

LAS PRIMERAS PELÍCULAS CRIMINALES DE MANUEL ROMERO Y SUS VÍNCULOS CON LAS REPRESENTACIONES PRECEDENTES DEL CRIMEN EN EL CINE ARGENTINO

Manuel Romero's Early Crime Films and their Relations with Previous Crime Representation in the Argentine Cinema

ROMÁN SETTON^a

Universidad de Buenos Aires / Conicet / Universidad del Cine

DOI: <https://doi.org/10.15366/secuencias2017.45.002>

RESUMEN

El siguiente trabajo estudia tres películas tempranas de Manuel Romero de temática criminal: *Noches de Buenos Aires* (1935), *El caballo del pueblo* (1935) y *La vuelta de Rocha* (1937). Con esto buscamos subsanar, al menos parcialmente, una deficiencia de la bibliografía existente: a pesar de la importancia de Romero en la historia del cine policial y criminal argentino, a pesar de que muchas de sus películas se inscriben con claridad dentro del cine policial, ningún trabajo extenso ha sido dedicado al tema, solamente menciones en textos dedicados al director o en obras de consulta (Blanco Pazos y Clemente [2004], Insaurralde [1994], y Peña [2012]). Aquí discutimos la primera etapa de su cine de temática criminal e intentamos mostrar cómo surge a partir de tradiciones narrativas y teatrales diversas: el criollismo, el folletín, la literatura policial, el sainete criollo, el melodrama, el tango y el cine mudo argentino precedente. De estas tradiciones, Romero toma una cantidad importante de temas y motivos: la mujer caída, la representación del barrio humilde como epítome de la solidaridad y la virtud y la construcción de la villanía a partir de las deficiencias de la masculinidad y del alejamiento de las costumbres criollas. Así conforma el universo semántico que luego cristalizará como género, junto con una sintaxis, en los comienzos del cine policial argentino (*Fuera de la ley* [Manuel Romero, 1937], *Palermo* [Arturo S. Mom y Manuel Romero, 1937]). Asimismo, su cine temprano de temática criminal presenta un sesgo cómico e irónico, otro elemento que será fundamental para el cine policial argentino.

Palabras clave: tango, crimen, Manuel Romero, Buenos Aires, cine criminal, melodrama, *El caballo del pueblo*, *La Vuelta de Rocha*, *Noches de Buenos Aires*.

[a] ROMÁN SETTON es Doctor en Letras por la Universidad de Colonia (Alemania). Actualmente se desempeña como investigador del Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas y como profesor de la Universidad de Buenos Aires y la Universidad del Cine. Desde hace varios años, se dedica a la investigación del desarrollo del género policial en la Argentina. Ha publicado numerosos libros y artículos en revistas científicas. Entre sus libros se cuentan: *Los orígenes de la narrativa policial en la Argentina. Recepción y transformación de modelos genéricos alemanes, franceses e ingleses* (Madrid / Frankfurt am Main, Iberoamericana / Vervuert, 2012); *El candado de oro: 12 cuentos policiales argentinos 1860-1910* (Madrid / Buenos Aires, Adriana Hidalgo, 2013); *Fuera de la ley: 20 cuentos policiales argentinos 1910-1940* (Madrid / Buenos Aires, Adriana Hidalgo, 2015) y *Crimen y pesquisa. El género policial en la Argentina (1870-2015): literatura, cine, televisión, historieta y testimonio* (Buenos Aires, Título, 2016).

ABSTRACT

This text analyzes Manuel Romero's early crime films, *Noches de Buenos Aires* (1935), *El caballo del pueblo* (1935), *La Vuelta de Rocha* (1937). It aims to remedy partially a deficiency in the existing literature: despite the importance of Romero in Argentine crime film history, no academic text has been devoted to the subject, only isolated mentions and indications in the literature dedicated to the director and in reference works (Blanco Pazos and Clemente [2004]; Insaurralde [1994]; and Peña [2012]). In that sense, I discuss the ways in which these films take up aspects of contemporary popular culture from Argentina: elements of Argentine *sainete* and silent film, *criollismo* and tango tradition are merged with topics and patterns of melodrama, and adventure, crime and detective literature. Thus, Romero takes a significant amount of themes and motives of these traditions: the fallen women, the representation of the poor neighborhood as the epitome of solidarity and virtue, and identification of the villainy with deficiencies of masculinity and alienation from the native customs (*criollismo*). In this way, he created the semantic universe that will configure the genre, along with certain syntax, in the beginnings of the *policial* movies in Argentina (*Fuera de la ley* [Manuel Romero, 1937], *Palermo* [Arturo S. Mom y Manuel Romero, 1937]). Besides that, his early crime movies have a comic and ironic orientation, another fundamental element for the future *policial* film in Argentina.

Keywords: tango, crime, Manuel Romero, Buenos Aires, crime film, melodrama, *El caballo del pueblo*, *La Vuelta de Rocha*, *Noches de Buenos Aires*.

Introducción

El cine policial argentino se desarrolla de manera intensa hacia mediados del siglo xx¹. Sin embargo, desde sus más tempranos y mudos comienzos, incluso antes de la conformación de modelos genéricos concretos², el cine argentino ha privilegiado la representación de los crímenes y los criminales. En esto sintonizó con los inicios del cine mundial, que ya en *El asesinato del duque de Guisa* (*L'assassinat du duc de Guise*, 1908), de André Calmettes y Charles Le Bargy, puso en escena el crimen de Estado precedido de la conspiración y el engaño. *El fusilamiento de Dorrego* (1910), de Mario Gallo, sin duda puede ser considerada la versión argentina de *El asesinato del duque de Guisa*. Pero, rápidamente, el cine criminal tomó en Argentina su curso propio, vinculado a las tradiciones culturales locales y a las circunstancias económicas y políticas contemporáneas y precedentes. En sintonía con ese contexto cultural y económico-político, cuando el cine argentino comenzó a realizar los primeros largometrajes, la representación del crimen persistió y se desplegó a partir de una doble vertiente que representó la ciudad —o parte de ella— como la con-

[1] «Hay que esperar hasta fines de la década siguiente para que esa producción [de género policial] crezca. Es el período que va de 1947 a 1952 el que presenta el mayor número de títulos del género». Mabel Tassara, «El policial. La escritura y los estilos», en Sergio Wolff (comp.), *Cine argentino. La otra historia* (Buenos Aires, Editorial Letra Buena S. A., 1992), p. 154.

[2] Naturalmente, en los comienzos del cine, no se utilizaba la categoría de cine policial ni criminal. Al referirnos al cine criminal, seguimos aquí a Knut Hickethier y Katja Schumann en *Filmgenres – Kriminalfilm* (Stuttgart, Reclam, 2005), así como a Nicole Rafter, *Shots in the Mirror: Crime Films and Society* (Oxford, Oxford University Press, 2006). En cuanto a la formación de los géneros, seguimos aquí las consideraciones de Rick Altman según las cuales los géneros consisten en la conjunción de una cierta sintaxis y un universo semántico. En este sentido, una estabilidad y un equilibrio en esa conjunción es lo que determina el género, más allá de la diferente evolución de los géneros y sus variaciones pragmáticas, que no solamente son temporales sino que también difieren en cuanto a la actualización que se da en cada espectador, según las diferentes competencias. Dado que, en los comienzos del cine argentino, las representaciones del crimen solamente se configuran semánticamente y en asociación con otros modelos genéricos, especialmente el melodrama y su sintaxis (véase Peter Brooks, «Une esthétique de l'étonnement: le mélodrame», *Poétique*, n.º 19, 1974, pp. 340-56), nos vemos obligados a reponer parcialmente la representación de esta época de los crímenes para retratar cómo se desarrolló un cierto esquema genérico nacional, en gran medida a partir del cine de Romero.

sumación del vicio y la perdición y que mitificó al espacio rural presentándolo como un mundo de virtudes en que el honrado y probo habitante debía chocar por necesidad con una justicia estatal deficiente y corrupta —consecuencia en gran medida de las determinaciones ciudadanas que la guiaban—³.

Las ideas sobre la justicia y el derecho naturales, que se predestinaban al corazón noble del gaucho, estaban inspiradas en la sana y piadosa trinidad de la naturaleza del país, la religión cristiana y el buen corazón del hombre sencillo. En *Amalia* (Enrique García Belloso, 1914), *Nobleza gaucha* (Humberto Cairo, Enrique Ernesto Gunche, Eduardo Martínez de la Pera y José González Castillo, 1915), *El último malón* (Alcides Greca, 1918), *Juan sin ropa* (Georges Benoît, José González Castillo 1919), *Mi alazán tostao* (Nelo Cosimi, 1922) y *La quena de la muerte* (Nelo Cosimi, 1929), se retoma el imaginario de la literatura gauchesca y las novelas fundacionales. Los «verdaderos» delitos, que no coinciden necesariamente con los que tipificaba en ese entonces la ley positiva, son entonces los crímenes contra la naturaleza, contra Dios o contra el hombre sencillo de nuestras tierras: en *Amalia*, *Nobleza gaucha* y *Juan sin ropa* se trata de crímenes contra el amor (naturaleza) y contra el hombre sencillo del campo. En *El último malón* encontramos, en cambio, los crímenes de los infieles (por lo tanto contra Dios) y del Estado (contra el hombre sencillo). En esta época del cine argentino, los delitos son cometidos por lo general por el Estado —y sus representantes—, por los indios, por los pitucos⁴ de la ciudad y por los estancieros adinerados —dueños de los campos y de las industrias frigoríficas—. Al gaucho, en cambio, el cine del período suele caracterizarlo como trabajador, diligente, noble, leal. E, incluso, si debe levantar su brazo armado contra otro hombre —como sucede, por ejemplo, en *Nobleza gaucha* con el gaucho Juan (Julio Scarcella) y José Gran (Arturo Mario), así como en *Lo que le pasó a Reynoso* (1937), de Leopoldo Torres Ríos, en que el resero Julián Reynoso, que cultiva la amistad y la nobleza rurales, trata de evitar hasta último momento la disputa y, solamente en una circunstancia ineludible, tiene que decidirse a pelear—, obligado por la fuerza de las circunstancias, conserva todavía su nobleza en esas acciones, pues se trata de un acto de honor o de justicia, de *ajusticiar* a un malvado o de mostrar la propia valía ante una provocación inexcusable.

En estos comienzos, entonces, estamos todavía dentro del universo semántico del crimen heredado en gran medida de la tradición histórica y literaria, sin que el cine logre conformar todavía una sintaxis genérica vinculada con lo policial⁵. Esta narrativa temprana de temática criminal actúa, entonces, como reforzamiento de la tradición histórica y de la literaria; y, al mismo tiempo, eleva una denuncia contra la opresión de las clases trabajadoras rurales. En síntesis, los comienzos del cine criminal enfocan los delitos de carácter político-económico de una Argentina que basó su economía en un modelo agroexportador que tuvo al puerto de Buenos Aires como centro neurálgico y explotó al trabajador rural como mano de obra barata y en condiciones de trabajo en extremo precarias.

[3] Sobre la configuración de la ciudad y el espacio rural, véase Elina Mercedes Tranchini, «El cine argentino y la construcción de un imaginario criollista», en César Maranghello, Elina Mercedes Tranchini y Emilio Daniel Díaz, *El cine argentino y su aporte a la identidad nacional* (Buenos Aires, Comisión de Cultura del Honorable Senado de la Nación / Federación Argentina de Industria Gráfica y Afines, 1999), pp. 101-174.

[4] N. del E: «Pituco» es una palabra coloquial utilizada en Argentina para referirse peyorativamente a una persona que ostentadamente pertenece o simula pertenecer a la clase alta urbana.

[5] Si se pueden encontrar algunos elementos, por ejemplo, en la persecución de *Nobleza gaucha* o en el montaje alterno en *Perdón, viejita* (José Agustín Ferreira, 1927). Pero, por lo general, predomina la sintaxis de la comedia y del melodrama, a partir de configuraciones maniqueas de los personajes y los espacios. En esta sintaxis melodramática, la persecución de la virtud y la prueba final de la virtud (véase Peter Brooks, «Une esthétique de l'étonnement: le mélodrame») van unidas de primeros planos que buscan subrayar los sentimientos de los personajes caídos en desgracia.

Esto motiva que gran parte de los crímenes sucedan dentro del ámbito urbano, ya sea en el centro de la ciudad o en los bajos o altos suburbios. También, este aspecto entona con los comienzos de la representación del crimen cinematográfico en el mundo, tal como aparece, por ejemplo, en *The Black Hand* (1906), de Wallace McCutcheon, o en *The Musketeers of Pig Alley* (1912), de D. W. Griffith. Dentro del espacio de la ciudad —que representa a la vez el presente y el futuro de la nación; así como el campo evoca la tradición y el pasado—, el cine mudo argentino despliega una galería de personajes pertenecientes al imaginario criminal de la literatura (urbana) y el tango de la época⁶. En el marco de este imaginario, la ciudad como futuro puede presentarse con modulaciones que varían desde la distopía, como sucede en *Perdón, viejita* (1927), de José Agustín «el Negro» Ferreyra, hasta la utopía, como en *Los tres berretines* (1933), de Enrique Susini.

Ferreyra fue, durante las primeras tres décadas del siglo xx, el director que abordó de manera más sistemática la representación de los crímenes en el cine. Y, para ello, se nutrió del ideario tanguero y melodramático, y así produjo una buena cantidad de sólidas películas que suelen calificarse como «melodramas de arrabal»⁷. Entre ellas, se cuentan *La chica de la calle Florida* (1922), *La vuelta al bulín* (1926), *Perdón, viejita*, *Puente Alsina* (1935) y *La ley que olvidaron* (1937). Los crímenes desempeñan un papel preponderante en la trama, y los criminales integran el elenco de protagonistas de estas historias. Aquí encontramos a los guapos de cuchillo —como Laucha Colorada en *La vuelta al bulín*— o a los villanos de las clases medias y altas —como el gerente del comercio Amancio Lamberti (interpretado por César Robles) en *La chica de la calle Florida*— o el personaje del bombín en *Perdón, viejita*. Estos criminales suelen ser patrones, hombres adinerados y poderosos, con maneras y modales afeminados, y que, como los villanos de la novela gótica, buscan aprovecharse de las muchachas ingenuas, que aquí por lo general son niñas del interior que han migrado a la ciudad, tal como sucede también en *Lucas de Buenos Aires* (1931), dirigida por Adelqui Millar, y con algún desplazamiento en *¡Tango!* (1933), de Luis Moglia Barth —aquí se produce un pequeño movimiento: el barrio humilde, familiar y suburbano ocupa el lugar del interior, y el centro del pecado es otro margen, el Riachuelo, tal como sucede también en *La Vuelta de Rocha* (1937), de Manuel Romero—.

Así, las tramas criminales se van asentando, en los comienzos del cine argentino, sobre una división espacial maniquea de carácter melodramático, y las figuras también se nutren en parte de este ideario, en particular en relación con la construcción de la villanía (del malvado) y de la ingenuidad (de la víctima inocente)⁸. Las víctimas suelen ser entonces, como indicamos, muchachas ingenuas provenientes del interior del país, como Alcira (interpretada por Lidia Liss) y Juana (Elena Guido) en *La chica de la calle Florida*, o Elenita (Stella Maris) y Nora (María Turgénova) en *Perdón, viejita*. A medio camino entre las víctimas y los criminales se encuentran ciertos personajes caídos, como el exhabitante del campo y desheredado al que la ciudad ha

[6] Como señala Maranghello, con las dos primeras películas sonoras, *¡Tango!* (Luis J. Moglia Barth, 1933) y *Los tres berretines* (Enrique Susini, 1933), se afianza el tango en el cine argentino. Pues el tango aparece aquí no solamente en la banda sonora, cantado y bailado; también se recurre aquí al imaginario y universo temático del tango, que ahora es reconstruido como material cinematográfico. En ambos films, el tango es parte fundamental del argumento, y los ambientes y personajes también están tomados del universo tanguero —de un modo más unívoco en *¡Tango!*—. Aquí, la historia «impresiona como un relato sobre la mítica fauna porteña: las minas infieles, los hombres de ley, el malandra, el buen amigo asexuado, la muchacha oligarca dedicada al amor, el viaje iniciático a París. Y el barrio rescatado como lugar de la virtud, el trabajo y la identidad ciudadana. Dice la Merello: “Este barrio reo, estas casas pobres, tiran con más fuerzas que el centro... la única vez que me fui del barrio, me fui para mal”. Pese a ello, el centro aparece como el lugar indicado para la diversión, el lujo y el pecado». César Rodolfo Maranghello, «El cine argentino y su aporte a la identidad nacional», en *El cine Argentino y su aporte a la identidad nacional* (Buenos Aires, Comisión de Cultura del Honorable Senado de la Nación / Federación Argentina de Industria Gráfica y Afines, 1999), pp. 74-75.

[7] Véase al respecto, Ricardo Manetti, «El melodrama, fuente de relatos: un espacio artístico para madres, prostitutas y nocherniegos melancólicos», en Claudio España (dir.), *Cine argentino, 1933-1956. Industria y clasicismo. Volumen II* (Buenos Aires, Fondo Nacional de las Artes, 2000), pp. 188-269.

[8] Véase al respecto Brooks «Une esthétique de l'étonnement: le mélodrame».

transformado en ladrón, como sucede en *Perdón, viejita* con el Pájaro (Ermete Meliante) y con Nora, una mujer que «cae» en la prostitución y luego se «regenera», con un pasado incierto pero muy probablemente similar al del Pájaro. Se trata de seres caídos, pero no de verdaderos criminales. A diferencia de estos personajes, caídos por las fuerzas de las circunstancias (el desempleo, el desarraigo) y por las determinaciones del ambiente, la ciudad como el símbolo más visible de la época de la pecaminosidad consumada, el verdadero criminal presenta rasgos intrínsecos de villanía: el embaucador amanerado del centro, un sujeto urbano sin rasgo alguno de humanidad ni de «argentinidad» —que aquí funcionan como sinónimos—; y, en menor medida, el maleante de cuchillo, como el Gavilán (interpretado por Luis Moresco) de *Perdón, viejita*, un arrabalero vago y mal entretenido que se ha metido a proxeneta y frecuente el pecaminoso café del centro, que funciona aquí como sinécdoque de la ciudad. Además de esta oposición maniquea de carácter local, campo/ciudad, suburbio/centro, Ferreyra trabaja con la oposición de clases: los humildes y las familias adineradas y «de figuración», como se dice en *La ley que olvidaron*⁹. La corrupción de las capas medias y altas y de las poblaciones urbanas está determinada por su artificiosidad, por haber olvidado las leyes naturales, que rigen con vigor en los estratos bajos de la sociedad. De este modo, se pone de manifiesto una concepción de la civilización y la modernidad como inversión de los valores naturales originarios y divinos. Y las instituciones de la justicia, la policía en *Perdón, viejita*, la prisión y el poder judicial en *La ley que olvidaron*, siguen con frecuencia las leyes artificiales del Código Penal y la civilización caída, en lugar de las leyes naturales de Dios.

El crimen en las primeras películas de Manuel Romero

El cine de Manuel Romero, ligado en gran medida con el imaginario tanguero¹⁰, continúa en gran medida con estas formas tradicionales de representar el crimen en el cine argentino, al menos hasta 1937, año en que se estrena *Fuera de la ley*, una película que rompe con la tradición del cine criminal en la Argentina, al igual que *Palermo*, de Arturo S. Mom, también estrenada ese mismo año¹¹. A partir de allí, el cine de temática criminal incorpora patrones sintácticos bastante más definidos que van conformando aquello que denominamos cine policial. Esto se lleva a cabo a partir de la incorporación de una cantidad importante de elementos del cine criminal norteamericano —en sus diferentes subgéneros: el *noir*, los *gangster films*, el *police procedural*—. Sin embargo, y esto es lo que nos interesa indagar aquí, el cine de temática criminal anterior de Romero desarrolla hasta el agotamiento las formas del delito características del imaginario criollista y tanguero, tal como había hecho en parte Ferreyra, y los vincula con elementos de la literatura policial, la novela de aventuras y el sainete criollo, produciendo así el universo semán-

[9] «El universo romeriano no conoce el gris: todo se juega en blanco y negro. Los buenos son muy buenos y están de un lado (generalmente a la izquierda), y los malos, tremendamente malos (pero bien educados), en la vereda de enfrente». Andrés Insaurralde, *Manuel Romero* (Buenos Aires, Centro Editor de América Latina / Instituto Nacional de Cinematografía, 1994), pp. 11-12.

[10] Casi no hace falta aclarar que Manuel Romero fue, además, un muy prolífico compositor de letras de tango, algunas de las cuales están incluidas en sus películas, tal como lo analizamos aquí.

[11] El caso de *Fuera de la ley* es en extremo problemático desde su origen y en la historia de su recepción hasta nuestros días. Como señala Fernando Martín Peña (*Cien años de cine argentino* [Buenos Aires, Biblos / Fundación Osde, 2012]), es considerado por algunos «el primer film policial importante del cine argentino» (p. 56); a su vez es una película que surge para reparar una suerte de ofensa de Romero a la policía, pues nuestro director había ridiculizado a un comisario en *El cañonero de Giles* (1937). De allí surgió un acuerdo en el que Lumiton se comprometía a hacer una película que mostrara «de manera clara y eficaz el funcionamiento de la institución policial en su lucha contra el crimen, y hacer de dicha producción un exponente del grado de perfeccionamiento que ha alcanzado la policía de la provincia». Fernando Martín Peña, *Cien años de cine argentino*, p. 56. La película que se hizo por este acuerdo fue *Fuera de la ley* —de la que, en algún otro lugar habría que discutir en qué medida cumplió con lo acordado—.

tico que luego cuajará en el género policial. Más adelante, el criollismo, el tango y el melodrama persisten con enorme fuerza en su filmografía, pero, en la representación de los crímenes, estas tradiciones sufren una hibridación con el cine estadounidense de género. Esto es algo que puede percibirse, con diferentes modulaciones, desde *Fuera de la ley* (1937) hasta casi el final de su carrera como director con *Morir en su ley*, filmada en 1949. En ese sentido, puede dividirse el cine criminal de Romero en dos grupos: el primero incluye *Noches de Buenos Aires* (1935), *El caballo del pueblo* (1935) y *La Vuelta de Rocha* (1937), y puede ser descrito como la configuración de un universo semántico del crimen —anclado en la literatura criminal y las tradiciones criollista, tanguera y melodramática— con una sintaxis indecisa que puede tender a la comedia (*Noches de Buenos Aires*, *El caballo del pueblo*) o a un híbrido entre la comedia y el melodrama (*La Vuelta de Rocha*); y la segunda, compuesta por *Fuera de la ley* (1937), *Historia de crímenes* (1942) y *Morir en su ley* (1949), que desarrolla una sintaxis específicamente genérica a partir de la incorporación de elementos y aspectos del cine criminal norteamericano¹².

Noches de Buenos Aires es la primera película de Romero como director¹³. En ella, el crimen está presente y ligado con el imaginario porteño desde el propio título, que conjuga lo nocturno con la capital del país. La película representa una especie de drama amoroso de temática a tercios criollista, tanguera y teatral, pues los conflictos están centrados en una compañía de revistas cuyas figuras principales, Pablo Rivera (interpretado por Fernando Ochoa) y Dora (interpretada por Tita Merello) cantan tangos y otras canciones populares (como la polka *Mi paraguaya*), y recitan versos gauchescos. Dentro de este marco, se produce una serie extensa de enredos amorosos basados en la falta de correspondencia entre el amor de unos y otros: Pablo Rivera está casado con Cecilia Rivera (interpretada por Irma Córdoba), pero esta es festejada por Eduardo Acosta (Guillermo Pedemonte), y ella responde favorablemente, al menos de manera parcial, a los festejos de este niño bien, que es el hijo del director de un diario muy influyente; Margot (Aída Olivier) ha sido la amante o novia de Acosta, y ahora lo persigue con poca suerte (pues él persigue por su parte a Cecilia Rivera); a su vez, el Marcao (Alfredo Porzio), expareja de Margot, la persigue a ella. Dora está enamorada, en cambio, de su compañero de trabajo y amigo Pablo Rivera; y el guitarrista que acompaña a Dora en el teatro, Ponciano (Severo Fernández), está enamorado de Dora.

Ya desde esta perspectiva la película presenta un sesgo autorreferencial, ante todo si tenemos en cuenta el influjo decisivo que tuvo el teatro en los comienzos del cine argentino¹⁴. El repliegue de la historia tras las bambalinas, la representación de la representación y su trasfondo, es un ejemplo temprano de uso irónico del cine criminal que no suele encontrarse en esa época en el cine¹⁵. Y Romero coloca el crimen dentro de este ámbito. La subtrama policial comienza después de transcurridas las tres cuartas partes de la película, cuando reaparece el Marcao, a quien apenas habíamos visto al

[12] Acaso, la innovación más importante de Romero en la representación del crimen en la cinematografía argentina sea esta peculiar unión de personajes y motivos del cine criminal estadounidense (el cine de gánsters, el *noir*, el *police procedural*) con los personajes y motivos tradicionales del imaginario criollista y criminal porteño de la primera mitad del siglo xx, junto con una puesta en escena y una sintaxis oscilante entre la comedia y el melodrama, que en las películas posteriores decanta en una sintaxis de cine criminal.

[13] El guión es de Romero y Luis José Bayón Herrera.

[14] Véase Eduardo Romano, *Literatura/Cine argentinos sobre la(s) frontera(s)* (Buenos Aires, Catálogos Editora, 1991) y Elina Mercedes Tranchini, «El cine argentino y la construcción de un imaginario criollista». El caso de Romero no es en esto la excepción, más bien lo contrario. Pocos directores argentinos se han nutrido tanto del teatro como Romero. Como señala Tarruella, como ya había indicado Abel Posadas (1982), «las dos fuentes de Manuel Romero para su intento de cine popular fueron el sainete, el teatro de revistas [...] y la producción estilo yanqui de clase B». Citado en Rodrigo Tarruella, «Manuel Romero. Entierro y quema en el día de la primavera», en Sergio Wolff (comp.), *Cine argentino. La otra historia* (Buenos Aires, Editorial Letra Buena S. A., 1992), p. 29.

[15] Fernando Martín Peña ha visto en el sesgo irónico del policial de Romero una pérdida de la intensidad dramática: «Su estilo [de Romero] se caracteriza también por mantener cierta distancia irónica sobre lo que se está contando, cierta ligereza, que funciona muy bien en sus comedias y musicales, pero resta convicción a la estrecha zona dramática de su obra (*Fuera de la ley*, *Historia de crímenes*, *Morir en su ley*)». Fernando Martín Peña, *Cien años de cine argentino*, p. 56.

comienzo del film. Vemos a este personaje espiar tras una pared a Margot y, poco después, Acosta aparece muerto en su casa de olivos; es descubierto por Cecilia cuando esta concurre a un encuentro furtivo con él. El niño *playboy* —una suerte de Isidoro Cañones *avant la lettre*¹⁶— está muerto en su casa, y ella llega, encuentra el cuerpo y huye. Huye sin saber quién es el asesino —y tampoco lo sabe el espectador—.

Paralelamente, los tangos van comentando la trama, como sucede usualmente con las canciones del *western* clásico, pero este comentario es aquí distanciado, irónico. Un tango que canta Dora explica el modo del desencuentro amoroso que se representa en la película, la «cadena condenada» del amor, que enuncia que lo característico del amor es este desencuentro, que en verdad es lo propio de la comedia de enredos y del melodrama.

La trama cómica de seducción y celos, el joven rico que quiere conquistar a la esposa del héroe y el empresario que lo secunda en esto para que el diario apoye la obra, ocupa buena parte de la película. En relación con los celos, el protagonista, Pablo Rivera, recita *Venganza gaucha*, una confesión de un gaicho a un juez que narra cómo mata a su mujer cuando la encuentra con otro y explica las causas de ese crimen. Este actor, que aquí interpreta a un actor de radioteatro, será después el prototipo del gaicho que defiende lo suyo —del mismo modo que en *Venganza gaucha*— interpretando a Juan Moreira en la película homónima de Moglia Barth (1948). Y con esto se vincula precisamente el asesinato que desencadena la investigación policial. En la escena del crimen han encontrado un pañuelo que pertenece a Cecilia —ella había mentido al decir que había ido a visitar a su madre enferma—. El Jefe de Investigaciones (Juan Mangiante) le muestra a Pablo el pañuelo para que lo reconozca y él, para no agraviar a su mujer, afirma que es suyo.

Que la acción criminal quede recluida en una elipsis remite de manera clara a la tradición de la literatura policial de la novela de enigma. Esto se refuerza además por la presencia del indicio equívoco, el pañuelo que señala a un presunto culpable que en verdad es inocente. Asimismo, la acción de Pablo al reconocer el pañuelo como suyo retoma el motivo folletinesco del sacrificio (presente también en *Perdón, viejita*). Y la sintaxis de comedia —que hasta aquí se había manifestado ante todo por los enredos amorosos, por las acciones fallidas de los cómicos, así como por la oposición de dos parejas desparejas, Eduardo Acosta y Lopecito (Enrique Serrano), su empleado y alcahuete, y Tita y Ponciano— ahora cobra mayor visibilidad en la articulación narrativa de la pesquisa. Dora-Tita es quien ocupa aquí el lugar del detective, otra innovación de Romero respecto de la tradición del cine criminal.

Colocar a una mujer en el papel del detective, algo que ya había sucedido en la literatura (cf. Miss Marple), le da un sesgo cómico a la acción. Secundada por Ponciano, su Watson, Tita-Dora captura a Lopecito, el correveidile de Acosta, y lo interroga. Entre estos dos personajes intencionalmente cómicos, payasescos, Tita-Dora toma la investigación en sus manos e incluso amenaza a Lopecito con una púa o algún elemento similar (pues en verdad no llegamos

[16] Isidoro Cañones es un personaje de historietas de Argentina, creado por Dante Quinterino. Encarna al «*playboy* mayor de Buenos Aires» y su vida consiste en vivir a expensas del dinero familiar (especialmente a costas de su tío el coronel Cañones, un tío autoritario y sustituto de un padre anticuado) y estar de juerga con sus amigos, «la barra», y con su novia y cómplice Cachorra. El personaje responde en gran medida al arquetipo del «porteño piola».

a verlo). Esta temprana vertiente cómica del cine criminal argentino —que también incluye películas como *Loco lindo* (1936)¹⁷ y *La fuga* (1937)¹⁸— concuerda con la literatura policial argentina contemporánea:

El humor fue también un condimento principal del periodismo y las revistas literarias de la época —recuérdese, por ejemplo, los epitafios de *Martín Fierro*—, y es también otro de los componentes más notorios de la literatura policial argentina entre 1910 y 1940, tal como puede percibirse en, entre otros, «Una pesquisa fracasada», «El botón del calzoncillo», «Las deducciones del detective Gamboa», «Jim el sonriente o la pista de las bananas», solo por nombrar algunos cuentos incluidos en esta compilación¹⁹.



Ponciano (Severo Fernández) y Dora (Tita Merello) capturan, intimidan e interrogan a Lopecito (Enrique Serrano). *Noches de Buenos Aires* (Manuel Romero, 1935).



Ponciano, Dora y Lopecito penetran en el departamento de Margot. *Noches de Buenos Aires*.

ciudad en *Nobleza gaucha*, pues él es a un tiempo el detective amante, que se juega el pellejo para salvar a su prenda, y la figura cómica (que en *Nobleza gaucha* encarna el personaje de Don Genaro, interpretado por Celestino Petray). A pesar de esto, algunos críticos consideran la película, no sin razón, una película policial solo a medias: «Solo puede incluirse un film como *Loco lindo* en el género policial por la presencia, en el argumento, de ciertos actos claramente delictivos. En este caso, el fraude político, el secuestro y el robo de ganado, ejecutados por matones al servicio de políticos venales. Por lo demás, la película está más próxima a la comedia sainetesca que al policial [...]. Carmencita resulta, en definitiva, raptada por su pretendiente. Enterado de los hechos, Miguelito sale en su rescate, pero, para costearse la vida, se emplea como detective al servicio de don Manuel en un frigorífico de Mataderos. Establecido allí y a pesar de sus prácticas de novato, logra desbaratar la banda de cuatros y recuperar a su amada, quien luego de su hazaña no duda en casarse con él. [...]». Si no consideramos al film un exponente ortodoxo del género policial, es por el tono cómico que se le da al tema. [...] Miguelito, en su nuevo rol de hombre de confianza / investigador, estudia técnicas detectivescas en un manual y las pone en práctica, ridículamente, frente a un espejo en su pequeño cuarto de pensión». Elena Goity, «Cine policial. Claroscuro y política», en Claudio España (dir.), *Cine argentino. Industria y clasicismo, 1933-1956. Volumen II* (Buenos Aires, Fondo Nacional de las Artes, 2000), pp. 435-436.

[18] *La fuga*, de Luis Saslavsky, está situada parcialmente en el mundo rural y toma distancia con gran agudeza de la representación idealizada de ese mundo. Coloca a un gánster que no coincide con los gánsteres de Mom ni con los de Romero, como eficiente y querido maestro de una escuela rural. Cabe recordar que Saslavsky fue el director más cercano al grupo de la revista *Sur*. Varias de sus películas fueron reseñadas muy elogiosamente en la revista: *La fuga*, por Borges, y *Puerta cerrada*, por María Luisa Bombal. Oscar Barney Finn (*Luis Saslavsky* [Buenos Aires, Centro Editor de América Latina, 1994], pp. 22-24) y David Viñas (*De Sarmiento a Dios* [Buenos Aires, Sudamericana, 1998], pp. 241-242 y 247) dan algunas indicaciones sobre estos vínculos.

[19] Román Setton, «La literatura policial argentina entre 1910 y 1940», en *Fuera de la ley. 20 cuentos policiales argentinos (1910-1940)* (Buenos Aires/Madrid, Adriana Hidalgo, 2015), p. 18.

[17] *Loco lindo*, de Arturo S. Mom, parodia la tradición de la literatura policial clásica con Luis Sandrini interpretando a Miguelito, un muchacho de pueblo que se convierte repentinamente en detective para salvar a su amada Carmencita (Anita Jordán) y busca aprender el oficio a partir de la lectura del *Manual del perfecto detective*. La figura de Miguelito es muy significativa dentro de la tradición argentina del cine policial por varios motivos. Aparentemente, es el primer detective denominado expresamente de ese modo; es un detective que no pertenece a la policía, es decir, un individuo privado que comienza a hacer investigación por su cuenta, tal como sucede en la tradición de la literatura de enigma. A la vez, esta está emparentada con las figuras de Preludio (*Perdón, viejita*) y con el Gaucho Juan, de *Nobleza gaucha*. Estos tres personajes hacen pequeños ensayos de pesquisas en crímenes vinculados con las mujeres que aman, y el Gaucho Juan hace, al igual que Miguelito, el viaje del «detective rural» a la ciudad. Ambos viajan para rescatar a su amada y se repiten muchas de las acciones para lograr el objetivo. La diferencia principal radica en que la figura de Miguelito condensa en realidad a los dos personajes que van a la

Mediante esta pesquisa de carácter cómico se logra aclarar el misterio: el asesinato había sido cometido por el Marcao²⁰ porque Acosta le había birlado la mujer (Margot). El Marcao ha llevado a cabo así las acciones anunciadas en los versos de *Venganza gaucha*. Y, con esta información, Dora y Ponciano se dirigen al departamento de Margot, donde está el Marcao. Allí, una vez más, prevalece la comedia, tanto en la configuración de los planos como en la articulación de la trama. Dora logra engañar al Marcao para ganar tiempo hasta que llegue un vigilante —que ella misma ha mandado a buscar—. Finalmente, cuando llega el policía, Dora se enfrenta al Marcao en una pequeña lucha cuerpo a cuerpo y desvía un disparo que él dirige contra el agente. La sintaxis y el uso pragmático de la comedia²¹ se pueden ver con claridad en la realización de la pesquisa, en la configuración de los planos, así como también en la utilización de los actores. Los personajes que llevan a cabo la pesquisa se distancian con claridad de los usuales detectives o policías del cine criminal, y la iluminación y el encuadre también están orientados hacia la comicidad, en contraste con el dramatismo de las secuencias análogas de las películas criminales.

Así, Dora logra resolver la trama del enigma criminal y liberar a su amado Pablo Rivera, el falso culpable. Es, así, una de las primeras mujeres dentro de la narrativa policial argentina —incluyendo el cine y la literatura—, si no la primera, que ocupa la figura del detective. Pues ella lleva a cabo la totalidad de la pesquisa, anticipando a Ana María Nielsen, personaje de *Palermo* —interpretada por Nedda Francy—, quien, como policía encubierta, conduce la investigación y logra atrapar al villano y gánster Schweizer (Orestes Caviglia).

La primera película de Romero presenta, entonces, al menos tres elementos innovadores y complementarios, que rompen en parte con las prácticas del cine criminal y están tomados de la tradición del sainete criollo: a) hay en la trama un alto grado de autorreferencialidad, un hecho que además es reforzado por la música; b) hay una utilización irónica de algunos elementos del género; y c) hay una subversión de los roles genéricos, una inversión de los papeles asignados tradicionalmente a hombres y mujeres (un elemento que también podemos encontrar en algunas películas de Mom)²². Estos elementos estarán presentes en las tres películas del primer grupo y constituyen componentes esenciales de la composición dramática²³.

El caballo del pueblo, estrenada cinco meses después de *Noches de Buenos Aires*, vuelve a unir los tres núcleos narrativos que encontrábamos en esta película: la trama del espectáculo, la amorosa y la criminal. Los motivos criminales se conjugan, una vez más, con una puesta en escena de comedia y con una oposición de clase de los protagonistas que será característica de las películas de Romero. Roberto Campos (Juan Carlos Thorry) es un cantante criollo, humilde y dueño del caballo Tangazo. Él se enamora de Esther Peña (Irma Córdoba), una niña pituca que lo ha visto cantar en varias ocasiones. Y Esther también se ha enamorado de Roberto, pero tiene que casarse con el Bebe Viñas (Enrique Serrano) por mandato paterno, un motivo de larga tradición en la novela gótica (tal como aparece por ejemplo en *La dama de blanco*, de Wilkie Collins

[20] Este personaje anticipa en su construcción un poco al Moose Malloy (interpretado por Jack O'Halloran) de Farewell, My Lovely (Dick Richards, 1975) y al Blackie de *Panic in the Streets* (Elia, Kazan, 1950) interpretado por Jack Palance, todos probablemente descendientes del *Scarface* interpretado por Paul Muni en 1932.

[21] Véase Rick Altman, *Film / Genre* (London, British Film, 1999).

[22] Román Setton, «Monte criollo y Palermo. Cruce entre películas de *gangsters*, *film noir* y el imaginario del criollismo tanguero» (*Arte y políticas de identidad*, n.º 13, 2016), pp. 251-268.

[23] Si bien estos elementos no están ausentes en las películas del segundo grupo, tienen un peso mucho menor.

[1859]). Viñas ha engañado y estafado a Peña (Juan Mangiante), el padre de Esther, y lo ha amenazado con mandarlo a la quiebra y a la cárcel si Esther no se casa con él. Peña es dueño de un importante *stud*, cuyo caballo estrella se llama Guaraní.

El centro del conflicto está colocado en el Nacional, en que competirán Guaraní y Tangazo. Allí se habrán de dirimir los destinos de los protagonistas. Peña ha depositado todas las esperanzas de pagar sus deudas, o al menos parte de ellas, con el dinero que piensa ganar en el Nacional con la ayuda de Guaraní, sumado a lo que extraiga de la venta del caballo. De esta manera, lograría evitar la quiebra y el oprobio. Peña es víctima, entonces, de la extorsión de Viñas, quien tiene a sus órdenes a una banda de maleantes cuyo jefe debe siete muertes. El hecho de que Romero utilice a Serrano para las figuras de malvados o delincuentes pone en evidencia dos elementos fundamentales de esta hibridación entre comedia y película criminal. Por un lado, la proveniencia del circo de Serrano —que era conocido en ese ámbito con el nombre de Tony Tranquerita— y su modo de actuación otorgan a muchas secuencias un tono de comicidad payasesca, circense. A la vez, configuran de este modo una representación del crimen que coincide con la concepción de la decadencia como alejamiento del criollismo y de lo popular —un hecho que está en sintonía también con la utilización de Serrano en las comedias de Romero, por ejemplo en *La rubia del camino*, de 1938—²⁴. De esta manera, la configuración maniquea de la trama opone los heroicos y nobles criollos de las clases populares a los personajes flojos y villanescos de costumbres extranjeras o extranjerizantes. Estos últimos son, además, cobardes, mentirosos, estafadores, embaucadores y tramposos, a diferencia de los criollos francos, abiertos, sinceros y naturalmente valientes, voluntariosos y trabajadores.

Para evitar inconvenientes en la carrera que planean ganar, Viñas y Peña —el último arrastrado por el primero y más por omisión y falta de carácter que por voluntad positiva propia— tratan de matar a Tangazo y realizan todo tipo de trampas (intentan sobornar al jockey de Tangazo; le piden a Esther que le dé un excitante al caballo para dejarlo fuera de la competición). Pero ninguno de estos ardidés resulta efectivo y Tangazo gana la carrera. En contraste con todas las trampas de los malhechores, los buenos criollos compiten de manera honesta y, cuando Esther le cuenta a Roberto que la han enviado a darle el excitante a Tangazo en un terrón de azúcar, el Flaco (Pedro Quartucci), amigo y compañero fiel de Roberto, sugiere dárselo ahora a Guaraní, molesto por los ardidés tramposos de los maleantes. Pero, rápidamente, deciden no hacerlo porque quieren ganar «derecho viejo, sin azúcar»²⁵.

Los maleantes y villanos son entonces principalmente de dos tipos: maleantes de arrabal o embaucadores flojos, de valores y formas opuestos a los presentados como criollos. El escenario principal de la película es Palermo, símbolo de la Buenos Aires pituca y decadente y, a la vez, de la Argentina crio-



Bebe Viñas (Enrique Serrano) y Peña (Juan Mangiante) en *El caballo del pueblo* (Manuel Romero, 1935).

[24] Precisamente respecto de *La rubia del camino*, Matthew B. Karush señala «el giro hacia el interior como locus de la autenticidad nacional». *Cultura de clase. Radio y cine en la creación de una argentina dividida (1920-1946)* (Buenos Aires, Ariel, 2013), p. 222.

[25] «Derecho viejo» es también el nombre de una película de Romero de 1951, inspirada en la vida del bandoneonista Lorenzo Arola —conocido como Eduardo Arolas—, compositor del homónimo *tango milonga* (tango concebido especialmente para bailar), entre 1913 y 1916.



Secuencia de la carrera final de *El caballo del pueblo*.

lla, ligada todavía de manera estrecha con el mundo rural, dos tradiciones recurrentes en las películas de Romero. Dos años después, Arturo S. Mom situará allí también su film de gánsters *Palermo*, que opone la criminalidad foránea a los héroes criollos.

Romero conocía muy de cerca el mundo de las carreras —con sus tráfugas, caballeros, cuidadores—, y el retrato de este ambiente, realizado con los escenarios auténticos, es uno de sus logros destacados. La película finaliza con un muy logrado *last minute´s rescue*. El suspense final —la carrera disputada que decidirá el destino de los protagonistas— muestra que Romero supo sacar provecho de ese recurso.

Sin embargo, al igual que en *Noches de Buenos Aires*, la trama criminal es narrada casi sin ningún elemento formal que entone con ella, es decir, con montaje, encuadres, ángulos de cámara e iluminación que no contribuyen a reforzar la temática dramático-policial del film ni se condicen con los recursos que desarrolló el cine criminal en sus distintas formas —en contraste con lo que sucede con las películas de Romero del segundo grupo—. En la construcción de la villanía, Romero sigue todavía aquí la tradición del cine nacional a partir de las dos figuras más clásicas, el cuchillero y el embaucador, siempre representado como un hombre con deficiencias en su virilidad. Aquí, los dos tipos de criminal trabajan de manera coordinada y jerárquica: el cuchillero del arrabal, llamado aquí

simplemente el Maleante (Lalo Malcolm), es empleado por los hombres adinerados; y Peña y Viñas son presentados como cobardes y afeminados, cuyos modos se alejan de la sana hombría criolla. En este sentido, los malvados son algo así como la mitad de un hombre, el villano amanerado es únicamente la resolución, la decisión, el plan, y el maleante de arrabal es solamente la herramienta, el instrumento que lleva a cabo la orden, el que actúa pero no decide. Y juntos se enfrentan a Roberto, el criollo valiente, con valores y decisión propios²⁶.

Como parte esencial de la construcción de la villanía, encontramos el dinero como el símbolo más visible de la perversión y la decadencia; y la concepción errada del villano Viñas de que todo puede ser comprado con dinero. Por si la trama no fuera suficientemente clara, Romero recurre al recurso melodramático de decirlo todo y explicitarlo todo²⁷, y las frases de Viñas siempre se dirigen en este sentido: «¡aceptará [la propuesta de dinero] inmediatamente!, ¡que quieren que tengan amor propio esos milongueros!»; «todo tiene precio»; «no hay honradez que resista 40.000 pesos». En el marco de esta construcción maniquea de Romero, las frases de Roberto exaltan los valores de la lealtad y el afecto en contra de la lógica dineraria: «Tangazo no tiene precio».

La Vuelta de Rocha sitúa la acción, en cambio, en los márgenes del barrio de La Boca. El riachuelo, que ya en *Perdón, viejita* era presentado como espacio amenazante —«el Riachuelo brilla como un estilete en asecho»—, es aquí también el ámbito urbano que concentra toda la carga moral de corrupción, vicio y crimen. Por lo tanto, importa un peligro para cualquiera que ingrese allí. La película comienza con imágenes portuarias, seguidas de otras fácilmente identificables de La Boca —y allí *La Vuelta de Rocha*—. El desnivel en la calle en plano detalle, una evocación de las películas de José Agustín Ferreyra, anuncia la caída de la protagonista. Los pies de una mujer descienden por las escaleras y, cuando termina el descenso, unos hombres la interceptan y la llevan a un bar.

Ella es Dora (Mercedes Simone) y, por supuesto, ha llegado del campo y «haría cualquier cosa» para «poder sobrevivir», «cantar», ser «sirvienta», y «no quisiera caer»²⁸. Pero ellos le llevan el «elemento» al Calabrés (Marcelo Ruggero) por la fuerza. El film retoma el motivo de la chica ingenua seducida y pervertida por las luces de la ciudad, que ya era una parte fundamental del argumento de *Las luces de Buenos Aires* (1931), dirigida por Adelqui Milliar y con guión de Bayón Herrera y Romero: «El film cuenta lo que por 1931 era una historia remanida —de hecho la prototípica narración del tango—, la de la joven inocente seducida por los brillos de las luces de la ciudad»²⁹. Como nos enteramos por los diálogos, Dora está convencida de que todos los hombres son iguales, es decir, que arrastran a las mujeres al oprobio, a la caída³⁰.

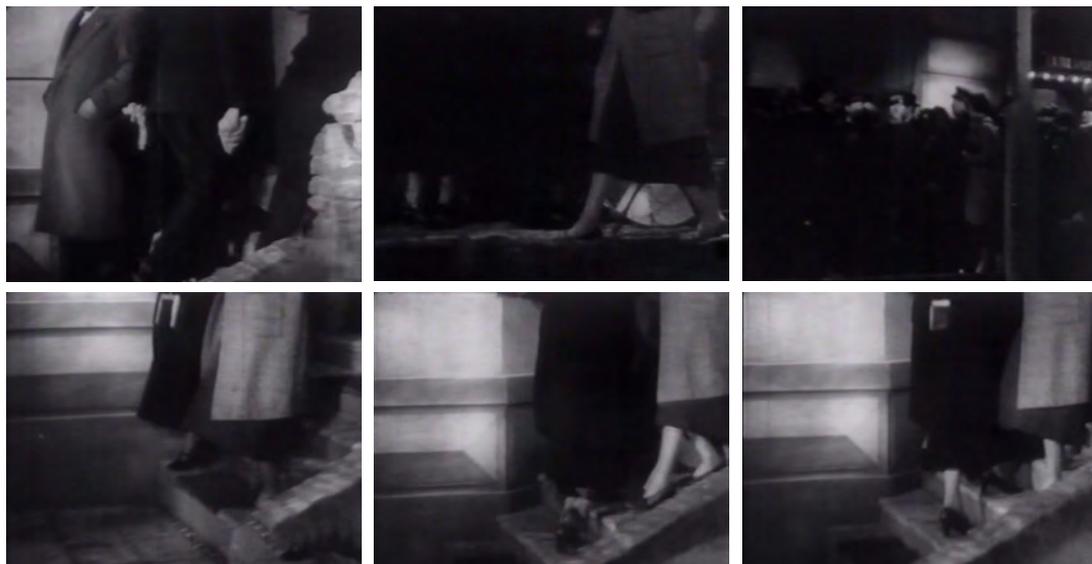
[26] La identidad del héroe masculino se construye casi de manera etimológica. Pues en el «vir-» («varón», «el hombre») de estas películas, la virtud moral deviene de la hombría, de la «virtus», es decir, del coraje, la valentía, el valor, la audacia.

[27] En este sentido, «es un género cuya existencia está ligada a la posibilidad y a la necesidad de decirlo todo. Y somos sensibles sin duda a su atractivo (y a sus limitaciones patentes), porque nos seduce (y al mismo tiempo nos repele) por la posibilidad imaginaria de un mundo en el que podríamos y deberíamos decirlo todo, donde las buenas costumbres, el miedo a ser traicionado y todos los compromisos exigidos por el principio de realidad ya no ejercerían un control compulsivo». Peter Brooks, «Une esthétique de l'étonnement: le mélodrame», p. 353 (La traducción es nuestra).

[28] Sobre la importancia de la mujer caída y, en particular, de la prostituta en la cultura popular, véanse las reflexiones de Josefina Ludmer: «La prostituta fue central para el argot, pero no necesariamente para la sociedad. Fue precisamente su rol periférico en el ambiente de las clases bajas lo que la convirtió en un símbolo tan poderoso, pues existió no en el centro, sino en los márgenes de la sociedad, entre las clases. Su marginalidad misma definió los perímetros de la clase baja mucho más efectivamente que los miembros situados firmemente dentro de esa clase». *El cuerpo del delito: un manual* (Buenos Aires, Perfil, 1999), p. 342.

[29] Matthew B. Karush, *Cultura de clase. Radio y cine en la creación de una argentina dividida*, p. 84.

[30] En este sentido, hay una concepción de la caída de la mujer que consueña con la que caracteriza al *western* clásico. Véase André, Bazin, «El *western* o el cine americano por excelencia», en *¿Qué es el cine?* (Madrid, Rialp, 2004), pp. 243-254. En el mismo sentido, Andrés Insaurralde indica en su libro *Manuel Romero* que un «lugar común del melodrama policial de Romero suele ser la relación de la mujer del cabaret (cercana a lo delictivo) con el virtuoso (Merello-Ochoa, en *Noches de Buenos Aires*, Barré-Maratea en *La Vuelta de Rocha*, o Merello-Míguez en *Morir en su ley*). A veces correspondida o entendida, siempre admirada» (p. 35).



Caminata y descenso de Dora (Mercedes Simone) en el barrio de La Boca, después de su llegada a la gran ciudad, en *La Vuelta de Rocha* (Manuel Romero, 1937).

Antes de entrar al *cafetín de la ribera*, el local del Calabrés, Dora tiene que descender todavía una vez más. Allí, se canta tango, y ella interpreta *Parece que fue ayer*, un tango en que maldice a quien la ha arrastrado en ese descenso: «Yo soy la misma que un día / como a un dios, te idolatraba [...], pisoteaste mis ensueños de mujer [...] y, a pesar del tiempo que ha pasado [...], te juro que fue ayer [...], la deuda pagarás / y a costas llevarás / mi eterna maldición». La maldición de la caída en la mujer y la redención de esta mujer caída, dos motivos de la tradición melodramática, conforman aquí el núcleo de la trama. Pero la historia de la caída de Dora se mezcla con la seducción del espacio del mal, la atracción de la ribera sobre los hombres. Juan Carlos Peña (Pedro Maratea), un hombre honrado y trabajador, que ejerce funciones como primer oficial de abordaje en un barco, siente atracción por el mundo del tango y el margen portuario y va al local del Calabrés casi cada noche que está en Buenos Aires. Su familia recuerda en gran medida a la de *Perdón, viejita* o a la de cualquier familia humilde y honrada de Ferreyra, esas familias antiguas en cuyos dominios no ha ingresado todavía la corrupción —y las madres y hermanas son encarnación de las virtudes domésticas y morales, y los hombres son modelo de valentía y trabajo—.

En la ribera, Juan Carlos conoce a Dora y se enamora. El crimen está ligado aquí de manera estrecha al amor; esto se ve, en primer lugar, en varias de las letras de los tangos cantados en el film. Solari (Florén Delbene) le ha echado el ojo a Dora y la toma como «prenda» —sin el consentimiento de ella, pues, como le dice Solari a Dora, «una mujer que le interesa a Solari deja de tener caprichos

y voluntad propia»—³¹. En medio de un baile, Solari trata de besarla por la fuerza, pero Juan Carlos sale en su defensa y lo enfrenta, aunque no llegan a batirse en duelo porque son separados por el resto de los concurrentes. En este primer encuentro surge el amor y la inquina de Solari con Juan Carlos, que da pie a la trama criminal. Si bien el conflicto amoroso está aquí en primer plano, se puede percibir también una concepción, errada y soterrada, del honor, tomada en gran medida del ideario mafioso. Según esta concepción, es «de hombre» tomar venganza por los ultrajes, afrentas o deshones hechos a cara descubierta, en los que el ofendido debe tomar acción por mano propia para «lavar» la ofensa ante la opinión pública local y ser considerado un hombre de honor³².

Juan Carlos se ha propuesto sacar a Dora del bajo mundo, alejarla del café del Calabrés; y, poco a poco, Dora se va integrando a la familia de Juan Carlos, al ambiente decente y trabajador del «barrio cordial»³³. Esta representación del barrio, tal como la tipifica Adrián Gorelik, enfatiza la celebración del barrio porteño como proyecto, la *patria chica* del barrio como lugar de integración de los sectores populares, el barrio como promesa de ascenso, de mejoras, de triunfos. Es, a la vez, la consagración del proceso modernizador de la Buenos Aires laboriosa a partir de la integración de sus habitantes a las instituciones (la escuela, la sociedad de fomento) y a un ámbito sano de ocio y disfrute compartido (en el club de fútbol, en la biblioteca circulante barrial, en el paseo por el parque barrial), en un doble ejercicio de la ciudadanía a escala local. Es una concepción del barrio que construye ámbitos diferenciados de sociabilidad e identidad, y, al mismo tiempo, encuentra en la integración homogénea de la ciudad cuadrículada, por la red del diseño urbano, una garantía del ascenso social que borrarán completamente las huellas de un pasado miserable.

Como indicamos, el crimen encuentra su punto de partida en la trama amorosa, y es Maruja (Alicia Barrié), una antigua conquista de Juan Carlos, quien fustiga a Solari para que lo asalte y le quite el dinero de la empresa que traslada regularmente. Entre Solari, el Calabrés y Maruja organizan el crimen y la coartada de Solari, quien se va a quedar comiendo con el Calabrés mientras asaltan a Juan Carlos. Con un montaje alterno, nuestros héroes fortalecen entretanto su noviazgo y pasean por la ribera, pero por la ribera diurna, la del tra-

[31] En la tradición del film criminal argentino la prostitución y trata de blancas es un motivo que aparece casi con el nacimiento del género, probablemente porque este motivo es una parte central de las tradiciones populares de las que se nutre nuestro film criminal: el folletín, la literatura gauchesca, el tango. En la tradición inglesa surge aparentemente con la serie negra, con textos como *Una mujer en la oscuridad*, de Dashiell Hammett, *El sueño eterno* de Chandler Raymond y *El secuestro de Miss Blandish*, de James Hadley Chase.

[32] Gaetano Mosca, *¿Qué es la mafia?* (Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica, 2003).

[33] Adrián Gorelik, *La grilla y el parque. Espacio público y cultura urbana en Buenos Aires, 1887-1936* (Buenos Aires, Universidad Nacional de Quilmes, 1998).



Dora (Mercedes Simone) es interceptada en la calle por Solari (Florén Delbene) y sus hombres en *La Vuelta de Rocha*.



Dora (Mercedes Simone) y Juan Carlos Peña (Pedro Maratea) en *La Vuelta de Rocha*.

bajo, la del sol, no por la ribera pecaminosa de la noche. Esta oposición, dramática, espacial y maniquea es también explicitada en el tango *Ribera*, utilizando el recurso que Brooks³⁴ ha identificado con acierto como propio del melodrama, decirlo todo, explicitarlo todo: «Ribera palpitante de color [...] de noche caravana de placer [...], de día la noble, fecunda labor, voluntad de vencer e indolencia fatal [...], en ti unidos van el bien y el mal». Aquí se ponen de manifiesto las dos riberas que articulan la trama y que ya estaban presentes, también como oposición maniquea y dramática, en los melodramas de Ferreyra —y que también, por cierto, reflejaba dos aspectos fundamentales de la evolución del barrio de La Boca³⁵, que supo unir una población laboriosa, diurna y considerada *decente*, y una vida nocturna vinculada al tango y al lupanar y considerada *pecaminosa*, amén de que las mujeres que participan de ella no fueran menos laboriosas—.

En medio de esta situación de florecimiento del amor y *adecentamiento* de Dora, Juan Carlos debe partir de nuevo con el barco. A los ojos de Dora, esto amenaza con poner fin a la relación: una especie de intuición le dice que si él parte, no volverán a verse. Juan Carlos parte y Dora se queda viviendo con su familia, pero el plan criminal ya se ha puesto en marcha. Firulete (Tito Lusiardo) ha escuchado el plan de Solari y corre a la casa de Juan Carlos para pedirle a Dora que intente salvarlo. Mientras ella habla con Firulete a través de la ventana de su cuarto, es vista por Susana (Mary Parets), la hermana de Juan Carlos, quien malinterpreta la situación y sospecha algún plan turbio. Susana supone entonces que Dora ha traicionado a Juan Carlos, porque hablaba con un hombre de la ribera, uno «de los suyos». La realización del crimen, la emboscada a Juan Carlos y a Gilberto (Marcos Caplán), se lleva a cabo con éxito. Los asaltantes entregan el botín a Solari en el bar del Calabrés, junto con un collar —que Juan

Carlos también debía transportar— que Solari le regala a Dora, quien en verdad estaba allí con la intención de entretenerlo y evitar el robo.

El collar en el cuello de Dora y una carta que ella ha escrito cuando huyó de la casa familiar —en la que afirma que en la ribera está el hombre que ama (parte del sacrificio que hace por su amor y por el mundo de virtud que representa la casita familiar)— terminan de convencer a Juan Carlos de que lo ha traicionado. La trama retoma aquí una de las líneas dramáticas de *Perdón, viejita* —presente por cierto en las tragedias de Hebbel, de Ibsen y de Wilde—: la mujer caída y ahora virtuosa es injustamente considerada criminal y, en lugar de desmentir el malentendido, se sacrifica por la virtud ajena y por un ideal de familia sencilla del que su caída aparentemente la ha excluido de una vez y para siempre. Este imagi-

[34] Peter Brooks, «Une esthétique de l'étonnement: le mélodrame».

[35] Véase Adrián Gorelik, *La grilla y el parque*.

nario melodramático del Negro Ferreyra, parcialmente tomado del tango, del drama burgués, del melodrama y del cristianismo, hará escuela en el cine criminal argentino y, sobre todo, en Romero —también Laura Moreno (Tita Merello) se sacrifica por su amor y por el mundo decente en *Morir en su ley*—. Y en *La Vuelta de Rocha* también Maruja se sacrifica por ese mundo.

En esa configuración dramática que separa el día de la noche como si fueran el bien del mal, también los personajes están divididos con claridad entre los probos y los perversos y viciosos: el Malevo y el Calabrés son encarnaciones del mal y la codicia, y contrastan con los personajes virtuosos y trabajadores de la familia de Juan Carlos. El sueño de felicidad es el de una vida familiar. El mal, que se opone

a la realización de esta felicidad virtuosa, radica en el afán de lucro excesivo —en una tradición que encuentra en el *Juan Moreira* (1879) de Eduardo Gutiérrez, un ejemplo temprano—. Así, tiene, por un lado, un sesgo cómico y es identificado con la inmigración italiana. De manera complementaria, la otra representación del mal consiste en un *mal criollismo*, en los excesos del individuo que se impone por la fuerza, por su coraje y por su desprecio de la vida —la propia y la de los otros—, encarnado en este caso en el maleante Solari, cuyo apellido alude también a la inmigración italiana. Se trata entonces de un *criollismo mal comprendido, mal traducido, si se quiere*.

Como ya habíamos indicado, Romero trabaja entonces con los tipos clásicos de la villanía que en esta película colaboran como ya lo hacían en *El caballo del pueblo*. Pero aquí, estas dos formas del mal cobran todavía otro matiz ligado con la división de clases. Esos modos de la villanía son modos de la opresión de clase, formas en que los ciudadanos buenos y trabajadores son oprimidos por los dueños y patrones, como el Calabrés —que «emplea» a Dora— o Solari —que tiene negocios con el Calabrés y también se comporta como un patrón—. El tango que cantan primero Suárez (Hugo del Carril) y luego Dora, *Guapo y varón*, con música de Enrique Delfino y letra del propio Manuel Romero, pone de manifiesto ese sentido: «Guapo y varón, / y entre la gente de avería, patrón; / por tu coraje y sangre fría, impone obediencia, / tu sola presencia en toda ocasión». Este tango es, como afirma Dora, el tango de Solari.

Cuando Juan Carlos llega mientras Dora está cantando este tango, la llama «entregadora», «mujer de la ribera», y agrega, mientras le arranca el collar, que «lo único que no le perdona es que se haya dejado besar por su madre» (en sintonía perfecta con la trama y los valores de *Perdón, viejita*). Refuerza así el sentido de que la peor amenaza es el ingreso del crimen en el espacio familiar, del que la madre es símbolo, sacerdotisa y guardiana. El film termina con un cierre cómico-policial: Firulete, junto con Suárez, descubren cómo se ha cometido el delito e irrumpen en la reunión de los maleantes mientras reparten el



Dora (Mercedes Simone) integrada en la familia de Juan Carlos (Pedro Maratea) en *La Vuelta de Rocha*.

[36] Además de lo ya señalado, cabe agregar que el tango funciona en la película en otros sentidos (como autorreflexión sobre la trama) y supone, además, una cierta direccionalidad. El tango le habla a alguien, tal como se ve con la mayor claridad con las diferentes interpretaciones de *Guapo y varón*, que es cantado en dos ocasiones, por Suárez y por Dora, una voz masculina y una femenina: en el primer caso, el tango está dirigido de manera indirecta a Solari, funciona como presentación del malevo y anuncia también su caída final por el enamoramiento y los celos —e importa a la vez su enfrentamiento con un hombre (Juan Carlos)—; en el segundo, es la propia Dora quien enfrenta a Solari en la trama y mediante su interpretación de este tango.

[37] Tal y como indicábamos al comienzo del texto (en nota al pie 2), seguimos aquí la concepción amplia del género de Knut Hickethier y Katja Schumann en *Filmgenres – Kriminalfilm*, así como a Nicole Rafter, *Shots in the Mirror. Crime Films and Society* (Oxford, Oxford University Press, 2006).

[38] Hasta ahora no hay ningún estudio abarcador sobre esta época del policial en Latinoamérica, pero se pueden encontrar ejemplos tempranos de policiales cómicos y/o paródicos en muchos otros países además de Argentina: en Chile están los casos de Román Calvo, el Sherlock Holmes chileno, de Agustín Edwards Vives, publicados entre 1912 y 1920; en México, *Vida y milagros de Pancho Reyes*, el detective mexicano, de Alfonso Quiroga, publicada en la década de 1920; y en Cuba, en Perú y en Brasil, más o menos para la misma época, se publican novelas policiales paródicas escritas a muchas manos: *El meñique de la suegra* (Perú, 1911-1912), *O Misterio* (Brasil, 1920), *Fantoches* (Cuba, 1926), etc.

dinero. Y Firulete los amenaza simulando portar un arma, cuando en verdad tiene una banana en su bolsillo. Una vez más, Romero utiliza los recursos de la comicidad para la realización de la pesquisa, evitando así el tono dramático de las usuales películas criminales. A este elemento, suma también la multiplicación de los enredos. Firulete es descubierto y los auxiliares de nuestros héroes son sometidos por los malvados criminales.

Entretanto, Maruja ha reflexionado, ha tomado un arma y, ahora, arrepentida de su comportamiento, quiere «ser buena». Se sacrifica en un enfrentamiento con Solari y logra así que el resto del grupo —Firulete, Suárez, Dora— escape con el dinero recuperado. Los héroes se reconcilian y la película cierra con los versos del tango *Ribera*, cantados por Dora, que se refieren al tiempo de la virtud, el día, el trabajo y la esperanza. El film y el tango terminan simultáneamente con el verso «visión de amor» en referencia al futuro común de Juan Carlos y Dora.

En este sentido, cabe todavía añadir dos pequeñas cuestiones al respecto. Como sucede con muchas películas de la época, los tangos cantados en los films de Romero duplican las ideas y valoraciones de la construcción dramática de la historia. En sintonía con esto, muchas películas llevan el nombre de un tango, *La Vuelta de Rocha*, *Derecho viejo*, etc. Complementariamente, los tangos desempeñan diversas funciones: presentación de los personajes —como el primer tango que canta Dora, *Parece que fue ayer*, en que narra su caída—, descripción y configuración del ambiente (*Ribera*), explicitación de los avances de la trama o los cambios de los personajes (por ejemplo la transformación de Dora a lo largo del film, y su pasaje desde la ribera nocturna y pecaminosa a la ribera diurna, laboriosa, romántica, radiante y cordial)³⁶. Así, el tango estructura dentro de las películas una suerte de narración independiente, si bien esta segunda narración coincide con el sentido de la trama filmica.

Conclusión

Hasta aquí hemos mostrado de qué modo las primeras películas de Manuel Romero, que cabe incluir dentro del macroconcepto «film criminal» («*crime films*» o «*Kriminalfilm*»)³⁷, reelaboran para el cine un imaginario presente en la literatura policial, en el tango, en el melodrama, en el sainete, en la literatura gauchesca en general y también en la literatura porteña de las callecitas y los arrabales (Carriego, Borges). De este modo, construyen un cine criminal autorreferencial e irónico, tal como sucedía en ese entonces con la literatura policial contemporánea argentina —y latinoamericana en general—³⁸. Así, las tres películas se estructuran a partir de elementos muy arraigados en la cultura popular argentina de la época, un hecho fundamental para el éxito económico de la productora Lumiton —productora de los tres films analizados— a partir de la contratación de Manuel Romero. A su vez, esta caracterización

que se lleva a cabo de lo criollo, lo popular y lo argentino está en consonancia con ideas hegemónicas de la época, que oponían la auténtica argentinidad del mundo rural a una argentinidad falsa y extranjerizante o extranjera, tal como Martínez Estrada formula esta dicotomía en *Radiografía de la pampa*: «El procedimiento con que se quiso extirpar lo híbrido y extranjerizo fue adoptar las formas externas de lo europeo. Y así se añadía lo falso a lo auténtico»³⁹.

A su vez, y en función de una representación de lo porteño que constituyó un elemento no menor del éxito de la productora, Romero se nutre de diversas versiones del barrio que ya encontrábamos en el cine argentino precedente, ante todo en las películas de Ferreyra: por ejemplo, el *barrio plebeyo* o el *barrio cordial*, transposiciones de los barrios literarios presentes en Borges o en Carriego, así como en la prensa y el discurso político⁴⁰.

El film conjuga así elementos del policial, del melodrama, del sainete, del folletín, del imaginario tanguero, de la gauchesca y de la literatura urbana contemporánea —sin que esta enumeración agote las tradiciones en que abreva Romero—. La dicotomía campo/ciudad abre *La Vuelta de Rocha* —Dora ha llegado del interior; la película nunca especifica de qué provincia— y también la cierra, si bien con un pequeño desplazamiento: Dora y Juan Carlos dejan la ciudad, se alejan del puerto, de la ribera, en el barco; y, de este modo, se adentran en un mundo más amplio, un mundo originario y natural, el del mar.

Las oposiciones espaciales son, como hemos mostrado, fundamentales para el armado de las tramas en las películas de Romero (ver, por ejemplo, *La rubia del camino*). En *La Vuelta de Rocha* la oposición es triádica: barrio/centro/ribera. En esta constelación, la ciudad es identificada con la posibilidad de la caída, pero también con una forma posible de felicidad, ligada a la solidaridad y al espíritu trabajador propios del barrio cordial. Por lo tanto, el contrapunto del mundo de la ribera y el cafetín criminales es el hogar honesto, núcleo y símbolo del barrio cordial. La casa familiar funciona como epítome del barrio cordial, así como el cafetín representa el vicio ribereño. Las escenas familiares en casa de Juan Carlos están representadas con una luminosidad y una blancura mucho más pronunciadas que las que vemos en el resto del film. Y el campo semántico de este espacio está recargado de los sentidos familiares superlativos. Juan Carlos es «el mejor de los hijos», dice la madre. Y en su enojo con Dora, Juan Carlos solamente no le perdona «que se haya dejado besar por su madre». Se trata de dicotomías y oposiciones muy asentadas en la literatura nacional y en el tango, pero que en Romero encuentran una nueva configuración cinematográfica en una trama del film criminal. En última instancia, la matriz folletinesca y melodramático-tanguera, junto con un distanciamiento sainetesco, termina de configurar el primer cine criminal de Romero, que hará escuela en el cine argentino posterior. Tal como sucedió con la industria en esa época, el género criminal surge en el cine a partir de la apropiación de motivos y valores de la cultura popular⁴¹, en el cruce de series narrativas y artes diversas, que lograron fomentar la identificación del público a partir del fácil reconocimiento de estas tradiciones.

[39] Ezequiel Martínez Estrada, *Radiografía de la pampa* (Madrid, México, Buenos Aires, París, *et alii*, ALLCA XX, 1997), p. 253.

[40] Véase Adrián Gorelik, *La grilla y el parque*.

[41] Véase Elina Mercedes Tranchini, «El cine argentino y la construcción de un imaginario criollista».

BIBLIOGRAFÍA

- ALTMAN, Rick, *Film/Genre* (Londres, British Film, 1999).
- BARNEY Finn, Oscar, *Luis Saslavsky* (Buenos Aires, Centro Editor de América Latina, 1994).
- BAZIN, André, «El western o el cine americano por excelencia», en *¿Qué es el cine?* (Madrid, Rialp, 2004), pp. 243-254.
- BLANCO PAZOS, Roberto y CLEMENTE, Raúl, *De La fuga a La fuga. El policial en el cine argentino* (Buenos Aires, Corregidor, 2004).
- BORDE, Raymond y CHAUMETON, Etienne, *Panorama del cine negro* (Buenos Aires, Lo-sange, 1958).
- BROOKS, Peter: «Une esthétique de l'étonnement: le mélodrame» (*Poétique*, n.º 19, 1974), pp. 340-56.
- GOITY, Elena, «Cine policial. Claroscuro y política», en Claudio España (dir.), *Cine argentino. Industria y clasicismo, 1933-1956. Volumen II* (Fondo Nacional de las Artes, Buenos Aires, 2000), pp. 400-73.
- GORELIK, Adrián, *La grilla y el parque. Espacio público y cultura urbana en Buenos Aires, 1887-1936* (Buenos Aires, Universidad Nacional de Quilmes, 1998).
- HICKETHIER, Knut y SCHUMANN, Katja, *Filmgenres – Kriminalfilm* (Stuttgart, Reclam, 2005).
- INSAURRALDE, Andrés, *Manuel Romero* (Buenos Aires, Centro Editor de América Latina / Instituto Nacional de Cinematografía, 1994).
- KARUSH, Matthew, B., *Cultura de clase. Radio y cine en la creación de una argentina dividida (1920-1946)* (Buenos Aires, Ariel, 2013).
- LUDMER, Josefina, *El cuerpo del delito: un manual* (Buenos Aires, Perfil, 1999).
- MANETTI, Ricardo, «El melodrama, fuente de relatos: un espacio artístico para madres, prostitutas y nocherniegos melancólicos», en Claudio España (dir.), *Cine argentino, 1933-1956. Industria y clasicismo. Volumen II* (Buenos Aires, Fondo Nacional de las Artes, 2000), pp. 188-269.
- MARANGHELLO, César Rodolfo, «El cine argentino y su aporte a la identidad nacional», en *El cine Argentino y su aporte a la identidad nacional* (Buenos Aires, Comisión de Cultura del Honorable Senado de la Nación / Federación Argentina de Industria Gráfica y Afines, 1999), pp. 25-100.
- MARTÍNEZ ESTRADA, Ezequiel, *Radiografía de la pampa* (Madrid, México, Buenos Aires, París, *et alii*, ALLCA XX, 1997) [coord. de la edición crítica: Leo Pollmann]
- MOSCA, Gaetano, *¿Qué es la mafia?* (Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica, 2003).
- PEÑA, Fernando Martín, *Cien años de cine argentino* (Buenos Aires, Biblos / Fundación Osde, 2012).
- POSADAS, Abel, «Manuel Romero: cine popular o populismo» (*Revista Crear en la cultura nacional*, n.º 9, julio-agosto 1982).
- RAFTER, Nicole, *Shots in the Mirror. Crime Films and Society* (Oxford, Oxford University Press, 2006).
- ROMANO, Eduardo, *Literatura/Cine argentinos sobre la(s) frontera(s)* (Buenos Aires, Catálogos Editora, 1991).
- SETTON, Román, «La literatura policial argentina entre 1910 y 1940», en *Fuera de la ley. 20 cuentos policiales argentinos (1910-1940)* (Buenos Aires / Madrid, Adriana Hidalgo, 2015), pp. 7-45.

- SETTON, Román, «*Monte criollo y Palermo. Cruce entre películas de gangsters, film noir y el imaginario del criollismo tanguero*» (*Arte y políticas de identidad*, n.º 13, 2016), pp. 251-268.
- TARRUELLA, Rodrigo, «Manuel Romero. Entierro y quema en el día de la primavera», en Sergio Wolff (comp.), *Cine argentino. La otra historia* (Buenos Aires, Editorial Letra Buena S. A. 1992), pp. 25-40.
- TASSARA, Mabel, «El policial. La escritura y los estilos», en Sergio Wolff (comp.), *Cine argentino. La otra historia* (Buenos Aires, Editorial Letra Buena S. A. 1992), pp. 147-67.
- TRANCHINI, Elina Mercedes, «El cine argentino y la construcción de un imaginario criollista», en César Maranghello, Elina Mercedes Tranchini y Emilio Daniel Díaz, *El cine argentino y su aporte a la identidad nacional* (Buenos Aires, Comisión de Cultura del Honorable Senado de la Nación / Federación Argentina de Industria Gráfica y Afines, 1999), pp. 101-174.
- VIÑAS, David, *De Sarmiento a Dios* (Buenos Aires, Sudamericana, 1998).