

Género y modernidad en *La muerte camina en la lluvia*, de Carlos Hugo Christensen

Natalia Fernández Crisorio

Universidad del Cine - Argentina

natalia.fernandez@ucine.edu.ar

Fecha de recepción: 19/06/2025

Fecha de publicación: 31/08/2025

Ver citas audiovisuales 

Resumen

Carlos Hugo Christensen se contó entre los primeros directores del cine argentino en producir películas de policial negro, ya en la década de 1940. Si bien desarrolló su carrera en el cine industrial de estudios, su aproximación a los géneros articuló cierta tensión respecto de las formas clásicas. En ese sentido, el artículo se propone caracterizar ciertos procedimientos del *film La muerte camina en la lluvia* a partir de operaciones paródicas, incorporando las consideraciones de Deleuze en *La imagen-tiempo*, que pueden dar cuenta de la modernidad que exhibe la película, en un vínculo que se vislumbra estrecho entre el cine moderno y las particularidades del *film noir*.

Palabras clave: policial negro, novela policial, cine moderno, imagen-tiempo, parodia.

Genre and Modernity in Carlos Hugo Christensen's *La muerte camina en la lluvia*

Resumen

Carlos Hugo Christensen was among the first Argentine directors to produce crime noir films, as early as the 1940s. Although he developed his career in industrial studios cinema, his approach to genres articulated a certain tension with respect to classical forms. In this sense, this article aims to characterize certain procedures found in the film *La muerte camina en la lluvia* through parodic operations, incorporating Deleuze's considerations in *The Time-Image*, which can explain the film's modernity, in a seemingly close connection between modern cinema and the particularities of film noir.

Keywords: film noir, detective novel, modern cinema, time-image, parody.

Introducción

Si bien su carrera comenzó en el campo de las letras, en la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires, Carlos Hugo Christensen (1914-1999) tuvo una prolífica producción cinematográfica en el cine no sólo de la Argentina, sino de otras naciones de Latinoamérica (en países como Chile, Venezuela y Brasil). Previo a su desempeño en el mundo del cine, tuvo su incursión en el radioteatro en 1940, dirigiendo un programa denominado “Teatro de Misterio Volcán”, en el que se adaptaban novelas policiales de S. S. Van Dine, protagonizadas por el personaje de Philo Vance. Comienza entonces una relación con el policial que mantendrá a lo largo de toda su carrera, incluida la cinematográfica. Tomó la decisión de que el programa, producido por Radio Splendid, se emitiera a medianoche, y resultó un éxito tal que uno de los productores de la radio, César Guerrico -director general de Lumiton-, lo convocó para que asimilara el oficio cinematográfico en sus estudios. Más tarde ese mismo año filmó su primera película: *El inglés de los güesos*¹.

En sus primeros años de contrato con Lumiton, Christensen se dedicó particularmente a filmar melodramas y comedias, que eran géneros centrales para las películas de producción industrial de nuestro país; pero se puede apreciar la influencia del policial ya en algunas de esas realizaciones. Por caso, si tomamos *El canto del cisne* (1945), *Safo* (1943) y *Los pulpos* (1948), tres *films* configurados desde el género melodramático, se puede observar que la protagonista se aleja de la clásica mujer virtuosa que caracteriza al género y se construye más cercana a una *femme fatale*, que lleva al hombre (con mayor o menor grado de éxito) a su destrucción. Esto puede observarse particularmente en *Los pulpos* (filmada sólo unos meses antes que *La muerte camina en la lluvia*), melodrama que guarda más de un parentesco con el *noir*.

Christensen realizó en 1948 la transposición de una novela policial del francés Stanislas André Steeman publicada en 1939: *El asesino vive en el número 21*. El texto, quizás la novela más célebre de este autor, constituye una parodia² del policial de enigma clásico —para entonces, un género de más de cien años de antigüedad—, y Steeman lo escribe en un momento de crecimiento y afianzamiento de la novela negra³, que tendrá su correlato en la serie de *films noir* producidos en la década de 1940 en Estados Unidos y Europa.

¹ Ver Gallina, *Carlos Hugo Christensen*, 20.

² Entendemos parodia como una operación que desnuda y evidencia los mecanismos compositivos de un texto (o género) a través de la composición de un hipertexto que, a la vez que imita a otro (hipotexto), genera modificaciones en dicho género o texto. Resulta así una obra con un alto grado de autoconciencia. Sobre las discusiones en torno al concepto de parodia ver Tynianov, “Dostoevsky and Gogol”; Bajtin, *Cultura popular Edad Media y Teoría y Estética Novela*; Genette, *Palimpsestos*; Hutcheon, *A Theory of Parody*; Rose, *Parody: ancient, modern and post-modern*; García Rodríguez, *Teoría de la Parodia*.

³ Particularmente en Estados Unidos, de la mano de la revista *pulp Black Mask*, que publicaba autores como Daly, Hammet o Chandler. Al respecto, ver Setton, “Prólogo”.

La novela de Steeman narra la pesquisa alrededor de una serie de asesinatos que ocurren en Londres los días de niebla; los crímenes son firmados con una tarjeta de presentación del asesino: “Mr. Smith”. La policía no tiene mayores pistas sobre el criminal, y la población entra en un pánico absurdo y exagerado, a raíz del cual todos los Mr. Smith de Londres son injustamente sospechados, expulsados de sus clubes e incluso llevados al suicidio, como consecuencia del escarnio que sufren. Se construye así una exacerbada y ridícula confianza social en una identificación proporcionada por un criminal sobre el que, en verdad, nada se sabe. Por un golpe de suerte, un ladrón de poca monta ve al Sr. Smith cometer un crimen (siempre mata golpeando la cabeza con una bolsita de arena) sin poder distinguir su rostro, pero lo sigue y descubre su vivienda. El asesino ingresa en un edificio en el número 21 de Russel Square. Resulta ser la pensión de la Sra. Hobson, en la que habitan diferentes personajes pintorescos. La policía solicita a un profesor recién llegado a la pensión que espíe a los demás pensionistas para obtener información, pero en su primera noche allí es asesinado. A partir de ese momento, la policía detiene sucesivamente a tres sospechosos, habitantes de la pensión (el Sr. Collins, el Dr. Hyde y el Sr. Andreyew), que se van descartando como sospechosos porque ocurren nuevos crímenes del Sr. Smith mientras se encuentran, también sucesivamente, detenidos. La policía está totalmente desconcertada y resulta incapaz de resolver el misterio. Finalmente, quien logra descubrir a los autores de los asesinatos es Mr. Crabtree (uno de los pensionistas, que obedece sumisa y diligentemente a su mujer). En una partida de bridge contra el Sr. Collins, el Dr. Hyde y el Sr. Andreyew advierte que los tres hombres están complotados para ganarle. Es así como descubre la verdad sobre el asesino: no es ni más ni menos que los tres señores que juegan a los naipes contra él, complotados también para el crimen, y ocultando su multicefalismo tras la conspicua carta de presentación “Mr. Smith”.



Portada de la novela *L'assassin habite au 21* (Stanislas André Steeman, 1939)

Si tomamos las definiciones de Roger Caillois⁴ para la novela de policial de enigma, podemos encontrar en la obra de Steeman varias operaciones que se corresponden con procedimientos paródicos. Caillois caracteriza la novela de enigma a partir de la narración de un crimen que parece inexplicable. La policía resulta siempre algo inepta y carente de intelecto que esté a la altura del desafío. Quien logra entonces resolver el acertijo es normalmente un detective, externo a dicha institución policial, y lo hace más por interés personal en descifrar el enigma que por una actitud altruista. Esa resolución depende fundamentalmente de su capacidad analítica y racional. Caillois subraya las condiciones improbables que suelen darse para la pesquisa: normalmente los crímenes del policial de enigma tienen lugar en un espacio relativamente cerrado y aislado, lo cual permite una investigación casi sin intervenciones del “afuera” que puedan tergiversar las pistas encontradas.

Un elemento fundamental de las novelas de enigma clásicas es que el criminal resulta ser siempre alguien que perturba el orden social, el cual de otro modo parece estar institucionalmente garantizado: basta con atrapar al delincuente para poder restituir el correcto funcionamiento social. Por otro lado, el criminal presenta siempre un móvil claro y lógico para llevar adelante su delito: un interés personal o económico, normalmente.

⁴ Ver Caillois, “La novela policial”.

Se perciben en la novela de Steeman rasgos paródicos respecto de la novela policial de enigma, ya que retoma los elementos compositivos y estructurales de aquella, pero los exagera y tergiversa, evidenciando sus mecanismos y generando una (auto) conciencia del género. Esto puede observarse, por ejemplo, en la figura del detective a cargo de la investigación, que no logra resolver el crimen. Si bien es cierto que en la tradición de la novela de enigma la policía es siempre algo inútil (requiere por supuesto de la mente de un Dupin, un Holmes o un padre Brown para atrapar al culpable), no hay en la novela ningún personaje que posea las características del detective avezado que logra resolver los casos a puro razonamiento lógico, adelantándose al criminal y demostrando una capacidad deductiva fuera de lo común. En todo caso, es Mr. Crabtree quien al final se acerca un poco a aquél, ya que logra vislumbrar la explicación para lo inexplicable: que el asesino son, en realidad, tres.

Por otra parte, el Sr. Smith no parece tener un móvil claro; si bien aparenta matar para robar, la supeditación de su accionar criminal a la situación fortuita de la presencia de un banco de neblina -por todo lo común que pueda resultar en Londres- relaciona los crímenes antes a una acción pulsional que a una intención materialista. Es decir, parece estar más condicionado el crimen por las condiciones atmosféricas que por un interés económico. Además, el reemplazo del asesino por un conjunto de criminales que se ha puesto de acuerdo tensiona las formas más clásicas del género, y evidencia los procedimientos genéricos, por lo que la novela se torna paródica⁵.

Además, la novela narra los diferentes asesinatos conforme van ocurriendo. Se quiebra así la estructura más primigenia del policial de enigma, en la cual el crimen ocurrió en un tiempo anterior y la fábula que se narra es la de la investigación, que va develando a su vez historia del crimen. En *El asesino vive en el número 21* las acciones de los personajes van precipitando los asesinatos, de modo que se acerca más bien a la forma del policial negro. Por último, podemos observar que la novela escoge para su enunciación fundamentalmente la tercera persona omnisciente, que la mantiene dentro de la costumbre del policial de enigma (contra la primera persona imperante en los relatos *noir*).

En la novela de Steeman, el lugar “aislado” (al que refiere Caillois en su definición) se construye a medias: si bien la pensión funciona como un lugar cerrado para el crimen del profesor, casi todos los asesinatos ocurren en diferentes puntos de la zona de Londres circundante a la pensión; es decir, a través de la ciudad⁶. Por otro lado, no

⁵ Al respecto, Caillois señala que en un policial de enigma “se mata como se juega”, en referencia al “duelo” entre criminal y detective. Para ello, toma justamente como ejemplo el partido de bridge entre Crabtree y los asesinos. Caillois, “La novela policial”, 76.

⁶ La ciudad moderna puede pensarse como el espacio inevitable para que se produzcan los crímenes que ocupan al género policial. Al respecto, Román Setton analiza diferentes aproximaciones al problema de los vínculos comunitarios en la modernidad (trabaja con las perspectivas de Kracauer, Benjamin y Bloch), y propone: “Desde la perspectiva de Benjamin, la gran ciudad es sin duda la condición necesaria para el surgimiento de la literatura detectivesca. El nuevo modo de vida de la metrópolis es la posibilidad del surgimiento de la masa anónima, que se constituye como asilo del criminal y, por lo tanto, hace factible la aparición de los aspectos amenazadores e inquietantes de la vida moderna (urbana)”. Setton, “Pensar la literatura policial”, 197.

contamos con un detective infalible, sino que quien resuelve el caso es un pensionista sumiso y débil, que casi por azar dilucida la relación entre los asesinos confabulados. Además, el hecho de que el asesino sea reemplazado por tres complotados ya desmarca la novela respecto de la serie de policial de enigma.

El policial de enigma persigue la voluntad de explicar lo inexplicable, por lo que los crímenes tienden a ser cada vez más imbricados. En el caso de *El asesino vive en el número 21* los crímenes son bastante simples (un golpe en la cabeza, no caben dudas), pero el problema surge de la imposibilidad de identificar al asesino, además de que su móvil no resulta claro.

Por sobre estas cuestiones, la novela subraya su nivel de autoconciencia a partir de un procedimiento en boga en ese momento, que consistía en interpelar al lector a propósito de la posibilidad de haber resuelto el enigma a partir de las pistas contenidas en las páginas precedentes. Así, Steeman escribe:

Ellery Queen, Hugh Austin y algunos autores norteamericanos de novelas policíacas acostumbran entablar con sus lectores una especie de «combate intelectual» (Hugh Austin dixit), invitándoles a descubrir por sí mismos la solución a los problemas expuestos en sus obras. Excepcionalmente, me ha parecido que sería divertido adoptar esa idea y abrir un rápido paréntesis para decir:

«Está usted en posesión de todos los elementos necesarios para descubrir la verdad».

«Y aún más: la verdad figura con todas sus letras en diversas partes de esta novela».

«¿Es usted un buen detective?».

«Demuéstrémelo».⁷

Y en el siguiente capítulo:

Al lector que aún no sabe quién es el culpable:
No es preciso saber jugar al bridge para sacar conclusiones del capítulo anterior.
¿Le ha permitido este capítulo ver el problema?
Si así ha sido, felicidades.
En caso negativo, le confirmo que sabe usted tanto como mister Crabtree.
E incluso sabe usted más que él.
EI AUTOR⁸

La novela cuenta con una primera transposición al cine en Francia en 1942, de la mano de Henri-Georges Clouzot (1907-1977), que recupera la dimensión humorística de la novela, pero va en contra de su dimensión paródica. De hecho, recobra la figura del detective (desterrada en la novela de Steeman) que puede resolver el caso a partir de un silogismo racional: la encarna el comisario Wens, quien tiene algunas de las

⁷ Steeman, *L'assassin habite au 21*, 137.

⁸ *Ibid.*, 143.

características de un detective del policial de enigma clásico: es más inteligente que la media, puede disfrazarse (de hecho, se infiltra él mismo en la pensión, caracterizado de cura, para espiar a los sospechosos), y logra descifrar el misterio, advirtiendo con perspicacia las acciones de sus oponentes. La película exagera el tono burlesco de la novela, incluyendo escenas con despliegue de humor físico, como cuando la esposa de Wens estalla un jarrón en su cabeza creyéndolo Mr. Durand (el asesino de la niebla en su versión francófona).



Afiche de la película *L'assassin habite au 21* (Clouzot, 1942).

Por otra parte, la enunciación de la película responde a una modalidad clásica⁹, es decir, en la construcción de una imagen “transparente”¹⁰ y con la utilización de una cámara ubicua. Sólo en dos momentos, al comienzo del *film*, propone correrse de la forma objetiva¹¹ de enunciación, incorporando dos planos en los que vemos una subjetiva del asesino¹². Un espectador avezado ya distingue que se ponen en escena diferencias físicas de los sujetos para una y otra subjetiva. Estas intervenciones parecen responder más a una construcción de suspense (no poder ver al asesino) que a

⁹ Nos referimos a las aproximaciones al cine clásico que proponen y Bordwell, Steiger y Thompson en *El cine clásico de Hollywood*.

¹⁰ “El *film* narrativo, sobre todo en su período clásico, ha intentado siempre ocultar precisamente su enunciación, ofreciéndose como un enunciado transparente que actuaba sobre un mundo real”, Aumont y Marie, *Análisis del film*, 150.

¹¹ En este artículo, tomaremos las nociones de cámara “objetiva”, “objetiva irreal” y “subjetiva” que proponen Casetti y Di Chio para articular el sistema de enunciación (ver Casetti y Di Chio, *Cómo analizar un film*). Respecto del problema de focalización y punto de vista puede consultarse también Aumont y Marie, *Análisis del film*.

¹² Clouzot, *El asesino habita número 21*, min. 4 y min.10.

una propuesta particular de enunciación. Por lo demás, la primera película del director francés (filmada en medio de la ocupación nazi) respeta la claridad enunciativa característica del cine transparente clásico.

La muerte camina en la lluvia: ¿un film noir?

Desde que Nino Frank lo utilizó en 1946 para nominar una serie de películas policiales norteamericanas estrenadas ese año en Francia, que le resultaban “aún más oscuras” que las equivalentes francesas, la nomenclatura de *film noir* en el cine¹³ ha sido motivo de variadas discusiones respecto de su naturaleza¹⁴. Sin lugar a dudas refiere a un universo cosechado en las novelas *hard-boiled* de entreguerras en Estados Unidos (con autores como Daly, Hammet, Burnett, Cain, Chandler o Greene), y plenamente desplegado en el período de posguerra, tanto en la literatura como en el cine¹⁵.

Borde y Chaumeton¹⁶ encuentran en el *noir* las cicatrices de la Segunda Guerra, ya que se construye un universo ambiguo y cínico, donde la violencia y la crueldad se despliegan irrevocablemente, y en el que la justicia resulta inalcanzable, principalmente porque en este mundo ya no puede distinguirse tan claramente el bien del mal —o los buenos de los malos—. Así, el enigma que podía resolverse apelando a la inteligencia racional y superadora del detective del policial clásico se reemplaza por una seguidilla de muertes intempestivas, búsquedas infructuosas y personajes ambiguos, frente a los que poco puede hacer el detective del *noir*.

Los autores distinguen entonces en el cine dos tipos de policial que se desarrollaron en el período de posguerra: el policial documental y el policial negro. El primero se caracteriza por el tratamiento de historias de la vida real; el seguimiento de pesquisas minuciosas; el uso de imágenes documentales de la ciudad; una narración desde un punto de vista institucional, o sea, desde los agentes de la ley o desde un informe periodístico; una concepción de mundo en el cual se puede reconstituir el tejido social y su funcionamiento “normal” mediante la “extracción” del elemento o personaje criminal, que perturba su funcionamiento ordinario. Los autores plantean que la película de policial documental es moralizadora, “un documento a la gloria de la policía”¹⁷, y se establece una correspondencia entre el bien y la ley (y las instituciones que la

¹³ Ya desde 1945 existía la *Série noire* de novelas policiales publicada por la editorial Gallimard.

¹⁴ Sobre definiciones respecto del policial negro ver Frank, “L’aventure criminelle”; Borde y Chaumeton, *Panorama del cine negro*; Chabrol, “Evolution du film policier”; Schrader, “Notes on Film Noir”; Damico, “Film noir: modest proposal”; Bould, *Film Noir*; Simsolo, *El cine negro*.

¹⁵ Otros antecedentes del cine negro son el expresionismo alemán y el realismo poético francés. No es menor el hecho de que una parte importante de realizadores, guionistas, actores, actrices, directores de fotografía alemanes haya emigrado a Hollywood en los prolegómenos de y durante la Segunda Guerra Mundial, y que fueron fundamentales para el desarrollo del género en Estados Unidos (Siodmak, Wilder, Lang, entre otros). Ver al respecto Borde y Chaumeton, *Panorama del cine negro*; Bould, *Film Noir*; Simsolo, *El cine negro*.

¹⁶ Borde y Chaumeton, *Panorama del cine negro*.

¹⁷ *Ibid.*, 15.

representan); la muerte está vista de manera exógena, y quienes llevan adelante la pesquisa son hombres íntegros y valientes, inmunes a la influencia de los criminales.

Así, mientras el policial documental configura un mundo sin ambigüedades, donde quien opera por fuera de la ley es un criminal y debe y puede ser identificado, detenido y encarcelado, en el *noir* no se parte de un orden social al cual se pueda retornar, y no importa si al final se da con los delincuentes, o incluso, si se los apresa: siempre hay una pérdida irrecuperable (encarnada en un amigo, la *femme fatale* —muchas veces tan presa de su juego como sus víctimas—, o un amor). El personaje central suele ser un ex-policía devenido detective privado, y a lo largo de la historia se despliega una abundante violencia, que se va acumulando y acrecentando a lo largo del *film*. Borde y Chaumeton encuentran antecedentes también en el psicoanálisis para el tratamiento de los personajes, ya que se construye una motivación criminal irracional, con comportamientos neuróticos y sadomasoquistas. El detective privado oscila entre el orden y el crimen, resultando muchas veces poco escrupuloso y contradictorio. La acción normalmente se desarrolla en un espacio urbano nocturno pletórico de peligros, donde discurren delincuentes simpáticos y policías corruptos, en un mundo en el que ya no es fácilmente distinguible el bien del mal.

La muerte aflora en forma sórdida o insólita, y se emplea muchas veces una estética onírica, particularmente pesadillesca, además de la característica lóbreguez y claroscuros de sus imágenes: “Notemos la influencia alemana y su preferencia por las iluminaciones crudas”¹⁸. Se construye entonces una ambigüedad no sólo en términos narrativos, sino además en las operaciones formales, que tienden a su vez a construir películas opacas, en las que se evidencia el dispositivo de enunciación¹⁹. Borde y Chaumeton señalan lo insólito de la construcción narrativa del *noir*, donde las acciones que se suceden en forma sorpresiva y resultan poco claras, confusas. Esto genera desconcierto y forma parte de lo que ellos llaman la “atmósfera onírica construida en sobre esta incoherente brutalidad”, que llevan a “desorientar al espectador que no encuentra sus puntos de guía habituales”²⁰.

¹⁸ Ibid., 142. La “influencia alemana” refiere, por supuesto, al expresionismo alemán. Si bien el policial negro no trabaja con la incorporación de lo sobrenatural, característico de ese movimiento, sí pueden establecerse ciertas relaciones entre rasgos estéticos del *noir* y ciertas características formales y temáticas del terror, que fue un género predilecto por el expresionismo. En el caso de *La muerte camina en la lluvia* encontramos rasgos de ese género (que podrían rastrearse también en *Si muero antes de despertar* o en *No abras nunca esa puerta*, por ejemplo), pero su análisis excede ya la extensión y objetivos de este trabajo.

¹⁹ La opacidad, por oposición a la transparencia, va en contra del cine clásico y de su forma enunciativa que tiende a disimular el sistema constructor del *film*. Por el contrario, la opacidad de una película está dada por la intención de volver explícito el dispositivo de enunciación.

²⁰ Borde y Chaumeton, *Panorama del cine negro*. 19.



Afiche de la película *La muerte camina en la lluvia* (Christensen, 1948)

La distinción entre los dos tipos de cine policial de Borde y Chaumeton puede observarse también en las realizaciones de nuestro país, que desde muy temprano (al menos desde la década del 20) produjo películas policiales, en continuidad con el interés que por el género existía ya desde la literatura²¹. Esas películas tendían además a incorporar los imaginarios locales, como el criollismo o el tango²², y por lo general entregaban un final aleccionador, en el que los criminales eran finalmente castigados.

Esta mirada moral afectó incluso a las películas que se pueden considerar como cercanas al *noir* de fines de la década de 1940 y principios de 1950, en las que si bien se tomaba el punto de vista de los criminales, el Estado y las instituciones finalmente garantizaban el funcionamiento de la sociedad, mientras que los delincuentes constituían anomalías. Será recién a fines de los 50 que el cine pueda establecer, en contados casos, una relación fuerte entre la sociedad y el delito; previamente “el delincuente representa siempre la anormalidad, el brote enfermo que es necesario extirpar”²³, siendo que muchas de estas películas están narradas “del lado de la ley”. Se encuentra así que en la década del 40, si bien en algunos casos se toman ciertas cuestiones estilísticas del *noir*, el universo que se presenta continúa siendo moralmente maniqueo, estableciéndose claramente la necesidad de sostener y defender la ley y sus instituciones.

²¹ Ver Posadas, Speroni y Landro, *Cine y novela*.

²² Ver Tassara, “El policial”.

²³ *Ibid.*, 15.

Al respecto, Setton²⁴ analiza la relación entre los policiales de Christensen y la posibilidad de pensar un mundo de la moral moderna, y encuentra que Christensen construye sus *films* por fuera de ese mundo. Así, *Si muero antes de despertar* se presenta a partir de una lógica “premoderna” del mundo, que busca en la inocencia infantil y en los cuentos de hadas la posibilidad de la consecución del bien, con un niño como protagonista de la pesquisa policial. En el caso de *La muerte camina en la lluvia*, en cambio, encuentra que la película se construye más bien con una lógica posmoderna, que se expresa en la conciencia y exhibición de un asesino de “triple cabeza”, y en los gestos autoconscientes de la película (como el final, en el que los personajes van al cine a ver una película homónima).

Setton plantea así la distancia que el policial de Christensen ofrece respecto de la moral moderna, en la constitución de un universo en el que priman las traiciones, no se puede confiar en las apariencias y es imposible llegar a una verdad o a una imagen de la totalidad que permita una comprensión acabada del mundo. Además, nota el debilitamiento de los nexos sensoriomotrices, en una construcción en contra de la imagen-acción deleuziana (tema que se tratará más adelante).

En ese sentido, y teniendo en cuenta la concepción que Rick Altman propone para analizar los géneros cinematográficos (según la cual se pueden entender a partir de grados de genericidad)²⁵, nos interesa pensar a *La muerte camina en la lluvia* como parte de una serie de películas de Christensen en la que se pueden encontrar diferentes gradaciones de uso del policial negro, desde los melodramas con presencia de mujeres que responden a la figura de la *femme fatale* mencionados previamente hasta la realización de la trilogía basada en la literatura de William Irish, donde el *noir* se despliega más claramente (se podría incluir en esa serie también la película *La trampa*, que desde el thriller psicológico recupera algunas cuestiones del *noir*). El *film* que nos ocupa podría pensarse en una articulación entre el policial de enigma y el negro, con características paródicas y autoconscientes respecto del género.

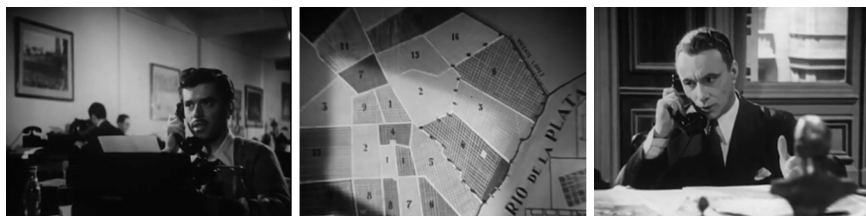
Puede observarse en *La muerte camina en la lluvia* esa tensión entre un acercamiento al universo del *noir*, ilógico, irracional, violento; y la necesidad de aún seguir delineando un mundo en el cual triunfe finalmente la moral o la legalidad²⁶. Así, mientras que el tricefalismo del asesino, la resolución del caso por fuera de la institución policial (en manos de una muchacha, y casi por azar) y las muertes producidas como consecuencia de la lluvia acercan la película al *noir*, la presencia y voz de la policía y los periodistas, la construcción de la pensión como un espacio cerrado en el que la lógica puede investigar los indicios para una muerte (la del Prof. Miranda), así como la derrota final del delincuente (que implica quizás antes un triunfo de la moral que de la ley, porque a fin de cuentas son la muchacha y el mago quienes descubren y baten a S. López) articulan la película desde una perspectiva cercana al policial documental.

²⁴ Setton, “El policial de Carlos Hugo Christensen”.

²⁵ Ver Altman, Rick, *Los géneros cinematográficos*.

²⁶ Sobre esta “necesidad” de sostener una sociedad en la que impere el orden moral se volverá más adelante.

La película presenta entonces algunas características del policial documental, según la propuesta de Borde y Chaumeton, y de enigma, según el análisis de Caillois: se opta en gran parte de la película por el punto de vista de la prensa (encarnada por el periodista Lucho Rivas, interpretado por Horacio Peterson) y de la policía (el inspector Lima, interpretado por Eduardo Cuitiño). En el caso de la muerte de Miranda, esta provee los elementos característicos de un enigma: una muerte ocurrida en un lugar relativamente cerrado, con un número ajustado de sospechosos y ciertos indicios (el tallado de “el r...” en su escritorio, el bisturí, el dinero faltante en su billetera) que podrían permitir develar el crimen. Los homicidas son finalmente atrapados, proponiendo un triunfo del bien, que todavía puede distinguirse del mal.



Fotogramas de *La muerte camina en la lluvia* (Christensen, 1948). Las imágenes ilustran el punto de vista desde la policía y la prensa.

Sin embargo, una cantidad de elementos tensionan la pertenencia genérica del *film* en un gesto paródico equivalente al señalado para la novela de Steeman. En primer lugar, la figura del asesino, que finalmente resulta corporizada en tres personajes diferentes pero igualados (utilizan, de hecho, el mismo disfraz). Esto exagera la ambigüedad e imposibilidad de construir un universo legible, y pone de manifiesto la inutilidad real de la deducción como modo de resolución incuestionable del enigma. Quien encuentra la clave sobre el complot resulta ser un personaje que no es protagónico (es difícil establecer uno en la película), que resuelve el caso en la observación fortuita de una situación tangencial a los crímenes: el partido de póker. No sólo Lila es una mujer (más aún, una muchacha) y está por fuera de la institución policial, sino que carece totalmente de las características propias de un detective metódico. No hay sistema para llegar al delincuente, sino *sagacidad*. Quien colabora en atrapar finalmente a S. López es nada menos que Merlín, un ilusionista, (podría inferirse que por profesión es más competente para descubrir las estratagemas y los ardidés).

Pero además esta misma evidencia de los “límites” del policial de enigma configura un universo ilegible y engañoso, que acerca al *film* al policial negro²⁷. En ese sentido, la voz del locutor del comienzo de la película caracteriza al asesino S. López

²⁷ En este aspecto, resulta de interés recuperar la noción de Bajtín (*Cultura popular Edad Media y Teoría y Estética Novela*) de parodia, según la cual dicha operación resulta constructiva y fundamental para el desarrollo de nuevos géneros literarios.

como “vesánico”²⁸, y lo compara con el caso de Jekyll y Hyde. Incorpora así la locura y el desenfreno casi sobrenatural de “la Bestia”²⁹ a las características del criminal, que lo configuran entonces como un delincuente del mundo del *noir*, alejado de los criminales racionales y con motivaciones claras para el robo o el homicidio. Ahora el móvil se encuentra reducido a una condición (azarosa) climática, y se suceden muertes intempestivas y violentas. Además, el anonimato de S. López, factible en la ciudad moderna despersonalizada en la que despliega sus homicidios impunemente y sin dejar rastros, también conecta la película con el cine negro: en toda la secuencia de presentación (luego de la escena de la radio) no se ven rostros de personas, con la excepción de la víctima de S. López cuando se lo topa en la calle.

Sin embargo, y como se planteó previamente, el *noir* no solamente implica una mirada sobre el mundo, sino que condiciona los modos en los que se representa ese mundo: una imagen con claroscuros marcados, el uso de imágenes poco claras o ambiguas y una construcción de la focalización desde el ámbito criminal. Nos encontramos con una película que trabaja a partir de estos rasgos formales del *film noir*. En primer lugar, desde la construcción de una iluminación fuertemente contrastada, que además de retratar el mundo desde una perspectiva expresionista, evita la posibilidad de vislumbrar plenamente a las personas y las acciones. Además, se utilizan puntos de vista considerablemente picados y contrapicados, y planos detalle confusos, que establecen por momentos una construcción ininteligible del mundo. Esto está soportado también por un sistema enunciativo inestable y cambiante, que se analizará posteriormente. La banda sonora, por otro lado, introduce en la música de foso³⁰ una sonoridad afectada, en la que se tensionan las formas clásicas musicales para trabajar con composiciones disonantes y con la utilización de *glissandos*, que acentúan la sensación de inestabilidad (ya que no se fija una nota sino que se genera un continuo alternante).



Fotogramas de *La muerte camina en la lluvia* (Christensen, 1948), con alto contraste en las imágenes y dificultad para distinguir claramente a los personajes.

²⁸ Christensen, *La muerte camina lluvia*, min. 1.

²⁹ *Ibid.*, min. 1.

³⁰ Sobre las categorías de la banda sonora en relación a la enunciación tomamos las categorías planteadas por Chion en *La audiovisión*.

El *film noir* presenta un universo ambiguo, inexplicable, amenazante, que se condice en su estética más con las modalidades del cine moderno que del clásico, desestabilizando la puesta en escena y los modos constitutivos clásicos. En *La muerte camina en la lluvia* podemos observar además de la inclusión de imágenes relativas a la estética *noir* otros elementos que van también en la dirección de la inestabilidad de las formas clásicas, como la indecidibilidad enunciativa y la construcción de lo que Deleuze llama “imagen mental”, elementos que se analizarán posteriormente.

Enunciación y autoconciencia

La película comienza con un plano de dos relojes en una pared. Un *travelling out* nos revela que estamos en un estudio de radio, y vemos dos asistentes que miran a cámara, e indican que debe darse comienzo a la transmisión. Un micrófono desciende en plano detalle, frente a la cámara, que entendemos entonces que está funcionando como una subjetiva del locutor del programa... ¿un noticiero? ¿o un radioteatro? Esta indecidibilidad entre las dos modalidades posibles (periodismo o ficción) no se desambigua en ningún momento, e imprime a la película la impresión de que podría ser enteramente el fruto de una ficción relatada en la radio.



Fotogramas de *La muerte camina en la lluvia* (Christensen, 1948), componiendo la subjetiva del locutor de radio al comienzo de la película.

El tono y el texto del locutor (interpretado por Roberto Escalada) aporta a la incertidumbre cuando con voz sugerente relata:

Buenas noches, amigos. Llueve, y una vez más la muerte sale a la calle en busca de las sombras alucinadas. Sí, mis amigos, *la muerte camina en la lluvia*. No es esta una frase literaria. Es una realidad dolorosa, brutal, increíble que estremece de horror a Buenos Aires. ¿Quién es S. López? ¿Quién es el vesánico criminal que mata bajo la lluvia y deja su tarjeta junto a la víctima como quien, terminada una obra de arte, estampa su trágica firma? ¿Es un exhibicionista morboso, un paranoico? Dejemos para el cine la teoría del Hombre y la Bestia. S. López mata para robar. Y actúa tan diabólicamente que, a pesar de haber cometido seis crímenes en sólo tres meses, no se tiene la más mínima pista de su identidad. El pavor se ha clavado como una zarpa en

el corazón de la ciudad. Lluve esta noche, amigos míos. ¿Estará ya S. López en acecho, a la espera del desdichado que el azar convierta en su séptima víctima?³¹.

Sobre la voz de Escalada las imágenes abandonan la subjetiva y se montan, en una enunciación objetiva, planos de la ciudad lluviosa de noche; se ven los pies de S. López y al asesino dejando su tarjeta sobre un cadáver; luego, diferentes dispositivos radiales (en un auto, en un salón frente al fuego), que culminan con un plano nuevamente del micrófono de la radio: esta vez, sobreimpreso con una avenida de Buenos Aires de noche, plagada de carteles luminosos. La voz en *off* del locutor no se retomará nuevamente en la película.

Se continúa con transeúntes descendiendo de un colectivo, con música de foso. La cámara sigue a uno, pero súbitamente panea hacia otro (la futura víctima de S. López). En el siguiente plano, se panea de la víctima a un periódico de *Crónica* que refiere en su titular a S. López (“S. López siembra el terror”), que es sostenido, a su vez, por el mismo S. López. La música acompaña subrayando el señalamiento que la cámara hace, indicando que S. López no solamente asesinará al peatón, sino que es quien sostiene el periódico (los paneos marcados constituyen avisos al espectador, del tipo “esta será la víctima”). Esos movimientos son compatibles con lo que Casetti y Di Chio denominan *subjetiva irreal*, que implican una interpelación al espectador, un señalamiento particular de parte del enunciador, que en este caso pueden leerse con relación al desciframiento del enigma.

Se pasa nuevamente a una subjetiva que sigue a S. López, con la cámara entrando y saliendo de detrás de paredes para no ser vista. Se acerca lentamente a la pensión donde entró el asesino, la observa, se parapeta detrás de un automóvil y ve salir de la casa a Lila Espinoza (Olga Zubarry) que se besa con su novio, el periodista Lucho Rivas (Horacio Peterson), de *Clarín*. En ese momento, desde la banda sonora se pasa de la música de foso a la música diegética (la Sra. Duval tocando el piano en su pensión, como si se subjetivara el sonido también, brevemente), y luego otra vez a la música de foso. Toda esta subjetiva aún no se sabe a quién pertenece, pero se revelará más adelante que corresponde al ladrón que pudo observar a S. López cometiendo su crimen e ingresando a la pensión.

³¹ Christensen, *La muerte camina lluvia*, min. 1-2.



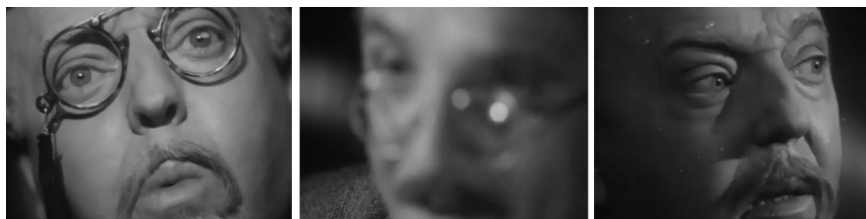
Fotogramas de *La muerte camina en la lluvia* (Christensen, 1948). El ladrón observa la acción detrás de paredes y autos en una cámara subjetiva.

La película retoma una mirada objetiva de los policías revisando el cadáver, desconcertados ante un nuevo homicidio de S. Lopez. A continuación, una voz fuera de campo³² del comisario explicando todos los esfuerzos que se están llevando a cabo para ubicar a S. López, y que va siendo ilustrada: se ve un mapa de Buenos Aires, imágenes de los interrogatorios en la vía pública, y la estupefacción de un hotelero ante un pasajero que firma “Sebastián López”. Se nos muestra entonces que la voz corresponde al inspector hablando por teléfono con sus superiores, volviendo la voz fuera de campo en voz directa.

Hemos descripto hasta aquí los primeros minutos del *film*, en un dispositivo de una ya compleja estructura enunciativa: la subjetiva del locutor de la radio (que compromete todo el estatuto ficcional del *film*), las objetivas irreales junto a S. López y junto a la policía, la subjetiva del ladrón y el montaje casi a la manera de un documental expositivo de los esfuerzos de la policía sobre la voz del comisario (que establece un vínculo, como se planteó, con el policial documental).

A partir de entonces se seguirán sucediendo momentos de enunciación objetiva y objetiva irreal con subjetivas de diferentes personajes: una intervención de S. López desde la ventana cuando llega Molina a la pensión; la subjetiva de Molina en la mesa, que se siente amenazado por todos los pensionistas, de quienes sospecha pueden ser el asesino, y que transfiere al *film* la imagen *flou* que se genera cuando se quita sus anteojos para limpiarles el sudor; la subjetiva de Lamas durante el interrogatorio, padeciendo las luces de la policía; la subjetiva del asesino que acecha al periodista, un instante antes de golpearlo y asesinar a su casera; la subjetiva de Lila al final, cuando se le presentan los tres S. López a la vez.

³² Ver Chion, *La audiovisión*.



Fotogramas de *La muerte camina en la lluvia* (Christensen, 1948). Cuando el Prof. Miranda se quita los anteojos, afecta el foco de toda la imagen del film.

Podemos observar que no hay una estructura de enunciación estable, sino que se apuesta a la variación continua, que intercala a las subjetivas de diferentes personajes con objetivas de distintas focalizaciones y los movimientos de cámara de falsas objetivas, con señalamientos a detalles o a acciones. Un ejemplo es cuando Andreieff³³ sale tranquilamente del interrogatorio en la habitación de Robledo, pero gracias a un *travelling* de la cámara podemos apreciar su rostro sumamente preocupado una vez fuera del cuarto, donde se queda para escuchar el interrogatorio al doctor. Del mismo modo, cuando tiene un altercado con Merlín al comienzo³⁴ la cámara realiza un *tilt down* súbito, señalando su mano, que empuña con vehemencia un cuchillo. Muchas veces, esos movimientos indicativos son acompañados por la música, que subraya lo que la cámara está marcando.

Esta inestabilidad enunciativa aporta formalmente a la construcción de un relato ambiguo y que juega con el desconcierto del espectador, generando incluso momentos en los que se confunde la objetiva irreal con la subjetiva. Particularmente, en el minuto 25 de la película. El Prof. Miranda acaba de anunciar nerviosamente que abandonará la pensión. Los diferentes pensionistas están en la planta baja pasando el tiempo. En la planta alta, donde se encuentran las habitaciones, la cámara se mueve lenta y establemente recorriendo el pasillo. Perceptivamente, todo parece indicar que estamos ante una objetiva irreal, es decir, una cámara enunciativa que nos está señalando que algo está por suceder en las habitaciones. Se mueve de una puerta a la otra, y con un súbito movimiento vuelve para acercarse finalmente a la del Profesor Molina. Entonces asoma una mano que, debido a su posición, y sumado al movimiento veloz anterior, reconfigura la cámara que estábamos viendo como una subjetiva del asesino, que ingresa a la habitación y es increpado por Molina. Se observa aquí fehacientemente la intención de desestabilizar el sistema enunciativo y de llevar a una desorientación del espectador, que cree estar viendo un tipo de enunciación que en realidad es otro, en consonancia con las operaciones del policial negro, que buscan construir un universo inestable y ambiguo.

³³ Se respetaron en este trabajo los nombres utilizados en cada texto: Andreyew en la novela de Steeman, y Andreieff en la película de Christensen.

³⁴ Christensen, *La muerte camina lluvia*, min. 12.



Fotogramas de *La muerte camina en la lluvia* (Christensen, 1948). Lo que parece ser una objetiva irreal se devela como una subjetiva del asesino.

Además, la película construye también el desconcierto a partir de significantes equívocos. Tal es el caso de la tarjeta de presentación del asesino, que desconcierta a los investigadores y a la gente en general, haciéndoles creer que es un solo delincuente (y además, con otro nombre, por supuesto). También la escritura de “el r...” en el escritorio del muerto (supuestamente realizada por Molina antes de morir, aunque podemos suponer que ese tallado es obra de los asesinos, nuevamente para despistar). “El r...” remite así a “el relojero”, “el rengo”, “el ruso”, poniendo de manifiesto que la evidencia, las pistas de una pesquisa, pueden colaborar con la confusión antes que con la resolución del caso.

Es cierto que ambos significantes elusivos son obra de los asesinos para despistar, pero esto no evita que ese señalamiento respecto a la (in)falibilidad de la evidencia produzca una mirada paródica y autoconsciente del género de enigma clásico (este trabajo con esos significantes ya está dado en la novela de Steeman, de hecho). La autoconciencia de la película se extiende más allá de los gestos paródicos, en un despliegue de autorreferencias metatextuales que acercan notablemente a la película a una producción posmoderna.

Entre esas autorreferencias podemos encontrar, en primer lugar, una serie de diálogos que señalan el estatuto de los personajes. En particular, Robledo y Andreieff arrojan luz sobre su carácter en dos frases que remiten a su condición de homicidas: “la imaginación de un enamorado es tan delirante como la de un criminal”³⁵, le dice Robledo a Lila cuando ella, inocentemente, le cuenta que su novio le ha informado que S. López vive en la pensión, pero no le cree. Y más adelante Andreieff enuncia: “nada embellece a una mujer como el miedo”³⁶. Con ambas frases, los personajes incorporan léxicos referidos al crimen y a la muerte a su modo de ver el mundo, develando su relación con el asesino.

Por otro lado, el juego ya encontrado en la novela, y referido más arriba, del significativo engañoso es llevado al extremo en la película de Christensen. Al respecto,

³⁵ Ibid., min. 20.

³⁶ Ibid., min. 40.

incorpora una cantidad de referencias a la imposibilidad de distinguir plenamente la identidad: Robledo, por ejemplo, cuando es acusado de matar a Molina porque falta su bisturí de su estuche médico: “Nada se parece a un bisturí como otro bisturí”³⁷. Unos momentos después la cámara construye el siguiente movimiento: de un plano medio de Lamas realiza un *travelling* al reflejo de Lamas en el espejo junto al inspector, y nuevamente regresa al plano medio de Lamas. Así, la cámara indica la doble naturaleza del personaje en un movimiento estrictamente enunciativo. Y más adelante³⁸ escuchamos a Andreieff recitar parte del famoso soliloquio de Hamlet “Ser o no ser”.

Esas ambigüedades respecto a la identidad, o a la relación entre el significante y el referente, se exacerban con la múltiple aseveración de “S. López soy yo”, que realizan dos veces Andreieff (a modo de supuesta broma), y una vez Merlín, respectivamente. Además, Lamas admite a la policía que él es S. López. La confesión de Merlín respecto a ser S. López, que resulta en primer lugar falsa, ya que no forma parte del trío complotado, tiene una doble explicación: a nivel de la trama, podemos deducir que, como mentalista, ha accedido al pensamiento de Andreieff, que es quien le pregunta en su espectáculo “¿Quién es S. López?”. Siendo que Andreieff es finalmente culpable, se ve allí una transferencia de dicha culpabilidad a Merlín a través de su ejercicio adivinatorio. Pero además, a nivel enunciativo, Merlín efectivamente va a ser S. López al final de la película, cuando se disfraza del criminal para poder, paradójicamente, atrapar a los asesinos. Así, el último acto de significante engañoso es el de Merlín, que se muestra como el homicida, pero que en realidad está protegiendo a Lila.

La construcción de indiscernibilidad entre los referentes para un mismo significante abona el trabajo sobre la identidad múltiple del asesino, en la misma operación de autoconciencia de la película. En ese sentido, el *film* utiliza algunos significantes particulares que operan en una refracción metatextual: la calle donde se emplaza la pensión se denomina “Huérfanos”, calle inexistente en la ciudad de Buenos Aires, que remite a la indefensión o desamparo; la pensión recibe el nombre de Babel, que es glossado por Andreieff: “en la vieja lengua de los arameos quiere decir «Puerta del cielo»”³⁹, pero que remite a su vez a la condición multilingüe de la ciudad bíblica, además del sentido que en español se le da a la palabra: “1. s. m. o f. Gran confusión de ruidos o cosas y lugar donde ésta se da. 2. Col. Falta de entendimiento entre varias personas por hablar todos a la vez y de modo desordenado”, puede leerse en el Diccionario esencial de la lengua española; el nombre de Merlín remite, por supuesto, al mítico mago de la leyenda del Rey Arturo. Estas nominaciones son obra de Christensen, y no estaban en la novela ni en la adaptación de Clouzot.

³⁷ Ibid., min. 34.

³⁸ Ibid., min. 39.

³⁹ Ibid., min. 12.



Fotogramas de *La muerte camina en la lluvia* (Christensen, 1948). El trabajo con los significantes es constante en la película

Por otro lado, y también en relación con el carácter autoconsciente de la película, encontramos la utilización del nombre del *film* para nominar tres elementos dentro de la película: el cuadro que el Sr. Morton pinta, que refiere además a las primeras imágenes del *film* de la ciudad bajo la lluvia; la película que los policías deciden ir a ver al final, como un merecido premio por haber resuelto el caso; y, por supuesto, el texto de Escalada en tanto locutor de radio al comienzo de la película, cuando enuncia “Sí, mis amigos, *la muerte camina en la lluvia*. No es esta una frase literaria” (pero impregna a la película un aire totalmente literario y ficcional).

La visibilidad del sistema enunciativo de la película colabora también en la construcción paródica del texto, ya que se señalan los mecanismos de enunciación del género⁴⁰; también lo hace la autorreferencialidad del *film*: particularmente en las concepciones posmodernas de la parodia, en las que la dimensión metatextual adquiere relevancia a la hora de su definición. En ese sentido, Nöth señala la relación entre la crisis de representación imperante en la modernidad y su correlato en la autorreferencialidad de la obra posmoderna:

Si la crisis de la representación es la característica semiótica de la modernidad, su radicalización en la teoría de la autorreferencialidad de los signos es el factor semiótico de la era posmoderna. Dado que la crisis de la representación se debía a la pérdida de las certezas que resultaban del agnosticismo en relación con la existencia de un mundo de los referentes de los signos, la teoría de la autorreferencialidad de los signos es la radicalización de esta crisis⁴¹.

Podemos entonces pensar que dicha crisis “semiótica de la modernidad” respecto de la relación entre los signos y los referentes a la que alude Nöth adquiere su correlato en la imagen cinematográfica y se expresa, en la transición hacia el cine moderno, en lo que Deleuze denominó “crisis de la imagen-acción”.

⁴⁰ Sobre la incidencia de la parodia en el sistema de enunciación, véase Hutcheon (1985), Rose (1993), García Rodríguez (2019).

⁴¹ Nöth, “Autorreferencialidad en crisis modernidad”, 365-366.

Crisis de la imagen-acción: la imagen mental y el debilitamiento de los nexos sensoriomotrices

Todas estas operaciones sobre los significantes se articulan en la construcción de una serie de relaciones que pueden encuadrarse dentro de lo que Deleuze denomina “imagen-mental”, y que para el autor impulsa la crisis de la imagen-acción⁴² en el período de posguerra. Al respecto, enuncia Deleuze:

la crisis que sacudió a la imagen-acción obedecía a muchas razones que sólo después de la guerra actuaron plenamente, algunas de las cuales eran sociales, económicas, políticas, morales, y otras más internas al arte, a la literatura y al cine en particular. Podríamos citar, sin cuidarnos del orden: la guerra y sus secuelas, el tambaleo del «sueño americano» en todos sus aspectos, la nueva conciencia de las minorías, el ascenso y la inflación de las imágenes tanto en el mundo exterior como en la cabeza de las gentes, la influencia en el cine de nuevos modos de relato que la literatura había experimentado, la crisis de Hollywood y de Jos viejos géneros... Se siguen haciendo, claro está, filmes SAS y ASA⁴³: por ellos pasan siempre los grandes éxitos comerciales, pero no ya el alma del cine. El alma del cine cada vez exige más pensamiento, aun cuando el pensamiento empiece por deshacer el sistema de acciones, percepciones y afecciones del que hasta entonces el cine se había alimentado. Ya no creemos que una situación global pueda dar lugar a una acción capaz de modificarla. Tampoco creemos que una acción pueda forzar a una situación a revelarse, ni siquiera parcialmente. Caen las ilusiones más «sanas». Lo primero que se ve comprometido, en todas partes, son los encadenamientos situación-acción, acción-reacción, excitación-respuesta; en suma, los vínculos sensorio-motores que producían la imagen-acción. El realismo, a pesar de toda su violencia, o más bien con toda su violencia, que sigue siendo sensorio-motriz, no da cuenta de este nuevo estado de cosas en que los synsignos se dispersan y los índices se confunden. Tenemos necesidad de nuevos signos⁴⁴.

Los nuevos tipos de signos que propone Deleuze serán la desmarca (el “salto” de una serie natural, es decir, un término de la serie que rompe con la secuencia esperada) y los símbolos (conformados a partir de objetos que construyen relaciones, con sus variaciones, entre los personajes). Deleuze encuentra que fue Hitchcock quien particularmente se ocupó de construir estos dos tipos de signos en sus películas, que articulaban la construcción de una imagen “*que toma por objeto relaciones, actos*”

⁴² En efecto, su tesis divide al cine en dos grandes momentos: la imagen-movimiento y la imagen-tiempo. No constituye una división necesariamente tajante, sino en categorías que le permiten pensar de alguna manera en las diferencias entre el cine clásico y el moderno, entendiendo al segundo a partir de continuidades y rupturas respecto del primero.

⁴³ SAS y ASA se refieren a esquemas que Deleuze propone para entender la imagen-acción (constitutiva de la imagen-movimiento). En el primer caso se da una situación que la acción modifica y lleva a una situación, y en el segundo caso es la acción la que genera una situación que establece una nueva acción.

⁴⁴ Deleuze, *Imagen-movimiento*, 287.

simbólicos, sentimientos intelectuales”⁴⁵. Así, lo que interesa en el desarrollo de las películas de Hitchcock está dado fundamentalmente a partir de las relaciones simbólicas que se construyen entre los personajes, los objetos y sus acciones, y no ya particularmente el encadenamiento de acción-reacción del cine clásico, ni sus relaciones espacio-temporales.

Deleuze describe la forma de establecer esas relaciones en el cine de Hitchcock, que está dada, primero, por el encuadre: casi un plano por encuadre, y en cada encuadre, una relación (si esta varía, tiende a variar el plano y el cuadro). Luego, Hitchcock utiliza casi exclusivamente la cámara para los movimientos (o de los personajes hacia la cámara), de modo tal que es ella quien expone, demuestra o construye las relaciones entre los personajes, los objetos y los espacios. En su cine, los crímenes adquieren el nivel ya no de acciones, sino de “actos”, es decir, relaciones sociales, simbólicas, legales: los criminales intercambian sus crímenes, y se genera una inestabilidad entre culpables e inocentes, una inestabilidad “esencial” que se manifiesta “entre los personajes, roles, acciones, decorado”⁴⁶, y que llegará a su fin con la restitución de los roles (culpable/inocente).

La crisis de la imagen-acción (a partir de la introducción de la imagen mental, que penetra las otras imágenes —acción, afección, percepción—, transformándolas en términos de una relación, o configurándolas como símbolos y como desmarcas) se produce justamente porque las relaciones ya no están dadas por el par acción-reacción, o por las relaciones témporoespaciales, sino por el pensamiento (o la terceidad peirceana⁴⁷), causando así el debilitamiento de los nexos sensoriomotrices de la imagen-acción.

La nueva imagen que surge tras esa crisis de la imagen-acción (y que configurará posteriormente lo que Deleuze define como “imagen-tiempo”) será una imagen dispersiva, con personajes múltiples y que no se constituyen plenamente como protagonistas, que muestra el vagabundeo ciudadano sin rumbo, y que se construye con *raccords* “deliberadamente débiles”. Para Deleuze, se produce además una configuración del mundo a partir de tópicos, que confunden y entrecruzan el ámbito interior y exterior de los personajes, transformando todo el universo en un gran entramado de tópicos, que dará lugar a una representación de un mundo en el que ya no hay criminales individualizados, sino una diseminación de mecanismos de poder y control que se propaga a través de los medios de comunicación masiva: “El poder oculto se confunde con sus efectos, con sus soportes, sus medios de comunicación de masas, sus radios, sus televisiones, sus micrófonos: ya no opera sino por la reproducción mecánica de las imágenes y los sonidos”⁴⁸.

⁴⁵ Ibid., 277, destacado en el original

⁴⁶ Ibid., 286.

⁴⁷ Ver Deleuze, “Crisis de la imagen-acción”.

⁴⁸ Deleuze, *Imagen-movimiento*, 292.

Podemos encontrar, en el análisis previo de *La muerte camina en la lluvia*, elementos que permiten ser comprendidos a partir de la constitución de la imagen-mental. En primer lugar, el juego que Christensen realiza con ciertos significantes de forma autorreferencial construye la relación entre esos significantes y los personajes, espacios u objetos: la calle Huérfanos, que remite al estado de desconcierto respecto a la identidad del asesino; la pensión Babel, que alberga personas de diferentes nacionalidades y ocupaciones, y a la vez, es la morada del (de los) asesino(s); Merlín, que además de mago, resulta en el gran protector de Lila al final. En la misma dirección opera el significante “S. López”, que si al comienzo parece funcionar como señalamiento del asesino, deja en evidencia su vacío, su carencia de referente concreto, y manifiesta su estatuto de pura relación. Esto particularmente en la múltiple enunciación que los diferentes personajes realizan: “S. López soy yo”, dicen Andreieff y Merlín, mientras que Lamas admite haber cometido los asesinatos “Sí, yo soy S. López”⁴⁹.

Otro significante que demuestra estar “vacío” es “el r...” tallado en el escritorio por un supuesto Miranda moribundo. Termina remitiendo sucesivamente al “relojero”, al “rengo” y al “ruso”, y la posibilidad de intercambiar los referentes deja en evidencia el sistema relacional de la película, que se expresa también en los titulares de los periódicos: “S. López = Lamas”, “S. López = Dr. Robledo”, “S. López?”. El uso de los nombres en fórmulas matemáticas explicita su intercambiabilidad, como si se tratara de meros términos matemáticos. En ese mismo sentido funciona la caracterización de S. López con la que se disfrazan los asesinos para cometer el crimen, y que constituye también un significante que admite la intercambiabilidad entre los delincuentes incluso a nivel de la imagen. La relación entre los tres criminales llega al paroxismo en la penúltima escena, cuando vemos a los tres S. López caracterizados al mismo tiempo, acercándose a Lila desde tres espacios diferentes. Uno de ellos, sin embargo (y en una nueva operación engañosa), no es el delincuente, sino Merlín, que disfrazado de S. López dispara sobre los verdaderos asesinos desde lo alto de la escalera.



Fotogramas de *La muerte camina en la lluvia* (Christensen, 1948). Merlín en las escaleras al comienzo, y al final del *film*, como S. López.

⁴⁹ Christensen, *La muerte camina lluvia*, min. 43.

Por otro lado, la película construye una cantidad de planos que configuran las relaciones entre los personajes, del modo en que Deleuze lo plantea para la imagen mental. En ese sentido, podemos remitir nuevamente al plano ya referido de Lamas cuando se lo interroga en la pensión, que a partir de un *travelling* (de)muestra su doble en el espejo, y luego vuelve sobre el Lamas desesperado y tartamudo. El movimiento aparenta encuadrar al inspector haciendo preguntas (frente al interrogado), pero revela la dualidad de Lamas a través del encuadre de su reflejo⁵⁰. También al comienzo encontramos un enfrentamiento entre Merlín y Andreieff: casi sin motivo aparente, el mago le arroja un cuchillo a Andreieff desde lo alto de las escaleras, a la manera de un espectáculo de cuchillero⁵¹. La escena anticipa el final, cuando desde arriba de las escaleras Merlín dispara (y mate) a Andreieff, ya descubierto como uno de los asesinos. También es con un movimiento de cámara que se señala, al comienzo del *film*, un cuchillo apretado en la mano de Andreieff, y el bastón apretado en la del Dr. Robledo. Un gesto similar realiza Lamas, cuando lo están interrogando en la habitación de Robledo. Así, la cámara y sus movimientos establecen otra equivalencia entre los tres personajes.



Fotogramas de *La muerte camina en la lluvia* (Christensen, 1948). Lamas duplicado en su reflejo por un *travelling* que va y vuelve sobre él.

Si tomamos el caso paradigmático de la película, que está dado por las relaciones entre los tres asesinos confabulados, vemos que Christensen cuida que en ningún momento se los encuadre a los tres juntos solos. Se los ve en el mismo cuadro cuando se percibe el conjunto de los pensionistas a la mesa⁵², pero nunca el trío por separado. Sí va construyendo cuadros de a dos de ellos: Andreieff con Robledo (en un sugerente plano en el que Andreieff sale cuando entra Robledo, estableciendo una analogía con el relevamiento que realizan los criminales para llevar a cabo los asesinatos⁵³), Lamas con Robledo (donde el intercambio entre ambos personajes se produce por movimiento de cámara, que saltando el eje coloca a Robledo donde estaba Lamas, y que termina con Lamas cubriendo, literalmente, a Robledo⁵⁴), Robledo con Andreieff

⁵⁰ Ibid., min. 34.

⁵¹ Ibid., min. 12.

⁵² Ibid., min. 24.

⁵³ Ibid., min. 34.

⁵⁴ Ibid., min. 36.

⁵⁵, Lamas con Andreieff ⁵⁶. Recién al final se los ve a los tres juntos⁵⁷, cuando han despejado las sospechas sobre los tres y se preparan para estafar a Camelio (Agustín Orrequia) en el partido de póker. Ese plano es indicador del triunfo (momentáneo) del trío, que luego se sentará a la mesa con Camelio en otro plano, que plantea ahora la siguiente estafa.



Fotogramas de *La muerte camina en la lluvia* (Christensen, 1948). Recién al final vemos a los complotados reunidos en un mismo encuadre.

Es allí cuando Lila descubre la verdad, en una secuencia de planos detalle de las señas que se realizan los confabulados para ganar. Se alterna con primeros planos de Lila horrorizada, que culminan con un paneo que va de la mesa al rostro de Lila, al cuadro de Norton titulado *La muerte camina en la lluvia*. Así, la cámara indica la serie de relaciones (Lila percatada, trío confabulado, asesinatos en la ciudad) que forman parte del pensamiento lógico que lleva adelante Lila, y que es consecuencia de las diversas relaciones (imagen mental) que se tejieron a lo largo del *film*. De ese modo, no sólo es una mujer quien resuelve el caso, sino que se prescinde de la explicación oral característica para develar el enigma (momentáneamente, ya que luego Merlín sí explicará que fingió no creerle a Lila al saberse espiado por los asesinos).

⁵⁵ Ibid., min. 40 y 42.

⁵⁶ Ibid., min. 53 y 55.

⁵⁷ Ibid., min. 63.



Fotogramas de *La muerte camina en la lluvia* (Christensen, 1948). El razonamiento de Lila tiene su correlato en el paneo de la cámara hacia el cuadro de Norton.

Como ya se mencionó, esa operación de la cámara responde a lo que Casetti y Di Chio denominan “objetiva irreal”, es decir, donde la cámara encarna la figura del enunciador. Los paneos, *tilts* o *travellings* indican fundamentalmente relaciones entre los elementos que se encuadran. Este recurso es profusamente utilizado por Christensen a lo largo de la película. Pueden señalarse como ejemplos elocuentes la escena ya mencionada en la que Andreieff sale de la habitación de Robledo y se queda oyendo la conversación, que está contada con un *travelling* que permite que Andreieff se retire completamente de la habitación y de cuadro, para alcanzarlo posteriormente afuera del cuarto, escuchando suspicazmente⁵⁸. Así, la cámara denota el engaño de Andreieff, que sale con tranquilidad, pero que en realidad está muy preocupado. Otro señalamiento de la cámara es el que realiza cuando Robledo ha sido apresado, generando la liberación de Lamas, que celebra su regreso a la pensión. Ante la sugerencia de que la libertad de Lamas perjudica a Lila (la habían convocado para narrar su relación con el asesino, un *relojero*), la cámara señala la silla vacía de Robledo mientras Norton advierte: “De la noche a la mañana ha tenido que transformarlo en un médico”⁵⁹. La silla vacía no sólo establece una relación con Robledo (ahora detenido), sino además refuerza el significativo engañoso que puede ser “llenado” por cualquiera de los otros S. López, hecho dado también en el cambio sin demasiado inconveniente en el relato de Lila. En la misma dirección funciona el señalamiento que la cámara realiza del puñal

⁵⁸ Ibid., min. 34.

⁵⁹ Ibid., min. 51.

en la mano de Andreieff luego del altercado con Merlín, donde la cámara construye la relación entre el asesino (aún no develado) y la acción física de apretar el cuchillo (imagen repetida con Robledo y su bastón y con Lamas interrogado, como se indicó previamente).

Deleuze refiere también a la cuestión de que la crisis de la imagen-acción, que desemboca en una configuración de sus personajes y sus acciones como tópicos, genera la realización de parodias como modo de señalar el agotamiento del sistema clásico de representación. Al respecto, propone que

si todo son tópicos, y complot para intercambiarlos y propagarlos, parecería que no existiese otra salida que un cine de la parodia y del desprecio, como en ocasiones se reprochó a Chabrol y a Altman. ¿Qué querían decir en cambio los neorrealistas, cuando hablaban del respeto y el amor necesarios para el nacimiento de la nueva imagen? Lejos de atenerse a una conciencia crítica negativa o paródica, el cine se embarcó en su más elevada reflexión, y no cesó de profundizarla y desarrollarla⁶⁰.

Ya se establecieron las características paródicas de *La muerte camina en la lluvia*, que si bien no implica el grado de ruptura de los nexos sensoriomotrices que alcanzará el neorrealismo, sí permite descubrir un debilitamiento en dichos nexos. Colaboran para ello no sólo la configuración de la imagen mental y la autoconciencia paródica de la película, sino también la inestabilidad observada en el sistema de enunciación. Dicha inestabilidad, a su vez, funciona en la misma dirección en la que Borde y Chaumeton planteaban, en el cine negro, la construcción de una atmósfera onírica que daba cuenta de la violencia irracional y de la ambigüedad moral del mundo, en una concatenación de acciones insólitas, sorprendidas y confusas.

Igualmente, la presencia de los medios masivos de comunicación desde el comienzo del *film* (el programa de radio, sus emisiones en diferentes espacios y dispositivos, los periódicos, el cine frente a la pensión, a donde concurren finalmente los policías) refieren en algún grado a lo que Deleuze denomina “el complot” de este mundo en el que el poder se ha diseminado por doquier. Quizás aún no hay un desarrollo de ello tal como se dará en la imagen-tiempo, pero se advierte el giro sobre los modos representativos clásicos.

Así, si bien *La muerte camina en la lluvia* se configura inicialmente desde una forma que se presenta como clásica —desde la construcción de la imagen-acción— se van incorporando a lo largo de la película formas de la imagen mental. Esto produce un debilitamiento de los nexos sensoriomotrices y desencadena la crisis de la imagen-acción, poniendo en cuestión la articulación clásica del cine.

⁶⁰ Deleuze, *Imagen-movimiento*, 298.

Adecuación y resistencia

La crisis de la década de 1930 y el estallido de la Segunda Guerra Mundial dieron lugar a cambios económico-sociales que pusieron en crisis el modelo agroexportador de la Argentina. El consecuente desarrollo de la industria de sustitución de importaciones, que significó el ingreso de grandes masas de trabajadores al sector industrial, acompañó el surgimiento del movimiento peronista, que procuraba dar respuestas al nuevo orden mundial de la segunda posguerra (y la subsiguiente guerra fría). Así, la década del 40 estuvo signada por fuertes transformaciones sociales, políticas y económicas. En ese contexto, el peronismo supuso una participación más amplia de las mayorías populares en el campo político y simbólico de nuestro país.

En la industria cinematográfica, el sismo de la Segunda Guerra tuvo consecuencias inmediatas, como la escasez del material virgen necesario para filmar las películas⁶¹. Desde finales de la década de 1930 los productores demandaban la intervención estatal para garantizar la proyección de películas nacionales y proteger así la producción de los estudios locales. Dicha intervención se volvió tangible recién en la década de 1940, y particularmente a partir de una serie de leyes y decretos cuyo objetivo consistía en fijar una cuota de pantalla favorable al cine nacional. Estas medidas, acompañadas por facilidades crediticias y una creciente restricción al ingreso de películas extranjeras, permitieron un momentáneo alivio en la industria⁶².

Clara Kriger detalla cómo la intervención estatal en el campo de la industria cinematográfica fue ganando mayor relevancia con el correr de la década, adquiriendo grados hasta entonces inalcanzados en nuestro país. Se establecieron mayores controles respecto del sistema de exhibición que favorecieron a la industria, pero la contrapartida fue una injerencia más fuerte respecto de los contenidos que se filmaban. Por sobre las operaciones de "autocensura" que ya eran una práctica habitual (aquí y en el mundo, como señala Kriger⁶³) para evitar polémicas y prohibiciones una vez realizadas las películas, se promovió desde las instituciones que las películas resultaran moralmente aleccionadoras, y pusieran de relevancia los valores fundamentales de la familia católica burguesa heterosexual. Como señala Kriger

El intendente municipal de Buenos Aires, doctor Emilio Siri, envió a la Comisión Honoraria Asesora de Contralor Cinematográfico las "Nuevas Normas" para la calificación de los filmes a partir de 1947. De acuerdo con esas normas, *el bien y el mal debían estar claramente diferenciados*, ya que resultaba inmoral toda película que exhibiera el mal como algo atrayente o apetecible y subestimara de ese modo la virtud. En ese sentido, se debía evitar toda exaltación de pasiones, alusiones a problemas de índole sexual, así como situaciones obscenas, desnudos

⁶¹ Escasez que se vio profundizada por el boicot de los Estados Unidos a la producción nacional (particularmente en la restricción de la venta de material virgen). Ver Kriger, *Cine y peronismo*.

⁶² Ver Kriger, *Cine y peronismo*.

⁶³ *Ibid.*, 36.

y semidesnudos. También debía cuidarse que el cine no fuera una escuela de delincuencia y que no mostrara el suicidio como una solución aceptable para los dramas humanos⁶⁴.

Queda claro el corte moral de las normas de calificación, en sintonía con los valores que sostenía la Iglesia católica, plasmadas en las encíclicas de Pío XI de principios de siglo XX⁶⁵. Resulta de particular interés la referencia a la necesidad de establecer una distinción clara entre el bien y el mal, porque es justamente contra ese universo que busca configurarse el policial negro, que puede entonces pensarse en oposición a las normas morales estipuladas.

Emilio Bernini también refiere a las políticas estatales durante ese período. Observa que se llevó adelante “una política estatal de educación del pueblo con los grandes clásicos de las artes”⁶⁶, pero también que en el cine de ese período se mantuvo “una política de adecuación de esos textos a las exigencias morales y políticas por parte de los cineastas, y de *adecuación* de las poéticas de los cineastas a esas exigencias”⁶⁷. Dichas políticas se constituyeron sobre fomentos económicos que se otorgaban a obras consideradas de “valor cultural”, es decir, que no retomaran los imaginarios de corte popular del criollismo y el tango explotados hasta entonces⁶⁸. Así, los productores se inclinaron a realizar adaptaciones de obras de la literatura universal, dado que les permitía “cierta neutralidad” en los temas trabajados, a la vez que evitaban historias que tuvieran lugar “en la Argentina contemporánea y peronista”⁶⁹. Esta práctica, como refieren Kriger y Karush⁷⁰, no era totalmente novedosa, pero sí se fue fortaleciendo con el correr de la década.

Muchas películas policiales del momento, de hecho, exhiben una nota al comienzo aseverando que las acciones que se desarrollarán tuvieron lugar mucho tiempo antes (es decir, antes de que el peronismo ingresara en la escena, y antes de que el Estado y sus instituciones garantizaran el orden social)⁷¹. Así, los policiales que se atrevieran a explorar el mundo de la delincuencia deberían luego finalizar con el triunfo de la ley sobre los criminales. Como se planteó previamente, ese tipo de universo es justamente contra el que se constituye el *film noir*, que propone la imposibilidad de establecer claramente la diferencia entre el bien y el mal. Es en ese sentido que Bernini observa

⁶⁴ Ibid., 63, subrayado propio.

⁶⁵ Ibid., 36.

⁶⁶ Bernini, “El *noir* peronista”, p. 215

⁶⁷ Ibid., 215, subrayado propio.

⁶⁸ Bernini, “Un cine culto para el pueblo”, 91. Clara Kriger también señala que ya previamente a la asunción de Perón se apreciaba la presencia de transposiciones de obras de la literatura universal, dejándose progresivamente de lado las narraciones de contenido criollista. Ver Kriger, *Cine y peronismo*.

⁶⁹ Bernini, “Un cine culto para el pueblo”, 92

⁷⁰ Ver Karush, *Cultura de clase*.

⁷¹ Tanto Tassara como Kriger observan la necesidad de los policiales de la época de zanjar las situaciones con un triunfo de la ley. “Los guiones de estos filmes no son homogéneos, pero es posible observar que todos ubican el delito en el pasado, y la solución armónica, en el presente de la producción”. Kriger, *Cine y peronismo*, 162.

que la trilogía de adaptaciones de Christensen sobre la literatura de William Irish —*Si muero antes de despertar* (1952) y los dos episodios de *No abras nunca esa puerta* (1952)— resulta un elemento particular en ese contexto.

En efecto, las películas se trabajan a partir de elementos del *noir* que se articulan como “una formación de compromiso que, como tal, responde a exigencias contrarias”⁷² pero que no responde estrictamente a los modos de la *transposición culta* imperante en el peronismo. Esas “exigencias contrarias” se refieren a la tensión entre “narrar la oscuridad del mundo de la perversión sexual, del sadismo, del goce —porque fundamentalmente ese mundo del goce es lo que el *noir* les ofrece a Irish y a Christensen—, pero a la vez imponer sobre esa oscuridad no tanto la ley sino más bien *la luz moral de la conciencia*”⁷³.

La adaptación que Christensen realiza de Steeman se distingue también de las transposiciones “cultas” que adaptaban grandes obras de la literatura universal: además de trabajar con un autor y un género “menores”, Christensen explota los elementos del *noir* que la novela esboza para construir una película cada vez más oscura. Si bien finaliza, como se planteó, con el triunfo del bien, no son las instituciones quienes garantizan el funcionamiento social.

Resulta singular que si las adaptaciones de obras extranjeras buscaban evadir el contexto nacional, Christensen incorpora, al contrario, dos referencias coyunturales concretas. Primero, cuando el ladrón ofrece la información sobre la vivienda de S. López, y pregunta sobre la recompensa: “¿Descuentan el 8% para la jubilación de la recompensa?”. Luego, el Dr. Robledo refiere a la misma recompensa, y sentencia: “se pretende que S. López cobre también su aguinaldo”. Estas referencias no son a cualquier elemento cultural: apuntan socarronamente (casi provocativa y despreciativamente a la vez) a dos de las conquistas sociales del período: la jubilación (beneficio que se masificó durante el peronismo) y el aguinaldo, que se estableció como derecho en la ley 12.921 de 1946.

Puestas en conjunto, estas operaciones (subrayar los rasgos del *noir* para evitar plasmar un mundo maniqueo, referir sarcásticamente a las conquistas sociales del peronismo, sumadas a la puesta en crisis de la imagen-acción) evidencian una actitud de *resistencia* hacia las normas, tanto culturales y morales como políticas. Christensen terminará exiliándose del país en 1954.

Conclusiones

La segunda posguerra marcó indiscutiblemente la sociedad de la segunda mitad de siglo XX, y puso en entredicho gran parte del paradigma moderno racionalista burgués. El desarrollo de la literatura policial de tipo *hard-boiled* y del cine negro dan cuenta de ese proceso y sus implicancias en el campo cultural y artístico. Además,

⁷² Bernini, “El *noir* peronista”, 215.

⁷³ *Ibid.*, subrayado propio.

comportó para el cine notorias modificaciones en los modos de representación y una vocación de apartamiento de los cines de estudios, particularmente con el advenimiento del Neorrealismo italiano y las nuevas olas de cine moderno, que en Argentina supusieron la emergencia de la Generación del 60.

Si el cine argentino clásico utilizó los géneros para articular historias e imaginarios locales⁷⁴ desde sus inicios hasta la década del 50, se observa un interés en ir dejando de lado el uso de los géneros que habían sido centrales para la producción industrial, prefiriéndose otros que habían resultado marginales; o estableciendo sobre aquellos operaciones que los pusieran en cuestión, forzándolos o tensionándolos para llevarlos hacia otras formas y estableciendo nuevas relaciones posibles.

Las tensiones sobre los modos de representación clásicos pueden observarse también en la configuración de lo que Deleuze concibe como “imagen mental”. A través del encuadre, se propone una relación entre los objetos, personajes y espacios para componer un tipo de imagen que cuestiona y horada la imagen-acción clásica, para la cual resultaban fundamentales los nexos sensoriomotrices (las relaciones causales, las relaciones temporoespaciales) en la construcción de la lógica narrativa y dramática del film.

En ese sentido, el policial negro ofrece rasgos temáticos y formales que propician el debilitamiento de esos nexos sensoriomotrices: la presentación de un mundo en decadencia, con lazos sociales frágiles y cambiantes, ambigüedad moral así como sígnica, diseminada en los personajes y en el onirismo e ilegibilidad de la imagen, resulta un problema a la hora de pensar las relaciones sensorio-motrices que Deleuze plantea para el cine clásico (o imagen-movimiento). La imagen tiende a constituirse entonces como imagen-tiempo, es decir, una forma de cine netamente moderna.

La muerte camina en la lluvia no sólo da cuenta de este acercamiento al cine moderno en esos términos, sino que además lo hace desde una evidencia del dispositivo y su sistema enunciativo complejo y fluctuante. Sus características paródicas se exacerban en las operaciones autorreferenciales, que empujan al film un paso más allá, acercándola a una construcción posmoderna. Además, la modernidad de su imagen se observa en la construcción de la imagen mental, evidencia de la crisis de la imagen-acción y los modos clásicos de representación, que se exacerbará cada vez más en el cine nacional, colaborando en la gestación de nuestro cine moderno.

La actitud crítica de Christensen frente al cine clásico tiene su correlato en una actitud también reacia a adecuarse a los requerimientos culturales del momento. Si durante la década del 40 se tendió cada vez más a la transposición de obras de la literatura universal como modo de evitar las referencias contemporáneas, a la vez que como forma segura de filmar cine considerado de “calidad” artística, Christensen consigue eludir (aunque sea circunstancialmente), a la vez que cumplir, las normas morales instauradas y los condicionamientos políticos. Así, si bien filma películas que

⁷⁴ Bernini, “Tres imaginarios para el cine”.

finalmente acatan dichas normas, construye sistemas que escapan a ellas, al menos momentáneamente: no sólo incorpora el cine negro para tensionar el policial, sino que se permite aludir mordazmente al proceso social contemporáneo. Configura así un cine de paradojas (adaptación de obras extranjeras vs. referencias contemporáneas, adecuación a las normas morales vs. esbozo de un mundo ambiguo), sobre las que construye zonas de escape tanto artísticas como políticas, que pueden concebirse como parte de la apertura hacia las nuevas formas del cine por venir.

Bibliografía

- Altman, R. *Los géneros cinematográficos*. Paidós, 2000.
- Aumont, J. y M. Marie. *Análisis del film*, Paidós, 2000.
- Bajtín, M. *La cultura popular en la Edad Media y en el Renacimiento. El contexto de François Rabelais*. Barral Editores, 1971.
- Bajtín, M. *Teoría y estética de la novela*. Taurus, 1989.
- Bernini, E. "La transposición política". En María Pia López (comp.) *Historia crítica de la literatura argentina* (dir. David Viñas), Paradiso, tomo III, 2007, pp. 121-131.
- Bernini, Emilio: "Un cine culto para el pueblo. La transposición como política del cine durante el primer peronismo", en *Kilómetro 111*, 8 (2009), pp. 87-101.
- Bernini, E. "Tres imaginarios para el cine (historia, criollismo y tango en el período mudo)", en Horacio Campodónico (ed.), *El cine cuenta nuestra historia*, INCAA, 2010, pp. 14-33.
- Bernini, E. "Políticas del policial en el cine argentino", en Setton, R., Pignatiello, G. *Crimen y pesquisa. El género policial en la Argentina (1870-2015): literatura, cine, televisión, historieta y testimonio*. Libros Medio Siglo, 2016. Pp. 185-192.
- Bernini, E. (2021). "El noir peronista. Christensen y la trilogía William Irish", en Setton, R., Pignatiello, G. *El policial argentino en el período clásico (1930-1960) entre Sur y el peronismo*. Libros Medio Siglo.
- Borde, É. y Chaumeton, R. *Panorama du film noir américain. 1941-1953*. Flammarion, 1955.
- Borde, É. y Chaumeton, R. *Panorama del cine negro*. Losange, 1958.
- Bordwell, D., Steiger, J, y Thompson, K. (1997). *El cine clásico de Hollywood : estilo cinematográfico y modo de producción hasta 1960*. Paidós Ibérica, 1997.
- Bould, M. *Film Noir*. From Berlin to Sin City. Wallflower Press, 2005.
- Burch, N. *El tragaluz del infinito*. Cátedra, 1999.
- Caillois, R. "La novela policial", *Revista Sur*, 1946, pp 56-116.
- Casetti, F. y Di Chio, F. *Cómo analizar un film*. Paidós, 1991.

- Chabrol, Claude (1955). "Evolution du film policier", en *Cahiers du Cinéma* (54), 1955.
- Chion, M. *La audiovisión*. Paidós, 1993.
- Damico, J. "Film noir: a modest proposal", en *Film noir reader*. Nueva York: Limelight, 1978, 95-105.
- Deleuze, G. *La imagen-movimiento. Estudios sobre cine 1*. Paidós, 1986.
- Deleuze, Gilles. *La imagen-tiempo. Estudios sobre cine 2*. Paidós, 1986.
- Diccionario esencial de la lengua española*. Larousse, 2020.
- Frank, Nino. "L'aventure criminelle". En *L'Ecran français*, (61), agosto 1946.
- Genette, Gerard. *Palimpsestos*. Madrid: Taurus, 1989 (texto original de 1962).
- Gallina, Mario. *Carlos Hugo Christensen., Historia de una pasión cinematográfica*, Buenos Aires: Producciones Iturbe. 1997.
- Giacomelli, Daneil. "La representación del criminal en el *film noir* argentino desde 1942 hasta 1956", en *Imágenes y público del cine argentino clásico*. Universidad Nacional del Centro de la Provincia de Buenos Aires, 55-74, 2018.
- García Rodríguez, María José. *Teoría de la Parodia. El Mundo Narrativo de Eduardo Mendoza*, Universidad de Murcia, 2019.
- Goity, Elena. "Cine policial". En España, C. (dir.) *Cine argentino. Industria y clasicismo II. 1933-1956*. Fondo Nacional de las Artes, pp. 400-475, 2000.
- Grob, Norbert. *Filmgenres. Film noir*, Stuttgart, Reclam, 2008.
- Hutcheon, Linda. *A Theory of Parody. The teachings of Twentieth-Century Art Forms*. University of Illinois Press. 1985.
- Hutcheon, Linda "La política de la parodia postmoderna". *Criterios*, La Habana, edición especial de homenaje a Bajtín, julio 1993, pp. 187-203. 1993.
- Karush, Matthew. *Cultura de clase. Radio y cine en la creación de una Argentina dividida (1920-1946)*, Buenos Aires: Ariel, 2013.
- Kruger, Clara. *Cine y peronismo. El estado en escena*. Buenos Aires: Siglo XXI, 2009.
- Nöth, W. "Autorreferencialidad en la crisis de la modernidad". *Cuadernos N° 17, FHYCS-UNJu*, 2001, pp. 365-369.
- Posadas, Abel, Marta Speroni y Mónica Landro. *Cine y novela. Imágenes argentinas del siglo XX*. Vol. I, II y III. Buenos Aires/Los Ángeles: Argus-a, 2015..
- Rose, M. *Parody: ancient, modern and post-modern*. Cambridge University Press. 1993.
- Schrader, P. (1972). "Notes on *Film Noir*", en *Film Comment* 8, no. 1 (Primavera 1972): 8-13. Film Comment Publishing Corp. Reprinted by permission of The Film Society of Lincoln Center. 1972.

Setton, R. “El policial de Carlos Hugo Christensen: la huida de la razón utilitarista en la época clásica del cine argentino.” En *AURA. Revista de Historia y Teoría del Arte* (16), pp. 21-40. Disponible en <http://ojs.artes.unicen.edu.ar/index.php/aura>. 2022

Setton, R. “Pensar la literatura policial: Siegfried Kracauer, Walter Benjamin, Ernst Bloch, el género y la disolución de los vínculos comunitarios”, en *Constelaciones. Revista de teoría crítica* n.3 (diciembre 2011) - ISSN: 2172-9506, pp. 193-207. 2011

Seton, Román. “Prólogo” en *Carroll John Daly, El falso Burton Combs y otros cuentos policiales*, traducción de María Inés Castagnino, Refucilo Editora, 2023

Simsolo, Noël. *El cine negro. Pesadillas verdaderas y falsas*. Alianza, 2005 (traducción de 2007).

Steeman, Stanislas: *L'assassin habite au 21*. Traducción: Javier Gispert Colección Club del misterio n. 101, Barcelona: Bruguera, 1983.

Tassara, Mabel. “El policial: la escritura y los estilos”. En Wolf, S. (comp.) *Cine Argentino. La otra historia*, Buenos Aires: Letra Buena, 1992, pp. 147-170.

Thomas, Deborah. “How Hollywood Deals with the Deviant Male”, en Ian Cameron (ed.) *The Movie Book of Film Noir*. Studio Vista, 1992, pp. 59–70. Original de 1988.

Tynianov, Y. “Dostoevsky and Gogol (Toward a Theory of Parody)”, en *Yuri Tynianov, Permanent Evolution: Collected Essays on Literature, Theory and Film*. Academic Studies Press, 2019 (año original del texto 1919).