

La noche se pliega: *Culpable* (Hugo del Carril, 1960), un *noir* barroco

Santiago Mariñas Pequeño

Universidad del Cine - Argentina
santiago.mariniaspequenio@ucine.edu.ar

Fecha de recepción: 19/06/2025

Fecha de publicación: 31/08/2025

Ver citas audioviduales 

Resumen

El artículo se propone un análisis de *Culpable* (1960), de Hugo del Carril, como un *film noir* en el contexto del cine argentino producido entre fines de los años 50 y principios de la década del 60. Entendemos que durante ese período tuvo lugar una serie de producciones filmicas que evidenciaban una ruptura con el lenguaje clásico previo. Este estudio abordará el filme desde un análisis semántico-sintáctico-pragmático del género (Altman), en vínculo con las teorías del *film noir* (Borde y Chaumeton, Grob, Schrader, etc.) y el melodrama (Brooks). Proponemos, a su vez, que los procedimientos formales remiten a la estética del arte barroco (Sarduy, Wölfflin, etc.), en contraposición a la idea de manierismo (Requena, Hauser) que se utiliza para pensar ese periodo de transición. En ese sentido, mostraremos cómo el filme, en su barroquismo, no abandona la matriz genérica y renueva a su vez ciertos tópicos que caracterizaron al género policial en el cine argentino durante los gobiernos peronistas (1946-1955).

Palabras clave: cine argentino, Hugo del Carril, *noir*, policial, barroco, manierismo

The Night Folds: *Culpable* (Hugo del Carril, 1960), a Baroque Noir

Abstract

This article offers an analysis of *Culpable* (1960), directed by Hugo Del Carril, as a film noir within the context of Argentine cinema produced between the late 1950s and the early 1960s. In that context, a few film productions emerged that revealed a break with the previous classical language. This study approaches the film through a semantic-syntactic-pragmatic analysis of the genre (Altman), in connection with theories of

film noir (Borde and Chaumeton, Grob, Schrader, etc.) and melodrama (Brooks). I also propose that the formal procedures observed in the work recall the aesthetic proposals of Baroque art (Sarduy, Wölfflin, etc.), in contrast to the idea of Mannerism (Requena, Hauser), which is often used to conceptualize that transitional period. In this sense, I will examine how Del Carril's film, in its baroque qualities, does not abandon the matrix of the genre, while at the same time it renews certain motifs that characterized the crime genre in Argentine cinema during the Peronist governments (1946-1955).

Keywords: Argentine cinema, Hugo del Carril, Noir, Crime Film, Baroque, Mannerism

En el prólogo al libro *Después de la gran división* Andreas Huyssen señala que el modernismo, en tanto fenómeno artístico, mantiene una relación de rechazo respecto de la cultura de masas¹. Por extensión al arte cinematográfico, en tanto que los géneros son las formas narrativas que organizan la cultura de masas, es posible afirmar que el modernismo, en su defensa de la autonomía del arte y de la obra como una manifestación artística original e irrepetible, ha impugnado las narrativas genéricas. En la historia del cine, los géneros rigieron la producción industrial (entre 1930 y 1950). Con el surgimiento de los nuevos cines en los años sesenta² comienza una nueva etapa caracterizada por un fuerte impulso renovador del lenguaje cinematográfico. Así, al observar la producción cinematográfica de ese periodo, podemos señalar que, más que un rechazo radical de las formas genéricas, los cineastas modernos parecen aproximarse a los géneros de una manera lateral, ya sea alterando sus componentes textuales o recurriendo a géneros menores en la producción industrial argentina. A propósito de esto, Emilio Bernini afirma que los cineastas modernos:

No filman en efecto lo que podemos llamar géneros del orden clásico (...) sino aquellos géneros menores en la producción industrial: no filman el melodrama, pero filman un fantástico existencialista que rearticula en gran medida la forma melodramática; no filman comedias, que es un género central de la industria, sino sátiras, que son sociales y son políticas; no

¹ Huyssen, *Después de la gran división*, 5.

² No existe un acuerdo unánime respecto de cuándo se inicia el cine moderno. Por ejemplo, Gilles Deleuze argumenta que el traspaso de la imagen-movimiento a la imagen-tiempo se produce después de la Segunda Guerra Mundial con el surgimiento del neorrealismo italiano, que opone un cine donde predominan las imágenes ópticas-sonoras puras frente al esquema sensorio-motriz que organizaba las relaciones entre las imágenes-movimiento. Por otro lado, el crítico francés André Bazin señala que es a partir de *Citizen Kane* (1941) de Orson Welles y su uso del plano secuencia que se inicia la modernidad cinematográfica. En su defensa del realismo ontológico de la imagen cinematográfica, Bazin argumenta que, en el filme de Welles, el plano-secuencia le devuelve a la imagen cinematográfica ese grado de realidad, ese *plus du réel* que le es inherente y que el cine de montaje (característico, entre otros, del régimen de representación clásico) le había quitado. Esa nueva forma de la imagen constituye para Bazin una evolución del lenguaje cinematográfico.

filman policiales sino cine negro³.

En consecuencia, los cineastas modernos hacen un uso desviado del género tanto respecto de la norma como de los relatos que habían organizado el cine industrial previo. El cine moderno, en su uso profano del género, pone en crisis no solo un modelo de representación (un lenguaje clásico) sino también aquellos discursos ideológicos, morales y políticos que ese modelo permitió instaurar. En ese sentido, los géneros no pueden dejar de leerse como modalidades que *constituyen políticas de la estética o estéticas de la política*⁴.



Fotograma de *Apenas un delincuente* (Fregonese, 1949)

Por lo tanto, un abordaje del *noir* en el cine argentino de los años sesenta no puede desligarse de esta condición. En tanto que nuevo cine, las películas de la llamada Generación del 60 deben leerse como una reacción crítica a los modos estético-políticos que el cine industrial cristalizó a través de los géneros que ocuparon la mayor parte de la producción: la comedia, el melodrama y, en menor medida, el policial. Dentro de ese contexto de renovación podemos señalar una serie de directores que provenían de la industria y que continuaron su producción en la década del sesenta. Cineastas como Hugo del Carril, Daniel Tinayre, Román Viñoly Barreto y Carlos Hugo Christensen siguieron filmando, en mayor o menor grado, a pesar de la renovación del campo cinematográfico que llevaban a cabo los jóvenes de la nueva generación. Es posible notar en estos cineastas de la industria una nueva relación con las formas cinematográficas y, en especial, con los géneros. Aquí abordaremos el filme *Culpable*

³ Bernini, "Políticas del policial en el cine argentino", 187.

⁴ Ibid., 185.

(Hugo del Carril, 1960) para dar cuenta de cómo este cineasta que proviene del cine de estudios se aparta de las formas clásicas de la narración, sin abandonar la matriz del *noir* y del melodrama, a partir de un trabajo con los procedimientos propios de la estética barroca.

De policías, criminales y pesadillas

Antes de pasar al análisis del filme, es preciso señalar los rasgos que definen al *film noir* como género⁵. En ese sentido vamos a retomar algunos de los presupuestos de Rick Altman en su ya clásico estudio *Film/genre*. Desde el título el autor nos propone una tensión entre los géneros y las películas. Esa tensión se expresa en la concepción dinámica que Altman tiene de los géneros, entendiendo estos no como formas discursivas cerradas, definidas y transhistóricas, sino más bien como categorías dinámicas, inestables, que se modifican a lo largo del tiempo. La tesis central de Altman concibe a los géneros como articulaciones *semántico-sintáctico-pragmáticas*, donde las dos primeras corresponden a los elementos textuales de los géneros (los bloques de sentido y su estructura, respectivamente), mientras que la pragmática refiere al uso que se hace de estos. La dimensión pragmática

presupone la existencia de múltiples usuarios de distinta clase –no solo grupos diversos de espectadores, sino también productores, distribuidores, exhibidores y agencias culturales, entre muchos otros–, reconociendo que algunos esquemas conocidos, como los géneros deben su existencia a esa multiplicidad⁶.

La tesis de Altman nos permite realizar un abordaje del género y de las películas que contemple la multiplicidad de elementos textuales, las hibridaciones y los cambios históricos. El *film noir*, si bien es un género que no parece tener una sintaxis fija⁷, presenta una serie de elementos semánticos estables a lo largo de su desarrollo.

⁵ La idea de pensar el *film noir* como un género ha sido discutida por una amplia variedad de críticos. Paul Schrader sostiene: “El *film noir* no es un género (...). No está definido, como ocurre con el *western* o el género de *gangsters*, por una serie de convenciones en cuanto a decorados y conflictos, sino más bien por cualidades más sutiles relacionadas con el tono y la atmósfera. (...) El *film noir* es también un período en la historia del cine, como el Expresionismo Alemán o la nueva ola francesa. (...) el *film noir* fue antes que nada un estilo, porque resolvía sus conflictos a través de la forma más que del contenido (...). En esa misma línea Thomas Schatz plantea: “El *film noir* era en sí mismo un sistema de convenciones visuales y temáticas que no estaban asociadas a ningún género o fórmula narrativa específica, sino más bien a un estilo cinematográfico distintivo y a un período histórico particular.” Schrader, *Apuntes sobre el film noir*, 124, 134; Schatz, *Hollywood Genres*, 112 (mi traducción).

⁶ Altman, *Los géneros cinematográficos*, 283.

⁷ Román Setton ha señalado esto: En cuanto a la constitución como género del *film noir* (...) pues varía de manera extrema de un *film* a otro, más allá de que en muchos casos finalice en la muerte de sus protagonistas o en la captura de uno o más criminales (con o sin ayuda del detective). (...) Si bien es por completo identificable un cierto universo semántico del *noir* y una serie de elementos sintácticos, falta una sintaxis determinada y concreta de la totalidad del relato (...). Setton, “Brujas entre duros y flojos: el *film noir* y la crisis de la imagen-acción”, 72, 73.

En su clásico estudio inaugural sobre el género *Panorama du film noir américain*, Borde y Chaumeton definen el *noir* en oposición al género del “policial documental” o *police procedural*. Este último refiere al género de la pesquisa policial, en donde el punto de vista del *film* se ubica del lado de la ley y eso deriva en una narrativa de fuerte carácter moralizador que exalta los valores de la policía. El *noir*, por otro lado, narra desde el punto de vista del mundo delictivo y presenta un universo moralmente ambiguo, violento, sojuzgado por el crimen, en donde la única salida parece ser la muerte. Esa ambigüedad que caracteriza la moral de los personajes puede leerse también hacia dentro de la estructura narrativa de los filmes. Como afirman los autores, la acción suele ser confusa, y los móviles inciertos. Esto deriva en un relato que, lejos de tener como referencia la transparencia clásica, opta por una serie de recursos que desorientan al espectador:

Todas las obras de esta serie se hacen notar por la misma identidad de orden emocional, el estado de tensión que nace en el espectador con la desaparición de sus puntos de guía psicológicos. La vocación de la película negra es la de crear un *malestar específico*⁸.



Fotograma de *El vampiro negro* (Viñoly Barreto, 1953)

Podemos leer aquí una relación entre las estrategias narrativas del *noir* y aquellas formas que van a caracterizar a las películas modernas a partir de la década del 60.

⁸ Borde y Chaumeton, *Panorama del cine negro*, 20.

No es casual que un filme como *Citizen Kane* de Orson Welles haya desarmado la narrativa clásica, incorporando a la vez una serie de elementos sintácticos que remiten notoriamente al *noir*: una iluminación dominada por los fuerte claroscuros, la estructura de *flashbacks*, los encuadres regidos por la oblicuidad de las líneas de fuga, etc⁹.

Norbert Grob propone que el *film noir* está definido por una visión pesimista del mundo, un entorno de oscuridad y fatalismo signado por la condena: un *universo de condenación*¹⁰. Grob lo sintetiza de una manera muy precisa: "Todo hacer, así como todo sentir y todo pensar, desembocan en catástrofes, pasos en falso o derrotas. Lo más familiar se vuelve ajeno, la luz sombría y negra. Los sueños más bellos se transforman en pesadillas. Y por ninguna parte se ve una salida"¹¹. Ese mundo fatalista marca a su vez el destino de sus personajes, que son individuos condenados, melancólicos, *al borde del desmoronamiento*¹², aferrados a la posibilidad de vivir de otra manera, un objetivo que termina por revelarse como lo que realmente es: una ilusión. Esto, afirma Grob, le da al género su impronta onírica.

Uno de los semas centrales que podemos señalar dentro del género es el de la *femme fatale*, que define e invierte las relaciones entre la perspectiva de género (*gender*) y el género (*genre*). Es sabido y muy estudiado que los géneros cinematográficos establecen roles de género (*gender*) específicos. El melodrama, por ejemplo, hace a la mujer portadora del signo de la virtud¹³ mientras que el *western* la coloca como representante de los ideales civilizatorios de la nación futura a la vez que funciona como figura redentora del héroe (el *cowboy*) una vez concluida su peripecia. En ese sentido, la mujer en el *noir*, la *femme fatale*, se presenta como contracara de esa mujer que había consolidado en gran medida el cine norteamericano de las décadas del 20 y del 30. A propósito de este personaje, Ann Kaplan señala:

Definidas por su sexualidad, la cual se presenta como deseable pero peligrosa para los hombres, las mujeres funcionan como un obstáculo en la búsqueda del héroe. El éxito (o no) del protagonista depende del grado en que logre liberarse de la manipulación femenina. Aunque a veces el hombre simplemente es destruido porque no puede resistir los encantos de la mujer (...), con frecuencia el propósito de la película es el intento de restaurar el orden a través de la exposición y posterior destrucción de la mujer sexual y manipuladora¹⁴.

⁹ Estos elementos, entre muchos otros, son mencionados por Paul Schrader como constitutivos del estilo *noir*.

¹⁰ Grob, *Filmgenres. Film noir*.

¹¹ Ibid.

¹² Ibid.

¹³ La idea de los personajes femeninos como encarnación del signo de la virtud en el melodrama, ha sido propuesta por Peter Brooks en su clásico artículo sobre el género en el teatro de fines del siglo XVIII. Véase, Brooks, "La estética del asombro". Para una lectura del melodrama cinematográfico desde la tesis de Brooks véase, Williams, "Melodrama Revised", 42-88.

¹⁴ Kaplan, "Introduction", 2-3 (mi traducción)

La *femme fatale*, entonces, empuja al protagonista a la fatalidad, lo arrastra hacia esa *catábasis* constitutiva del género¹⁵ marcando a la vez la imposibilidad de la constitución de los vínculos amorosos y familiares.

El policial y el *noir* en el cine industrial argentino

Podemos afirmar que el *film noir* o el cine negro ha sido un género lateral en el período clásico-industrial del cine argentino¹⁶. Frente al claro dominio del melodrama y la comedia, el *noir* ocupó un lugar menor dentro de la producción local. Esto puede deberse al carácter propiamente disruptivo del género. Grob afirma que los *film noir* “ofrecen siempre bosquejos críticos sobre un mundo que está fuera de quicio”¹⁷. La crisis de los ideales modernos que exhiben los *noir*¹⁸ resultaban incompatibles con las visiones del mundo que la industria cinematográfica había intentado cristalizar por lo menos hasta 1955. Los melodramas, con su organización maniquea del mundo, ponían en práctica su función moralizadora (ej.: Ferreyra en los 30 y Amadori en los 40/50), mientras que las comedias, con sus personajes arquetípicos y sus resoluciones conciliadoras, volvían a ordenar los universos que previamente habían puesto en crisis. Estos géneros habían codificado las conductas de los espectadores al menos hasta mediados del siglo XX.

Este proceso ocurría, a su vez, en un contexto local donde las relaciones entre la industria y el Estado eran necesarias para su supervivencia. A diferencia de la industria de Hollywood donde los estudios eran completamente autónomos de cualquier tipo de financiamiento estatal, la industria argentina (desde el primer gobierno peronista) necesitó del apoyo económico fomentado por el Estado. Sin embargo, estos incentivos estaban sujeto a una serie de controles que condicionaban las narrativas. Esto sumado al hecho que, la industria del cine nacional, tuvo que negociar con Hollywood en función del proceso de transposición que implicaba el pasaje de los

¹⁵ La idea de que el *noir* es un género que está estructurado en torno a la figura de la *catábasis* aparece en Negroni, *Film noir*, 12.

¹⁶ Quiero hacer hincapié aquí en señalar la poca producción del *noir* dentro del cine argentino y no del policial en términos amplios. Dentro de los estudios sobre el cine argentino del período industrial es normal encontrar la denominación de género policial como un hipergénero que incluye una serie de subgéneros tales como el filme de *gangsters*, el *police procedural* y el *noir*. En ese sentido, los filmes que presentan rasgos propios del policial sí han tenido un amplio desarrollo dentro de la industria local. Elena Goity señala que en el período 1933-1957 se calcula un total de 110 películas que presentan elementos del género de las cuales 42 mantienen *un contenido, una imagen, una estructura narrativa y una retórica propias de él*. (“Cine policial. Claroscuro y política”, 400). Por otro lado, Mabel Tassara señala que el cine policial argentino tuvo su mayor producción en el período que va de 1947 a 1952. (“El policial. La escritura y los estilos”, 154)

¹⁷ Grob, *Filmgenres. Film noir*. (Las traducciones pertenecen a Roman Setton)

¹⁸ Román Setton señala esta condición de antimodernidad del *noir*. “En estos desvíos promisorios y fatales, en esta perspectiva pesimista, en estas victorias pírricas, en estos héroes ambiguos se ve plasmada la debacle del ideario de la modernidad, la idea de sujeto moderno, la idea de Estado (moderno) y el ideal familiar y social de la burguesía decimonónica —que se prolonga hasta bien entrado el siglo XX—.” “Brujas entre duros y flojos: el *film noir* y la crisis de la imagen-acción”, 60.

géneros al contexto local –y sus transformaciones textuales consecuentes-. En ese sentido, como bien plantea Emilio Bernini, los géneros en el cine argentino adquirieron un mayor grado de politización¹⁹.



Forograma de *Graciela* (Torre Nilsson, 1956)

El mundo que exhibe el *film noir* entra en tensión con la mirada oficial estatal. Por lo tanto, siguiendo a Bernini, la posibilidad de filmar el *noir* en el cine argentino del período industrial dependía de la formación de un compromiso. Una negociación que contuviera la perspectiva desestabilizante del *noir*. Durante ese período podemos señalar una hibridación entre el género del *police procedural* con elementos propios del cine negro. Para ser más precisos, es posible identificar en filmes de ese período cómo la sintaxis del *police procedural* (la pesquisa policial narrada desde el punto de vista de la ley) se hibrida con elementos semánticos y sintácticos del *film noir* (los claroscuros, la visión fatalista y pesimista del mundo, la recurrencia de *flashbacks* que complejizan la estructura temporal, etc.). En ese sentido, películas como *Deshonra* (Daniel Tinayre, 1952) y *Apenas un delincuente* (Hugo Fregonese, 1949) y, en menor medida, los filmes policiales de Don Napy²⁰ (*Captura recomendada* [1950], *Camino al crimen* [1952] y *Mala gente* [1952]) parecen responder a esta hibridación, pero no dejan de resolver sus narrativas en favor de la ley y las instituciones policiales. Tassara señala

¹⁹ Bernini, “Políticas del policial en el cine argentino”.

²⁰ Para una lectura y una problematización de los filmes de Don Napy respecto de estos subgéneros del policial véase Setton, “Los engaños delictivos y la indagación de la verdad en las películas policiales de Don Napy: la pesquisa como trabajo colectivo en el cine policial del peronismo”, 93-106.

esta condición que define al policial local: “una característica de muchos [policiales] argentinos anteriores a los '60 es que la historia suele contarse desde *el lado de la ley*”²¹.

A su vez cabe señalar también aquellos filmes que presentan al delincuente como una figura monstruosa y anormal²², como en *Fuera de la ley* (Manuel Romero, 1937) o *No abras nunca esa puerta* (Carlos Hugo Christensen, 1952), a veces llegando hasta el punto de hibridar el policial con el género de terror, como puede observarse en *El vampiro negro* (Román Viñoly Barreto, 1953) o en *Si muero antes de despertar* (Carlos Hugo Christensen, 1952). Este tipo de hibridación les ha permitido a algunos filmes del período incorporar una mayor cantidad de elementos semánticos del *noir*, eludiendo a la vez cualquier tipo de identificación del punto de vista con el delincuente y rechazando toda ambigüedad moral.

Estos patrones textuales que pueden observarse en el policial argentino durante el período responden, en gran medida, a las relaciones entre los estudios y el Estado peronista. El cine y, por extensión, los propios cineastas, dejaban de concebirse así en términos industriales, adquiriendo un mayor grado de autonomía respecto de los mecanismos de financiamiento al no estar atados a las lógicas de mercado. A su vez, el Estado impuso una serie de controles morales y políticos a las producciones como condición para el otorgamiento de los créditos y subsidios²³. Estas condiciones histórico-políticas generaron un contexto que explica en gran medida la dinámica del género durante el período. Clara Kriger en su abordaje sobre el cine del peronismo (1946-1955) se ocupa de aquellos largometrajes de ficción que no optaron por la vía de la transposición de la literatura “culto”²⁴. La autora afirma que los filmes que abordaban el presente histórico reflejaban que “el estado adquirió un lugar protagónico y se convirtió, en ciertas ocasiones en el agente de causalidad de la narración filmica”²⁵. En el caso de muchos de los policiales producidos durante el período se puede observar una tendencia que promovía “la imagen de un estado moderno que, mientras protege a la comunidad, castiga y educa adecuadamente a quienes violan la ley”²⁶. Esto está reforzado por una concepción maniquea del mundo que opone radicalmente la esfera del hampa a las instituciones policiales, un punto de vista ubicado del lado de la ley y la construcción de los héroes (policías o detectives) con una moral intachable.

²¹ Tassara, “El policial. La escritura y los estilos”, 156.

²² Ibid., 155.

²³ Véase, Bernini, “Un cine culto para el pueblo. La transposición como política del cine durante el primer peronismo”.

²⁴ Ibid. Bernini propone como tesis que el cine del período (1942-1957) estableció una nueva relación con la literatura: los cineastas transponen clásicos literarios del siglo XIX. Esto les permitía ubicar las narraciones en un tiempo y lugar inexactos o alejados del presente local y sortear así los controles ideológicos del Estado. Kriger, Cine y peronismo: el Estado en escena, 137.

²⁵ Kriger, *Cine y peronismo: el Estado en escena*, 137.

²⁶ Ibid., 145.

Con el derrocamiento del peronismo después del golpe de Estado de 1955, esta concepción del presente cambia y da paso a una visión más pesimista del mundo, más ligada a la modalidad del *noir* y que atravesó a gran parte de la producción de los jóvenes de la Generación del 60²⁷. El ingreso a la modernidad cinematográfica estuvo acompañado por una renovación formal y temática del lenguaje cinematográfico que, como ya habíamos mencionado, afectó las matrices de los géneros y no fue ajena a muchos de los cineastas que estaban formados en el cine de estudios.

Culpable: el barroco noir

La carrera de Hugo del Carril como cineasta es una de las más notables del período industrial. A lo largo de sus películas demuestra una gran versatilidad para trabajar con los géneros (el drama social-folclórico, el *western*, el policial y, en especial, el melodrama), a la vez que se puede observar desde muy temprano en su filmografía una voluntad de independencia artística. Como actor, se había consolidado como una de las estrellas del cine nacional, trabajando para los grandes estudios (Lumiton, Argentina Sono Film, EFA, etc.). El éxito conseguido como actor y cantante de tangos le permitió una relativa independencia económica para producir sus propios filmes como realizador, ya desde su ópera prima, *Historia del 900* (1949), que, si bien estaba producido por los Estudios San Miguel, lo tiene a Del Carril como director, productor, guionista e incluso en el rol protagónico²⁸. Esa solvencia ya lo alejaba de aquellos cineastas de la industria que estaban sujetos a la división del trabajo que imponían los estudios, y terminó así por consolidarse como uno de los grandes autores del cine nacional. Su obra como cineasta da cuenta de un trabajo de intervención y torsión de los géneros cinematográficos, a la vez que su uso de la forma desestabiliza la narración clásica.

²⁷ Para un mayor desarrollo del *noir* en el cine de la Generación del 60 puede verse Bernini, “Ciertas tendencias del cine argentino. Notas sobre el nuevo cine argentino (1956-1966)” y puede escucharse la conferencia de Román Setton titulada una “Generación *noire*. El Nuevo Cine Argentino de los sesenta”.

²⁸ *Historia del 900*, fue coproducida por Hugo del Carril y los Estudios San Miguel y tuvo como guionista al propio Del Carril, que utilizó como seudónimo el nombre de Alejo Pacheco Ramos. Participó también en la escritura de los diálogos el poeta y guionista Homero Manzi. Esto lo cuenta el propio Del Carril en la entrevista que le realizó Gustavo Cabrera compilada en *Hugo del Carril, un hombre de nuestro cine*.



Fotogramas de *Culpable* (Del Carril, 1960)



Claudio España ha propuesto que en los primeros años de la década del 50 se puede observar una serie de películas que exhiben lo que el autor denomina la *emergencia* o la fractura del texto clásico, y que anticipa el cine moderno de los años 60. Para el autor, siguiendo la tesis de Jesús González Requena, la emergencia hace referencia a “una tensión que sufre el signo en sus componentes básicos: significante y significado dejan de corresponderse y pierde literalidad la escritura filmica en su clásica

condición de sintaxis narrativa”²⁹. Allí incluye una serie de autores y películas tales como *Danza del fuego* (Daniel Tinayre, 1949), *El túnel* (León Klimovsky, 1952), *Armiño negro* (Carlos Hugo Christensen, 1953) y, en especial, las películas realizadas por Leopoldo Torre Nilsson en la década del 50, como *Días de odio* (1954), *La tigra* (1954) y *Graciela* (1956). Es llamativo que dentro de esos filmes no figure ninguno realizado por Del Carril, y quizás eso se deba a su trabajo con la forma y, particularmente, con los géneros. España introduce el concepto del *estilo indirecto libre* para hacer referencia (especialmente en los filmes de Torre Nilsson) a aquel recurso en el que la narración general (omnisciente) se contamina con el punto de vista de una subjetividad distorsionada. Esto se expresa en una serie de recursos formales que se despegan de la narración clásica: angulaciones extrañas, uso enrarecido de la luz y el sonido, movimientos de cámara exacerbados, etc. En esto puede verse con mayor claridad aquella fractura en la narración. España afirma que en el cine de la *emergencia*: “la enunciación manifiesta “voluntad” de exhibirse a sí misma dentro del texto filmico todavía clásico. Es el primer indicio de una escritura *manierista*”³⁰. La idea de un cine manierista ya había sido introducida por Jesús González Requena unos años antes, y sirvió como un concepto que daba cuenta de aquellas expresiones que se producían dentro del clasicismo, pero despegándose de él a través de una serie de transgresiones de la gramática clásica. Requena afirma que las obras manieristas refieren a:

una clase de textos en los que, si bien no se ha operado una ruptura neta respecto a las formas clásicas, la escritura que las respeta introduce al mismo tiempo una fina, casi invisible red de desplazamientos y sutiles transgresiones³¹.

En este punto, si bien consideramos que el cine de Hugo del Carril se encuentra junto a las obras de los cineastas que se ubican en el umbral entre el cine clásico y el cine moderno, y, por ende, comparte muchos de los rasgos formales descritos por Requena (especialmente en su clásico libro *La metáfora del espejo*), creemos que la categoría de manierista no es adecuada para la obra de este autor. El cine de Del Carril parece exhibir una lógica propia de las formas de arte barroco. La noción de arte manierista implica una voluntad autoral mayor, al espectacularizar y hacer visibles los rasgos de estilos del artista y su singularidad como tal. No hay que olvidar que “manierista” proviene del término *maniera* que en italiano se traduce como “estilo” o “modo”. Arnold Hauser señala la importancia del artista en la estética manierista: “la conciencia del artista se extiende no solo a la selección de los medios que corresponden a su intención artística, sino también a las determinaciones de esa misma intención”³². Por el contrario, el barroco desplaza a un segundo plano la voluntad de

²⁹ España, “Emergencia y tensiones en el cine argentino de los años cincuenta”, 53

³⁰ Ibid., 52. El subrayado es mío.

³¹ González Requena, “Límites del cine clásico”, 90.

³² Hauser, *Historia social literatura arte* 2, 11.

exhibición del estilo en favor de un trabajo con el lenguaje para generar una respuesta emocional concreta en el espectador. El barroco tiene, ya desde sus orígenes, una fuerte raíz popular como articulación de los fines propagandísticos contrarreformistas del Concilio de Trento. Como bien observa Hauser:

Las formas de expresión del manierismo son siempre rebuscadas, distanciadas, espiritualmente aristocráticas; las de la Contrarreforma teñidas de emociones, de efectos directos y, la mayoría de las veces, de tono popular. La Contrarreforma rechazaba el estilo ingenioso, equivoco, oscuro y conceptuoso del manierismo, por la razón, sobre todo, de que las formas de expresión de este (...) eran inadecuadas para los fines de la propaganda religiosa³³.

En esa línea, Severo Sarduy afirma que, frente a la necesidad de responder a los argumentos reformistas, el barroco utilizó:

una iconografía pedagógica, como un arte que pusiera al servicio de la enseñanza, de la fe, todos los medios posibles, que negara la discreción (...) adoptando así la nitidez teatral, lo repentino recortado del claroscuro y relegara la sutileza simbólica encarnada por los santos (...) para adoptar una retórica de lo demostrativo y lo evidente (...)³⁴.

Se observa ya desde sus orígenes, que ambos estilos resultan antagónicos desde el efecto que buscaban generar en el público. Sin embargo, tanto el barroco como el manierismo comparten un mismo gusto por distanciarse del estilo clásico renacentista, lo que llevó a que ambos compartieran ciertos rasgos formales que por momentos vuelve muy difícil abordarlos en su especificidad. Propongo seguir entonces la lectura de Hauser respecto de las intenciones y los efectos que cada estilo persigue. Sin embargo, debo señalar aquí, los nudos teóricos que se producen al momento de abordar el concepto de neobarroco sarduyano teniendo en cuenta la descripción que Hauser hace del manierismo, ya que parecen referirse al mismo objeto. Sarduy, lee el Neobarroco en términos de un arte de Contraconquista en el contexto de eclosión de las vanguardias latinoamericanas de los años 60 y 70. El neobarroco se constituye como una operación del campo artístico latinoamericano de reappropriación del barroco como el arte que los jesuitas impusieron a las poblaciones originarias durante la conquista. De ahí que los rasgos barrocos, en la lectura de Sarduy, deben ser pensados de modo inverso a su objetivo didáctico original. Los artistas neobarrocos latinoamericanos del siglo XX, desde una autoconsciencia moderna³⁵, operan en

³³ Hauser, *El manierismo*, 102.

³⁴ Sarduy, *Barroco y neobarroco*, 6.

³⁵ La autoconsciencia de los artistas es un rasgo central al momento de pensar el manierismo, el barroco europeo y el neobarroco latinoamericano. Gonzalo Celorio afirma que “una diferencia entre los barrocos del siglo XVII y los neobarrocos de nuestros días consiste en que aquellos no sabían que eran barrocos y estos vaya que lo saben.” (Celorio, “Prólogo. Del barroco español al neobarroco hispanoamericano”, 20). Hauser, por el contrario, le adjudica al manierismo este rasgo autoconsciente: “El manierismo es en este sentido, un *novum*, el primer estilo

función de la parodia, la intertextualidad, y la ambigüedad semántica, respecto del arte clásico en función de una radicalidad que lleva el lenguaje al límite. Esto coloca a las obras neobarrocas dentro las discusiones entre el modernismo y la vanguardia de mediados del siglo XX, es decir, desde una lógica anticlásica. De ahí que el corpus que traza Sarduy incluya artistas tan diversos que van desde Alejo Carpentier y José Lezama Lima hasta Gabriel García Márquez y Glauber Rocha. Hauser afirma que es el manierismo el que mejor expresa esa condición anticlásica:

El anticlasicismo del arte manierista significa, en el fondo, la negación de la normatividad, del carácter paradigmático, y de la validez humana general del arte del alto Renacimiento, la renuncia a los principios de la objetividad y racionalidad, de la regularidad y del orden que se manifiestan en él, la perdida de la armonía y de la claridad que penetran incluso sus más mínimas creaciones. Lo que caracteriza (...) al manierismo, en tanto arte anticlásico, es el abandono de la ficción de que la obra de arte es un todo orgánico, indivisible e inmutable, algo de una sola pieza³⁶.

Si el manierismo se asemeja al neobarroco de Sarduy, es en la posibilidad de pensarlas como estéticas que se conciben en términos de lo moderno. El barroco, por el contrario, no deja de buscar, aun en su forma excesiva, llena de pliegues y atiborrada, “un principio de unidad, que tiende a un efecto unitario”³⁷. En este punto, la obra barroca no se desplaza por completo de la unidad de la obra clásica. El cine de Hugo del Carril permite advertir, en su trabajo con la imagen, una serie de rasgos propios de la estética barroca que opacan la transparencia clásica. Sin embargo, ese estilo no parece regodearse en un trabajo autorreflexivo con la superficie del lenguaje en desmedro de la narración, sino que, en el trabajo con los géneros, el relato –aun presentando fisuras– sigue manteniendo una organicidad. Ya había señalado Barthes que el barroquismo:

en la medida en que manifiesta la ubicuidad del significante, presente en todos los niveles del texto, y no, como se dice comúnmente, en su simple superficie, modifica la identidad de lo que llamamos un relato, sin que nunca se pierda el placer del cuento³⁸.

de arte occidental no ingenuo y determinado reflexivamente, el primero ante el que se tiene un sentimiento de que se trata más de una intención que de una necesidad (...)" (Hauser, *El manierismo: la crisis del Renacimiento y los orígenes del arte moderno*, 56).

³⁶ Ibid., 52.

³⁷ Ibid., 297. Este principio ya no parece observarse dentro del arte neobarroco que define Sarduy. Sin embargo, esto amerita un análisis más desarrollado que excede los propósitos de este artículo.

³⁸ Barthes, “La cara barroca”, 336.

La matriz genérica: el *noir* y el melodrama

Culpable es un caso singular. Es la primera y única incursión del director en el género policial y, más precisamente, en el *noir*. Escrita por Eduardo Borrás (habitual guionista de Del Carril), el filme narra la historia de Leo Espósito (Hugo del Carril), un delincuente buscado por la ley que luego de una persecución se refugia en una casa, donde es acorralado por la policía. Tras un enfrentamiento que incluye una balacera y unas granadas de humo, el tiempo de la narración se detiene e ingresa en escena la conciencia del protagonista en forma de un fantasma (Ernesto Bianco), que lo hace revivir –utilizando el recurso del *flashback*– los días previos a ser detenido. Luego de esa primera visión, el fantasma le muestra a Leo cómo hubiera sido su vida si este hubiera tenido una infancia digna. El filme plantea, en consonancia con la filosofía existencialista en auge, que la culpa de las tragedias soportadas por el protagonista se debe a las malas decisiones que él tomó en vida. Fernando Martín Peña afirma que la película “invierte los términos de la mayoría de los mejores policiales negros, donde los personajes suelen ser simples peones en el juego del ajedrez del destino. *Culpable* es (...) una especie de anti-*noir*. Aquí no hay predestinación sino autodeterminación”³⁹. La película está dividida en tres segmentos muy claros que se corresponden a tres tiempos narrativos distintos. Un tiempo presente en donde Leo es perseguido y acorralado en la mansión por la policía; un tiempo pasado –estructurado a la manera de un *flashback*– donde el protagonista se *vuelve espectador* de sus actos delictivos recientes que desencadenaron la muerte de su hijo; y por último lo que podríamos llamar un *tiempo conjetural* donde Leo es testigo de una vida hipotética que, sin embargo, también lleva a un desenlace trágico (la muerte de su hermano y de su hijo). Partiendo de esta estructura y teniendo en cuenta que la resolución de las tres líneas temporales son trágicas, podemos señalar que la película da cuenta de la imposibilidad de evadir la fatalidad del destino⁴⁰.

Culpable hace uso de los elementos semánticos-sintácticos propios del *film noir*: una iluminación donde predominan los claroscuros, un protagonista al borde del desmoronamiento y de moral ambigua, la centralidad del espacio urbano, el crimen como motivo, un tono onírico que progresivamente se transforma en una pesadilla, la estructura en *flashbacks*, etc. Una de las novedades respecto del género cristalizado en el cine clásico es la articulación del punto de vista en el delincuente y el desplazamiento de las fuerzas policiales a un segundo plano. Esto nos permite ver uno de los elementos sintácticos centrales estabilizado (respecto de la serie *noir* tradicional

³⁹ Peña, “Películas de Hugo Del Carril”, 173.

⁴⁰ En este punto coincidimos con la lectura de Daniel Giacomelli: “el *film* de Del Carril ubica la oscuridad en el interior del protagonista, un ser manipulador, violento, ambicioso, que no teme traicionar o llevar al límite a sus vínculos más próximos para conseguir sus fines. De esa manera, la obtención del mundo soñado que le ofrece la voz de la conciencia acaba por ser otra trampa, que demuestra una vez más que la decisión *noir* que el protagonista toma continuamente es una constante en su vida.” (*El encanto de las tinieblas. Surgimiento y desarrollo del cine negro como género clásico del cine argentino (1941-1969)*, 378-379).

norteamericana) en un desplazamiento de las políticas estéticas que habían configurado el policial durante el peronismo⁴¹. Sin embargo *Culpable*, en ese corrimiento, no elabora una crítica a la ley, sino que trabaja en torno al drama de una conciencia que no deja de ser juzgada desde los imperativos de la moral burguesa⁴². En ese sentido, la ambigüedad moral del Leo no es el reflejo de la corrupción moral de un sistema, sino que responde a un problema estrictamente subjetivo.



Fotogramas de *Culpable* (Del Carril, 1960)

Es posible señalar, que cada tiempo virtual que compone el filme, se organiza desde la hibridación de los géneros, aunque es posible identificar el grado de genericidad de mayor pregnancia. En el *flashback* del pasado de Leo, lo que predomina es una lógica propia del *noir*. El relato se inicia, con un atraco a un banco, por parte de Leo y de su banda, por lo que ya está estructurado a partir del tópico del crimen. Una vez que logra escapar, Leo se resguarda en su hogar donde mantiene una discusión con su esposa Aurora (interpretada por Myriam de Urquijo) donde esta le reclama que no cumplió con la promesa de vengar la muerte de su hermano. A su vez, su esposa no deja de expresar su disgusto respecto de las actividades delictivas de Leo ante la mirada atenta de su socio Morán (Roberto Escalada). En otra discusión, ahora en la privacidad de su habitación, Leo intenta contentar a Aurora dándole dinero, el cual ella rechaza de forma inmediata y le advierte con vehemencia: "Antes hablabas de justicia y ahora hablas de plata". El retrato de Leo es el de un *gangster*, un hombre trazando su camino

⁴¹ Unos años antes, el filme *Los tallos amargos* (1956), de Fernando Ayala, ya había incorporado esta sintaxis, hasta el punto de casi borrar a la institución policial del relato.

⁴² A diferencia de otros filmes del periodo como el caso de *Orden de matar* (Román Viñoly Barreto, 1965) en donde tanto la juventud moderna como el accionar policial están en tela de juicio ya que son síntomas de un mundo en descomposición.

hacia el descenso moral. El trabajo con los espacios y la iluminación, también remite inmediatamente al imaginario del *noir*, los barrios bajos, donde visita a su hijo (Carlitos Olivieri), y el cabaret (donde visita a una de sus múltiples amantes (Gloria, interpretada por Elina Colomer) están trabajados desde una iluminación expresionista donde abundan los fuertes contrastes entre luces y sombras. Este primer relato culmina en un nuevo asalto, planeado por Leo y su banda, que desencadena en una persecución y un tiroteo en donde muere su hijo. La violencia desatada, el mundo regido por la lógica del dinero, el *gangster* condenado a la fatalidad, el crimen como vehículo que hace avanzar la trama, el uso de la luz, todos estos elementos continúan la lógica *noir* que la película había introducido desde el comienzo.

Por el contrario, la narración del *tiempo conjetural*, parece articularse desde una lógica propia del melodrama. Aquí Leo es Pablo Moran, hijo de padres adinerados, que administra el negocio familiar junto a su hermano (interpretado por Roberto Escalada). En medio de un conflicto gremial, Pablo planea destituir a su hermano como cabeza de la junta directiva de la empresa. Pablo conspira con su cuñada Isabel (Gloria, en el primer episodio), que es su amante, para quedarse con la empresa en una maniobra financiera. Aquí el conflicto que estructura la narración está relacionado al drama familiar y pone en relieve el sentimiento de rivalidad que Pablo siente hacia su hermano. Miguel Mariñas señalaba esta condición a propósito del melodrama:

"la materia básica y principal del melodrama (...) son los sentimientos, y eso comprende tanto los de sus personajes- de ahí la importancia de estos y de sus relaciones afectivas, amorosas, familiares, profesionales o religiosas, sin excluir la dimensión imaginada, de esas relaciones, sean de amor o de odio, de celos o de rivalidad, de dependencia o de dominio (...)"⁴³.

El relato presenta una primera imagen de una familia burguesa funcional: Leo, su esposa Laura (Aurora, en el primer episodio) y su hijo; pero inmediatamente los conflictos quedan en evidencia, las mezquindades proliferan y aquella imagen inicial queda como lo que siempre fue, una apariencia. Leo traiciona a su hermano, su hijo lo descubre en el acto mismo en que comete adulterio y todo termina en tragedia. Pero a diferencia del primer *flashback*, la doble tragedia final, el asesinato de Pablo a su hermano y la repentina muerte de su hijo al caer de un balcón, responden menos a la fatalidad *noir* que a una demanda moral propia del melodrama⁴⁴. La muerte del niño, a la manera de un *deus ex machina*, está concebido en los términos de un castigo melodramático, en donde Pablo debe pagar sus embates al núcleo de la familia burguesa. En consecuencia, ambos finales, la fatalidad *noir* y el castigo melodramático, resultan irreconciliables respecto de los postulados existencialistas del filme, ya que el destino de Leo se rige menos por su autodeterminación que por lógicas (genéricas) externas.

⁴³ Mariñas, *La melodía del drama o melodrama sin fronteras*, 17.

⁴⁴ Para un estudio del melodrama como género moralizador véase, Brooks, "La estética del asombro".

Los pliegues de la imagen⁴⁵

El filme comienza con un plano de una silueta a contraluz en el asiento trasero de un auto en movimiento, mientras los créditos corren del lado izquierdo del encuadre. Un haz de luz ilumina el rostro y pronto descubrimos que es Leo Espósito. La escena va alternando una fuerte contraposición entre la luz y la sombra, que va revelando y ocultando el rostro del protagonista. La disposición fragmenta el plano entre aquellos espacios iluminados y aquellos oscuros. El rostro del protagonista solo se ilumina hasta la mitad. La cámara realiza un acercamiento hasta cortar por el medio su rostro con el límite izquierdo del encuadre. Ahora el plano hace competir la mitad del rostro de Leo con parte del vidrio trasero del auto. Aquí ya se observan una serie de elementos propios de la forma barroca como son la fragmentación de la imagen y la autonomía de la luz de su función esclarecedora. Wölfflin, dentro de los rasgos que le adjudicaba al arte barroco, hacía referencia a la “claridad relativa”: frente a la “claridad absoluta” característica del arte clásico, la luz en el barroco:

no está ya exclusivamente al servicio del esclarecimiento de la forma. A trechos puede rebasarla, puede velar lo importante y destacar lo secundario; el cuadro estará hinchido en un movimiento luminoso que, en todo caso, no coincidirá con las exigencias de la claridad objetiva⁴⁶.

La cámara desciende por el torso del protagonista hasta dejar su mano en primer plano. La oscuridad por momentos es total. La luz va revelando progresivamente que el personaje busca con su mano algo en el bolsillo. Se revela que es un arma, que a la vez se pierde en la oscuridad del plano. El personaje apunta con el arma a cámara y dispara hacia nosotros, y el título de la película se imprime en la pantalla. La secuencia de títulos revela una exacerbación del artificio. Sarduy hacía referencia al proceso de artificialización en el barroco como “enmascaramiento”⁴⁷: los significantes se ocultan en una superficie mediante una serie de pliegues. Es decir, la luz en el filme no vuelve discernible el espacio ni focaliza en los signos que hacen avanzar la narración –como en el estilo clásico– sino que los altos contrastes lumínicos hacen de ese espacio filmado una zona indiscernible, donde la silueta del protagonista ya no ocupa el centro del encuadre y los objetos quedan velados en las sombras conformando así un pliegue en la imagen que dificulta un acceso directo al relato. Esa representación del espacio no está subordinada a las acciones narrativas sino que se exhibe en su propia condición de artificio.

Luego se introduce una placa de títulos que, a simple vista, parece enunciar la condición ficticia de la narración. Esta remite a las placas o *disclaimers* utilizados por

⁴⁵ Utilizo aquí la idea de “pliegue” en tanto una “función operatoria” o “rasgo” propio del barroco, tal como lo define Gilles Deleuze. Cf. *El pliegue: Leibniz y el barroco*, 11.

⁴⁶ Wölfflin, *Conceptos fundamentales en la historia del arte*, 286.

⁴⁷ Sarduy, *El barroco y el neobarroco*, 8.

los *films* producidos durante el peronismo. Sin embargo, la película ya hace referencia a su hibridación con el género fantástico: “Los hechos y personajes de esta historia son una fantasía sin ningún nexo con el mundo real. Pero a través de lo fantástico, buscan una realidad más profunda del hombre: la realidad de su conciencia”.



Fotograma de *Culpable* (Del Carril, 1960)

La primera secuencia resulta muy singular respecto del distanciamiento que el filme produce en relación al policial argentino clásico. El plano nos introduce en una comisaría a partir de la llegada de una patrulla, de donde baja el protagonista esposado que será recibido por las autoridades. Luego de un corte vemos entrar a un policía a la sala de calabozos. El policía avanza, la cámara lo sigue y nos muestra en plano detalle su mano abriendo la puerta con la llave. Para nuestra sorpresa, se revela que en la celda no está encerrado Leo, sino una mujer (Aurora). El policía la libera y se dirige a la otra celda, que previamente habíamos visto vacía y que ahora devela que hay otra mujer (Gloria). Ambas cruzan miradas y son conducidas a otra sala para ser interrogadas por el inspector (Luis Otero) frente a la mirada de Leo, que permanece fuera de campo. La primera en hablar es Gloria. El inspector le pregunta con qué nombre conoce al protagonista (que hasta ese momento no vimos). Ella responde “Atilio”. El inspector añade que también responde a los nombres de “Bruno Videla” y “Diego Angeleri”. Luego le pregunta si conoce a la otra mujer, que resulta ser la esposa del protagonista, Aurora. Esto deriva en una discusión y un enfrentamiento que termina con la huida de Leo.

El filme asocia a los personajes femeninos con la delincuencia, desarticulando la idea de la mujer— propia del cine clásico— como portadora de los valores familiares. Si bien estos personajes no van a identificarse con el rol de la *femme fatale*, este inicio ya marca un quiebre respecto de los modos de concebir la familia como núcleo de la

organización social. Sin embargo, el personaje de Elisa, interpretada por María Aurelia Bisutti, sí responde a los roles tradicionales asignados a los personajes femeninos, ya que interpreta a la madre de un niño (Carlitos Olivieri), hijo de Leo.

Volviendo a la secuencia de la comisaría, desde la escena del calabozo ya se puede observar esa oposición entre lo visible y lo vedado. Del Carril opera a partir de una serie de deslizamientos que engañan la mirada. En el fragmento ya comentado, la expectativa que se genera en torno de si Leo está, efectivamente, dentro de la celda, rápidamente es desmentida por el *travelling* que revela que la presa es Gloria. Y cuando se revela que Aurora está en la celda que creímos vacía se produce un *trompe-l'œil* barroco. A propósito de esta “trampa para el ojo”, Pascal Bonitzer la define como

una representación que se revela en dos tiempos como la ilusión de un espectáculo real y como ilusión de realidad. La conciencia y el cuadro, o dicho de otro modo, el plano y el cuadro, que en un primer momento se confundían en la ilusión de realidad, se separa bruscamente el uno del otro. (...) Así pues el *trompe-l'œil* pone en juego una dialéctica de la ilusión y de la desmentida⁴⁸.

Desde el inicio observamos cómo el filme evidencia una condición barroca ligada al *descentramiento*. La obra barroca, si bien no niega la unidad, multiplica los centros. Ya no hay un centro único que fundamenta la obra, sino que esta tiende hacia la proliferación de centros. Esa condición, ya fue enunciada por Sarduy respecto de la ciudad barroca:

El discurso urbano prebarroco (...) opera siempre en función del “centramiento”, distribuye en función de motivación (...); la ciudad barroca, al contrario, se presenta como una trama abierta, no referible a un significante privilegiado que la imante y le otorgue sentido (...)⁴⁹.

La presentación de Leo muestra una imposibilidad de constituir una centralidad en él como personaje que exprese una unidad. En la secuencia de títulos, el fuerte contraste entre luces y sombras y la fragmentación de su cuerpo desde los planos, revelan esa inestabilidad. La proliferación de sus nombres y seudónimos también se desplazan en esa misma línea, hasta que todo llega a un límite con el desdoblamiento entre Leo y su conciencia. En consonancia con la tradición del género fantástico, se introduce la figura fantasmagórica de la conciencia como desprendimiento de la subjetividad

⁴⁸ Bonitzer, “El plano-cuadro”, 35.

⁴⁹ Sarduy, “Barroco”, 174. Sarduy elabora esta idea del barroco como arte del descentramiento a partir de una lectura cosmológica. El autor piensa que la cosmología del Renacimiento desde la figura de Galileo y su modelo heliocéntrico que prioriza el círculo como figura geométrica constitutiva de su modelo en donde lo que prima es el centro único. Así la obra prebarroca puede ser pensada desde esos parámetros que definen la obra circular: la unidad, la armonía, la estabilidad. En contraposición, la obra barroca se asocia a la cosmología de Kelper, que define en su modelo la elipse para describir la órbita de los planetas. La elipse, al igual que las obras barrocas, se definen precisamente por su inestabilidad, por su falta de centro y su multiplicidad.

de Leo. El fantasma, a la vez, hace que Leo se enfrente a sí mismo tanto en el pasado, a través del *flashback*, como en ese *tiempo conjetural*, imaginado e imposible⁵⁰. En ese último tiempo, Leo ya no es Leo, es Pablo Morán, añadiendo un nuevo significante en la cadena. La subjetividad de este *antihéroe* se muestra fragmentada, y eso complejiza las posibilidades de establecer una lectura clara. Ya Sarduy había definido este procedimiento del barroco como *proliferación*, en donde un significante es obliterado y reemplazado por una *cadena de significantes*⁵¹. Sin embargo, hacia el final del filme esa serie de deslizamientos convergen en el personaje de Leo, que ordena la narración. El filme clausura el juego de significantes, y las líneas temporales en beneficio de la “idea” central del relato: el drama de la conciencia. En oposición al manierismo que acentúa la falta de unidad y la obra abierta y fragmentaria, *Culpable*, desde su lógica barroca, redirige los pliegues de la obra hacia una totalidad. Sin embargo, la tesis central del filme, la idea de que el hombre es dueño de su destino es cuestionada por la propia representación. En ambas líneas temporales—en el pasado y en la conjetural—, como ya mencionamos, el desenlace es trágico para nuestro protagonista. No solo porque pierde a su hijo en ambas situaciones, sino que además, en los dos casos, Leo se revela como un personaje inescrupuloso de ambiciones desmesuradas. En la escena final, luego de haber sido espectador de su propia vida, Leo muere en el enfrentamiento final con la ley. La cámara se desprende progresivamente de él hasta captarlo desde arriba con un plano cenital que da cuenta de un punto de vista omnisciente. Ese plano que observa el cadáver de Leo desde el cielo, entra en tensión con la voz *over* del narrador final que enuncia: “no hay lucha del hombre contra el destino sino lucha del hombre contra sí mismo.” Ese plano, lejos de referir a los dilemas de la conciencia del sujeto, lo mira desde arriba, lo determina desde el cielo. La voz del narrador manifiesta una autodeterminación, que el propio filme impugna. En *Culpable*, Del Carril atenta contra la voluntad existencialista y “profunda” del guion de Borrás.

Otro procedimiento que exhibe la condición barroca de artificio de la representación es la *puesta en abismo*. Para introducir las dos líneas temporales divergentes

⁵⁰ La hibridación del *noir* con el fantástico es lo que permite en gran medida la fractura del sujeto y el descentramiento del relato incorporando la multiplicidad de tiempos. Sin embargo, el uso del género fantástico no constituye una alteración del estatuto de la imagen, como si lo hace en algunos *films modernistas* como *La cifra impar* (1962) de Manuel Antín o *Invasión* (1969) de Hugo Santiago. El fantástico es un género que se caracteriza por generar una vacilación en el espectador respecto de aquello que está viendo. La relectura que hace Antín del fantástico cortazariano, deriva en el uso del *falso raccord* como procedimiento que hace vacilar la imagen al permite unir la serie de líneas temporales, produciendo un plegamiento de tiempos a la manera de una *imagen-cristal* deleuziana. Por el contrario, en el filme de Santiago, el uso del fantástico (que sigue la línea borgeana) está en función del extrañamiento de los espacios familiares. La construcción de la ciudad ficticia, Aquilea, entra en tensión con el registro indicial de Buenos Aires, lo que hace vacilar la imagen, y por extensión, al espectador. En *Culpable*, el uso del fantástico no está en función de impugnar la imagen clásica, como en los cineastas modernos, sino que habilita el descentramiento, los deslizamientos y la multiplicidad a nivel del relato. Para una lectura del género fantástico, véase, Todorov, *Introducción a la literatura fantástica*. Para una lectura del fantástico en el cine de Antín, véase Bernini, “Un fantástico para el cine. Las transposiciones”; y para una lectura del uso del fantástico en *Invasión*, puede verse, Oubiña, “En los confines del planeta. El cine conjetural de Hugo Santiago”.

⁵¹ Sarduy, *El barroco y el neobarroco*, 11.

del tiempo narrado (el tiempo pasado y el *tiempo conjetural*), Del Carril coloca a Leo en situación de espectador de su propia vida. “Mira bien tu vida, Leo. Mírala como si no fuera tuya, para que puedas verla con esa claridad con que vemos siempre la vida de los demás”, le dice el fantasma a Leo. El *flashback* comienza con un plano general de una calle transitada del centro de la ciudad que está congelado a la manera de un *freeze frame*. El flujo de imágenes está detenido. Solo escuchamos la voz en *off* del fantasma de la conciencia introduciendo el relato en pretérito. Terminada la narración, el movimiento se reanuda. Este procedimiento se retoma para marcar el final del *flashback*. Este recurso exhibe un alto nivel de manipulación y maleabilidad de las imágenes, ya que se interrumpe la diégesis y se exhiben los mecanismos discursivos. Sin embargo, la *puesta en abismo* se lleva al límite cuando se introduce el *tiempo conjetural*. Allí, entre el espectador y la imagen de esa vida posible, Leo y su conciencia se colocan delante de nosotros, dándonos la espalda, volviéndose espectadores de los hechos. Al comienzo de esa *representación* la cámara observa el interior de la casa de Leo, ahora Pablo Morán, a través de una ventana cuyo marco reencuadra la acción, plegando la imagen. En ese punto el filme evidencia un alto grado de *teatralidad*. Los personajes, es decir, los actores que los interpretan, se ponen al servicio de una nueva representación, ocupando otros roles, otras identidades, todo frente a la mirada expectante de Leo. Ana Gutman define la *teatralidad* como:

el resultado de una dinámica perceptiva, la de la mirada que une un mirante –sujeto– con el objeto mirado y forma una unidad: sujeto/objeto. (...) La *teatralidad* es para el espectador el registro de una relación diferente de la cotidiana, un acto de representación, la reconstrucción de una ficción... La *teatralidad* aparece como la sobreposición o fusión de una ficción en una representación en el espacio de una alteridad que pone frente a frente *un regardant et un regarde* (un mirante y un mirado)⁵².

Por lo tanto, el problema de la *teatralidad*, lo que pone en juego, es el problema de la visión. Basta con señalar la raíz etimológica de la palabra “teatro”, que proviene del término griego *théatron* que en español se traduce como “lugar para contemplar” o “mirador”. La *teatralidad* es esa dinámica entre el mirador y esa otredad que se construye en la ficción. *Culpable*, articula los tiempos virtuales (el pasado y el conjetural) en tanto nuevas instancias de representación, pero ya no como el cine clásico, donde aquello representado establece un nexo directo con el espectador (fuera de la diégesis); en el filme de Del Carril, esas nuevas representaciones no dejan de concebirse en términos de *teatralidad* en la medida en que se (re)presentan para ese nuevo espectador que es Leo, hacia el interior de la diégesis. Por lo tanto, nuestra relación con el filme no deja de estar mediada por la experiencia de Leo, que contempla como su mundo se vuelve un teatro. El filme se acerca así al tópico barroco del *theatrum mundi*, que supone la

⁵² Gutman, “Las desventuras de la crítica teatral. Una reflexión sobre la semiología del espectáculo”, 130.

idea de que “el mundo es un escenario teatral en el que cada individuo representa un papel que es transitorio de modo que cada uno puede asumir múltiples identidades en función de los campos sociales que transite”⁵³. Los tiempos virtuales se vuelven así potencia de ficción, teatralidad de la propia vida, reduce las identidades de los sujetos a figuras que contribuyen al juego del artificio. No obstante, el filme no abandona su objetivo pedagógico, en la medida que busca una reeducación del protagonista a la vez que busca exaltar, aunque solo desde los diálogos sermonosos, aquellos ideales existencialistas que, como ya hemos observados, el propio filme impugna⁵⁴.

Conclusión

Hemos señalado los múltiples recursos barrocos en *Culpable*. Así el filme desarma e invierte varios principios de las “escrituras clásicas”. Hemos marcado también cómo la película articula una serie de elementos semánticos y sintácticos propios del *noir* y los hibrida con el melodrama y el género fantástico. A su vez, el filme se aleja de aquellos tópicos del *police procedural*, cuyos elementos sintácticos habían articulado en gran medida los filmes policiales durante el peronismo. Así, vemos cómo Hugo del Carril no abandona la matriz genérica, en este caso del *noir* y del melodrama. A diferencia de los cineastas de la Generación del 60, que hicieron un uso crítico del género, vaciando y desarmando sus rasgos textuales, logrando imponer su estilo autoral en el marco del cine moderno. Hugo del Carril retorna y se aferra a la matriz genérica como forma de seguir desarrollando un cine popular, al mismo tiempo que logra sobreponer el esquematismo didáctico de los guiones de Eduardo Borrás y las normas rígidas de un estilo clásico que había quedado vetusto frente a la emergencia de un nuevo cine. Por otro camino, él construye su propia escritura autoral en el marco del género y, a la vez, gracias a la saturación barroca de las imágenes tópicas, lleva la imagen-acción a su punto crítico.

Bibliografía

Altman, Rick. *Los géneros cinematográficos*. Barcelona: Paidós, 2000.

Álvarez Solís, Ángel Octavio. *La república de la melancolía. Política y subjetividad en el barroco*. Adrogué: Ediciones La Cebra, 2015.

⁵³ Berenc, “Representaciones del teatro en el barroco imperial y en el neobarroco latinoamericano”, 2.

⁵⁴ A la manera del *theatrum mundi* barroco en donde, en palabras de Octavio Álvarez Solís, se buscaba una síntesis que permita “conjugar constelación filosófica y representación estética”. (La república de la melancolía. Política y subjetividad en el barroco, 41). En este punto *Culpable* parece confiar más en el uso de los diálogos para la transmisión de los principios del existencialismo que en el poder de la imagen. Aquí Del Carril se aparta de filmes anteriores como *La Quintrala* (1955), donde la alegoría religiosa de la lucha entre Dios (Fray Pedro) y el Diablo (La Quintrala), está concebida desde un intenso trabajo con los pliegues barrocos de la imagen.

Barthes, Roland. "La cara barroca." En *El susurro del lenguaje*. Buenos Aires: Paidós, 2013, 335-338.

Berenc, María Eugenia. "Representaciones del teatro en el barroco imperial y en el neobarroco latinoamericano". En *III Jornadas de Investigadores del Instituto de Artes del Espectáculo*, Buenos Aires, marzo 2019, ponencia oral.

Bernini, Emilio. "Ciertas tendencias del cine argentino. Notas sobre el nuevo cine argentino (1956-1966)." *Kilómetro 111. Ensayos sobre cine*, no. 1, 2000, 71-87.

Bernini, Emilio. "Políticas del policial en el cine argentino." En *Crimen y pesquisa: el género policial en la Argentina, 1870-2015: literatura, cine, televisión, historieta y testimonio*, compilado por Román Setton y Gerardo Pignatiello, 185-191. Ciudad Autónoma de Buenos Aires: Título, 2016.

Bernini, Emilio. "Un cine culto para el pueblo. La transposición como política del cine durante el primer peronismo". *Kilometro 111: Ensayos sobre cine*, no. 8. Buenos Aires: Santiago Arcos, 2009, 87-101.

Bernini, Emilio. "Un fantástico para el cine. Las transposiciones." En *Julio Cortázar. Conceptos para armar. Un fantástico para el cine*, de Miguel Vitagliano y Emilio Bernini, 17-26. Buenos Aires: Instituto de Literatura Argentina, Serie Hipótesis y Discusiones 30, 2017.

Bonitzer, Pascal. "El plano-cuadro". En *Desencuadres: cine y pintura*. Buenos Aires: Santiago Arcos, 2007, 29-41.

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

Brooks, Peter. "La estética del asombro." En *El folletín y sus destinos. Migraciones y transposiciones en los imaginarios culturales argentinos del siglo XX*, compilado por María Inés Laboranti, 153-202. Santa Fe: Universidad Nacional del Litoral, 2012.

Cabrera, Gustavo. *Hugo del Carril, un hombre de nuestro cine*. Buenos Aires: Ediciones Culturales Argentinas, 1989.

Celorio, Gonzalo. "Prólogo: del barroco español al neobarroco hispanoamericano." En *Obras III. Ensayos*, de Severo Sarduy, 7-24. México: FCE, 2013.

Deleuze, Gilles. *El pliegue: Leibniz y el barroco*. Buenos Aires: Paidós, 2014.

España, Claudio, "Emergencia y tensiones en el cine argentino de los años 50s." *Nuevo texto crítico*, no. 21-22. California: Stanford University, 1998, 45-73.

Facultad de Arte, UNICEN. XI Jornadas Internacionales/Nacionales de Historia, Arte y Política: Román Setton. YouTube. August 3, 2020. <https://www.youtube.com/watch?v=FWnKPMGXm2k>

Giacomelli, Daniel. *El encanto de las tinieblas. Surgimiento y desarrollo del cine negro como género clásico del cine argentino (1941-1969)*. Tesis de doctorado, Universidad de Buenos

Aires, 2023.

Goity, Elena, "Cine policial: Claroscuro y política." En *Cine argentino: Industria y clasicismo 1933-1956* II, dirigido por Claudio España, 400-475. Buenos Aires: Fondo Nacional de las Artes, 2000.

Grob, Norbert. *Filmgenres. Film noir*, Stuttgart: Reclam, 2008.

Gutman, Ana. "Las desventuras de la crítica teatral. Una reflexión sobre la semiología del espectáculo." En Memoria del III Encuentro Nacional de Investigación Teatral, VV.AA, 130-138. México, D.F: Instituto Nacional de Bellas Artes, 1992.

Hauser, Arnold. *El manierismo: la crisis del Renacimiento y los orígenes del arte moderno*. Madrid: Guadarrama, 1965.

Hauser, Arnold. *Historia social de la literatura y del arte* 2. Barcelona: Labor, 1993.

Huyssen, Andreas. *Después de la gran división: modernismo, cultura de masas, posmodernismo*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo, 2017.

Kaplan, Ann, "Introduction." En *Women in Film Noir*, editado por E. Ann Kaplan, 1-5. Londres: British Film Institute, 1992.

Kriger, Clara. *Cine y peronismo: el Estado en escena*. Buenos Aires: Siglo XXI, 2009.

Marías, Miguel. "La melodía del drama o melodrama sin fronteras". En *Acerca del melodrama*, coordinado por Vicente Ponce, 12-17. Valencia: Generalitat Valenciana, 1987.

Negróni, María, *Film Noir*. Buenos Aires: La Marca editora, 2021.

Oubiña, David. "En los confines del planeta. El cine conjetural de Hugo Santiago." En *El cine de Hugo Santiago*, compilado por David Oubiña, 76-84. Buenos Aires: Ediciones Nuevos Tiempos, 2002.

Peña, Fernando Martín. "Las películas de Hugo del Carril." En *Mas allá de la estrella: nuevas miradas sobre Hugo del Carril*, editado por Florencia Calzon Flores y Daniela Kozak, 153-190. Buenos Aires: Autoría, 2021.

Requena, Jesús González. "En los límites del cine clásico: la escritura manierista de Douglas Sirk." *Eutopías* 1, no. 1-2, 1985, 87-105.

Sarduy, Severo. *El barroco y el neobarroco*. Buenos Aires: El Cuenco de Plata, 2011.

Sarduy, Severo. "Barroco". En *Obras III. Ensayos*, 129-224. México D.F: FCE, 2013.

Schatz, Thomas. *Hollywood Genres: Formulas, Filmmaking, and the Studio System*. Nueva York: Random House, 1981.

Schrader, Paul. "Apuntes sobre el *film noir*." *Latente. Revista de Historia y Estética del Audiovisual*, no. 2, 2004, 123-134. <http://riull.ull.es/xmlui/handle/915/19182>.

Setton, Román. "Brujas entre duros y flojos: el *film noir* y la crisis de la imagen-acción." *Cuadernos del Sur – Filosofía* 53, 2024, 53-77. <https://revistas.uns.edu.ar/csf/article/view/4763/2729>

Setton, Román. "Los engaños delictivos y la indagación de la verdad en las películas policiales de Don Napy: la pesquisa como trabajo colectivo en el cine policial del peronismo." *Romanische Studie*, junio 2017. Universidad de Leipzig. <https://www.romanischedestudien.de/index.php/rst/article/view/196>

Tassara, Mabel. "El policial: la escritura y los estilos." En *Cine argentino. La otra historia*, compilado por Sergio Wolf, 147-167. Buenos Aires: Ediciones Letra Buena, 1992.

Todorov, Tzvetan. *Introducción a la literatura fantástica*. México D.F.: Premia, 1981.

Williams, Linda. "Melodrama Revised." En *Refiguring American Film Genres: History and Theory*, editado por Nick Browne, 42-88. California: University of California Press, 1998.

Wölfflin, Enrique. *Conceptos fundamentales en la historia del arte*. Madrid: Espasa-Calpe, 1961.