

## El género negro, un arte del presente: *Carancho* y las cuestiones de Estado

---

ROMÁN SETTON, UNIVERSIDAD DE BUENOS AIRES, UNIVERSIDAD DEL CINE

**E**l cine negro –el *film noir* como fue bautizado en los comienzos franceses de las reflexiones teóricas sobre el género– tiene desde su época clásica una relación estrecha con las cuestiones de Estado. Esto se debe, en buena medida, a que su aparición se da en la máxima cercanía temporal con el crack bursátil estadounidense y mundial, y cuando todavía estaba vigente la ley de Prohibición –también conocida como Ley Seca–, que en gran medida colocaba en situación de criminalidad a gran parte de la sociedad –así como a un sector significativo de los representantes de la ley y de los funcionarios del Estado–. Incluso más allá de los traspés ocasionales de las personas que forman parte del Estado, desde *20,000 Years in Sing Sing* (1932) o *Private Detective 62* (1933), ambas de Michael Curtiz, hasta *Touch of Evil* (1958), de Orson Welles, el cine negro del período clásico se caracteriza por sus vínculos con los crímenes del Estado y sus representantes, un elemento que se preserva en el *neo-noir* y las demás formas contemporáneas que ha adoptado el género, tal como se ve, por ejemplo, en el personaje del tutor legal de Lisbeth Salander en *Los hombres que no amaban a las mujeres* (2009), de Niels Arden Oplev.

En la Argentina, donde desde el golpe de Uriburu contra Yrigoyen en 1930 los gobiernos democráticos alternaron históricamente con los gobiernos dictatoriales, no es difícil prever que los vínculos del género negro con el Estado hayan sido tratados en relación con las diferentes épocas en que el Estado estuvo ocupado por gobiernos más o menos dictatoriales, y más o menos mafiosos. Así, ya en *Alias Gardelito* (1961), de Lautaro Murúa, se puede percibir que el crimen ha logrado abarcar a toda la sociedad, con sus diferentes estratos económicos y sociales,<sup>1</sup> un elemento que contrasta con las representaciones particulares del hecho criminal tal como las encontramos en los primeros films policiales argentinos, desde *Perdón*,

---

<sup>1</sup> Este elemento es incorporado en la adaptación: es decir, en la novela *Toribio Torres, alias Gardelito*, de Bernardo Kordon, el crimen es representado como un elemento característico de las clases marginales, y las clases altas solamente aparecen como víctimas de estos delinquentes; no participan de los crímenes así como tampoco el Estado está representado como parte del mundo criminal, a diferencia de lo que sucede en el film de Murúa.

*viejita* (1927), de José Agustín Ferreyra, hasta *El crimen de oribe* (1950),<sup>2</sup> de Leopoldo Torre Nilsson y Leopoldo Torres Ríos, por no mencionar a las películas policiales de Don Napy, que exaltan sin objeciones a las fuerzas de seguridad: *Captura recomendada* (1950), *Camino del crimen* (1951), *Mala gente* (1952). En el film de Murúa el crimen ha ingresado en todas las esferas e incluso el Estado es representado como una sociedad organizada para el crimen, que ahora ha legalizado el delito mediante la importación de partes de automotores. También *El jefe* (1958), de Fernando Ayala, *Los venerables todos* (1962), de Manuel Antín, *Los muchachos de antes no usaban arsénico* (1976), de José Martínez Suárez, *La parte del león* (1978) y *Últimos días de la víctima* (1982), ambas de Adolfo Aristarain, retrataron una sociedad completamente criminalizada en que el Estado no es un participante menor en los delitos.

A pesar de que la Argentina vive desde hace 30 años un período de democracia (relativamente) sólida, en los últimos tiempos el cine argentino ha incursionado con alguna frecuencia en el género negro. En términos generales, puede afirmarse que entre los ámbitos más frecuentados por el nuevo cine argentino se cuentan los mundos marginales ligados con el crimen. Se presentan tanto en la vertiente que ha subrayado la autonomía del cine y se repliega sobre su propia dimensión formal (*Rapado*, 1991, de Martín Rejtman; *Tan de repente*, 2002, de Diego Lerman; *Los muertos*, 2004, de Lisandro Alonso) cuanto en las producciones de sesgo realista que enfatizan una preocupación social o política (*Pizza, birra, faso*, 1997, de Adrián Caetano y Bruno Stagnaro; *El bonaerense*, 2002, de Pablo Trapero; *Un oso rojo*, 2002, de A. Caetano).<sup>3</sup> En *Bolivia* (2001), de Caetano y en *Leonera* (2008), de Trapero, así como en *Pizza, birra, faso*, *Un oso rojo*, *El bonaerense* y *Los muertos*, la criminalidad de los márgenes se encuentra en el centro de la trama, mientras que en *Tan de repente* o *Rapado* el crimen es colocado en el margen de la narración de la historia, de por sí menor. Muchos de estos films tienen por protagonistas a personajes que o son condenados por la ley, o mueren en un enfrentamiento con ella, o empiezan un nuevo camino una vez que ha finalizado la condena o han huido de la ley (positiva). En las representaciones de esos submundos, tampoco han sido infrecuentes las relaciones espurias entre el crimen y las instituciones de la ley y la justicia (la policía, la penitenciaría, el poder judicial). *El bonaerense* muestra con claridad un camino llano y sencillo entre el crimen corriente y el ingreso a la fuerza policial, que por historia y por lógica propia de la institución constituye una esfera criminal con

---

<sup>2</sup> Como ejemplos de estos films, se puede mencionar a *Monte criollo* (1935), de Arturo S. Mom, *La fuga* (1937), de Luis Saslavsky, *Fuera de la ley* (1937), de Manuel Romero, *Camino del infierno* (1946), de L. Saslavsky, *A sangre fría* (1947), de Daniel Tinayre, *Apenas un delincuente* (1949), de Hugo Fregonese.

<sup>3</sup> En relación con estas dos tendencias dentro del nuevo cine argentino, véase Bernini 2008: 7-14.

cierta autonomía y determinadas peculiaridades. En este film el ingreso a la policía puede ser considerado –tal como sugiere Tomás Binder (197-202)– un adentrarse más profundamente en la familia. Y es que en el cine argentino reciente o se ha derrumbado –o está derrumbándose– el ámbito del hogar (*Rapado y Silvia Prieto*, 1999, de Rejtman; *Mundo grúa*, 1999, y *Nacido y criado*, 2006, de Trapero; *Los rubios*, 2003, de Albertina Carri) o la familia aparece como un ámbito de encierro y opresión (*El juego de la silla*, 2002, de Ana Katz; *Todo juntos*, 2002, de Federico León; *Familia rodante*, 2004, de Trapero; *La ciénaga*, 2000, y *La niña santa*, 2004, de Lucrecia Martel; *Géminis*, 2005, y *La rabia*, 2008, de Carri),<sup>4</sup> que desemboca con frecuencia en la muerte violenta.

En este contexto, el género negro coincidió con el tratamiento de diferentes cuestiones vinculadas con las complicidades criminales del Estado: en *Un oso rojo*, el Turco –el jefe de la banda criminal que organiza el robo–, interpretado por René Lavand, tiene vínculos estrechos con la policía, algunos de cuyos miembros toman cerveza gratis en su bar y le hacen las veces de seguridad privada; asimismo, como se dice al comienzo del film, de tanto en tanto el Turco se “toma una bolsa con el intendente”. También *El secreto de sus ojos* (2009) –de Juan José Campanella– aprovechó las virtudes del género para tratar los crímenes de Estado, en este caso los del tercer gobierno peronista.

En estas dos últimas películas hay dos aproximaciones diferentes y paradigmáticas al género: en una se utilizan elementos del *noir* para tratar un pasado en que el Estado y el crimen están identificados, mientras que en la otra el presente es retratado desde la perspectiva del *noir* y se exponen a la luz, de esta manera, las falencias de un Estado democrático.

Una comparación similar puede realizarse entre otras dos películas relativamente próximas: *La señal* (2007) –dirigida por Ricardo Darín y Martín Hodara, después de que muriera Eduardo Mignogna, quien escribió la novela y (al menos parcialmente) el guión– y *Carancho* (2010), de Pablo Trapero, que en diferente manera se aproximan al género negro y a las complicidades del Estado. Mientras la primera está centrada en el pasado, durante el segundo gobierno de Perón, y denuncia de este modo los crímenes cometidos en complicidad con el gobierno; la segunda aborda los crímenes actuales en complicidad con la desidia y los intereses de quienes participan del sistema de justicia. En ese sentido, una comparación con la película de Darín y Hodara permite apreciar mejor las peculiaridades de *Carancho*.

---

<sup>4</sup> En relación con la representación de la familia en el nuevo cine argentino, véase Aguilar 41-63.

*La señal* transcurre durante el comienzo del segundo gobierno de Perón, durante el mes de julio de 1952, mientras Eva Perón se encuentra agonizando, muy próxima a su muerte el día 26 de ese mismo mes.<sup>5</sup> Pero a diferencia de lo que ocurre en la novela de Mignogna –que comprende un fragmento temporal mucho mayor, de diciembre de 1951 hasta después de la muerte de Eva–, en que los vínculos entre los crímenes y el tejido estatal tienen una relevancia central, el argumento de la película está casi exclusivamente centrado en las relaciones privadas, y las alusiones a la política (al gobierno de Perón al comienzo del film, a la enfermedad de Evita y el modo en que el gobierno manipula la información, a los vínculos entre el gobierno y el Noruego –una especie de capo de la mafia local–) son solamente una parte accesoria del contexto en que se desarrolla el conflicto, pero no constituyen más que el trasfondo de la trama policial, centrada de manera plena en los vínculos y las traiciones de los sujetos particulares.<sup>6</sup>

Con una puesta en escena ligeramente arty, la película se demora en los diálogos entre los detectives Corvalán y Santana, quienes tienen una oficina en los suburbios de Buenos Aires, viven austeramente de un trabajo que no les depara grandes peligros ni grandes ingresos –soñando con “pasar a jugar en primera”– y sostienen pasiones compartidas por el whisky, las mujeres y la investigación (este último elemento es muy visible en Santana, que imita a los agentes del FBI que conoce por medio del cine y la literatura).

En la representación del tiempo, en la construcción del espacio, en el tejido de las relaciones entre los personajes y en sus biografías, *La señal* tiene algo más de

---

<sup>5</sup> Dentro de este contexto, el film narra un breve fragmento –apenas unos días– de la vida de un detective privado mediocre, el “Pibe” Corvalán, interpretado por Ricardo Darín. En consonancia con la tradición del cine negro, la historia entrecruza la vida profesional del detective con su vida privada: Corvalán se ve envuelto en una historia de robos y traiciones por una mujer fatal que lo contrata para seguir a una persona –un CBP, Caso de Búsqueda de Persona, como se dice en la jerga de la novela (140)–. Encarnada por Julieta Díaz, la bella y misteriosa mujer llamada *Gloria* le encarga a Corvalán un trabajo aparentemente rutinario, pero que paulatinamente se le revela al detective –y también a los espectadores– como un violento entramado de crímenes, negocios, venganza y ambición. Ante esta situación, Santana (interpretado por Diego Peretti), socio de Corvalán en la agencia de detectives y su amigo, le aconseja abandonar el caso; pero Corvalán decide continuar e ir hasta las últimas consecuencias, que en este caso significan su propia muerte (uno de los puntos fundamentales en que la historia de la película se aleja de la obra literaria).

<sup>6</sup> En sintonía con esta descripción, Diego Peretti ha caracterizado a los personajes y a la trama en una entrevista del siguiente modo: “Son dos detectives –cuenta– que a las claras se ve que tienen trabajos de muy poca monta. Tienen una vida rutinaria que los divide: mi personaje cree que hay que empezar de abajo y hacer bien los trabajos que toquen, mientras que el de Darín, por el contrario, no está de acuerdo con el destino al que está siendo sometido. En ese universo y con la muerte de Evita en el ‘52, llega a la vida de la agencia de detectives un caso policial típico de novela negra: *femme fatale, gangsters, asesinatos, peligro de muerte...* Es ahí cuando el personaje de Darín decide ir más allá de lo que mi personaje cree. Y en ese transcurso se va resolviendo la amistad entre ellos y el caso policial.” Diego Peretti, en “*La señal* que dejó Eduardo Mignogna”.

evocación del género que de apego a los rasgos esenciales: es como si la película solamente fuera *un film noir en la superficie*.<sup>7</sup> Estrenada en septiembre de 2007, poco antes de que un proceso electoral consagrara por primera vez en la Argentina a una mujer como Presidente y cuando comienza a hablarse del “matrimonio presidencial” –en relación con Néstor Kirchner y Cristina Fernández–, la película desplaza al matrimonio de Juan Domingo Perón y Eva Duarte al fuera de campo y confina al pasado –y a los márgenes de la trama– la incumbencia del Estado en los crímenes y negocios ilegales (en sintonía con el discurso del gobierno vigente que hacía hincapié en los criminales de la última dictadura, a los que había comenzado nuevamente a juzgar).

La película está situada en el pasado, como ya hemos indicado, pero se desenvuelve, por decirlo de algún modo, solamente en el presente, sin profundidad temporal alguna: los personajes no tienen pasado, ni hay diferencias idiosincrásicas, generacionales o morales perceptibles entre ellos. En contraste con la tradición del género, Corvalán y Santana son hombres de su tiempo: Santana simpatiza con el peronismo y Corvalán es “contra” (pero esto no parece tener demasiadas consecuencias en sus vidas, ya que el trasfondo político es solamente eso, un trasfondo, que justificaría de algún modo misterioso los vínculos inestables entre los personajes y las continuas traiciones). Los detectives del *noir* son en muchos casos hombres de otro tiempo, de un tiempo con valores más sólidos, que contrastan con claridad con los otros personajes de género masculino. *En un mundo en que no quedan hombres*, es necesario traer un hombre del pasado para que arregle los entuertos del presente, en que todo parece estar confundido y corrupto (esto está enfatizado, por ejemplo, en el comienzo de *The Big Sleep*, la película y el libro, así como en *The Snake*, Mickey Spillane). *La señal* cuenta prácticamente con todos los elementos semánticos y sintácticos prototípicos del género,<sup>8</sup> pero falla por la falta

---

<sup>7</sup> La relación de Eduardo Mignogna con lo policial tiene larga data y ha sido probada largamente. En 1975, su cuento “Lastenia” recibió un premio en el “Primer Certamen Latinoamericano de Cuentos Policiales”, organizado por la revista *Siete días* y Jorge Lafforgue; el jurado estaba compuesto por Jorge Luis Borges, Marco Denevi y Augusto Roa Bastos. Su novela *La fuga* ganó el Premio Emecé 1998/99 y el Premio de la crítica de la Feria del libro 2000. Mucho antes de ser realizador, Mignogna fue un buen escritor. Su primera novela, *En la cola del cocodrilo*, ganó el Premio Marcha, en Montevideo, en 1971. Con su segunda obra literaria *Cuatrocasas*, un libro de cuentos, obtuvo el Premio Casa de las Américas en 1975 (entre los miembros del jurado se encontraba Juan Carlos Onetti). Ese mismo año comienza el exilio de Mignogna.

<sup>8</sup> Entre estos elementos pueden mencionarse los siguientes: el detective, un tanto melancólico, la mujer fatal, que lo engaña y traiciona; el trasfondo, un Estado corrupto y una sociedad en que la criminalidad y las traiciones son parte de la vida cotidiana, donde no hay diferencias claras de valores entre los buenos y los malos, los representantes de la ley y los criminales. Asimismo, la trama está jalonada –tal como debe ser (Borde / Chaumeton 1958)– por la muerte violenta y los cadáveres que aparecen en la calle; también el dinero –un elemento fundamental en el *noir* y en la serie negra de la literatura– es central en la trama, especialmente en tanto móvil de las acciones que lleva a cabo *Gloria*; están también los grandes carros de época, la ciudad bajo la lluvia, los diálogos compuestos de frases cortantes, pronunciadas sin la menor

de fuerza pragmática en la situación concreta en que se estrena.<sup>9</sup> Algo similar a lo que sucede con *El secreto de sus ojos*, que hace una utilización nostálgica de elementos del género negro.<sup>10</sup>

De esta manera, la película narra una historia en que las cuestiones de Estado son una excusa para denunciar 55 años más tarde los crímenes del segundo gobierno de Perón (en contraste con la novela, escrita en el año 2001 y publicada en 2002, al calor de la conmoción política argentina que llevó a la calle a buena parte de la población que normalmente no participaba de los acontecimientos políticos –en ese entonces la ciudadanía en general identificaba a la clase política con bandas de criminales saqueadores–). Una aproximación muy diferente encontramos en la película de Pablo Trapero.

Antes de adentrarnos en el análisis de *Carancho*, conviene recordar que, en sus comienzos, el cine de Trapero prescindía completamente de la representación del Estado. En la narración, este funcionaba, en cambio, fundamentalmente como una ausencia, por demás ostensible si se piensa en el contexto de aparición de su primer largo, en los finales del ciclo menemista. *Mundo grúa* (1999) es una película en que amenaza constantemente el peligro de un accidente de trabajo (Aguilar 47), en una Argentina que había multiplicado el desempleo y precarizado las condiciones laborales. *Carancho* se estrena, en cambio, en un momento en que el Estado está ampliando sus límites de incumbencia. En este sentido, Silvia Schwarzböck ha

---

duda ni titubeo, con un *timing* que se pretende perfecto; pero no hay un mundo común que determine el cuño de esos personajes. Cada uno, en cambio, parece encarnar algunos de los elementos que en el *noir* son propios de todo el mundo representado: Corvalán, la nostalgia y en parte el gusto por el peligro, Gloria, la codicia, Santana la pasión por la amistad. Hay que señalar, sin embargo, que la película tiene algunos errores que acaso se deban al carácter novel de los directores, Hodara y Darín: a veces los actores se toman demasiado tiempo en responder, el asfalto se filtra por momentos en la Buenos Aires del empedrado; se extrañan los planos detalle de los grandes autos, lentos y pesados, más sólidos que los hombres. También se dejan extrañar los personajes comparsa, que son un sello claro del género y el espacio no se presenta como un espacio cerrado, sin salida, tal como suele suceder.

<sup>9</sup> En relación con la caracterización semántica-sintáctica-pragmática de los géneros, véase Altman 279-304.

<sup>10</sup> Como ha señalado Adrián Ferrero, *La señal* es, dentro de la constelación de las obras de Mignogna, la clausura de un legado y “ratifica el vínculo que, ya desde *La fuga* Mignogna venía estableciendo entre literatura y delito, algo que ha sido muy repetido respecto de la obra de autores como Roberto Arlt (leído por Ricardo Piglia o, antes aún, por la generación de los contornistas)” (Ferrero 314). Pero esto es más propio de la novela que de la película: la primera “narra en episodios los destinos de algunos personajes habitantes de la atribulada Argentina donde el hampa y las mafias se han apropiado tanto de aparatos económico financieros como electorales” (*ibid.* 314), pero este entramado de destinos individuales y de determinaciones sociales no logra cristalizar en el film; tampoco la fatalidad propia del *noir*, vinculada con el espacio cerrado y una concepción mítica del tiempo, aparece en la película. Corvalán muere en función de sus propias elecciones, producto del libre albedrío que lo lleva a tomar sus decisiones. Faltan por completo en el film una concepción naturalista de los personajes –que muchas veces encontramos en el *noir*– así como una idea de fatalidad del universo representado que todo lo conduce a la aniquilación y la muerte: el tiempo percibido bajo la forma de la degradación y la destrucción.

sugerido que con *Carancho* se cierra, en el cine argentino, “la larga década del noventa” (6). El nuevo cine argentino se desarrolló en gran medida a contrapelo del neoliberalismo de esos años: frente a un discurso que pretendía reducir la política a la administración económica y exaltar el libre mercado como el paraíso en la tierra, el cine puso de relieve el recrudescimiento de la cosificación de las relaciones humanas y el significado creciente de la mercancía y el mercantilismo en la vida argentina contemporánea (*Silvia Prieto y Los guantes mágicos*, 2003, de Rejtman; *El abrazo partido*, 2003, de Daniel Burman), y promovió la visibilidad de la creciente precariedad de las condiciones laborales (*Bolivia; Mala época*, 1998, de Nicolás Saad, Mariano De Rosa, Salvador Roselli y Rodrigo Moreno), así como el aumento inaudito de la marginalidad y la exclusión (*Buena Vida Delivery*, 2003, de Leonardo Di Cesare). Efectivamente, muchas son las continuidades entre *Carancho* y el cine de los años ‘90 y comienzos de la década del 2000, y no en vano esta película suscita el recuerdo de *Pizza, birra, faso*, hito inaugural de esta etapa del cine. Pero el film de Trapero supone, además, una ruptura con la lógica de producción y recepción de esta serie de películas. En contraste con las películas de los años ‘80,<sup>11</sup> el nuevo cine argentino se caracterizó, entre otras cosas, por buscar formas de producción alternativas a las de la industria y el INCAA,<sup>12</sup> recurriendo a fondos internacionales (Hubert Bals Fund, Fond Sud Cinéma, Sundance, Ibermedia, etc.) y al apoyo de escuelas de cine o universidades nacionales (FUC, USAM, UNLaM). Asimismo, dejó de lado la narración de las grandes historias nacionales y la utilización de los géneros cinematográficos que caracterizaron al cine del renacimiento democrático.<sup>13</sup> En los últimos años, se puede ver, en cambio, una superación de las tendencias predominantes del “viejo” y el “nuevo” cine argentino. Pablo Trapero, entre otros, ha comenzado a incursionar desde hace años en los géneros cinematográficos, realiza sus películas en el marco de una producción industrial, y continúa narrando historias del presente, que ahora el público acompaña masivamente y representan al país en la competencia por los Oscar.

---

<sup>11</sup> Sobre la oposición entre el cine del regreso de la democracia y el nuevo cine argentino, véase Bernini 2003 y Bernini 2008: 7-22.

<sup>12</sup> Instituto Nacional de Cine y Artes Audiovisuales.

<sup>13</sup> *Camila* (1984) y *La historia oficial* (1985), las dos películas más exitosas del período, utilizan respectivamente el melodrama histórico y el drama testimonial para realizar una revisión del pasado nacional. En *El exilio de Gardel* (1985) y en *Sur* (1987), Solanas recurre al musical (comedia y drama) para retratar los años de la dictadura militar (seguimos aquí las ideas de Gustavo Aprea [29-35]). De este modo, el desperejo cine de la década de 1980 logró concitar la atención de una audiencia masiva, junto a cierto reconocimiento internacional. Las películas fundadoras del nuevo cine argentino, por el contrario, fueron aclamadas por la crítica y multipremiadas, pero recibieron una atención muy escasa del gran público. Con producciones de bajo costo, el nuevo cine argentino narró en sus comienzos historias menores del presente, recusó los géneros tradicionales y ofreció una imagen fragmentaria de la realidad.

Pero los cambios de los últimos años en los vínculos entre el cine y la política se perciben con mayor claridad en una serie de producciones, no siempre felices, que, en consonancia con la tendencia más visible de los años '80, ofrecen una revisión del pasado y sus consecuencias en el presente.<sup>14</sup> Naturalmente *Carancho* no puede ser incluida dentro de esta serie; por el contrario, Trapero vuelve a retratar un *mundo* del presente, el de los negocios de los accidentes de tránsito. Pero si en la década de 1990, cuando el Estado reducía de manera sistemática sus competencias, el cine se caracterizó por retratar las exclusiones y la marginalidad que generaba esta liquidación, hacia fines de la década del 2000, en una etapa de crecimiento económico y del Estado –en sus funciones asistenciales, judiciales y legislativas–, *Carancho* sigue narrando, en contraste con buena parte de las producciones contemporáneas, las deficiencias en el actual estado del Estado.

En *El Bonaerense* (2002), la policía es representada como una organización criminal, completamente al margen de sus obligaciones estatales. En *Leonera* (2008) y en *Carancho* (2010), en cambio, la institución –el sistema penitenciario y el de salud pública– cumple primordialmente con sus funciones, si bien se encuentra sobrepasada y corrompida, entre otras cosas, por las muy deficitarias condiciones de trabajo: se trata del contraste entre dos modelos de Estado, el del menemismo y el que comenzó a gestarse con el kirchnerismo (representado también, por ejemplo, en la escuela pública de *Francia*, 2009, de Caetano; o en el grupo de trabajadoras sociales en *Los labios*, 2010, de Iván Fund y Santiago Loza). En consonancia con una etapa del país en que se ha logrado recuperar –con una eficacia relativa– el papel del Estado, el de las instituciones y el de la ley, el cine de Trapero concede un vigor parcial a las leyes de los géneros cinematográficos, que utiliza para narrar, con una perspectiva crítica, historias del presente. Asimismo, a partir de la elección genérica,

---

<sup>14</sup> En estos films predominan los temas que han recobrado su vigor dentro de la opinión pública: crímenes de Estado (el asesinato, la desaparición de personas, la apropiación de hijos de desaparecidos); grandes sucesos históricos; el funcionamiento deficitario de instituciones que fueron un factor primordial de la última dictadura militar, como la policía o el sistema de justicia. *Crónica de una fuga* (2006), de Adrián Caetano, narra el escape de un grupo de detenidos de la denominada “Mansión Seré” en el año 1978. *Andrés no quiere dormir la siesta* (2009), de Daniel Bustamante, aborda los complejos vínculos entre un centro clandestino de detención y los vecinos, enfocando especialmente a Andrés (y a su familia), cuya casa linda con la mansión. También *Cómplices del silencio* (2010), de Stefano Incerti, y *La mirada invisible* (2010), de Diego Lerman, transcurren durante la última dictadura militar. *El secreto de sus ojos* (2009), de Juan José Campanella, y *Eva & Lola* (2010), de Sabrina Farji, abordan historias vinculadas de manera directa con los crímenes de la última dictadura. Muchas de estas producciones dejan un regusto de fábula moral, e incluso en la última película de Adrián Caetano, *Francia* (2009), se percibe la intromisión nociva de la pedagogía de los tiempos actuales: el abandono de Mariana (interpretada por Milagros Caetano) del colegio privado y el regreso a la escuela pública, la necesidad –enunciada con total claridad– de transformar la institución policial y, tal como nos enseña el juego terapéutico del Dr. Funes (Daniel Valenzuela), la decisión de perseverar indefinidamente en el intento de que todas las casas cuenten con los servicios básicos.



Trapero se aleja con *Carancho* –como veremos más adelante– de la representación fragmentaria de la realidad que caracteriza al nuevo cine argentino.

*Carancho* narra la historia de amor entre Héctor Sosa (Ricardo Darín) y Luján Olivera (Martina Gusmán) en el marco de un San Justo sórdido. Sosa es un abogado especializado en accidentes de tránsito, que ha perdido su matrícula por un motivo desconocido y que trabaja de manera provisoria para la fundación –tal como se la nombra en la película–, que, con el pretexto de ayudar judicialmente a las víctimas de los accidentes de tránsito y a sus deudos, desarrolla un negocio millonario en que la violencia, la traición y el asesinato son variables comerciales. Estos negocios turbios se ajustan en gran medida a las disposiciones de la ley positiva: se trata de engañar a las víctimas y hacerles firmar un contrato en que ceden a la fundación los beneficios económicos del juicio, a cambio de un pago inmediato comparativamente insignificante. Luján es una médica joven, adicta al pentanilo y recién llegada a la ciudad, que realiza diversos trabajos (ambulancia, guardias en hospital público, servicios de emergencia) y se ve sometida a las condiciones de precariedad en que se desarrolla la medicina en el Estado. El encuentro de Luján y Sosa se produce, lógicamente, a partir de un accidente de tránsito: Luján se encuentra allí para asistir al accidentado, Sosa para convertirlo en cliente.

Tanto por el tema como por la perspectiva, la película coloca el foco en los cuerpos: desde el punto de vista jurídico, los cuerpos mutilados son el centro de los litigios, mientras que el sistema de medicina –en *Carancho*– sólo se ocupa de los pacientes en tanto cuerpos disfuncionales. Pero también la presentación de los protagonistas –Sosa y Luján– se realiza desde una perspectiva que otorga prioridad a la corporalidad de los personajes: en su primera aparición, Sosa-Darín es un cuerpo castigado pedagógicamente por los deudos de un muerto; mientras que Luján-Gusmán es un cuerpo que se inyecta pentanilo antes de emprender su siguiente trabajo (una emergencia en la vía pública).

Antes de que comience la primera secuencia fílmica, la película ofrece una serie de fotos en las que vemos las consecuencias de diferentes accidentes de tránsito: vidrios, cuerpos fragmentados, tomados con una cámara baja, a la altura usual en que los noticiosos la colocan para enfocar los cuerpos sobre el asfalto. También el plano secuencia con que comienza la película conserva esta perspectiva. Tanto Sosa como Luján son presentados a partir de sus miembros inferiores, vemos sus pies y partes de sus piernas antes de verles los rostros. La cámara pareciera esperar hasta que los rostros lleguen a la altura de los pies, el momento en que devienen protagonistas de un accidente de tránsito. En consonancia con esto, la cámara recorta los cuerpos mediante planos detalle, y hay que esperar a que comience la

escena del accidente para poder acceder a la visión de un cuerpo íntegro: ni Sosa en el piso ni los que lo trabajan a golpes mientras lo retan a que adivine el club del difunto ni Luján, cuando se inyecta y se dirige a la nueva emergencia, aparecen en planos enteros. Paradójicamente el choque que motiva el encuentro entre Luján y Sosa permite recién la aparición de un cuerpo íntegro, el del motociclista atropellado.

Desde el comienzo de la película, los planos iniciales ofrecen al espectador la imagen de la lumpenización de la medicina y del derecho, ligados de manera tradicional con el noir (v. g. *Fury*, *Each Dawn I Die*, *Double Indemnity*, *No way out*). Tal presentación nos introduce en un ambiente que no sólo está dominado por la violencia sobre los cuerpos; sino que cuenta, además, con una didáctica de la golpiza, propia del género. La economía del mundo de los caranchos se basa en vínculos complejos entre violencia, información y rédito económico (que, situados por completo en el presente, no dejan de evocar la última dictadura). Sosa es *trabajado* durante toda la película con el propósito de extraerle información o dinero, así como Luján es aleccionada a golpes para que aprenda a no meterse en los negocios existentes entre abogados, médicos y la Bonaerense. De este modo Trapero se sirve del noir para ofrecer una mirada del presente y, a su vez, sugerir los profundos vínculos de la actualidad con el pasado reciente. En diversas entrevistas sobre *Carancho*, Trapero ha dejado constancia de su elección por el “policial negro” a la hora de encuadrar genéricamente el film. Su elección se basó –según él– en las posibilidades del negro para representar la sociedad a partir de un mundo reducido, con escasos personajes. Tal como se configuró en las décadas de 1940 y 1950 en Estados Unidos, el noir desarrolló un modelo narrativo que tendía a “crear un malestar específico” en el espectador (Borde / Chaumeton 20). En medio de una atmósfera brutal, insólita, onírica, cruel y erótica, retrató el submundo del crimen desde su interior. Contrasta de este modo con el sesgo moralizador que predomina en otros subgéneros del policial –como el *documental policial*– en que se puede percibir una nítida división entre los hombres de la ley, íntegros e incorruptibles, y los criminales.

Pero también en *La señal*, de Darín y Hodara, encontramos esta característica moralizante, presente en el tono de denuncia de los crímenes de Estado, en los diálogos, en la neta distinción entre los personajes buenos y los malvados. (Este último elemento es señalado de manera explícita por Santana: “hay dos bandos, los buenos y los malos, y nosotros somos de los buenos”). En el *film noir* la distinción entre los criminales y los hombres de la ley –o siquiera los hombres decentes– se torna difusa, y a menudo el personaje virtuoso es un condenado (*Each Dawn I Die*) o perseguido por la ley (*Fury*) y el representante de la ley, un corrupto impenitente

(*Touch of Evil*). Mientras el documental policial se ocupa de celebrar la eficacia de los agentes de la ley y de condenar con claridad a quienes la violan –y la perspectiva narrativa es, por tanto, la de la ley–, *el noir* borra constantemente las guías y los parámetros de orientación moral del espectador. Lejos de la intención didáctica de las primeras biografías criminales (por ejemplo, *Scarface*, de Hawks, 1932), *el noir* muestra una sociedad inestable, ambivalente y corrompida, en que el chantaje y la traición son moneda corriente, “un medio [...] donde las relaciones de fuerza cambian sin cesar” (Borde / Chaumeton 16). Entre los temas frecuentados por el género, el dinamismo de la muerte violenta, el ajuste de cuentas, las golpizas al héroe, la mujer fatal, el asesinato mecánico y profesional, ejecutado “sin cólera y sin odio” (*ibid.* 17) se hallan entre los más recurrentes y distintivos. En todos estos puntos –excepto uno–, Trapero sigue las convenciones más visibles del negro, y narra una historia íntima, la relación amorosa entre Sosa y Luján, con la voluntad de ofrecer una imagen del complejo entramado social.

Dentro de este universo inestable e incierto del *noir*, poblado de comparsas que hacen todavía más opacos los vínculos entre los protagonistas, el destino suele triunfar sobre la voluntad de los individuos: de allí la indicación de Borde y Chaumeton de los “inexorables engranajes de la fatalidad” (19) que rigen el mundo narrativo del género. En consonancia con el contexto en que surge, el policial negro presenta un universo opaco y en descomposición, en que la fatalidad constituye uno de los elementos primordiales: de allí la afinidad entre el *noir* y el naturalismo. Es por eso que la caracterización de Deleuze de la imagen-pulsión –característica del naturalismo en el cine– puede aplicarse sin inconvenientes ni violencia a muchas de las películas que integran el *noir*, y también a *Carancho*.

Ya desde el título, la película indica el carácter animal del mundo representado: los *caranchos* (Sosa, Casal –interpretado por José Luis Arias–) persiguen a sus presas en la jungla de asfalto del Conurbano Bonaerense, mientras el subcomisario Ibáñez, el *Perro* (interpretado por Carlos Weber), persigue a los *caranchos* para recibir su parte –que puede ser igual al todo– en el negocio. En sintonía con la descripción deleuzeana de la imagen-pulsión, el comportamiento de los personajes es asimilable a conductas pre-humanas, previas a toda diferenciación entre el hombre y el animal. Al medio real que representa el San Justo bonaerense subyace aquello que Deleuze llama un mundo originario en que “los personajes son como animales” (180): la escena en que el combate callejero es continuado por los pacientes dentro del hospital –y que desemboca en un tiroteo–, así como el ajuste de cuentas en que Sosa mata a Casal, muestran comportamientos sintomáticos que revelan pulsiones elementales. Pero no sólo los comportamientos de los personajes coinciden en

*Carancho* con las características de la imagen-pulsión; también la conformación del espacio y la del tiempo se encuentran en sintonía con ella: el espacio se presenta en *Carancho* como un ámbito cerrado –“absolutamente clausurado” o con una “esperanza incierta” (Deleuze 183)– del que Sosa quiere escaparse constantemente sin conseguirlo; mientras que el tiempo toma las formas de la repetición y de la caída, es el tiempo “señalado por una maldición consustancial”, “inseparable de una degradación” (Deleuze 184).<sup>15</sup> Tal maldición se expresa en el cierre de la película, en el destino fatal del héroe, así como en la repetición y el retorno –en el desenlace– de la escena del comienzo del film: el accidente de tránsito, la llegada del servicio de emergencias, y los procedimientos de rigor (preguntas al paciente, sujetarlo, “1, 2, 3” y a la camilla).

En el marco de este (des)encuentro entre las leyes, la medicina pública y los negocios mafiosos se desarrollan las acciones marginales y delictivas de *Carancho* – que en muchos aspectos retoman la tradición del cine nacional de los últimos años–, en paralelo con la relación entre Luján y Sosa, que se despliega según la lógica del melodrama. Mediante el amor, ellos intentan sustraerse de este mundo en que los cuerpos han pasado a formar parte del mercado (de los juicios y de la salud). El vínculo amoroso, tal como se desarrolla paradigmáticamente en el melodrama, suprime la igualación de los individuos en tanto cuerpos, pasibles de ser incluidos en el sistema de salud o en el negocio del juicio. Por el contrario, el amado se constituye en el particular por antonomasia, el sujeto absolutamente irremplazable, sin el cual la vida deja de tener sentido. De allí que el amor de los protagonistas los obligue –no sólo desde el punto de vista de la trama, también desde la lógica melodramática– a intentar huir de ese medio en que el individuo no es más que cuerpo: pero la huida fracasa.<sup>16</sup>

El *no way out* presenta una afinidad electiva tanto con el *noir* clásico como con las películas de *gangsters* (géneros que suelen distinguirse conceptualmente, a pesar de que clásicos del *noir* como *The Glass Key* no son otra cosa que películas de *gangster*) y también con el melodrama. La economía mortal de los negocios masculinos, en que las mujeres aparecen sin embargo como personajes *fatales*, determina el medio y el encierro en estas series narrativas criminales, y los personajes se encuentran casi condenados *a priori* a perecer dentro de ese mundo. De allí que la muerte –o el asedio de la muerte– del héroe sea en muchos de estos films el final ineludible de la trama (*Scarface*, 1932 y 1983; *A Gun For Hire*; *The Asphalt Jungle*; *Gun Crazy*; *Layer*

---

<sup>15</sup> También la insistencia de la película en el recorte de los cuerpos, en presentar el fragmento y no la totalidad, coincide con las consideraciones deleuzeanas sobre el naturalismo, un mundo conformado por pulsiones y fragmentos.

<sup>16</sup> En relación con las consideraciones sobre el melodrama, véase Link 2003.

*Cake*), y en no pocas ocasiones el comienzo del relato, v. g. *Double indemnity*, *The Killers*, *Sunset Boulevard*, *Casino*.

La estructura de anillo de muchos de estos films puede ser asociada a una representación cíclica del tiempo, ligada a una concepción mítica que suele acompañar la cosmovisión fatalista del naturalismo y del *noir*. *Carancho* responde con bastante claridad a esta estructura propia del espacio mítico en que el comienzo coincide con el final, y el héroe perece precisamente en su intento de escapar al destino inevitable. Asimismo, el cierre de la película ofrece, como muestra Schwarzböck, una salida *fatal* para la heroína, e invierte de este modo la tradición del *noir* (6), en que por principio las mujeres son los personajes fatales.

Se sabe que este desenlace fue ideado por el propio Trapero en la sala de montaje: de allí la utilización, para la escena del choque final, de planos anteriores de la película. Más allá de la confección técnicamente magistral de este desenlace, merece la pena detenerse brevemente en aquel punto en que la película se aleja del cierre del film que figuraba en el guión, que no incluía el último choque de la película. Sosa moría, en cambio, durante el viaje de huida, a causa de un disparo recibido en el enfrentamiento con el Perro. Los dos finales conservan una lógica estricta con la propuesta de toda la película: la primacía de la contingencia sobre la planificación. *Carancho* se basa en el imperio de las contingencias, que, sin embargo, como aprendemos en el transcurso de la película, no se sustrae en absoluto al cálculo. De allí las esperanzas que los protagonistas depositan, en el escape final, en las complejas relaciones (en las que Sosa se ha ejercitado durante largo tiempo) entre contingencia y planificación. En el resultado del accidente de Vega, al que Sosa le rompe la pierna para fingir un siniestro, ya se podía percibir la falibilidad del cálculo de lo accidental, y el consecuente triunfo de lo inesperado sobre el cálculo. En el mundo representado por *Carancho*, tal victoria admite únicamente un desenlace fatal. Y tanto Vega como Sosa mueren por los factores imprevistos en el plan. La inversión de la lógica genérica del *noir* –la fatalidad de los hombres– es, en cambio, prerrogativa exclusiva de la película, ausente en el guión. La subjetiva sonora de Luján, acompañada de la pantalla en negro, remite de manera forzosa a la ausencia de visión de la heroína (Schwarzböck 6),<sup>17</sup> que evoca el final de *Edipo Rey*.

En contraposición con *La señal*, que inscribe la narración policial en el ámbito de la *gran historia nacional* –esto es, la historia del peronismo y el suceso de la enfermedad y muerte de Eva Duarte, que contribuye en gran medida a la fundación del mito de Evita–, *Carancho* coloca el mundo mítico en contacto con *la pequeña*

---

<sup>17</sup> Cabe señalar, además, que los ataques de los caranchos suelen dirigirse a los ojos.

*historia*: es decir, la historia de la gente corriente. No todo se ajusta en el film de Trapero a la lógica del mito: el mundo de las víctimas de los accidentes (y, posteriormente, víctimas también de los caranchos) se sustrae a la lógica del mundo mítico y circular. Como vemos en el film, las víctimas ni siquiera están condenadas a ser estafadas inexorablemente por los caranchos, y sus biografías evolucionan dentro del tiempo histórico, que incluye el crecimiento, el cambio –violento cuando se tocan con el ámbito mítico–, y demás.

La separación entre el ámbito mítico –de los protagonistas– y el histórico –de las víctimas de los caranchos– queda plasmada del modo más claro en la escena de la celebración por la fiesta de 15: los personajes de Sosa y Luján contrastan con el resto de los invitados y con el decorado kitsch. Luján es la “invitada especial”, la “doctora” (que ha salvado la vida del padre de la agasajada), así como Sosa es el doctor (abogado), quien explica a los presentes el reino de los juicios. Y esta distancia es subrayada por la representación del baile, Sosa y Luján bailan en el centro del grupo, mientras el resto de los bailarines hace un trencito a su alrededor. La música del bolero no concuerda con los movimientos de los integrantes del trencito; es extradiegética pero acompaña los movimientos de Sosa y Luján, y continúa con ellos cuando el beso del baile se transforma por montaje en el encuentro sexual. También la letra del bolero (*Nuestro juramento*) se encuentra en sintonía con el encuentro amoroso y con el momento de la relación entre los protagonistas, el clímax de felicidad que precede el inicio del desenlace trágico.

El cine de Trapero, acaso más que el de cualquier otro director del cine argentino contemporáneo, insiste en el tratamiento de los deteriorados vínculos y negocios familiares (*Mundo grúa, Familia rodante, El bonaerense, Nacido y criado, Leonera*), ligados en no pocas ocasiones con el crimen. Según esa lógica vinculante del crimen y el encierro familiar, era esperable que Trapero terminara filmando una película sobre el crimen organizado, en que, por principio y tradición, familia y delito se encuentran asociados de manera inseparable. En los films que tienen por tema la mafia en alguna de sus formas, la fuga aparece como un elemento estructural recurrente, como la única posibilidad de escapar a la lógica de crimen, muerte y encierro. Y no pocas veces esa fuga está asociada a la refundación de una nueva vida, basada, naturalmente, en una nueva fundación familiar. Este es un tema clásico dentro de la llamada serie negra de la literatura policial (un ejemplo temprano puede hallarse en “A Woman in the Dark”, 1933, de Dashiell Hammett), y es incorporado –y a la vez transformado– por el cine. La voluntad de salir de los negocios mafioso-familiares y comenzar una nueva vida puede hallarse en diferentes películas del género (la saga de *El padrino, Casino, Una mujer en la mafia*,

*Layer Cake*, e incluso en *La maffia*, de Torre Nilsson). El éxito o el fracaso de la huida depende de las leyes y la amplitud del círculo criminal; pero en la gran mayoría de los casos, esas leyes impiden cualquier posibilidad de escape y de superación de las condiciones del entorno. Solamente en ocasiones excepcionales los personajes logran una salida de ese mundo, mediada con frecuencia por pactos con alguno de los capos de la organización (intento que también realiza Sosa en su encuentro con el *Perro*).

La película de Trapero inmediatamente anterior a *Carancho*, *Leonera*, termina con el escape de la protagonista del mundo criminal, hacia un promisorio futuro de libertad. Luego del pasaje por la cárcel de mujeres, Julia Zárate (Martina Gusmán) huye del sistema penitenciario y de su familia de origen, que ha intentado sustraerle a su hijo (Tomás). Con Tomás y una nueva identidad cruza la frontera hacia Paraguay para empezar una nueva vida fuera de la Argentina. En cambio, la planeada huida de Sosa y Luján, también con la voluntad de empezar de nuevo y formar una nueva familia, fracasa.

La posibilidad de huida que veíamos en *Leonera* aparece obturada en *Carancho*, en que todas las tradiciones artísticas presentes conspiran contra un desenlace promisorio: el *noir*, la serie de *gangsters*, el melodrama, el naturalismo. En *Carancho* el encierro es menos visible pero mucho más profundo que en la cárcel.

### Obras citadas

Aguilar, Gonzalo. *Otros mundos. Un ensayo sobre el nuevo cine argentino*. Buenos Aires: Santiago Arcos editor, 2006. Impreso.

Altman, Rick. *Los géneros cinematográficos*. Trad. Carles Roche Suárez. Barcelona, Buenos Aires, México: Paidós, 2000. Impreso.

Aprea, Gustavo. "El viejo cine argentino triunfa". *Cine y políticas en Argentina. Continuidades y discontinuidades en 25 años de democracia*. Buenos Aires: Biblioteca Nacional / Universidad de General Sarmiento, 2008. 29-35. Impreso.

Bernini, Emilio. *Estudio crítico sobre Silvia Prieto*. Buenos Aires: Picnic, 2008. Impreso.

---. "Un proyecto inconcluso. Aspectos del cine argentino contemporáneo". *Kilómetro 111. Ensayos sobre cine 4* (2003): 87-106. Impreso.

## Polifonía

- Binder, Tomás. "La libertad (Leonera, de Pablo Trapero)". *Kilómetro 111*. Ensayos sobre cine 8 (2009): 197-211. Impreso.
- Borde, Raymond y Etienne Chaumeton. *Panorama del cine negro*. Traducción de Carmen Bonasso. Buenos Aires: Losange, 1958. Impreso.
- Deleuze, Gilles. "Del afecto a la acción: la imagen-pulsión". *La imagen-movimiento. Estudios sobre cine*. Trad. Irene Agoff. Barcelona, Buenos Aires, México: Paidós, 2005. 179-201. Impreso.
- Ferrero, Adrián. "Eduardo Mignogna. La señal (novela)". *Clío & Asociados. La Historia Enseñada* 12 (2008): 313-316. Impreso.
- Kordon, Bernardo. *Vagabundo en Tombuctú y Alias Gardelito*. Buenos Aires: Losada, 1961. Impreso.
- "La señal que dejó Eduardo Mignogna". *Página/12*, 14/02/2007.  
<<http://www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/espectaculos/subnotas/5386-1837-2007-02-14.html>>. 10 de marzo de 2013.
- Link, Daniel. "El amor verdadero: apuntes sobre el melodrama". *Cómo se lee y otras intervenciones críticas*. Buenos Aires: Norma, 2003. 139-147. Impreso.
- Mignogna, Eduardo. *La señal*. Buenos Aires: Planeta, 2002. Impreso.
- Piglia, Ricardo. "Lo negro en el policial". *El juego de los cautos*. Ed. Daniel Link. Buenos Aires: La Marca, 1992. 55-59. Impreso.
- Schwarzböck, Silvia. "La larga década del noventa". *Otra Parte: revista de letras y artes* 21 (2010): 6-9. Impreso.