



CI NE /

Nuevas aproximaciones
a viejas polémicas

II



Capítulo 18



II RA TU RA

Giovanna Pollarolo, editora



BIBLIOTECA NACIONAL DEL PERÚ
Centro Bibliográfico Nacional

791.436 N Nuevas aproximaciones a viejas polémicas: cine/literatura / Giovanna Pollarolo, editora.-- 1a ed.-- Lima: Pontificia Universidad Católica del Perú, Fondo Editorial, 2019 (Lima: Tarea Asociación Gráfica Educativa).
408 p.; 24 cm.

Incluye bibliografías.

Contenido: Aproximaciones teóricas -- Cine y vanguardias literarias históricas -- Cine/literatura: estudio de casos.

D.L. 2019-09454

ISBN 978-612-317-503-0

1. Cine y literatura - Ensayos, conferencias, etc. 2. Adaptaciones cinematográficas
I. Pollarolo Giglio, Giovanna, 1952-, editora II. Pontificia Universidad Católica del Perú.

BNP: 2019-106

Nuevas aproximaciones a viejas polémicas: cine/literatura

Giovanna Pollarolo, editora

© Pontificia Universidad Católica del Perú, Fondo Editorial, 2019

Av. Universitaria 1801, Lima 32, Perú

feditor@pucp.edu.pe

www.fondoeditorial.pucp.edu.pe

Diseño, diagramación, corrección de estilo
y cuidado de la edición: Fondo Editorial PUCP

Primera edición: julio de 2019

Tiraje: 700 ejemplares

Prohibida la reproducción de este libro por cualquier medio, total o parcialmente,
sin permiso expreso de los editores.

Hecho el Depósito Legal en la Biblioteca Nacional del Perú N° 2019-09454

ISBN: 978-612-317-503-0

Registro del Proyecto Editorial: 31501361900745

Impreso en Tarea Asociación Gráfica Educativa
Pasaje María Auxiliadora 156, Lima 5, Perú

INTERTEXTUALIDAD, PERTENENCIA GENÉRICA Y ALEGORÍA POLÍTICA EN *LA PARTE DEL LEÓN*, DE ADOLFO ARISTARAIN

Román Setton

Universidad de Buenos Aires, Argentina-CONICET

Resumen: la primera película de la denominada trilogía policial de Adolfo Aristarain, *La parte del león* (1978), se inserta de manera explícita en la tradición del cine negro. Los recursos de esa tradición narrativa chocaban en ese entonces con buena parte de las restricciones impuestas por el Ente de Calificación Cinematográfica: no podían aparecer policías uniformados ni escenas con drogas o desnudos ni delincuentes que despertaran simpatía en el espectador. En esa trilogía, Aristarain se sirve de las particularidades del cine negro para producir un lenguaje y una narrativa de gran ambigüedad. En este trabajo nos proponemos indagar de qué modo funciona el trabajo con el género negro en *La parte del león*, y las posibles lecturas que podía fomentar el filme dentro del contexto específico de su estreno durante los años más duros de la última dictadura argentina.

Palabras clave: cine negro, Aristarain, censura, ambigüedad, dictadura argentina

INTRODUCCIÓN

Las primeras películas «de autor» dirigidas por Adolfo Aristarain *La parte del león*¹ (1978), *Tiempo de revancha*² (1981) y *Últimos días de la víctima*³ (1982), todas realizadas en tiempos de la última dictadura cívico-militar argentina, presentan una importante cantidad de vínculos productivos con diferentes tradiciones narrativas, pero ante todo con la doble tradición narrativa de la serie *noire* y el *film noir*.

¹ *La parte del león*. Guion de Adolfo Aristarain. Dir. Adolfo Aristarain. Act. Julio De Grazia, Luisina Brando, Fernanda Mistral, 1978. Película.

² *Tiempo de revancha*. Guion de Adolfo Aristarain. Dir. Adolfo Aristarain. Act. Federico Luppi, Haydée Padilla, Julio De Grazia, 1981. Película.

³ *Últimos días de la víctima*. Guion de Adolfo Aristarain. Dir. Adolfo Aristarain. Act. Federico Luppi, Soledad Silveyra, Ulises Dumont, 1982. Película.

En el final de *La parte del león* los créditos agradecen a diversos directores de Hollywood, «sin cuya colaboración no hubiera sido posible escribir esta historia» (*La parte del león*), muchos de ellos importantes representantes del periodo clásico del cine negro (Howard Hawks, Mervyn Leroy, Raoul Walsh, Josef von Sternberg, Henry Hathaway, Michael Curtiz, Fritz Lang, Nicholas Ray, Jacques Tourneur, Alfred Hitchcock), si bien algunos de ellos también habían realizado filmes pertenecientes al subgénero del policial conocido como *police procedural*, que en muchos puntos es una modalidad narrativa opuesta al *noir* (Borde & Chaumeton, 1958 [1955], pp. 5-35). En este sentido, no sorprende que la película trabaje visiblemente con componentes del cine negro, con una gran variedad de elementos formales, encuadres, iluminación, perspectivas de cámara, y también con numerosos aspectos temáticos de esta tradición narrativa —la construcción paranoica de la ciudad, la inestabilidad de las relaciones y la posibilidad constante de la traición; el motivo del hombre común que se encuentra en una situación excepcional y se comporta como un delincuente, solamente para ofrecer algunos ejemplos rápidos—. En este contexto de dictadura, la película tenía la restricción de respetar las reglas impuestas por el Ente de Calificación Cinematográfica, que en gran medida se oponían a algunos de los elementos constitutivos del *film noir*: no podían aparecer policías uniformados, ni escenas con drogas o desnudos ni delincuentes que despertaran simpatía en el espectador.

En la última película de la denominada trilogía policial, en cambio, Aristarain transpone al lenguaje cinematográfico una de las novelas argentinas más importantes del género negro —si no la más importante— publicadas durante la última dictadura, *Últimos días de la víctima*, de José Pablo Feinmann. La película de Aristarain sorprende por la inteligencia en la transposición formal y por la lograda conjunción entre una trama policial, oscura, compuesta por relaciones muy complejas de violencia clandestina vinculada a una organización de estricta e inagotable jerarquía, y una trama familiar melodramática. En contraste con otras producciones audiovisuales de la época, en que la familia aparece como la única posibilidad de un refugio feliz, como la huida hacia la interioridad frente a una vida pública y política atormentadas, claustrofóbicas, asfixiantes y enloquecedoras —por ejemplo *Crecer de golpe* (1977), de Sergio Renán; *La parte del león* (1978), *El poder de las tinieblas*⁴ (1979), de Mario Sábato—, *Últimos días de la víctima* (1982) se atreve a mostrar un universo en que la traición y la amenaza han llegado a dominar ahora también el espacio familiar.

⁴ *El poder de las tinieblas*. Guion de Mario Sábato. Dir. Mario Sábato. Act. Carlos Antón, Cristina Banegas, Aldo Barbero, 1979. Película.

En el comienzo de la decadencia de la dictadura militar, Aristarain filma la película más discutida y significativa en términos políticos de la trilogía, *Tiempo de revancha* (1981). Fue interpretada como una alegoría de la situación de los desaparecidos y presos políticos en ese entonces. Pedro Bengoa (Federico Luppi), un exsindicalista que comenzó a trabajar para una empresa multinacional como dinamitero, decide, junto a Bruno Di Toro (Ulises Dumont), compañero de trabajo y viejo camarada en la lucha sindical, simular un accidente por medio de una explosión —una trama que en parte recuerda ejemplos clásicos del cine negro como *Double Indemnity* (1944), de Billy Wilder—. La idea era fingir que Di Toro perdía el habla para obtener una jugosa indemnización; pero la explosión sale mal, y Di Toro pierde la vida. Bengoa decide entonces representar ahora el papel que habría representado Di Toro, si estuviese vivo: simula que ha perdido el habla. Como la empresa sospecha que el accidente había sido planeado, presiona de diversos modos a Bengoa, incluyendo el hecho de tirarle un cuerpo al lado desde un Ford Falcon cuando está caminando por la calle; y finalmente Bengoa decide cortarse la lengua, para no traicionarse y hablar, luego de haber cortado vínculos con todos sus conocidos y seres queridos.

Inevitablemente, el cuerpo arrojado desde el auto emblemático de la policía y los servicios de inteligencia y la idea de las lenguas cortadas fomentaron la lectura en clave política, como una especie de denuncia encubierta de la violencia estatal, especialmente de la censura y represión políticas imperantes. Sin embargo, la película —sostenemos— se presta a una doble lectura, y la violencia y la censura del filme pueden ser interpretadas como metáfora del Estado y también como metáfora de la violencia y los códigos de silencio de los movimientos políticos armados. Esto consueña en gran medida con la ambigüedad y el oportunismo político con que se manejaron muchos de los directores y las productoras cinematográficas en ese entonces (por ejemplo, Aries, que produjo *Tiempo de revancha* (1981) y *Últimos días de la víctima* (1982), así como *La playa del amor* o *La discoteca del amor*, ambas de 1980, dirigidas por Aristarain, y parte del entretenimiento ligero y pasatista que revistió de superficialidad y humor fascista los años dictatoriales). De este modo, Aristarain se sirve de la ambigüedad propia del cine negro y de recursos propios de la tradición literaria para producir un lenguaje y una narrativa de gran ambigüedad e indeterminación políticas. Esto fomentó que los ocupantes del Estado argentino interpretaran los filmes como alegorías de la violencia revolucionaria y quienes eran perseguidos por el gobierno dictatorial como alegorías de la violencia del Estado. En este artículo nos proponemos indagar de qué modo funciona el trabajo con el género negro en la primera película de la trilogía, *La parte del león*, y las posibles lecturas que podía fomentar el filme dentro del contexto específico de su estreno durante los años más duros de la última dictadura argentina.

**APROPIACIÓN DE LA TRADICIÓN DEL CINE NEGRO EN TIEMPOS DE DICTADURA:
LA PARTE DEL LEÓN**

La parte del león (1978) comienza con el desarrollo incipiente de dos procesos de disolución: el de una banda de delincuentes y el de una familia. Por un lado, el robo del auto por parte del Nene (Julio Chávez) y el asesinato del empleado del garaje tienen como consecuencias los primeros choques y luchas de poder y de estilos (de delincuencia) entre Larsen (Ulises Dumont) y el Nene, entre la vieja y la nueva generación; por otro, Bruno Di Toro (Julio De Grazia) y su mujer Silvia (Haydée Padilla) asisten al estudio de un abogado amigo para iniciar su divorcio, la disolución del vínculo de pareja y también en gran medida de la familia de Di Toro. Así comienzan, entonces, los conflictos dentro de la sociedad criminal, que terminará en la disolución de la banda y la muerte de muchos de sus miembros (el Nene, Quique —el hermano del Nene—, Larsen), así como también se profundiza la desvinculación de Di Toro de todos sus lazos afectivos —y la imagen que cierra el filme es la culminación de este proceso, el protagonista solo, aislado, un «pobre tipo», tal como lo formula Luisa (Luisina Brando) en las palabras con que finaliza la película—. El «pobre tipo» es Di Toro, que por primera vez en su vida es un hombre adinerado; pero el costo ha sido inmenso, ha perdido en el camino todo vínculo con los otros y, por lo tanto, cualquier espacio de pertenencia —familiar, laboral, de amistad—. Al final de la película se encuentra, por lo tanto, con su antiguo sueño cumplido —conseguir mucho dinero—, pero más infeliz que al comienzo de la historia, siempre descontento por la falta de fortuna. Este planteo del comienzo se desarrolla en el plano formal en consonancia con la tradición del *film noir*, con la presentación de un criminal angélico y brutal, el Nene, y de un individuo corriente, «delirante» —como lo califica su ahora exmujer—, que se emborracha y juega de manera compulsiva y tiene sueños megalómanos y, por tanto, frustrados y frustrantes. Di Toro deposita en el juego la cifra de todas sus esperanzas de gloria y encuentra en la bebida el consuelo y el escape para su frustración. A estos motivos propios del género o estilo negro⁵ se suman características formales fácilmente identificables con la tradición del *noir*: los juegos de luces

⁵ Existe al respecto una discusión que no abordaremos aquí en detalle. Cabe señalar solamente que no hay acuerdo respecto de este punto; Borde y Chaumeton lo consideran un género y un estilo; Norbert Grob, en cambio, lo considera un estilo y una perspectiva de consideración del mundo, un modo pesimista, cínico, nihilista de ver el mundo. Esto depende naturalmente de lo que se entienda por género en general, y de lo que se entienda por *noir* en particular. Si seguimos la definición de Rick Altman, es decir, un género es la consolidación de una sintaxis determinada vinculada con una semántica concreta, entonces quizá habría que considerar al *noir* menos un género que un imaginario o un universo semántico, por la falta de precisión en la sintaxis. Sin embargo, la perspectiva cínica y pesimista del mundo que caracteriza al *noir*, así como algunos recursos sintácticos vinculados con el manejo de la iluminación,

y sombras, la iluminación fuertemente contrastada, las perspectivas aberrantes de cámara, los planos rarefactos —es decir, aquellos en que la información del plano está reducida al mínimo (Deleuze, 1987, pp. 27-49)—, la utilización de la música para intensificar el dramatismo de la acción o subrayar el carácter angustiante de la situación o la paranoia del héroe, la perspectiva narrativa colocada dentro del mundo criminal, así como temas y motivos propios del género, la centralidad de las calles de la ciudad como espacio privilegiado de la acción, la incertidumbre de los móviles de los protagonistas, la ambigüedad moral en la construcción de los personajes (Borde & Chaumeton, 1958 [1955], pp. 5-20). Esto sucede en una época en que en el cine mundial se produjera un renacimiento del género negro, con las películas de Samuel Fuller (*Underworld U.S.A.*, 1961; *The Naked Kiss*, 1964), John Boorman (*Point Blank*, 1967), Robert Altman (*The Long Goodbye*, 1973), Roman Polanski (*Chinatown*, 1974), Dick Richards (*Farewell, My Lovely*, 1975), Martin Scorsese (*Taxi Driver*, 1976), Brian De Palma (*Dressed to Kill*, 1980), Michael Mann (*Thief*, 1981), y Taylor Hackford (*Against All Odds*), entre otros⁶.

Dentro de este doble contexto, el político nacional y la historia del cine mundial, se desarrolla la historia de Bruno Di Toro, desde que encuentra por casualidad el dinero proveniente de un atraco, cuarenta mil millones, y comienza su huida de los delincuentes que han perpetrado el robo, hasta que termina solo, luego de haber traicionado a todos sus afectos, tirado en medio de la calle y en una crisis de llanto. La historia es, en este sentido, la transformación del sueño de Di Toro, ser millonario, en una pesadilla. Y esa transformación se da precisamente por la realización de ese sueño. De este modo, se podría caracterizar de manera sintética y general la sintaxis del *film noir* como la transformación de los sueños en una pesadilla; y muchos de sus elementos semánticos se corresponden también con esta idea: el erotismo onírico, las fantasías de grandeza, una narrativa que tiende a la disolución y la muerte, un fatalismo pesimista y una perspectiva desesperanzada del mundo. Sin embargo, la película de Aristarain incorpora también elementos de las películas de *gangsters* —que en muchos elementos coinciden con el *noir*—. Esto lo vemos por ejemplo en la caracterización del héroe, y particularmente en la descripción que hace Silvia de su exesposo como un hombre que no se conforma, alguien que siempre quiere más, que no puede aceptar que haya alguien que tenga más que él, no puede aceptar no ser el número uno. Esta necesidad coincide con la construcción tradicional de la figura

del encuadre, de la angulación e incluso del montaje, bosquejan una cierta regularidad o recurrencia de recursos sintácticos (aunque no podamos hablar de ese equilibrio consolidado de sintaxis y semántica requerido por Altman). Grob, en cambio, lo considera un fenómeno del cine moderno, pues se acerca a la modalidad narrativa del cine de autor.

⁶ Sobre las épocas del género ver Norbert Grob, 2008, pp. 12-19.

del *gangster* cinematográfico (Warshow, 1964a). Y esta necesidad de elevarse por encima del resto, de estar en la cúspide del mundo —y poseerlo⁷— condena al héroe de las películas de *gangsters*, así como al héroe del género negro, tal como ha sido caracterizado por Sebrelli (1997) y por Borde y Chaumeton (1958 [1955]) a la soledad, la tristeza y la frustración. Esto es precisamente lo que le sucede a Di Toro al final del filme.

El hecho de que la película haya sido rodada y estrenada durante la última dictadura militar argentina, bajo el gobierno de Videla, incluso durante el periodo más duro de la dictadura (los primeros tres años), nos incita a pensar los vínculos entre el cine negro y la política. Ante todo, si tenemos en cuenta dos cuestiones complementarias y aparentemente opuestas: 1) al ser un arte especialmente costoso y no contar con un mercado suficientemente grande, el cine en la Argentina siempre tuvo que establecer compromisos con el Estado, que otorgaba los subsidios; 2) el cine negro se caracteriza por la puesta en crisis de los valores tradicionales, por la ambigüedad específica que borra cualquier distinción entre buenos y malos y por la crítica de la sociedad contemporánea, que en muchos casos —aunque no necesariamente en todos— denuncia un estado de corrupción del Estado. Se trata, en gran medida, de la caída de los ideales moderno-burgueses provocada por la crisis de valores del capitalismo avanzado, que se identifica ahora con «la era de la pecaminosidad consumada», según la antigua y célebre expresión de Fichte (Oesterreich & Harmut, 2006, p. 249). Y usualmente el Estado aparece como el responsable de esa situación y a la vez como el síntoma más visible, tal como se puede ver con claridad, por ejemplo, en *Touch of Evil* (1958), de Orson Welles, fundamentalmente a partir de la figura de Quinlan.

En ese sentido, cuesta pensar que, en el marco de un Estado que ejerció con gran empeño la censura, se hayan podido realizar películas con una potencia crítica tan intensa como suele tener el cine negro. Por eso, conviene comenzar por señalar que en *La parte del león* el Estado está casi borrado por completo, con excepción del comienzo del filme. En este comienzo el Estado aparece a partir de las acciones de las fuerzas policiales, como encarnación positiva de la ley vigente, una ley efectiva y defensora de los valores tradicionales liberales —la propiedad y la vida—. Los representantes de la ley se enfrentan con los criminales —el Nene, Quique y Larsen— y matan a uno de ellos, cuando intentan huir luego del robo de la caja fuerte. En este caso, lo poco del Estado que percibimos parece coincidir más con la representación de la ley que suele ofrecernos el *police procedural* —el subgénero policial que podemos identificar con un universo ordenado antes que con uno caótico o en crisis— que con

⁷ Recuérdese el cartel que ve Scarface por su ventana y que sintetiza su deseo.

la representación propia de las fuerzas policiales en la tradición del cine negro (Borde & Chaumeton, 1958 [1955], pp. 5-35). Luego, los representantes del Estado brillan por su ausencia. Y ante esta ausencia, cobra mucho mayor relieve el mundo de los criminales, donde destaca desde el inicio la figura del Nene, una suerte de asesino caprichoso. El Nene es un sujeto que ha resuelto llevar la individualidad contemporánea hasta el punto de maximizar la significación de sí, de ponderar de manera extrema la seguridad personal, incluso al costo de la vida del prójimo —tal como sucede con el empleado del estacionamiento—, o al punto de no considerar prójimo a nadie —y quizá tampoco a su propio hermano, quien muere en la persecución del inicio de la película, mientras el Nene logra escapar—. Este es el comienzo y el final de la tensión permanente entre el Nene y Larsen, y también el elemento que lleva al desenlace trágico de esta asociación criminal, cuando Larsen mata al Nene porque este está abusando de Fabiana Di Toro (Cecilia Padilla), la hija de Bruno.

La película aísla de este modo al Estado y lo deja al margen de la moderna desintegración moral; asimismo, otro espacio aparece incorrupto en la película: el ámbito familiar, caracterizado en gran medida con las notas propias de la representación de la familia en el melodrama. Por último, el filme presenta otra excepción a esta corrupción generalizada: el abogado amigo de la familia, representado como un individuo honesto, que se muestra bondadoso y busca mantener el orden familiar y el bien común, y prioriza los vínculos afectivos por sobre la lógica del rédito económico. Todos los vínculos de la película que no están inscritos en las relaciones institucionales estatales, legales o familiares son corruptos, riesgosos y conducen a la infelicidad y la muerte. La descomposición de la época queda confinada así a los espacios extra-legales, extrafamiliares y extraestatales.

Si bien el filme toma durante casi toda la narración la perspectiva de Bruno Di Toro, es decir, la perspectiva de un lumpen que se transforma en criminal y que ya lo era en potencia —pues era en acto un jugador empedernido, alguien que rechazaba la cultura del trabajo y que siempre soñaba con dar el «batacazo», tal como lo desenmascara su exmujer frente al abogado amigo—, es decir, una perspectiva propia del *noir*, que determina la mirada del filme sobre la totalidad de la historia narrada, se encarga a la vez de excluir de esa realidad corrupta al espacio de la familia, al ámbito del Estado y también al ámbito de las leyes en el ámbito de la sociedad civil (el abogado amigo de la familia).

El filme ofrece así una perspectiva sesgada de la realidad, la imagen de un mundo marginal, que se ensancha y amenaza con convertirse en la totalidad, pero que de ningún modo puede ser equiparado todavía con la totalidad social. En este sentido, *La parte del león* se aleja de la tradición del *film noir*, que por lo general busca ofrecer una mirada sobre la totalidad de la realidad social. Al apartarse de esta tradición,

se concentra en el mundo criminal, configurado como un ámbito en que reinan fundamentalmente las alianzas entre hombres, hombres que han dejado de lado la familia, se han ido de su casa —Mario (Arturo Maly), por ejemplo, se ha separado de Estela, se «tuvo» que ir de su casa, porque ella se quería casar— y viven en lugares de paso como pensiones (Di Toro); son hombres que establecen relaciones solidarias entre hombres o no establecen relaciones de ningún tipo⁸. En algunos casos, esos vínculos masculinos son miméticos, como el que parece existir entre el Nene y Quique⁹, mientras que los vínculos entre hombres y mujeres que se dan en este ámbito están por fuera de las «costumbres honorables», al margen de la buena sociedad, como sucede con la convivencia «en pecado» entre Luisa y Mario (Arturo Maly). Se trata, por lo tanto, de vínculos que se oponen a la trinidad de Dios, Patria y Familia, defendida por la dictadura bajo el gobierno de Videla.

En contraste con esto, el espacio femenino de la familia —la hija y la madre— puede no ser ajeno a la sensualidad y la seducción —especialmente en la caracterización de Fabiana como una Lolita— ni se condice necesariamente con la inocencia e ingenuidades perfectas, pero el crimen todavía no ha ingresado allí. Con estas características, la película tiene que haber sido al menos parcialmente incómoda en su momento, porque en octubre de 1978, cuando se estrenó, la historia del hombre común y corriente que encuentra un bolso de dinero robado y *breaks bad* tenía al menos que importunar a un gobierno que había predicado con insistencia que los argentinos éramos derechos y humanos. Sin embargo, el hecho de que la lógica de la corrupción esté vinculada con el abandono de ese espacio de la trinidad católica, nacionalista y familiar pudo haber generado también una interpretación en apoyo de los valores predicados por los ocupantes del Estado.

⁸ La oposición con la familia de los criminales está expresada con todo detalle en un parlamento de Mario: «[un hombre casado] es menos interesante, es menos interesante porque no puede ser irresponsable; un tipo que se levanta por la mañana, se lava la cara, le da un beso a su mujer y sale corriendo porque tiene miedo a perder el tren es menos interesante, es mucho menos interesante que el tipo que se levanta a las dos de la tarde, se prepara un trago, le da un beso a la mujer de otro y pierde el tren» (*La parte del león*).

⁹ Esta dupla prefigura a la pareja de Ángel (Eduardo Noriega) y el Nene (Leonardo Sbaraglia) en *Plata quemada* (2001), de Marcelo Piñeyro, basada en la novela homónima de Ricardo Piglia y que retoma, y a la vez profundiza, un elemento presente en *La parte del león*: la relación homoerótica, en parte incestuosa —Ángel y el Nene son conocidos como «los Mellizos»— y vinculada con la temática del doble que caracteriza a los protagonistas criminales, un motivo tradicional del policial literario y cinematográfico. *Plata Quemada* pone de manifiesto en el Nene aquello que estaba sugerido en el Nene de *La parte del león*, interpretado por el actor gay Julio Chávez: la relación mimética de amantes, compañeros en el crimen y hermanos. Además, ambas películas comienzan con un conflicto armado que provoca la herida del hermano amado.

Todo hombre que se sale de esa trinidad es automáticamente un criminal y víctima de persecución constante y en cualquier momento puede ser asesinado —tal como sucede con Mario—; asimismo, el asesino ha dejado de ser ahora individual, al menos en la consciencia de la víctima perseguida, y ha tomado la forma de un colectivo. Se trata, tal como es percibido por la mirada de Di Toro, que es también la perspectiva privilegiada del filme, de una suerte de conspiración urbana; el circular por el espacio de la ciudad conlleva una amenaza constante, porque la organización social parece ahora volcarse contra el individuo en una red de comunicaciones subterráneas —y la mirada de Di Toro y la del filme se detienen especialmente en los teléfonos— que van uniendo a todas las individualidades en una especie de sociedad persecutoria.

Los dos personajes centrales, perseguidor y perseguido, si los consideramos en sus individualidades, ladrón y ladrón de ladrón, el Nene y el nene viejo —porque el personaje que encarna Julio De Grazia es como un nene grande, alguien que no alcanza jamás la madurez, y que al igual que el Nene mata rápidamente sin causa—, concentran gran cantidad de rasgos negativos: el Nene es caracterizado como un psicópata; Di Toro, como un atorrate, un maltratador de la mujer, un mal padre, mal esposo, mal amigo (abandona a Mario), un traidor y un delirante megalómano, y fundamentalmente, tal como le dice Luisa en las palabras finales, «un pobre tipo». La película nos advierte así contra ese mundo de hombres que se asocian entre sí, o unos contra otros, que han abandonado la vida en familia y la cultura del trabajo y que de esa forma se exponen no solamente a sí mismos a la muerte sino también a sus familias.

Esto puede ser leído, como es natural, como una metáfora de los militantes que habían pasado a la clandestinidad, en lugar de seguir con una vida ordenada de trabajo, familia y obediencia al orden establecido. Pero a la vez el filme puede considerarse una crítica de la dictadura porque pone en escena el modo en que bajo la dictadura militar argentina la propagación de la persecución y de la muerte se daba con la máxima rapidez y el máximo alcance, y una niña preadolescente o una mujer que solamente quiere formar una familia corren riesgo de muerte solo porque el padre se ha convertido en un criminal de poca monta. Y ahora no es el Estado quien lo persigue y lo mete preso —que es lo que debe suceder en un Estado de derecho—, sino toda una red de fuerzas subterráneas que —tal como aparece sugerido— parece incluir elementos de las fuerzas de seguridad y también criminales.

En contraste con lo que sucedía por ejemplo en *Fuera de la ley* (1937), de Manuel Romero, o *Apenas un delincuente* (1949), de Hugo Fregonese, en que los encargados de perseguir a los criminales eran los representantes del Estado, ahora los perseguidores son también delincuentes, una suerte de patota, que puede no tener miramientos

ni siquiera con los valores tradicionales de la familia y la patria. De manera complementaria, la película representa un estado generalizado de derrumbe moral de la sociedad; como ha señalado Mabel Tassara, *La parte del león* y *Apenas un delincuente* coinciden en el retrato de un protagonista que no se resigna a aceptar la medianía de su existencia, a continuar con una vida gris, y que coloca todos sus deseos y fantasías de una vida plena en el dinero; pero las películas se distancian claramente en que «mientras *Apenas un delincuente* refiere la conducta del personaje a una incapacidad individual [...], *La parte del león* habla de un contexto en el que, como consecuencia de haberse debilitado otros valores que sostenían ideológicamente a lo social, un hombre sin dinero es un don nadie» (1992, p. 159). En este sentido, *La parte del león* tiene un marcado sesgo de crítica social, pues allí se puede advertir «cómo la sociedad desplaza a los honestos del lugar del héroe (quiebra social de valores)» (1992, p. 159) y, a través del proceso de caída de Di Toro, se da cuenta «del resquebrajamiento de los valores éticos de la *vieja Argentina*» (1992, p. 159)¹⁰.

El retrato de los espacios exteriores —al igual que la configuración de esos ámbitos en *El poder de las tinieblas* (1979), de Mario Sábato, estrenada un año después y también producida por Aries— presenta elementos expresionistas y configura el espacio de la ciudad y en general el ámbito de la vida pública como un ámbito asfixiante y persecutorio. Se produce de este modo una imagen de la totalidad social como conspiración. Se trata de la relación inescindible entre un personaje con estados mentales paranoicos y una ciudad que parece no tener escapatoria. La figura de Di Toro deambulando por la noche en la ciudad, sin escapatoria, plasma con vigor el sentimiento del asedio de un poder omnipresente e invisible. De este modo, se vuelve visible también aquello que para Fredric Jameson (1995) constituye un elemento propio de la vivencia de la totalidad como conspiración, esto es, la disolución de la separación entre el individuo privado y su figura pública, porque la persecución, que en principio parece ser propiamente una característica de la ciudad, ingresa al ámbito privado, al hotel, a la casa familiar, al círculo de las amistades. Así la película puede pensarse en sintonía con las ideas de Jameson sobre el posmodernismo con potencia y vigor crítico, por la fuerza alegórica que podemos percibir en esa persecución concreta de Bruno Di Toro, que es transformado en perseguido por la totalidad de la ciudad y del mundo —*urbe et orbi*— por un acontecimiento contingente, algo que también les sucede a personajes menos ambiciosos y más nobles —su mujer, Luisa, Fabiana—.

¹⁰ En el mismo sentido, puede indicarse la construcción del personaje de la dueña de la pensión (Beba Bidart), que revisa los cajones de sus inquilinos mientras estos no están.

La parte del león es el comienzo de Aristarain en el cine y en el cine negro. En una entrevista relativamente reciente, puso de manifiesto que él no buscaba ajustar cuentas con la época —al menos con la época de la dictadura— sino con el fenómeno más amplio espacial y temporalmente del capitalismo:

Mis películas tenían un objetivo claro, que era muy visible en *La parte del león* o en *Tiempo de revancha*: atacar al capitalismo, que es un sistema que considero salvaje. Hoy pienso lo mismo, este sistema nos destruye sin la más mínima piedad y hay que cambiarlo, no queda otra. Hay pequeñas modificaciones que fuimos viendo para mejor en América Latina, muy prometedoras, pero el sistema te sigue apretando (Stiletano & Aristarain, 2013).

Y en el mismo sentido señala:

En *La parte del león*, que filmé durante la dictadura militar, un tipo se arruina la vida y arruina a todo lo que lo rodea en su afán por tener plata y otro nivel de vida. Eso supongo que hará reflexionar a todo espectador más o menos inteligente (Stiletano & Aristarain, 2013).

CONCLUSIÓN

En esas menos de 48 horas que dura la historia, la película retrata de qué modo un tipo común entra por azar en la clandestinidad y cómo la ciudad se vuelve para él una pesadilla paranoica, tal como vemos en la escena del bar, cuando Di Toro, con el dinero en un bolso, desconfía de todos y piensa que el mozo y el empleado lo pueden entregar o robar. Como sucede en *El poder de las tinieblas*, aquellos que no tienen un lugar fijo para dormir corren peligro en todas partes, y aquellos lugares públicos que funcionan como espacios privados, los hoteles, son quizá los ambientes de máxima exposición y peligro, como el hospedaje en que entra Di Toro pero cuya habitación, por miedo a una trampa o un asalto, no llega a tomar. El espacio público se ha vuelto amenazante; el espacio privado también está asediado y en verdad el espacio característico parece ser aquel en que lo público y lo privado se confunden y se pierden.

En las películas de los comienzos del cine argentino y durante el periodo clásico de los estudios, como en *Perdón, viejita* (1927), *Monte criollo* (1935), *La vuelta de Rocha* (1937), *Apenas un delincuente* (1949), e incluso en el cine moderno de la generación del sesenta —*Alias Gardelito* (1961), *Los venerables todos* (1962)—, el crimen de un individuo arrastraba a toda la familia a la vergüenza, la perdición y la infelicidad, porque la lógica del crimen se oponía por principio al imaginario familiar determinado por fuertes valores morales y la ética del trabajo. En el cine de la dictadura, en cambio, el delito supone otro tipo de peligros para los familiares

de quienes han ingresado en la clandestinidad. Ya no se trata del oprobio por el hijo o el hermano ladrón; ahora los familiares corren el peligro de convertirse rápidamente en víctimas de extorsión, abuso y tortura —como la familia de Di Toro—. Si los representantes visibles de esa conspiración persecutoria necesitan información o no consiguen lo que quieren, pueden recurrir a cualquier medio para encontrar al sujeto clandestino o simplemente aprovechar la oportunidad para satisfacer sus deseos libidinosos o sádicos, como hace el Nene.

Por otra parte, la película configura las imágenes femeninas a partir del imaginario del *noir*. En *La parte del león*, las mujeres ya no son las heroínas castas del *western*, como sucedía por ejemplo con los primeros policiales y los del periodo clásico, como la novia del criminal en *Apenas un delincuente* (1949); tampoco son las mujeres sacrificadas por el bien común y por el amor, que incluso caídas, como las prostitutas del *western*, eran dignas de amor y con sólidos valores morales, como sucede con aquellas de *Perdón, viejita* (1927) o *La vuelta de Rocha* (1937). Al igual que en los policiales de la Generación del 60, aquí las mujeres pueden acompañar a los criminales en sus aventuras, como Luisa, o intentar seducirlos, como Fabiana, a pesar de ser todavía casi una niña. De todos modos, están todavía muy lejos de alcanzar la corrupción de los hombres, si bien esta las acecha por todas partes y es inminente que las alcance. En las siguientes películas de Aristarain, los personajes femeninos ya son un elemento más de esa desintegración moral y social, de esa corrupción y conspiración generalizadas: en *Últimos días de la víctima* (1982), Laura Ramos de Külpe (Elena Tasisto), la mujer del asesino (Rodolfo Külpe, interpretado por Arturo Maly), participa intensamente del plan criminal y del asesinato de Mendizábal (Federico Luppi).

En *La parte del león*, en cambio, los hombres corruptos, amenazados y amenazantes, víctimas y victimarios, son aquellos que no pueden o no quieren formar familia, Di Toro y Mario, y que sueñan con un mundo de aventuras y con un exilio más o menos paradisíaco, el Caribe, Italia. Se trata de los hombres que no se ajustan por completo al paradigma hegemónico social. Hombres que tienen sueños escapistas, por fuera de las fronteras nacionales, y que terminan durmiendo en las estaciones de tren o muertos. Estos «soñadores» son desenmascarados por la película como «pobres tipos», hombres con comportamientos infantiles, que no se resignan a sentar cabeza y son capaces de abandonar o matar a sus seres más próximos. En contraste con esto, las mujeres, incluso si siguen a sus hombres en las aventuras delictivas, tienen la firme voluntad de establecerse y formar una familia, de acuerdo con todas las leyes de la buena sociedad —Luisa, por ejemplo, reflexiona con lógica doméstica y estrictamente pequeñoburguesa cómo invertir legítimamente el dinero para vivir en familia, de manera similar a lo que sucede con la mujer de Bruno Di Toro—. Los hombres, en cambio, sueñan con darse la gran vida y abandonar a sus mujeres —pues la plata

no les alcanzaría para irse con la familia y además la vida familiar los volvería «menos interesantes»—.

El final del filme se encarga de poner cada cosa en su lugar, pues el pobre tipo es desenmascarado como un «pobre tipo» y aquel que lo siguió en sus locuras debe pagar el error —moral, práctico (de cálculo), gnoseológico (la errónea consideración de Mario sobre el presente de los criminales, a quienes imagina huyendo de la policía, es decir, siendo perseguidos y no perseguidores)— con su vida e incluso los criminales deben colaborar con ese restablecimiento del orden, que rompen los hombres que son como niños, juegan a ser hombres y quieren subvertir el orden social. De allí, que un criminal como Larsen, un criminal todavía con códigos, un viejo y maduro ladrón, un verdadero hombre, y no un Nene, o un niño como Di Toro o Mario, termine colaborando con el mantenimiento del orden social. Al matar al Nene, resguarda a la familia y sobre todo la integridad de las niñas, y pone a los niños —al Nene— en su lugar. Los códigos del viejo mundo pueden costarle a uno la vida, pero logran recomponer la familia y de algún modo el orden del universo social al preservar a las mujeres, que llevan en sí el futuro.

Los hombres de ese mundo corrompido, al ser como niños, con excepción del personaje de Larsen, carecen por completo de «códigos éticos», un elemento que va a tener mayor presencia en las películas posteriores de Aristarain, como ha señalado Alejandro Ricagno (1993). Larsen anticipa en este sentido a esos personajes; es todavía un hombre con códigos, un hombre de un mundo más antiguo, más sólido, de una generación previa.

Que el Nene y Larsen pertenecen a dos generaciones diversas y, por lo tanto, a dos imaginarios morales diferentes, con hábitos y valores distintos, al igual que Külpe (Arturo Maly) y Mendizábal en *Últimos días de la víctima* (1982), se pone de manifiesto en el comienzo del filme a partir de la discusión entre los personajes por el asesinato del empleado del estacionamiento. Desde el inicio de la relación los códigos de estos personajes no parecen compatibles; y Larsen desconfía del Nene desde el comienzo. El cambio de generaciones en el mundo criminal se caracteriza por una marcada decadencia en los valores, de manera similar a lo que sucede con la decadencia del hombre común. Pero también dentro del mundo del crimen se restablecen a fin de cuentas las viejas buenas costumbres. En la discusión del comienzo, por el asesinato del empleado, el Nene le dice a Larsen de manera amenazante que las cosas se hacen a su modo, pero el final termina mostrándonos que no es así, que todavía las viejas generaciones tienen una palabra para decir, e incluso pueden impedir que los jóvenes impongan sus nuevas formas de seducción, prepotencia y violencia innecesaria.

La parte del león pone de manifiesto y denuncia así un estado de cosas —y en parte un Estado— que ha disuelto en gran medida la sociedad civil. Pero al estar casi ausente el Estado persecutorio —que era omnipresente fuera del cine—, al desaparecer luego del comienzo del filme, el sujeto colectivo persecutorio parece identificarse con la ciudad toda, pues cada uno de los que circulan por sus calles puede ser parte de la conspiración. De este modo, *La parte del león* desplaza, en la representación, la persecución del Estado a una persecución de la sociedad civil, en un momento en que aquellos que parecían simples ciudadanos también podían ser parte de las fuerzas de seguridad del Estado (los denominados «servicios») ¹¹.

BIBLIOGRAFÍA

- Altman, Rick (1999). *Film / Genre*. Londres: BFI Publishing.
- Borde, Raymond & Etienne Chaumeton (1958 [1955]). *Panorama del Cine Negro*. Trad. Carmen Bonasso. Buenos Aires: Losange.
- Deleuze, Gilles (1984). *La imagen-movimiento. Estudios sobre cine 1*. Trad. Irene Agoff. Barcelona: Paidós.
- Deleuze, Gilles (1987). *La imagen-tiempo. Estudios sobre cine 2*. Trad. Irene Agoff. Barcelona: Paidós.
- Feinmann, José Pablo (1996). *Últimos días de la víctima*. Buenos Aires: Seix Barral.
- Grob, Norbert (2008). Einleitung. En *Film noir* (pp. 9-54). Stuttgart: Reclam.
- Jameson, Fredric (1995). La totalidad como conspiración. En *La estética geopolítica. Cine y espacio en el sistema mundial*. Barcelona: Paidós.
- Oesterreich, Peter L. & Hartmut Traub (2006). *Der ganze Fichte. Die populäre, wissenschaftliche und metaphilosophische Erschließung der Welt*. Stuttgart: Kohlhammer.
- Ricagno, Alejandro (1993). *La parte del león* «El amante». Cine nacional, febrero de 1993. <http://www.cinenacional.com/critica/la-parte-del-leon> (fecha de consulta: 16-4-2018).
- Sebrelli, Juan José (1997). Dashiell Hammett o la ambigüedad. En *Escritos sobre escritos, ciudades bajo ciudades: 1950-1997* (pp. 223-233). Buenos Aires: Sudamericana.
- Stiletano, Marcelo & Adolfo Aristarain (2013). En el mundo entero hay un 95% de películas que son basura. Entrevista de Stiletano a Aristarain. *La Nación*, 14 de abril. <http://www.lanacion.com.ar/1572440-adolfo-aristarain-en-el-mundo-entero-hay-un-95-de-peliculas-que-son-basura> (fecha de consulta: 16-4-2018).

¹¹ En este sentido, la película puede ser considerada también como la contracara de algunos filmes policiales del menemismo, en que el Estado se ha disuelto por completo y los individuos se proponen encarnar ellos mismos «la justicia».

- Tassara, Mabel (1992). El policial: la escritura y los estilos. En Sergio Wolf (comp.), *Cine argentino. La otra historia* (pp. 147-167). Buenos Aires: Letra Buena.
- Warshow, Robert (1964a). Movie Chronicle: The Westerner. *The Immediate Experience. Movies, Comics, Theatre, and Other Aspects of Popular Culture* (pp. 89-106). Nueva York: Anchor Books
- Warshow, Robert (1964b). The Gangster as Tragic Hero. *The Immediate Experience. Movies, Comics, Theatre, and Other Aspects of Popular Culture* (pp. 83-88). Nueva York: Anchor Books.