, encuentra en la obra de Román Viñoly Barreto, Luis Saslavsky, Daniel Tinayre, Carlos Hugo Christensen, Pierre Chenal y León Klimovsky relatos donde el cuidado por lo formal toma relevancia:

(...) Se percibe en ellos un gusto por las tramas construidas sobre los frágiles límites de la razón. Los protagonistas de sus historias actúan o padecen el desborde de las pasiones propias o ajenas. Y si bien se perciben investigaciones, juicios y condenas; figuras de la ley y concluyentes restablecimientos del orden, el trayecto tuvo otros sentidos. Próximos al drama psicológico, estos *films* se enriquecen y logran sus plenas posibilidades al bordear los insondables espacios de la desesperación, el descontrol y la locura¹⁶.

Si bien esta descripción se ajusta en gran medida a las caracterizaciones del cine negro que más arriba consignamos, el enfoque centrado en las pasiones acerca su análisis al melodrama. El trabajo de Román Setton, se distingue del de Goity por explorar cómo el cruce, la fusión y la hibridación dan lugar a “una gran cantidad de películas con una subtrama criminal-policial, mucho antes de que se desarrolle verdaderamente un género policial o negro”¹⁷. Luego de un primer cine policial epitomizado por *films* de Romero –*Noches de Buenos Aires* (1935), *La vuelta de Rocha* (1937) y *Fuera de la ley* (1937)–, Arturo S. Mom –*Monte Criollo* (1935) y *Palermo* (1937)– y *Turbión* (Antonio Momplet, 1938), seguido de un cine de *gangsters* apoyado en matrices genéricas estadounidenses donde los criminales patológicos y monstruosos contrastan con instituciones como la familia, la policía y la escuela o el reformatorio –como *La fuga* (Luis Saslavsky, 1937) y *Con el dedo en el gatillo* (Luis Moglia Barth, 1938), Setton sugiere que “de *Apenas un delincuente* [Hugo Fregonese, 1949] a *Los tallos amargos*

¹³ Ibid., 164..

¹⁴ Goity, “Cine policial...”, 403.

¹⁵ Ibid., 407.

¹⁶ Ibid., 446.

¹⁷ Setton, “Hacia una caracterización”, 131.

(1956), puede comprenderse la entera trayectoria del cine negro clásico argentino”¹⁸. En esos *films* la actividad criminal es una empresa individual, donde los elementos estético-formales acentúan el enrarecimiento de la historia, y en las que “el mundo criminal (...) ha penetrado profundamente en el entramado comunitario y acecha en todas partes al hombre o la mujer corrientes”¹⁹. Además de reconocer el impacto de la literatura policial contemporánea a la producción fílmica²⁰, Setton advierte — como Tassara y Goity— una perspectiva autoral predominante en *films* de Tinayre, Christensen y Torre Nilsson.

Con todo, podría bien decirse que el cine negro (o *film noir*) argentino debe su existencia tanto a las matrices genéricas importadas de la industria estadounidense, como a la cinematografía francesa de los años treinta y a los determinantes propios de una industria cultural cuyas tradiciones folletinescas, tangueras, criollistas y melodramáticas fueron de gran preeminencia; en especial, esta última, una fuerza presente en la mayor parte de la producción local, que impregna a las películas de sus relatos, personajes, puntos clave de las tramas y afecciones.



Foto promocional para la película *A sangre fría* (Tinayre, 1947)

¹⁸ Ibid., 43.

¹⁹ Ibid., 44.

²⁰ “Tal como sucede con las películas de Christensen sobre la literatura de Cornell Woolrich/William Irish, los *films* de Torre Nilsson sobre la literatura de Borges y Bioy Casares y los de Tinayre sobre la literatura de Saslavsky o los argumentos de César Tiempo, Emilio Villalba Welsh y Saslavsky”. Ibid., 44.

De la *integración* al *pesimismo*

Como exploramos en otro trabajo, entre 1941 y 1945, varias películas argentinas innovaron en la representación del crimen²¹. *Último refugio* (1941), de John Reinhardt, relata cómo Carlos DuPont, joven pudiente enamorado de Silvia, comete un crimen para costear su vida suntuosa, y acaba entregado a la policía después de la traición de la joven. *Ven, mi corazón te llama* (1942), de Manuel Romero, intercala entornos nocturnos y trampas con un conflicto legal donde una cantante se incrimina para salvar a Lucila, acusada del homicidio de un mafioso con quien tenía deudas de juego. *El muerto falta a la cita* (1944), de Pierre Chenal, muestra a Daniel, quien cree haber acabado con la vida de un ciclista y es luego extorsionado por alguien que dice ser hermano de la víctima, hasta que la verdad se descubre en un duelo final. En *Se abre el abismo* (1945), también de Chenal, la familia Ferry asesina a su padre despótico, caso que es asignado al juez Casares, quien se enamora de una de las hijas; cuando el crimen queda impune, el magistrado reflexiona amargamente sobre los límites de la justicia.

Dado que estos *films* exponen los riesgos que acechan a la integridad familiar, el matrimonio y el amor, pertenecen, en términos temáticos y narrativos, al melodrama. Matthew Karush señala que durante los años veinte y treinta “la cultura de masas adscribió a la visión moral clasista y maniquea del melodrama popular, diseminando versiones de la identidad nacional que privilegiaban al pobre y rechazaban al rico”²². Este melodrama popular permitió que las masas de barrios periféricos se identificaran con los temas, relatos y personajes que competían con las películas de Hollywood²³. Así, las películas indicadas más arriba son *melodramas criminales* que incorporan huellas de los productos estadounidenses a la vez que recogen elementos que los espectadores reconocen como propios de una cultura local cuyo centro de modernización se encuentra en Buenos Aires, una cultura que produce tanto espectáculos de la noche porteña como imágenes familiares ideales (por más que las mismas entren en crisis en el desarrollo de las películas).

Ricardo Manetti señala que los personajes del melodrama en el cine argentino del período clásico-industrial “son víctimas del azar del destino (la *coincidencia abusiva*), y por esto actúan indebidamente. Transgreden las normas al ingresar en un espacio que no les es propio. Deben pagar por la falta cometida”²⁴. En este sentido, En *Último*

²¹ Giacomelli, “Ven, mi corazón llama”, 48.

²² Karush, *Cultura de clase*, 35.

²³ “El melodrama masivo de los años veinte y treinta representaba un modernismo alternativo, pero (...) les ofrecían cosas diferentes a las diferentes audiencias. Para muchos (...) los nuevos programas de radio y películas sonoras proveían una versión respetable, segura y sana de la auténtica cultura argentina (...) Y podían darse el gusto de fantasear con volverse ricos de pronto. Para otros, en cambio, el melodrama ofrecía un modo de procesar las dislocaciones de la modernidad en términos de clase, construyendo un grupo identitario alrededor de valores asociados con los pobres (...) En sus encarnaciones más subversivas, el melodrama de la cultura masiva iba de la mano de una condena populista de la elite argentina” Ibid., 171-172.

²⁴ Manetti, “El melodrama”, 193.

refugio, el deseo motiva a DuPont a cometer un crimen para satisfacer a una mujer interesada, y su ulterior aislamiento en el hogar de la familia deja ver la perturbación que arrastra. En *Ven, mi corazón te llama*, Campos se introduce en el mundo sórdido del juego ilegal por su amor a Lucila y su ambición de justicia, lo que lo enfrenta al poder judicial. En *El muerto falta a la cita*, Daniel es víctima de las extorsiones de Franchi, cuyo ingreso en su vida encarna la penetración del mal en la reciente felicidad marital. Finalmente, en *Se abre el abismo*, el juez Casares, impulsado por el amor, afronta un dilema ético que obstaculiza su ideal de justicia al descubrir que su amada está envuelta en el asesinato del patriarca Ferry.

Manetti caracteriza los aspectos centrales del melodrama argentino, según las cualidades dramáticas esbozadas por Linda Williams²⁵, y reconoce a la mujer como personaje central (en el *melodrama prostibulario*, el *melodrama de madre* y el *melodrama protagonizado por vampiresas*). Es recurrente en los *films* el peligro del pasado que regresa (influido por el género gótico) y la dualidad entre la mujer positiva (ingenua e inocente) y la negativa (causante de infidelidades o represora), que se enfrentan a causa del destino que las ata inexorablemente a través de las grandes pasiones. En definitiva,

Nuestra pantalla del período industrial prefirió el cinismo, la altanería de la estrella y el renunciamiento sin compromiso, a la manera de Hollywood, aunque con recursos propios de fuentes locales, situadas en el tango, la literatura y el acontecimiento cotidiano emanado de la inmigración y la sobrevivencia en el más denso claroscuro de los rincones ocultos de la gran ciudad²⁶.

En las películas que hemos consignado, esta caracterización es representada en gran medida: *Último refugio* altera los roles habituales al presentar a un protagonista que podría ser el villano de un melodrama contemporáneo a la producción, mientras que en *Ven, mi corazón te llama*, la heroína se rinde bajo el poder del refinado villano, y la redención llega a través de su esposo. *El muerto falta a la cita* invierte la jerarquía de clases en la división héroe-villano, y *Se abre el abismo* traslada el origen del mal al recinto familiar, con un patriarca despótico y un juez que se ve obligado a decidir entre justicia y afectos.

²⁵ La recuperación del estado moral de la inocencia del comienzo transformado por el recorrido de la aventura; el consecuente castigo ejemplificador de la víctima; las necesidades expresivas de la imagen que señalan la iconicidad del género a partir de la conjunción de elementos barrocos de la puesta en escena con iluminaciones manieristas; la potencia de la pasión por sobre la razón en protagonistas que viven bajo el dominio del deseo y la culpa; y por último, los *personajes-signos* fuertemente esquemáticos: el traidor (seductor que logra fascinar a la víctima con raíces en el relato de terror, novela negra y narración gótica), la heroína (víctima siempre de una clase social superior y marcada por el ethos romántico y cristiano de la purificación de la culpa), el justiciero (que busca salvar a la víctima y oponerse al traidor), y el bobo (que distiende el trágico drama de la acción a través de la representación del decir popular). Williams, "Melodrama Revised". 42-88.

²⁶ Manetti, "El melodrama...", 26.

Mario Berardi reconoce en el cine del período clásico industrial al *modelo de la integración familiar* como el tipo de narración más duradero, donde la familia constituyó el lugar donde se solucionaban los conflictos sociales por medio de la fuerza ordenadora del destino, que indicaba el *triunfo del amor*²⁷. La mansión obtuvo notabilidad al simbolizar la movilidad social, ya que esas grandes casas unían a las clases altas con los sectores populares para eventualmente resolver los problemas. En el hogar prolifera el verdadero amor, como expresión pura que excede lo romántico y omite el aspecto sexual, y se suma a la honradez, el esfuerzo, el trabajo y el buen corazón como principios fundamentales. Allí se disipaban las amenazas foráneas, se ensalzaban las virtudes y el buen pasar económico de gente bondadosa y trabajadora, como justificación de la aceptación de las fortunas de los ricos, entendidos como promotores de una purificación moral. Al contrario, las amenazas externas eran ejemplificadas por lo *popular* y lo *inmoral*, expuestas en las películas mediante los espacios públicos que en ellas aparecían. Asimismo, hoteles de lujo, *boîtes* y departamentos, vestimentas y trajes ostentosos asomaban en esas obras.

Las películas mencionadas presentan espacios burgueses, como hoteles, confiterías, mansiones y *boîtes*, que evocan los rasgos del cine de "teléfono blanco", que en Argentina celebró tanto una representación aspiracional de la vida burguesa como modelos femeninos ideales a través del cine de ingenuas y la comedia de fiesta²⁸. De esa manera, *Último refugio* y *Se abre el abismo* exploran la dicotomía entre el hogar honesto y honrado y los riesgos de la modernidad, mientras que *Ven, mi corazón te llama* y *El muerto falta a la cita* exhiben personajes que resisten la moral tradicional en la trama de la vida urbana. En estas obras, los entornos no solo revelan status social, sino que también se erigen como marcos de conflictos morales y transformaciones sociales, donde el deseo, la ambición y el resguardo de la moral reconfiguran las relaciones entre los personajes, evidenciando el impacto de la modernidad y la turbulencia de la vida urbana.

Estas películas pertenecen a un modelo que comenzó a configurarse paulatinamente —según Berardi— *de representación pesimista* y oscuro, donde el amor no basta para solucionar los problemas, al estar contaminado desde el inicio del vínculo, y "se impregna de una visión más negra (...). Puede llegar a ser un tormento del que no se puede escapar, y los amantes pasionales terminan con el tiempo en *matrimonios fallidos*"²⁹. Estos *films* presentan una ambigüedad moral poco corriente durante el período anterior y en los inicios del que forman parte. Si bien se advierte una oposición entre la inocencia/virtud y la maldad, así como una espacialidad que contrapone la humildad con la riqueza y exhibe una visión maniquea del mundo, ciertos elementos acercan el melodrama popular al terreno del *noir*. En este sentido, "el *film*

²⁷ Berardi, *La vida imaginada*, 91.

²⁸ Kelly Hopfenblatt, *Modernidad y teléfonos blancos*, 26.

²⁹ Berardi, *La vida imaginada*, 88.

noir representaría una negación o una rebelión, a menudo castigada, contra el orden familiar³⁰.

¿Entonces a qué se debe esta nueva inclusión en el cine argentino de temas e historias consonantes con el *noir*? ¿Acaso es una respuesta a demandas de un mercado en crecimiento que genera nuevos productos y busca atraer más público a las salas?



Programa del cine Almagro para las funciones de *A sangre fría* (Tinayre, 1947)

A partir de 1933, con las primeras regulaciones sobre producción cinematográfica, el Estado y las revistas especializadas intentaron impulsar un cine argentino “de calidad”, que defendieran valores religiosos, folclóricos e históricos, y en oposición a un cine popular ligado al tango y al melodrama³¹. Revistas como *Heraldo del Cinematografista* y *Cinegraf* buscaron incidir en la industria y en el gusto del público, aunque desde posturas distintas: mientras la primera valoraba ciertos tópicos populares legitimados por su potencial para construir una identidad nacional³², la segunda rechazaba los motivos nacionales por considerarlos vulgares. Otras revistas, como *Antena* y *Sintonía*, intentaron ampliar los espacios típicamente burgueses a sectores populares mediante la promoción de figuras radiales y teatrales, y así mediaban en un proceso de “elevación” cultural de los gustos populares. Esta apertura pretendía configurar un espectador más culto, lo que, según Kelly Hopfenblatt, redundaría en beneficios económicos para la industria³³. Hacia fines de los años treinta el sainete y el género chico criollo perdían vigencia, y comenzaban a rodarse guiones más elaborados, como los de Carlos Olivari y Sixto Pondal Ríos. Aunque *Así es la vida* (1939), de Francisco Mugica, fue elogiada por su calidad estética y su contenido moralista, la afluencia

³⁰ Esquenazi, *El film noir*, 222.

³¹ Kriger, *Cine y peronismo*, 28.

³² Gil Mariño, “La argentinidad del buen gusto”, 84.

³³ Kelly Hopfenblatt, “Un cine en transición”, 5.

del público a salas donde se proyectaban películas nacionales descendía, y la crítica insistía en un cine pensado para los sectores medios y burgueses. En ese contexto, Manuel Romero inauguró una trilogía de *screwball comedies* interpretadas por Paulina Singerman —*La rubia del camino* (1938), *Isabelita* (1940) y *Elvira Fernández, vendedora de tiendas* (1942)— que reconfiguraban la representación de las clases sociales, donde el trabajo y el sacrificio constituían motores del ascenso y la solidaridad entre clases.

Fueron fundamentales en esos años los intercambios entre realizadores argentinos, profesionales formados en Hollywood y especialistas europeos, que elevaron la calidad del cine nacional en un contexto caracterizado por la hegemonía del cine estadounidense. Este cruce de saberes favoreció el desarrollo del cine negro en Argentina en el marco de una cultura de mezcla —tal como postula Beatriz Sarlo³⁴— y modernización, que dio lugar a un *modernismo vernáculo*³⁵ basado en la apropiación global del cine de Hollywood, capaz de articular la experiencia moderna y adaptarse a inflexiones locales³⁶. En ese marco, el cine argentino del período clásico-industrial adoptó la lógica narrativa y los géneros centrales de Hollywood —policial, melodrama, comedia— en diálogo con expresiones culturales locales como la radio, el teatro y el tango, lo que consolidó así una industria propia. Una de las experiencias más significativas fue la del director de fotografía húngaro John Alton, quien desarrolló en Argentina su estilo distintivo —asociado posteriormente al *film noir*—, durante su estadía entre 1932 y 1939. Tras su salida de Lumiton, Alton se unió a Saslavsky, De Zavalía y Raúl Soldi en SIFAL, con la intención de dotar al cine nacional de un perfil cosmopolita (según Morales, su trabajo en SIFAL marcó un hito en la modernización estética y técnica del cine argentino, que dejó una marca en la labor de directores de fotografía locales). De esta colaboración nacieron *Crimen a las 3* (Saslavsky) y *Escala en la ciudad* (De Zavalía), ambas de 1935. En esta última, Alton contribuye a la elaboración una puesta en escena alejada del realismo y afín a los criterios expresivos del *noir*, en la que la luz define personajes, espacios y conflictos³⁷. Aunque la impronta formal que Alton desplegó en Argentina no se tradujo en una adopción inmediata y masiva tras su regreso a Estados Unidos en 1939, su paso por los estudios locales dejó procedimientos técnicos y formas expresivas —claroscuro, contraluces y modelado dramático— que serían reinterpretados y reivindicados en la década siguiente, cuando el *noir* local adquirió rasgos más definidos.

Luis Saslavsky fue artífice necesario de la consolidación del cine negro argentino, en particular por su labor junto a John Alton en *Puerta cerrada* (1939). Sujeto

³⁴ Sarlo, *Una modernidad periférica*, 15.

³⁵ Término proveniente del análisis de Miriam Hansen (1999), que refiere a la manera en que el cine ofreció "un tipo de discurso ordinario, cotidiano y traducible, que le dio sentido a los fuertes cambios de la modernidad". Morales, *Hollywood en el cine argentino*, 20.

³⁶ *Ibid.*, 20-21.

³⁷ No obstante, aquí la referencia parece ser la composición visual de un director estimado por los miembros del campo cultural porteño, Josef von Sternberg, director de la —similar en argumento y puesta en escena— película *The Docks of New York* (1928). *Ibid.*, 71.

cosmopolita³⁸ por excelencia, su trayectoria, caracterizada por la mixtura entre la cultura letrada porteña y el interés por el cine industrial —tanto local como hollywoodense—, incluyó visitas a Hollywood como cronista de *La Nación* y una breve estancia en París que, aunque frustrada, le permitió contactarse con César José Guerrico, propietario de Lumiton. Tras debutar como director con *Crimen a las 3* (1935), y recibir elogios por *La fuga* (1937) de parte de Jorge Luis Borges, su colaboración con Alton en *Puerta cerrada* consiguió articular sus propias exigencias estéticas y narrativas con las demandas de calidad encabezadas por revistas como *Cinegraf*. En ese mismo contexto se destacó Daniel Tinayre, quien más adelante colaboraría con Saslavsky en *Camino del infierno* y *A sangre fría*. Tempranamente exhibió una marcada influencia expresionista y un cuidado formal visible en *Mateo* (1937), gracias al trabajo del director de fotografía alemán Gerardo Húttula. Su vocación internacionalista, motivada por su formación en América Latina y Francia, lo condujo a acumular saberes técnicos y narrativos en los estudios franceses de Paramount en Joinville, que luego aplicó en colaboraciones con Arturo S. Mom, como *Monte Criollo* (1935). En *Vidas marcadas* (1942) —una *remake* de *Monte Criollo*— introdujo una mirada más oscura y ambigua sobre los personajes. Casi al mismo tiempo, en *Último refugio* (1941), participó colaborando en el montaje y dirección, como indica la actriz Mecha Ortiz (1982), quien señala a Tinayre y al director de fotografía Paul Ivano como responsables de la calidad técnica y expresiva del *film*. En los años que siguieron, Tinayre se apartó momentáneamente de la dirección para observar detalladamente la labor de Saslavsky e interiorizarse en aspectos técnicos de la realización, características que serían determinantes en su obra posterior³⁹.

En definitiva, la trayectoria de estos realizadores, tanto directores como directores de fotografía, permite observar el núcleo de cuestionamientos sobre la práctica cinematográfica que atravesaba a la industria local. Se trataba de un campo que no podía desligarse de sus cruces internacionales, ya fuera con Hollywood o con Europa. Estos vínculos se reflejaban en el origen germánico o húngaro de los iluminadores, en la impronta francesa de directores como Tinayre y Saslavsky, y en los refinamientos estéticos de este último, quien encontró en la industria estadounidense un motor para reflexionar en Argentina acerca de la práctica cinematográfica y sobre cómo mejorar la calidad del cine nacional sin perder autenticidad en los relatos.

La llegada del director francés Pierre Chenal a Argentina —autor de *El muerto falta a la cita* y *Se abre el abismo*— no resulta casual en el desarrollo del cine negro en nuestro país, dada su conexión con el realismo poético francés, movimiento reconocido por Norbert Grob como antecedente directo del *film noir*. Esta corriente, cuyas obras cumbres se sitúan hacia 1936 con *films* de Jean Renoir, Marcel Carné y Julien Duvivier,

³⁸ "Una instancia móvil, operativa y disponible que se propone, en un mismo gesto (el de la actividad artística) redefinir las nociones de lo local, lo nacional y lo universal". Aguilar, *Episodios cosmopolitas en la cultura argentina*, 10.

³⁹ Rosado, *Daniel Tinayre*, 16.

retrataba con tono melodramático y mirada crítica a seres marginales —como criminales o prostitutas— en espacios realistas, como calles neblinosas y puertos, que combinan una poesía de lo cotidiano con una dimensión existencial trágica y fatalista⁴⁰. En ese contexto, *Le dernier tournant* (1939), de Chenal, constituye la primera adaptación al cine de *El cartero llama dos veces*, de James M. Cain, novela central del segundo *hardboiled* estadounidense, fuente de relatos del *film noir*. Judío, Chenal debió exiliarse de Francia en 1942, como muchos otros artistas hostigados por el avance del nazismo. Así fue como llegó a Argentina, en búsqueda de su esposa, Florence Marly, quien había arribado antes a América Latina. Luego de los primeros días, en los que atravesó una fuerte depresión, fue contactado por Luis Saslavsky, quien conocía su carrera por su experiencia francesa y lo condujo a trabajar en Artistas Argentinos Asociados⁴¹.

La carrera de Pierre Chenal en Argentina se inició con *Todo un hombre* (1943) y se extendió hasta 1946, con regresos esporádicos en los años siguientes. Si bien sus primeros *films* fueron melodramas, en las pasiones de sus protagonistas ya se percibía la huella del realismo poético francés, que se iría acrecentando con cada película. Así, la figura de Luis Saslavsky funcionó como puente entre el cine argentino, Hollywood y Francia, ya que su experiencia como asistente de producción en la Paramount y su afinidad con la cinematografía francesa le brindaron herramientas que aplicó en sus primeras realizaciones. Según Morales, Saslavsky intuyó inteligentemente que era necesaria una comprensión de la cultura de masas local —definida por el cruce entre revistas, radio y cine— en cuanto a sus elementos constitutivos, su funcionamiento y sus efectos sobre el público⁴². En ese marco, el arribo de Chenal a Argentina puede entenderse como la pieza final en la configuración de un cine que pretendía responder tanto a los reclamos de la crítica y el mercado como a las aspiraciones formales, estéticas y narrativas de otros directores. Como sucedió con el cine de ingenuas o la comedia de fiesta, el cine negro local fue resultado de un proceso de intercambios, viajes y cruces culturales. En esa dinámica, la figura de John Alton se vuelve fundamental: su paso por Argentina dejó marcas en el estilo visual del *noir* argentino y de Hollywood, donde se consagró como el gran esteta visual del género.

Hacia el *noir*

Las películas mencionadas más arriba se inscriben en una atmósfera *noir* al presentar protagonistas que, atrapados en entramados criminales, pierden sus anclajes morales y se entregan a un mundo de ambigüedad moral, plagado de engaños, que exhibe la inutilidad de sus fines. No obstante, las clausuras de los relatos son relativamente felices y aleccionadoras: la aceptación de la condena en *Último refugio*, el

⁴⁰ Sánchez Noriega, *Historia del cine*, 316.

⁴¹ Tricarico, *El cine argentino clásico*, 123.

⁴² Morales, *Hollywood en el cine argentino*, 158.

sacrificio de Sombra en Ven, mi corazón te llama, el develamiento de la extorsión en *El muerto falta a la cita*, y el retiro de Casares en *Se abre el abismo* devuelven el orden al mundo en que tienen lugar los *films*. La puesta en escena realza el tono fatalista y onírico de estos crímenes mediante el uso expresivo de la luz, los encuadres y el montaje. En *Último refugio*, el asesinato ocurre fuera de cuadro tras una ventanilla con rendijas que dejan entrar una tenue luz que marca la turbación mental del protagonista. En *El muerto falta a la cita*, la fotografía y el montaje dan cuenta del trauma del accidente durante el casamiento del protagonista con imágenes sobreimpresas de la noche anterior e iluminación en alto contraste. En *Se abre el abismo*, la muerte del patriarca convierte el taller familiar en un escenario siniestro, que acentúa el desajuste moral a través de angulaciones oblicuas, el sonido constante del timbre de la sierra y primeros planos cargados de expresiones terroríficas y excitadas.

Estos recursos retornan en el clímax de cada *film*, cuando los protagonistas advierten la verdad detrás de los ardides en los que se vieron atrapados. En *El muerto falta a la cita*, cuando Daniel entiende que atropelló a Franchi la iluminación expresiva produce sombras tenebrosas en la casa donde sucede el enfrentamiento final. En *Se abre el abismo*, el viejo aserradero se transforma en un espacio neblinoso y asfixiante cuando Casares resuelve el crimen, y la sierra circular obtiene un sentido al estar presente en cada encuadre. Estas escenas sirven como espejos de aquellas en que los protagonistas vivencian las situaciones que los llevan a las aventuras criminales: el accidente en *El muerto falta a la cita* y el asesinato en *Se abre el abismo* introducen elementos perturbadores en mundos antes apacibles, y así construyen un universo donde la moral se relativiza. Tanto Reinhardt en *Último refugio* como Chenal en *El muerto falta a la cita* y *Se abre el abismo* ponen en marcha una puesta en escena oscura y que privilegia la profundidad, en la que las sombras someten a la luz y generan un mundo visual en que lo efímero y lo frágil lo abarcan todo, como señala Esquenazi⁴³. Los rostros y figuras humanas brotan de las tinieblas, con luces que acentúan sus rasgos de manera poco glamorosa, mientras que los espacios —el taller mecánico y el aserradero— se vuelven zonas sórdidas.

Según Esquenazi, el *film noir* concreta su narrativa a partir de la macroestructura de la *escena primitiva*: esta escena manifiesta el shock que la aparición de la mujer fatal suscita en la tediosa vida, agobio, rutina y atmósfera anodina de la ciudad *noire*, y de esa manera ella “empuja al *weak guy* a una intriga proporcional a sus ambiciones, y cumple así su voluntad de infringir las leyes de la ciudad *noire*”⁴⁴. Sin embargo, en el cine argentino, donde el melodrama poseía un lugar determinante, el arquetipo de la *femme fatale* se disuelve en figuras femeninas que desequilibran la moral masculina en modos diversos. En *Último refugio*, Carlos se fascina con Silvia, quien lo conduce al crimen; en Ven, mi corazón te llama, Campos ve su sentido de moral peligrar al descubrir la adicción de su esposa al juego y su relación con Sombra Rey, la asesina

⁴³ Ibid., 297.

⁴⁴ Ibid., 297.

de Castro; en *El muerto falta a la cita*, Daniel, para cumplir los deseos de una joven que lo seduce, deja su despedida de soltero en busca de más alcohol y atropella a un transeúnte; y en *Se abre el abismo*, la relación entre Casares y Silvia, la hija menor de Ferry, sumerge al juez en una crisis de códigos éticos y legales. En estos relatos, la presencia de mujeres no solo altera el destino de los protagonistas, sino que también los confronta con dilemas morales que exponen la desestabilización de sus anclajes morales.

Luego de estas películas que anticiparon y prefiguraron aspectos locales de la producción de cine negro en Argentina, *El ángel desnudo*, de Carlos Hugo Christensen, y *Camino del infierno*, de Daniel Tinayre y Luis Saslavsky, ambas estrenadas en 1946, profundizaron el alejamiento paulatino de motivos melodramáticos en el cine argentino al incidir en temas, estilos y estructuras narrativas más afines al *noir*. En el primer *film*, un *melodrama erótico* basado en *La señorita Elsa* (1924), de Arthur Schnitzler –censurado por presentar a la protagonista de 16 años sin ropas–, los policías inquietan a Gaspar Las Heras sobre los motivos que lo llevaron a matar a Lagos Renard, un artista que provocó la muerte de su hija, Elsa, quien había acudido al hombre con el fin de solicitar ayuda para solventar las deudas del juego paterno; el desarrollo del *film* aborda el acorralamiento de la joven por parte tanto de su padre como de Lagos Renard, obsesionado con verla desnuda. Para librarse del perverso hombre y del peso de la deuda paterna, Elsa decide asesinar al villano; sin embargo, mientras forcejean, la joven dispara su arma y se suicida en el sofocante abrazo de Lagos Renard. La segunda película, adaptación de la novela homónima de Gina Kaus, relata la muerte de Laura, una acaudalada viuda que cruza destinos con Alberto, un joven y humilde pintor con quien rápidamente se casa; sin embargo, los celos de la mujer se intensifican cuando Alberto conoce a Irene, una empleada de la empresa de Laura; todo ello conduce a amenazas de suicidio por parte de Laura, quien eventualmente muere, y cuando la investigación policial no llega a conclusiones sobre su deceso, el protagonista recuerda que encubrió el asesinato de su esposa como un suicidio.

A pesar de que tanto en la película de Christensen como en la de Tinayre-Saslavsky hay mujeres que llevan a que *weak guys* desorientados y desesperados cometan acciones fatales que acaben con vidas ajenas, no podría decirse que ambas compartan las mismas características. Mientras Laura posee rasgos que la acercan a las *femmes fatales*, Elsa se asemeja a las ingenuas que más arriba mencionábamos. Laura es vistosa, ostentosa, fascina al protagonista instantáneamente, para luego conducirlo a cometer un crimen. Elsa, sin embargo, inicia en el *film* como una joven ingenua en transición, a punto de concretar un amor romántico con su novio Mario; sin embargo, el viaje a Río de Janeiro pone en marcha en ella un recorrido por el reconocimiento de una identidad femenina capaz de provocar pasiones desmedidas en los hombres. Por ello, ambas películas son de carácter transicional: los débiles y perturbados protagonistas masculinos son influidos por mujeres que ponen en crisis sus roles tradicionales; sin embargo, su tránsito aún tiene lugar en espacios cerrados, como mansiones lujosas, así es que aún perviven en ellos rasgos del gótico.

Estos *films*, realizados y estrenados durante el punto más alto del poder estatal del peronismo, constituyen lo que Emilio Bernini categorizó como “transposiciones cultas”, adaptaciones de textos canónicos de la literatura europea del siglo XIX, producidas con el propósito de escapar de la censura, en un momento en que el Estado comenzaba a ocupar el lugar que económicamente les correspondía a los estudios⁴⁵. La utilización de textos decimonónicos europeos por parte de algunos realizadores “sería así el modo con que la industria asume, y a la vez en cierto modo neutraliza, las exigencias estatales, tanto las morales y políticas, como aquellas que los funcionarios mismos llaman ‘artísticas’”⁴⁶. Aún si las novelas que dieron origen a estas películas no fueron escritas en el siglo XIX, su procedencia extranjera permitió introducir historias pesimistas, que —como describía Norbert Grob⁴⁷— generalizaban la materia social y política concreta de un país en un determinado momento.

Según Esquenazi, el *film noir* hereda su narrativa y tono del género gótico y de la segunda literatura *hardboiled* estadounidense de los años 30, con autores como James Cain y Cornell Woolrich. En ambos universos narrativos, el protagonista —débil pero soñador— abandona un mundo ordinario y se ve atrapado en uno enigmático, activado por el deseo que despierta un personaje del sexo opuesto. Aunque comparten estructuras, el *noir* se diferencia del gótico por trasladar el castillo al escenario urbano y por invertir los roles: la joven inocente del gótico se reemplaza por un hombre maduro afectado por la crudeza de la ciudad, mientras que el galán enigmático cede su lugar a la *femme fatale*. En las películas de Christensen y Tinayre-Saslavsky, el hogar de los villanos y sus alrededores sustituyen al castillo gótico como espacios impregnados de perversidad. En *El ángel desnudo*, la presencia de Lagos Renard altera el ánimo de Elsa incluso en la playa de Río de Janeiro, y durante la escena de la ópera, su angustia se intensifica cuando la imagen del extorsionista se superpone sobre las olas, que luego se funden con su rostro lloroso, sumido en penumbra hasta que Mario la besa. Este tipo de iluminación regresa en el hogar de Lagos Renard, donde angulaciones de cámara picadas y sombras duras sobre esculturas refuerzan el poder del villano y vuelven el espacio aún más profundo. En *Camino del infierno*, la mansión de Laura, que en el cine argentino anterior hubiera representado un refugio familiar, se torna un espacio misterioso y claustrofóbico. Las líneas oblicuas proyectadas en muros y rostros remarcan su carácter opresivo, un recurso que también aparece en los exteriores y en la oficina de la viuda. Hacia el final, la imposibilidad del amor entre Alberto e Irene se revela cuando la iluminación adopta las características de aquella de la mansión y una leve brisa mueve los cortinados, evocando la presencia de Laura. Ambos *films* enfatizan la atmósfera fatalista y onírica del *noir* a través de la fragmentación de la temporalidad que se activa luego de que mueren los antagonistas. Así, los protagonistas masculinos, Gaspar Las Heras y Alberto, caen presos de

⁴⁵ Bernini, “Un cine culto para el pueblo”, 89.

⁴⁶ *Ibid.*, 90.

⁴⁷ Grob, “Einleitung. Kino der Verdammnis”, 7.

un mundo sin anclaje moral, incapaces de redimirse o encontrar sosiego. Con todo, las dos obras exhiben un avance en el camino hacia un *noir* local, tránsito que se consumaría con el estreno de *A sangre fría* en 1947, otra colaboración entre Daniel Tinayre y Luis Saslavsky.

La oscuridad ocupa la pantalla

Como indicamos al inicio, el relato, los temas, la puesta en escena y el montaje de *A sangre fría* remiten a las premisas del cine negro. La película explora entornos menos frecuentados en el período –cárceles, barrios humildes, locales céntricos, descampados surcados por vías de tren–, con lo cual lo urbano y la modernidad citadina se asoman como peligros. A la vez, privilegia la nocturnidad y la creación de atmósferas siniestras en los interiores de la mansión de la familia Román mediante una iluminación estilizada que subraya la oscuridad y la profundidad, con franjas de luz dura proyectadas sobre superficies y rostros, que acentúan sus rasgos y cargan al hogar de un halo de misterio y crueldad (Figuras 1 y 2).



Figuras 1 y 2: Fotogramas de *A sangre fría* (Daniel Tinayre, 1947)

Además, los protagonistas son movidos por las pasiones que suscitan el encanto de quienes son objeto de sus deseos, lo que conduce a una fatalidad que vuelve inútiles sus acciones. Al mismo tiempo, el complot criminal une a los protagonistas en una veta emocional que confunde codicia y deseo, carga de angustia y ansiedad los entornos que transitan y lleva a la desgracia a los personajes que los rodean. El *film* pone en marcha su conflicto con una *escena primitiva* que ocurre cuando Elena cruza miradas con Fernando en la sala de la mansión de su tía. El montaje repara en los movimientos de los protagonistas y expone a Elena en una obligada tensión física que le impide expresar sus deseos, mientras Fernando se contonea en el piano de la sala de estar y luego en la cocina (Figura 3). Más adelante, cuando Elena cede a sus deseos, Fernando expresa el plan de asesinar a su tía para obtener su dinero, convirtiéndose en un hombre fatal. Este giro, que se basa en el imaginario local de la humilde joven que da “el mal paso” cuando confía en un hombre de clase más alta del centro de la ciudad, anuda con una concepción sobre las empleadas domésticas contemporánea

a la producción del *film* y la novela: esas mujeres —en muchos casos provenientes del interior del país— eran juzgadas por personas de sectores sociales pudientes que las empleaban, marginadas de sus derechos laborales y consideradas un peligro sexual que atentaba contra las morales católicas de clase media. En ocasiones, algunas ejercían una *vendetta* criminal contra quienes las seducían y abandonaban⁴⁸. En el *film* existe también una *femme fatale*, Linda Moreno, a quien Fernando realmente desea, y es para suplir sus deudas que pretende conseguir dinero de manera ilegal. A su vez, lo onírico ocupa un lugar importante, ya que la protagonista describe a su cómplice un sueño acerca de morir arrollada por un tren, mientras la luz proveniente de los trenes se proyecta expresivamente sobre sus rostros (Figura 4).



Figuras 3 y 4: Fotogramas de *A sangre fría* (Daniel Tinayre, 1947)

Ese y otros rasgos⁴⁹ unen a la película a una tradición negra no sólo cinematográfica, sino literaria. La obra de James M. Cain y Cornell Woolrich habría influido a Luis Saslavsky en la elaboración de su novela y la película en colaboración con Daniel Tinayre, ya que

[...] los personajes se vuelven individuos comunes, representantes de una clase media vulgar. Seguimos la trayectoria de un descenso al infierno de los personajes, vivida desde el interior de ellos mismos y sin escapatoria posible. Traición, regresión, opacidad adquieren relevancia.

⁴⁸ Asimismo, el peronismo las adoptó como parte de sus reivindicaciones sociales, y así formaron parte de aquellos "cabecitas negras" por quienes ese movimiento pugnaba y que se identificaban con la figura de Eva Perón. Acha, *Crónica sentimental de la Argentina peronista*, 66.

⁴⁹ "El dinero como motivación del crimen y de las relaciones humanas, una sociedad criminalizada, las muertes violentas en el final del relato, la presencia de los personajes fatales —Linda y Fernando—, las frases mordaces, las traiciones constantes y los pactos provisorios, la perspectiva de narración situada dentro del ámbito del crimen, el azar como determinante fundamental del avance de la trama, las desigualdades sociales —el capricho de los ricos y el rencor de clase de los pobres—, el erotismo, el mundo onírico y el motivo del doble, el vínculo de raigambre psicoanalítica entre erotismo y muerte, los comportamientos semianimales de los personajes, los móviles irracionales de las acciones, el peso melodramático del pasado como destino, la tragedia de la *unknown woman*, y la imposibilidad de escapar a un mundo de degradación, con características claramente naturalistas, son algunos de los elementos que hacen de *A sangre fría* una de las tempranas novelas negras argentinas, que a su vez dialoga fluidamente con el cine *noir* contemporáneo". Setton, "Luis Saslavsky...", 331.

Dramatizadas en extremo, se transforman en sinónimos de encierro definitivo para los personajes: ningún *deus ex machina* será capaz de salvarlos ni de condonar sus faltas. El mal se ha vuelto tan familiar que ya no se lo juzga. Esa segunda vertiente *hardboiled* es la que será llevada a la pantalla por el *film noir*⁵⁰.

A *sangre fría* cristaliza las imágenes, procedimientos formales y narrativos que desde la década anterior venían madurando. En primer lugar, incluye la atmósfera taciturna y nocturnidad del realismo poético francés, asociados a la filmografía de Pierre Chenal, que como explicamos antes, continuó su carrera en Argentina gracias al contacto con Luis Saslavsky. A su vez, estas son combinadas en el *film* con un tratamiento lumínico que privilegia sombras inquietantes y contrastes, mediante técnicas difundidas en el cine nacional por John Alton. Finalmente, los temas y relatos de una literatura policial que se hallaba en vías de renovación a escala internacional incidieron de manera crucial en las mentes creativas detrás de la novela y la subsecuente película que Tinayre y Saslavsky produjeron.

Conclusiones

Las exigencias de *Cinegrafy Heraldo del Cinematografista* a fines de los años treinta por una mayor calidad llevó a muchos realizadores a experimentar formas innovadoras de renovación del cine argentino. Manuel Romero buscó agregar a sus obras elementos del *noir* estadounidense sin conseguir una fórmula eficaz. En cambio, Luis Saslavsky, quien osciló entre la crónica periodística y las formas cinematográficas de Hollywood y de Francia, pudo establecer un vínculo con John Alton, quien cultivó una visualidad que prefiguró la estética *noir*, y resultó fundamental en la evolución de la narrativa y la puesta en escena del cine argentino. Daniel Tinayre, por su parte, fundió sus aprendizajes técnicos y narrativos en *Último refugio*, que lo conduciría a unirse a Saslavsky en colaboraciones fundamentales como *Camino del infierno*. La llegada de Pierre Chenal a Argentina y su trayectoria en el realismo poético francés dieron pie a un punto cúlmine: sus películas en Argentina, realizadas gracias a su vinculación con Saslavsky, ponen en cuestión la moral de los protagonistas masculinos, arrojados a un universo del cual no pueden encontrar una salida feliz.

Si bien el *noir* argentino no había hallado aún su plena forma, las películas realizadas entre 1941 y 1945 exhiben la voluntad de los realizadores de explorar terrenos narrativos y visuales hasta entonces desconocidos, alejados de los temas por esos años dominantes. En ese marco, Luis Saslavsky se impone como paradigma de un cosmopolitismo que viabilizó la incorporación de nuevos estilos y temas, gracias a su trayectoria periodística, su incursión literaria, su fascinación (y luego desencanto) con Hollywood y finalmente el acercamiento al cine francés, que lo vinculó con Pierre

⁵⁰ Esquenazi, *El film noir*, 275.

Chenal. Desde 1946 esos cruces darán resultados como la obra de corte psicológico y erótico de Carlos Hugo Christensen, pero especialmente en las colaboraciones entre Saslavsky y Tinayre, que hicieron posible un *noir* local que incluye los rasgos típicos del género: la inutilidad de los fines, vínculos frágiles, protagonistas seducidos por personajes *fatales* que les introducen a un mundo nuevo e intrigante, y una puesta en escena con una atmósfera onírica.

Este proceso se concreta en *A sangre fría*, *film* que cuestiona conscientemente los modelos del policial tradicional al incluir alusiones a la literatura *hardboiled* de autores como James M. Cain y William Irish. Similar a la descripción que Jean-Pierre Esquenazi elabora respecto de los orígenes del *noir* estadounidense, la unión entre productores, realizadores y escritores ambiciosos hizo posible que producciones arriesgadas e innovadoras asomaran en las pantallas argentinas. Para ello fueron centrales la convergencia entre la prensa cinematográfica, el Estado, los realizadores más importantes del medio —como Romero, Saslavsky, Tinayre y Christensen— y la experiencia hollywoodense y francesa (en la cual jugó un rol relevante el realismo poético), que abrevaron en un cine negro argentino nacido de la tensión entre inspiraciones extranjeras y anhelos locales.

Bibliografía

Acha, Omar. *Crónica sentimental de la Argentina peronista: sexo, inconsciente e ideología, 1945-1955*. Ciudad Autónoma de Buenos Aires: Prometeo Libros, 2014.

Aguilar, Gonzalo. *Episodios cosmopolitas en la cultura argentina*. Buenos Aires: Santiago Arcos Editor, 2009.

Berardi, Mario. *La vida imaginada. Vida cotidiana y cine argentino 1933-1970*. Buenos Aires: Ediciones del Jilguero, 2006.

Bernini, Emilio. "Políticas del policial en el cine argentino." En *Crimen y pesquisa. El género policial en la Argentina (1870-2015): literatura, cine, televisión, historieta y testimonio*, editado por Román Setton y Gerardo Pignatiello, 185-192. Buenos Aires: Título, 2016.

Bernini, Emilio. "Un cine culto para el pueblo. La transposición como política del cine durante el primer peronismo." *Kilómetro 111*, no. 9 (2009): 87-101.

Blanco Pazos, Roberto y Raúl Clemente. *De La Fuga a La Fuga: El policial en el cine argentino*. Buenos Aires: Corregidor, 2004.

Borde, Raymond y Étienne Chaumeton. *Panorama del cine negro*. Buenos Aires: Losange, 1958.

España, Claudio. "El modelo institucional. Formas de representación en la edad de oro." En *Cine argentino. Industria y clasicismo. 1933-1956*. Vol. 1, dirigido por Claudio España, 22-43. Buenos Aires: Fondo Nacional de las Artes, 2000.

Esquenazi, Jean-Pierre. *El film noir: historia y significaciones de un género popular subversivo*. Ciudad Autónoma de Buenos Aires: El cuenco de plata, 2018.

George, David y Gizella Meneses. *Argentine Cinema. From Noir to Neo-Noir*. Londres: Lexington Books, 2017.

Giacomelli, Daniel. "Ven, mi corazón te llama, El muerto falta a la cita y Se abre el abismo. Primeras instancias de temáticas noir en Argentina," *La Escalera. Anuario de la Facultad de Arte*, núm. 28 (2018), publicado el 25 de octubre de 2019, Facultad de Arte, Universidad Nacional del Centro de la Provincia de Buenos Aires, <https://www.ojs.arted.unicen.edu.ar/index.php/laescalera/article/view/620>.

Gil Mariño, Cecilia Nuria. "La argentinidad del buen gusto. Imágenes de lo popular y lo nacional en la prensa de cine de los años treinta." *Montajes. Revista de análisis cinematográfico*, no. 2 (2013): 75-93. <http://hdl.handle.net/11336/19105>

Goity, Elena. "Cine policial. Claroscuro y política." En *Cine argentino. Industria y clasicismo. 1933-1956*, dirigido por Claudio España, 400-473. Buenos Aires: Fondo Nacional de las Artes, 2000.

Grob, Norbert. "Einleitung. Kino der Verdammnis." En *Filmgenres: Film noir*, editado por Norbert Grob, 9-23. Stuttgart: Philipp Reclam jun., 2008.

Karush, Matthew. *Cultura de clase. Radio y cine en la creación de una Argentina dividida (1920-1946)*. Buenos Aires: Ariel, 2013.

Kelly Hopfenblatt, Alejandro. "Un cine en transición: El aburguesamiento del cine argentino visto a través de las revistas especializadas." *Imagofagia*, no. 12 (2015): 1-23. <http://www.asaeca.org/imagofagia/index.php/imagofagia/article/view/409>

Kelly Hopfenblatt, Alejandro. *Modernidad y teléfonos blancos. La comedia burguesa en el cine argentino de los años 40*. Buenos Aires: Ciccus, 2019.

Kruger, Clara. *Cine y peronismo: el Estado en escena*. Buenos Aires: Siglo Veintiuno Editores, 2009.

Lafforgue, Jorge y Jorge B. Rivera. *Asesinos de papel. Ensayos sobre narrativa policial*. Buenos Aires: Colihue, 1996.

Manetti, Ricardo. "El melodrama, fuente de relatos. Un espacio artístico para madres, prostitutas y nocherniegos melancólicos." En *Cine argentino. Industria y clasicismo, 1933-1956*. Vol. II, dirigido por Claudio España, 188-269. Buenos Aires: Fondo Nacional de las Artes, 2000.

Morales, Iván. *Hollywood en el cine argentino. Viajes, prácticas estéticas, géneros e imaginarios (1933-1942)*. Bernal: Universidad Nacional de Quilmes, 2021.

Rosado, Miguel Ángel. *Daniel Tinayre*. Buenos Aires: Centro Editor de América Latina, 1993.

Sánchez Noriega, José Luis. *Historia del Cine. Teoría y géneros cinematográficos, fotografía*

y televisión. Madrid: Alianza Editorial, 2006.

Sarlo, Beatriz. *Una modernidad periférica: Buenos Aires, 1920 y 1930*. Buenos Aires: Nueva Visión, 2003.

Setton, Román. "Hacia una caracterización del cine policial argentino en la época de la industria (1933–1956)." *Romanische Forschungen* 131, no. 1 (2019): 35-50. <https://doi.org/10.3196/003581219825678113>

Setton, Román. "Luis Saslavsky, director y novelista." *Bulletin of Hispanic Studies* 92, no. 3 (2015): 319-338. <https://doi.org/10.3828/bhs.2015.20>

Tassara, Mabel. "El policial: la escritura y los estilos." En *Cine argentino. La otra historia*, compilado por Sergio Wolf, 147-167. Buenos Aires: Letra Buena, 1993.

Thompson, Currie K. *Picturing Argentina: Myths, Movies, and the Peronist Vision*. Amherst: Cambria Press, 2014.

Tricarico, Alberto. *El cine argentino clásico*. La Punta: Universidad de La Punta, 2013.

Williams, Linda. "Melodrama Revised." En *Refiguring American Film Genres, Theory and History*, compilado por Rick Altman, 42-88. Berkeley: University of California Press, 1998.