

Imagen: Aaron Ortuño

Apenas un delincuente. Modernidad transgénica en los inicios del cine policial argentino

Apenas un delincuente. Transgeneric modernity at the beginnings of the Argentinean crime cinema

Resumen

El presente trabajo tiene por objetivo analizar la película *Apenas un delincuente* de Hugo Fregonese (1949), en su relación con el cine de género. Consideramos que, en esta película, se materializan diversas tradiciones genéricas y subgenéricas (*noir*, melodrama, semidocumental policial, películas de gánsteres), que impiden su rotulación unívoca. Metodológicamente, adoptamos una aproximación transgénica, al considerar que los géneros nunca escapan totalmente de las influencias socio-históricas para su definición; que las obras no son absolutamente determinadas por su inscripción genérica, sino que se trata de una más de sus condiciones; que los géneros son permeables a hibridaciones, y los géneros cinematográficos quedan particularmente condicionados por la tríada producción-distribución-consumo, pudiendo tomar significaciones distinta en un contexto diferente al que les dio origen. Desde esta perspectiva, nos centraremos en cinco rasgos de *Apenas un delincuente* que sobresalen por los cruces, desviaciones y singularidades que expresan: el relato periodístico, la perspectiva criminal, la mirada piadosa sobre el delincuente y el juego de contrastes situado entre el *noir* y el melodrama.

Palabras clave: *Apenas un delincuente*; cine policial argentino; narración transgénica; modernidad.

Abstract

The purpose of this paper is to analyze Hugo Fregonese's film *Apenas un delincuente* (1949), from the point of view of its relationship with genre cinema. We consider that this film materializes several genre traditions (semi-documentary crime story, *noir*, gangster films, melodrama) that prevent its univocal labeling. Methodologically, we adopt a transgeneric approach, considering that genres never totally escape socio-historical influences for their definition, that literary works are not absolutely defined by their genre, it is just one of its many conditions, that genres are permeable to hybridizations and that film genres, determined by the production-distribution-consumption triad, can acquire different meanings in a context other than the one that gave rise to them. We will focus on five features of *Apenas un delincuente* that especially express crossings, deviations and singularities: the journalistic story, the criminal perspective, the pious look on the criminal actions and the play of contrasts between *noir* and melodrama.

Keywords: *Apenas un delincuente*; Argentinean crime cinema; transgeneric narration; modernity.

Martina Guevara

CONICET

Universidad de Buenos Aires

guevaramartina@gmail.com

<https://orcid.org/0000-0003-3108-174X>

Enviado: 09/09/2022

Aceptado: 19/01/2023

Publicado: 15/01/2024



Esta obra está bajo una licencia internacional
Creative Commons Atribución-NoComercial 4.0.

Sumario. 1. Introducción: “la más moderna de las técnicas del cine”. 2. Desplazamientos del semidocumental policial en *Apenas un delincuente*. 2.1. Del caso policial al relato periodístico. 2.2. Del desciframiento del caso a la perspectiva criminal. 2.3. De la fascinación criminal a la mirada piadosa. 3. Sombras y nostalgia: derivaciones del *noir* en un semidocumental costumbrista. 4. Conclusiones.

Como citar: Guevara, M. (2024). *Apenas un delincuente*. Modernidad transgenérica en los inicios del cine policial argentino. *Ñawi. Arte, Diseño, Comunicación*, Vol. 8, Núm. 1, 137-147.

<https://nawi.espol.edu.ec/>

www.doi.org/10.37785/nw.v8n1.a8

1. Introducción: “la más moderna de las técnicas del cine”

Apenas un delincuente se estrenó en 1949. Cuenta la historia de José Morán, un empleado administrativo que busca intercambiar una condena acotada en prisión por una vida libre de preocupaciones económicas. Para ello, tras defraudar a su empresa por medio millón de pesos y esconder el dinero, se deja capturar por la policía para cumplir seis años en la cárcel. Sin embargo, su ansiedad y desconfianza en la suerte del botín lo llevan a huir de prisión y morir durante la persecución policial.

La película fue promocionada por su carácter novedoso y moderno: “Por primera vez llega a la pantalla argentina la más moderna de las técnicas del cine, la semidocumental” (*Heraldo del cinematografista*, 1949, 57)¹. La trayectoria internacional de su director, Hugo Fregonse, avalaba esta construcción. Fregonese había consolidado una carrera en Hollywood trabajando tanto para *Columbia Pictures* como para *Metro-Goldwyn-Mayer*. Sin embargo, la técnica que investía el carácter moderno de *Apenas un delincuente* –la semidocumental– estaba lejos de ser el calco de las producciones norteamericanas que insinuaba la publicidad del *Heraldo del cinematografista*. Como suele suceder con el traspaso de los géneros industriales centrales a Latinoamérica, experimentó variaciones propias de los procesos de transposición y apropiación. Por ello, a lo largo de este trabajo, adoptaremos una aproximación transgenérica que nos permita articular tanto las distintas tradiciones genéricas como sus transformaciones que operan en *Apenas un delincuente*. De esta forma, tomamos como criterio en este trabajo que los géneros nunca escapan totalmente de las influencias socio-históricas para su definición (Genette, 1979). De igual modo, asumimos que las obras no resultan absolutamente determinadas por su inscripción genérica, sino que se trata de una más de sus condiciones (Maingueneau, 2016); también entendemos que los géneros son permeables a hibridaciones (Bajtin, 1989), y que los géneros cinematográficos quedan particularmente condicionados por la tríada producción-distribución-consumo, pudiendo tomar significaciones distintas en un contexto distinto al que les dio origen (Altman, 1999; Pignatiello, 2012).

2. Desplazamientos del semidocumental policial en *Apenas un delincuente*

En la clasificación clásica de Raymond Borde y Etienne Chaumeton (1958), el semidocumental policial se diferencia del filme negro y “se caracteriza por describir una acción criminal siguiendo uno por uno los documentos de una carpeta policial” (14), que supuestamente corresponde, según se señala de manera habitual al comienzo del filme, a un caso verdadero. Para Pablo Lanza (2020), Paul Schrader (2004), que entiende que el *film noir* se define “más por el tono que por ser un género” (125), ve el semidocumental como una de sus variantes. Según Schrader (2004), esta variante predominó en los *films noir* producidos en Norteamérica entre 1945-1949, constituyen “el período realista” (130) y se distinguen por focalizarse en “los problemas del crimen, la corrupción política y la rutina policial” (130). David Bordwell (2005) continúa esta línea al entender que el *film noir* no constituye un género, sino que indica patrones particulares de disconformidad con las convenciones de Hollywood; el semidocumental es, entonces, para Bordwell, una de sus corrientes que se desarrolló en el período de posguerra y que se destaca por la influencia que recibió de las novelas centradas en el procedimiento policial. Con una variación en el nombre, al denominarlo “policiaco documental”, Carlos Heredero y Antonio Santamarina (1998) coinciden en la periodización

1. Citado por Pablo Lanza (2021).

de su surgimiento, pero lo entienden como una de las formas del cine policial del que se nutrirá luego el *noir* en sentido estricto. Lo sintetizan en “una especie de documentalismo” de “los métodos de actuación de los agentes de la ley” (106) y subrayan su tendencia a rodarse en ambientes naturales.

Por su parte, Lanza, quien recupera gran parte de estos aportes, suma la importancia de la utilización de una “voz over muy similar a la ‘voz de Dios’ del documental clásico” (2020, 18). A partir de estos enfoques, podemos resumir algunas de las características principales del semi documental: relato de la acción criminal de manera retrospectiva, particularmente desde el punto de vista de los policías; la minucia en la representación de la pericia policial; el empleo de la voz over que lo aproxima al documental; y, vinculada con esta hibridación genérica entre documental y ficción, la aspiración realista que se materializa tanto en la usual indicación al principio de los filmes de que se trata de “una historia verdadera” como en el rodaje en espacios naturales.

Apenas un delincuente cumple, en principio, con todas esas pautas: sigue la información de una carpeta con documentos para narrar la historia del acto criminal, la voz narrativa que relata la historia es de quien investiga el caso y, al comienzo, se indica que se trata de “una historia de la ciudad” que “sucedió o pudo suceder hace varios años”. Sin embargo, lo hace con desviaciones: la investigación la encabeza un periodista cuya voz over invade, por momentos, el relato; la mayor parte de la historia se desarrolla en el tiempo narrativo de la acción criminal al acompañar las peripecias del delincuente; y la advertencia inicial abreva tanto de la tradición del género semidocumental como de las reglas implícitas del cine industrial durante el peronismo. A continuación, nos detendremos en estas especificidades del filme de Fregonese.

2.1. Del caso policial al relato periodístico

El contacto entre periodismo y mundo delictivo es uno de los ejes más interesantes de la película. A diferencia del modelo establecido cuatro años antes por *House on 92nd Street* (Henry Hathaway, 1945)², la investigación del caso criminal en *Apenas un delincuente* no está conducida por fuerzas del Estado, sino por un periodista. Si bien esta característica aparece en otros exponentes del género en Estados Unidos como *Call Northside 777* (Henry Hathaway, 1948), el filme de Fregonese brinda una perspectiva renovada del caso policial: se trata de un semidocumental policial que elige narrar el crimen no tanto como materia de investigación policial, sino como objeto de consumo cultural.

El periodismo intercede, por lo tanto, entre el caso policial y el espectador. Este papel de intermediario se configura tanto en los temas tratados como en las elecciones formales; por ejemplo, se vislumbra en el montaje que enlaza la primera y la segunda escena. Allí, el dinamismo de una persecución automovilística se petrifica al transformarse en la foto del coche volcado de Morán que ilustra la nota de un diario. Esa imagen congelada es tanto el desenlace de un caso policial como el comienzo del relato periodístico; también, constituye una síntesis simbólica de la historia de apogeo y caída de un delincuente que narra el filme. En definitiva, la secuencia resume la construcción del hecho policial como relato.

La foto del desenlace fatídico de Morán es, además, parte de una carpeta de documentos. Este archivo no está guardado en una comisaría, como suele suceder en las películas semidocumentales, sino en un periódico. Pero,

2 Según Lanza (2021), esta película sienta las bases del semidocumental policial.

aun con esa diferencia, el hecho de que se acuda a información documental para guiar la investigación criminal respeta la intención verista propia del semidocumental, que se suma a la advertencia inicial de que se trata de una historia que “sucedió o pudo suceder”³. Sin embargo, el *racconto* de los acontecimientos que introduce la voz *over* del periodista está más próximo a una mirada poética de los hechos que a una reconstrucción objetiva:

Esta es la ciudad de los nervios excitados. Que todos los días atrae a su centro millares de seres impacientes. Los agita, los devora, se empujan, se atropellan en una prisa sin sentido. Siempre el apuro, el apuro...casi todos trabajan estimulados por el ritmo agitado de la ciudad, pero algunos quedan prisioneros de esa mala fiebre, de esa impaciencia por llegar demasiado rápido, de tenerlo todo, aunque sea saltando la valla. Veamos uno de ellos: es José Morán y es el más impaciente de todos (Fregonese, 1949, 4: 26).

Este parlamento entre artístico y sociológico del periodista sobre el caso de Morán traza una relación discursiva entre el periodismo y el género policial por fuera de la prosa dinámica y austera que suelen tener en común. Pero aun en su aletargamiento, la voz *over* compone, a fuerza de metonimia (“ciudad de nervios excitados”), metáforas (“los devora”) e hipérboles (“el más impaciente de todos”), una atmósfera urbana acelerada, que acompaña un montaje de planos aberrantes de la vida en la ciudad de Buenos Aires. Este ritmo frenético une la persecución inicial (también montada con cortes abruptos), el dinamismo de la rotativa del diario y el trajín urbano. Es decir, asocia tres elementos claves de la modernidad: crimen, periodismo y ciudad⁴. Así, en la desviación de “la más moderna de las técnicas del cine”, que liga la aceleración del mundo periodístico con el delictivo, y asocia ambos desarrollos a la urbanidad, se configura, en nuestra opinión, la mayor marca de modernidad del filme de Fregonese.

Además de la cadencia y la atmósfera, *Apenas un delincuente* construye series temáticas, simbólicas y estructurales que terminan de conectar el relato periodístico con el policial. Entre ellas, la más relevante es la configuración de Morán en su doble rol de delincuente y objeto de consumo mediático. Lejos de recluirlo de la sociedad (que es la meta de la condena penal), el periódico lo vincula al pueblo. Lo convierte en un personaje tan fascinante que conduce a una multitud exaltada a escoltarlo en su camino a la cárcel. En la voz *over* del periodista se encuentra, de hecho, la explicación de este fenómeno: “muchos pobres de espíritu hicieron de José Morán un personaje, vieron en él al ejecutor de una revancha que nunca se pudieron tomar y lo aclamaron como un héroe” (Fregonese, 1949, 29: 02). Difundida su figura, al punto de transformar su apellido en sinónimo de delincuencia⁵, Morán deviene, además, un engranaje de la reproducción mediática: en la prisión, se fabrican los papeles del diario que circulan en el exterior. De hecho, el filme se encarga de hacer visible esta analogía componiendo de manera muy similar la imagen de la cadena de montaje que produce papel de diario en la cárcel y la de las rotativas del periódico que se observa al principio del filme; a su vez, uno de los presos expresa que en la cárcel uno se siente “parte de estas máquinas” (Fregonese, 1949, 45: 25).

3 Lanza (2021) recupera una nota realizada a Fregonese en 1948, en Radiolandia, donde se señala que el personaje de José Morán estuvo basado en “Roura, un cajero que hace varios años huyó llevándose casi un millón de pesos, para ser encontrado, al cabo de tres meses en Santa Fe” (Lanza, 2021, 135).

4 Para un estudio de los cambios que la modernidad trajo, específicamente en Buenos Aires, en la narrativa periodística del crimen, remitimos, entre otros, a Sylvia Saitta (1998) y Lila Caimari (2012a).

5 En un diálogo con Morán, el director del presidio da a entender la manilla que aparea ese apellido, luego del acto delictivo: “Por culpa suya su hermano ha sido despedido del empleo.../ —Ya encontrará otro.../ —¿Le parece?...como no se cambie de apellido...” (Fregonese, 1949, 41: 43).

Esta simbiosis entre Morán como objeto y productor mediático “encierra” la temporalidad de la película en un bucle que hace difícil discernir el comienzo del final: la huida de la cárcel y posterior muerte de Morán llevan al periodista a convertirlo en objeto de su nota y contar que, en el pasado, Morán también generó fascinación mediática por su acto delictivo e, incluso, confeccionó el papel en el que circulaban las noticias. Así, el *continuum* entre el presente del narrador y del relato fractura la advertencia inicial de que los eventos narrados solo pudieron acontecer hace “varios años” y actualiza la problemática de la representación del delito en la prensa. Finalmente, otros detalles pueden ser considerados dentro del conjunto de elementos sémicos que refuerzan la relación entre periodismo y crimen. Por ejemplo, la concreción del delito y el consiguiente ocultamiento del dinero robado, elididos visualmente, se resumen con un titular en un diario: “Estafa de medio millón de pesos” (Fregonese, 1949, 25: 23); o los policías escondiéndose detrás de los diarios, cuando siguen al hermano de Morán tras la pista del botín escondido.

2.2. Del desciframiento del caso a la perspectiva criminal

Más allá del relato periodístico, el tiempo de la acción coincide con las peripecias de Morán. Luego de la introducción del periodista, la perspectiva del relato cambia hacia la mirada del delincuente. La cámara acompaña a Morán como empleado, en el planeamiento del crimen, en su captura, condena, fuga y, finalmente, muerte. Esta variación del punto de vista es interesante por dos motivos: en primer lugar, por modificar las convenciones de la corriente o subgénero semidocumental y acercarse al *noir* en sentido estricto “que se instala en el propio medio criminal” (Borde & Chaumeton, 1958, 14); en segundo lugar, porque esta ambigüedad genérica construye también una ambigüedad moral. La primacía de la voz de Moran permite la identificación del espectador con las razones del delincuente, que, en el caso de la película de Fregonese, son particularmente racionales. Morán calcula el tiempo que un asalariado promedio, como él, dedica al trabajo y define que es más conveniente invertir algunos años de cárcel que enfrentar una condena eterna de alienación laboral. Por lo tanto, el protagonista manifiesta una “psicología del crimen” (Borde & Chaumeton, 1958, 15), que está lejos de pulsiones violentas o alteraciones mentales.

Asimismo, el desenlace de la película de Fregonese guarda consonancia con los protagonistas del cine de gánsteres. Más que una reparación moral, el final fatídico de Morán se vincula con la trayectoria del *gangster*, cuyo éxito está fuera de la ley capitalista. Sin llegar a la agresión ilimitada de los gangsters, Morán comparte con ellos la misma ambición de escapar de la anomia de la ciudad: “La entera vida del gangster es un esfuerzo por afirmarse a sí mismo en cuanto individuo, por sustraerse de la multitud, y él siempre muere *porque* es un individuo; la bala final lo regresa hacia el pasado, lo convierte, después de todo, en un fracaso” (Warshow, s. p.). En ese devenir, observamos “aquello que nosotros queremos ser y aquello en lo que tenemos miedo de transformarnos” (Warshow, s. p.).

2.3. De la fascinación criminal a la mirada piadosa

Aun si la perspectiva dominante de Morán nos involucra en su psicología, y la del periodista refuerza la espectacularidad del delito, existe también una preocupación por moderar la fascinación que produce. Hay dos escenas puntuales en las que se subraya esta intención. La más contundente al respecto, por la brusquedad del cambio de perspectiva y por la intromisión de elementos propios del costumbrismo, es la que relata la infancia de Moran desde los ojos de su hermano. En ese *flashback*, se entremezclan la nostalgia y la condena moral: la imagen bucólica de una tarde de juegos se corroe por el comportamiento de un hermano egoísta que no se rige por las

convenciones del amor fraterno. Ese punto intermedio tiñe de piedad la conducta delictiva de Moran, al presentarla como un rasgo anómalo e inevitable; y, en ese diagnóstico, deprecia el aura de su figura criminal y su racionalidad.

En un sentido análogo, funciona la segunda escena que destacamos, y que le otorga el título al filme: se trata de la escena final, que funciona como coda de la nota del diario que introduce la historia, pero cuyo agregado moralizador escapa de la voluntad del periodista, ya que responde a una orden del jefe de redacción⁶. Esta escena, que sucede al morir Morán, introduce nuevamente la razón del Estado en la voz del director del presidio: José Morán no fue un criminal, se trató de “apenas un delincuente”. La mirada compasiva que construyen ambas escenas disminuye la peligrosidad de Morán, y lo alejan de la fascinación del gánster y de la representación del criminal del *noir*. A esta morigeración de la psicología del crimen, se suma su construcción como rémora del pasado. En este punto, la advertencia inicial de que se trata de una historia verídica propia del semidocumental se une con una particularidad de las narraciones cinematográficas policiales durante el primer gobierno peronista, que es la de ubicar “el delito en el pasado y la solución armónica, en el presente de la producción” (Kriger, 2009, 146). Si un delincuente como Morán no pudo retornar a la vida cívica fue “porque las cárceles no eran como las de ahora” (Fregonese, 1949, 1:30). En efecto, como señala Caimari, durante el primer mandato de Perón se hicieron reformas en el sistema penitenciario destinadas a modificar las condiciones de vida en las cárceles, que produjeron que las nociones humanistas del castigo aceptable fueron reformuladas y promovidas desde el poder (2012b, 252). De este modo, se consolidó “una sensibilidad que conectó a los lectores con el padecimiento del castigado, y que se desarrolló mucho más allá de la prensa: en la literatura, el teatro, el cine y también el tango” (Caimari, 2012b, 269).

3. Sombras y nostalgia: derivaciones del *noir* en un semidocumental costumbrista

Una atmósfera de frenesí no es la única que recorre el filme. Viene acompañada por otra más sosegada, que despoja de esperanzas al mundo narrado. El clima del *noir* que, como indica Norbert Grob (2008), se caracteriza por hacer extraño lo familiar, transformar los vínculos en entramados criminales, producir fantasías hiperbólicas y fracasos inevitables, se percibe también en el semidocumental de Fregonese. La construcción del personaje de Morán es próxima a la de los protagonistas del *noir*: se trata un hombre al borde del desmoronamiento cuyos deseos no son congruentes con su realidad.⁷ Las frustraciones económicas de un asalariado promedio, que describen las primeras escenas, se intensifican por ensueños desmedidos y conductas excéntricas: apuestas guiadas por la añoranza de ganar grandes sumas de dinero de manera súbita, gastos en trajes de lujo y el intento, fugaz, de conquistar a una *femme fatá* (la mujer más bella de un cabaret, quien solo se sienta en la mesa de hombres ricos). La búsqueda por huir de lo real (Grob, 2008) distorsiona sus vínculos sociales, en especial con su hermano, al que convierte en cómplice, tras indicarle el escondite del dinero robado, y, luego, en enemigo, cuando sospecha que intentará quitarle el botín. También son estas aspiraciones descentradas las que convierten en pesadilla su propia realidad al encerrarlo en la cárcel. Allí, la alienación es total: pierde cualquier rasgo de individualidad, para ser denominado como un número (el 618), peinar y vestir como el resto de los reclusos y convertir su cuerpo, como ya señalamos, en parte de las máquinas de trabajo. A su vez, la prisión destruye cualquier posibilidad de camaradería:

6 “—Crespo (...) ¿terminó la nota de Morán/ —Me falta el final/ —tiene que agregarle algo” (Fregonese, 1949, 1:24:44).

7 Bordwell (2005) habla de “héroes desorientados” (78; la traducción es propia) y Heredero y Santamarina (1998) consideran que los personajes del *noir* tienen una “psicología siempre curva o nebulosa” (30).

los reclusos alimentan la desconfianza de Morán con su hermano, para convencerlo de huir e intentar quitarle, una vez afuera y bajo tortura, su dinero. También, tras las rejas, se intensifican las asimetrías de poder, al escindir las entre guardiacárceles y prisioneros. En resumidas cuentas, el ensombrecimiento de la existencia y los contrastes sociales se vuelven, por momentos, y en especial en la cárcel, más marcados. Su reminiscencia al *noir* se evidencia también en el uso de una estética expresionista; por ejemplo, en la icónica escena en la que Morán es conducido por primera vez a su celda (Figura 1).

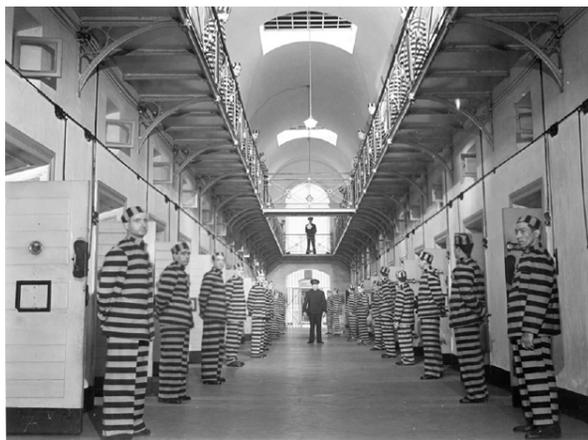


Figura 1. Fotograma de *Apenas un delincuente*. Fuente: web IMDb, <https://www.imdb.com/>

Este juego de blancos y negros profundos se reitera en escenarios propios del *noir* como zonas portuarias, callejones oscuros y escondites en barrios periféricos; en esos lugares, además, se hacen más patentes rasgos característicos del género, como la violencia (en especial en la escena de la tortura) y el inexorable desenlace fatídico. Pero, al mismo tiempo, el contraste en *Apenas un delincuente* es un recurso para tipificar personajes que se alejan de la corrupción transversal de la sociedad representada en el *noir* (Schrader, 2004; Borde & Chaumeton, 1958). Si bien el filme de Fregonese quiebra la antítesis entre policías y delincuentes, al introducir al periodista como líder de la investigación y al mostrar un sistema penal ineficiente, el guion se estructura a partir de una serie de oposiciones que dividen el bien del mal.

Una de las principales oposiciones es la dicotomía “paciencia” versus “ansiedad”, o “calma” versus “aceleración”, *leit motiv* del filme, que suma tanto una explicación al accionar delictivo de Morán (su ansiedad por tener éxito) como la razón principal del fracaso de su plan (Morán no es lo suficientemente paciente como para cumplir los seis años de condena). Esta diferencia de ritmos opone la tranquilidad del hogar frente al frenesí de la ciudad; al hermano que de a poco va ahorrando para pagar los gastos de su familia, frente a Morán que busca una riqueza intempestiva, ya que “nunca supo esperar” (Fregonese, 1949, 33:55); a la novia fiel que aguardará a su prometido el tiempo que sea necesario –“yo sigo queriéndole, y lo esperaré” (Fregonese, 1949, 34: 17)– frente a la *femme fatal* que realiza un baile frenético en el único número musical del filme. En este esquema narrativo maniqueo, *Apenas*

un delincuente se acerca al melodrama, que ciñe el impulso moralizador en la familia y sanciona la pasión (Link, 2003)⁸, y al costumbrismo, en tanto aparece una esencia tradicional argentina arraigada en los valores familiares, y por la que es castigado Morán al denostarla.

4. Conclusiones

A partir de lo analizado en las páginas de este artículo, podemos concluir que *Apenas un delincuente* se inscribe a caballo entre dos de los géneros privilegiados con los que el cine industrial narró historias de crímenes: el semidocumental policial y el *noir*. Esta doble pertenencia, de dos géneros (o entre una corriente y un tono, según las distintas perspectivas críticas anotadas) en pleno proceso de consolidación en la industria hollywoodense, se construye de manera distintiva en la película de Fregonese. En su hibridación, cobran especial relevancia la elección de la perspectiva del periodista por sobre la del policía para investigar el caso a través del archivo (forma de pericia propia del semidocumental) y el acompañamiento temporal de las peripecias del delincuente, ya que constituyen, por un lado, un metadiscorso sobre el crimen como objeto de consumo cultural y, por el otro, acercan el relato a la psicología del delincuente (rasgo característico del *noir*).

Estos elementos se suman a otros rasgos que desestabilizan inscripciones genéricas estancas, al oscilar también entre el semidocumental y el *noir*, y/o abreviar de otras tradiciones como el cine de gánsteres, el melodrama y el costumbrismo: la trayectoria de éxito y caída del gánster; la patologización del crimen; el *continuum* entre el relato periodístico y el policial, que modifica la temporalidad de la historia representada; el frenesí urbano; la iluminación de reminiscencias expresionistas; y los dualismos maniqueos que traen a escena valores tradicionales arraigados en la familia y que se oponen al estilo de vida urbano. Todas estas expresiones genéricas diversas permiten comprender por qué *Apenas un delincuente*, si bien indiscutiblemente pionero, fue considerado tanto el primer representante argentino del semidocumental (*Heraldo del cinematografista*, 1949, 57; Goity, 2000, 409; Lanza, 2021) como el iniciador del *noir* en la escena local (MOMA, 2022; Caimari, 2012b, 15).

8 Schrader (2004) reconoce los melodramas de Josef Von Sternberg como una de las influencias de film noir (125).

Referencias bibliográficas

- Altman, R. (1999). *Film/Genre*. London: British Film Institute.
- Bajtín, M. (1989). *Teoría y estética de la novela*. Madrid: Taurus.
- Borde, R., & Chaumeton, E. (1958). *Panorama del cine negro*. Buenos Aires: Ediciones Losange.
- Bordwell, D. (2005). The Bounds of Difference. En D. Bordwell, J. Staiger & K. Thompson (Autores). *The Classical Hollywood Cinema. Film Style & Mode of Production to 1960* (pp. 72-87). Londres: Routledge.
- Caimari, L. M. (2012a). *Mientras la ciudad duerme. Pistoleros, policías y periodistas en Buenos Aires, 1920-1945*. Buenos Aires: Siglo XXI.
- Caimari, L. (2012b). *Apenas un delincuente. Crimen, castigo y cultura en la Argentina, 1880-1955*. Buenos Aires: Siglo XXI.
- Genette, G. (1979). *Introduction à l'architexte*. Paris: Seuil.
- Goity, E. (2000). Cine policial. Claroscuro y política. En C. España (Dir.). *Cine argentino. Industria y clasicismo. 1933/1956. Vol. II* (pp. 400-473). Buenos Aires: Fondo Nacional de las Artes.
- Grob, N. (2008). Einleitung. Kino der Verdammnis. En N. Grob (Ed.). *Filmgenres. Film noir* (pp. 9-23). Stuttgart: Reclam.
- Heraldo del cinematografista (30 de marzo de 1949). Vol. XIX, Año 18, p. 57.
- Herederó, C. & Santamarina, A. (1998). *El cine negro. Maduración y crisis de la escritura clásica*. Barcelona: Paidós.
- Kruger, C. (2009). *Cine y peronismo. El estado en escena*. Buenos Aires: Siglo XXI.
- Lanza, P. (2020). El documental y el noir: hibridación a través del cine de género ficcional. *Dixit*, 33, 15-25. <https://doi.org/10.22235/d33.2374>
- Lanza, P. (2021). Policías y criminales en el semidocumental argentino. *Filología*, 53, 131-144. <https://doi.org/10.34096/filologia.n53.10632>
- Link, D. (2003). El amor verdadero. Apuntes sobre el melodrama. En D. Link. *Cómo se lee, y otras intervenciones críticas* (pp. 139-147). Buenos Aires: Norma.
- Maingueneau, D. (2016). *Discurso literario*. San Pablo: Editorial Contexto.
- MOMA (Ed.). (2022). *Film noir argentino: Apenas un delincuente*. Recuperado de <https://www.viceversa-mag.com/film-noir-argentino- apenas-un-delincuente>
- Pignatiello, G. (2012). *El policial campero argentino. Historia de un género*. Tesis doctoral. Universidad de Pensilvania, Estados Unidos.
- Saítta, S. (1998). *Regueros de tinta. El diario "Crítica" en la década de 1920*. Buenos Aires: Editorial Sudamericana.
- Schrader, P. (2004). Apuntes sobre el film noir. Pavés, G. M. & Cruz Hernández J. J. (Trad.). *Revista Latente. Revista de Historia y Estética del Audiovisual*, 2, 123-134.

Filmografía citada

Apenas un delincuente (Hugo Fregonese, 1949).

Reseña curricular

Martina Guevara es Doctora en Literatura, Licenciada en Letras y Profesora de Enseñanza Media y Superior en Letras. Los tres títulos se obtuvieron en la Universidad de Buenos Aires. También es Técnica en Guion Cinematográfico por la Universidad del Cine (Buenos Aires). Se especializó en el estudio de las configuraciones identitarias en la narrativa de Filloy de los años 30. Actualmente, se desempeña como Jefa de Trabajos Prácticos de la materia Teoría Sociológica y Teoría Literaria en la Facultad de Ciencias Sociales de la UBA, y como becaria posdoctoral del Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas (CONICET). Forma parte del equipo de investigación UBACyT “Lo policial como género en la literatura y el cine argentinos”, dirigido por Román Setton, y del Proyecto de Investigación Científica de la Universidad del Cine “Géneros Cinematográficos en Latinoamérica”, dirigido por Román Setton y Patricio Fontana.