

NOIR, BIOPIC Y DRAMAS CARCELARIOS VIOLENCIA Y GÉNEROS EN EL AUDIOVISUAL ARGENTINO CONTEMPORÁNEO POR ROMÁN SETTON

Noir, biopic and prison dramas. Violence and genres in contemporary Argentine audiovisual

Resumen

El Nuevo Cine Argentino se caracterizó, en sus comienzos, por colocar en el centro de sus historias los vínculos entre violencia (criminal) y crisis (económica). “Bajate. Dame la billetera. Vaciate los bolsillos. Dame el reloj. ¿No tenés reloj? Dame las zapatillas”. Con estas palabras comienza no sólo *Rapado*, también el Nuevo Cine Argentino. Ciudad y crimen aparecen indisociables y en las calles los delitos pueden tener lugar en cualquier momento. Muchas de las películas más características de los nuevos directores establecieron, además, un diálogo fluido con la imagen documental y tuvieron una relación esquivada con los géneros. En los últimos años, en cambio, la representación de la violencia y el crimen en los audiovisuales argentinos parece estar determinada de un modo mucho más claro por su “genericidad” (Altman, 1999). En nuestro trabajo estudiamos, en particular, las representaciones de la violencia y el crimen en tres subgéneros específicos: el *film noir*, las biografías de hombres infames y el drama carcelario.

Palabras clave: *Film noir*, biografías de hombres infames, drama carcelario, Nuevo Cine Argentino

Abstract

In the beginning, The New Argentine Cinema used to place in the center of the stories the links between (criminal) violence and (economic) crisis. “Get down. Give me the wallet. Empty your pockets. Give me the watch. Don’t have a watch? Give me the sneakers”. Not only does *Rapado* begin with these words, but the New Argentine Cinema (NCA) as well. City and crime look like inseparable elements. On the streets criminal activities may occur at any given time. Many of the most characteristic films of the NCA launched a fluid conversation with the documentary image and had an elusive relationship with the film genres. In recent years, however, the representation of violence and crime in Argentine movies seems to be much more clearly ruled by their “genericity” (Altman 1999). In this article I analyze the representations of violence and crime in three specific sub-genres: film noir, biographies of infamous men and prison drama.

Keywords: *Film noir*, *Biopic*, Biographies of Infamous Men, New Argentine Cinema

El Nuevo Cine Argentino y su deriva industrial

El Nuevo Cine Argentino se caracterizó, desde sus comienzos, por colocar en el centro de sus historias las vinculaciones entre violencia (criminal) y crisis (económica). Esto se puede corroborar con facilidad en aquello que la crítica caracterizó, durante mucho tiempo, como las dos corrientes de esta renovación del cine nacional: los realistas y los no-realistas (Bernini *et al.*, 2004). En *Pizza, birra, faso* (Caetano y Stagnaro, 1997) el crimen está en el comienzo, en el centro y en el desenlace del relato, mientras que el inicio de *Rapado* (Rejtman, 1991) pone en escena un robo callejero: “Bajate. Dame la billetera. Vaciate los bolsillos. Dame el reloj. ¿No tenés reloj? Dame las zapatillas”. Con estas palabras comienza no sólo *Rapado*, también el Nuevo Cine Argentino. La ciudad y el crimen aparecen así como dos elementos indisociables y la calle es el lugar en que, en cualquier momento, pueden tener lugar los delitos, más o menos pequeños, contra la propiedad. En estos comienzos, la violencia (criminal o no) es acompañada –y en parte causada– por las múltiples crisis que caracterizan esas historias del presente –crisis social, económica y familiar en *Pizza, birra, faso* (Stagnaro y Caetano, 1997), *La ciénaga* (Martel, 2001), *Tan de repente* (Lerman, 2002), *La cruz del sur* (Reyero, 2002), *Buena vida - Delivery* (Leonardo Di Cesare, 2004); social, económica y laboral en *Mundo Grúa* (Trapero, 1999) y *Bolivia* (2001); institucional, laboral, económica y social en *El Bonaerense* (Trapero, 2002)–. Salvo algunas excepciones –*Nueve reinas* (Bielinsky, 2000), *Un oso rojo* (Caetano, 2002), *La cruz del sur*–, la conjunción de crimen y ciudad se dio en el marco de películas que evitaron la codificación de los géneros, películas en las que, en cambio, se podía advertir una fuerte dislocación de los nexos sensoriomotrices, en las que el personaje se había transformado en espectador, pues “la situación en que se encuentra desborda por todas partes su capacidad motriz” (Deleuze, 2005b: 13). Muchos de estos films, además, establecieron un diálogo fluido con la imagen documental y utilizaron actores no profesionales o desconocidos como protagonistas. Este modo de representación de la violencia supo nutrirse de un imaginario de la vida en las calles marcado por el riesgo, el desborde y el crimen. Así, la violencia podía emerger en cualquier momento de manera espontánea y contingente. Gracias a su relación negativa con el género, nutrieron a su vez el imaginario del peligro urbano, pues la trama de la planificación meticulosa de un gran golpe o la ejecución de una minuciosa venganza aleja la historia de la cotidianidad de los espectadores.



Hacia 2007, con los estrenos de *Estrellas*, de Federico León y Marcos Martínez, y *UPA –Una Película Argentina–*, de Santiago Giralt, Camila Toker y Tamae Garateguy, el NCA encontró sus primeras películas claramente autorreferenciales, un hecho que indica un cierre, si bien no una clausura, de un primer momento del NCA.¹ A partir de este corte pueden observarse algunos nuevos rasgos en las películas de aquellos directores que habían conformado la renovación del Cine Argentino. Entre ellos, el abandono (o la morigeración de la importancia) del presente, una especie de “ascenso de clase” o menor marginalidad social de los protagonistas, un mayor diálogo con los géneros cinematográficos y una ampliación del marco de las historias. Si pensamos en aquello que se denominó la vertiente realista del NCA, cuyas figuras principales son Caetano, Stagnaro y Trapero, quizá el punto de corte podría situarse un poco antes, en el año 2006, con los estrenos de *Nacido y criado* (Trapero) y *Crónica de una fuga* (Caetano). La variación es inmensa desde aquellas pequeñas historias vinculadas a la crisis –centradas en las vidas de personajes como Freddy (Freddy Flores) o Rulo (Luis Margani)– hasta la tragedia familiar de Santiago (Guillermo Pfening), un joven exitoso dedicado a la decoración y restauración de objetos antiguos, o la historia de la Mansión Seré, que condensa en gran medida la historia de los crímenes de Estado de la última dictadura argentina –pese a la excepcionalidad absoluta de la fuga de los detenidos-desaparecidos–. Algo similar observamos en la evolución de la cinematografía de Martel. Hay una progresiva ampliación del marco y la significación sociales de las historias narradas. Si sus dos primeros largometrajes recortaban la vida familiar de provincias, endogámica, intensa, trágica y trascendente, en cruce con los despertares sexuales de Momi (Sofía Bertolotto) y Amalia (María Alché), en *La mujer sin cabeza* (2008) ya se ha ampliado el marco narrativo y vemos no sólo la vida de esas familias decadentes, también sus vínculos con la política, el crimen y la impunidad. La representación familiar y la sexualidad de provincias se han ampliado hasta conformar un todo político-social.

Así, el NCA fue extendiendo el mundo comprendido en sus argumentos, que comenzaron a tener vínculos más visibles (y, en muchos casos, didácticos) con la historia nacional. Los protagonistas de las películas fueron encarnados, cada vez más, por actores famosos y, en muchos casos, se acercaron, en sus determinaciones económico-sociales, a los espectadores usuales de las grandes salas de cine.

En estas variaciones, que pueden ser vistas como la deriva industrial del Nuevo

1 *Estrellas* aborda con ironía el cruce entre el documental y la ficción, propio del NCA mientras que *UPA* coloca el foco en las producciones de bajo presupuesto y aspiraciones grandilocuentes orientadas a festivales. En *Estrellas*, además, el énfasis está en la representación de las clases populares y el miserabilismo de películas como *Bolivia* o *Pizza, birra, faso* o *Mundo Grúa*, que en el marco de la crisis (1999-2002) funcionó como atracción excedente para la crítica, las coproductoras extranjeras y el público, sobre todo de los festivales. Estas producciones importaron una revisión crítica de un modelo de representación del NCA.



Cine Argentino (Setton, 2018a), tiene un lugar preponderante el diálogo con los géneros cinematográficos y, en particular, con los géneros que tienen la violencia como un elemento central: el *noir*, la *biopic* de hombres infames, la película de atraco (*heist* o *caper movie*), el drama carcelario, el policial (*police procedural*). Con un vínculo más profundo y visible con los géneros, la representación del crimen en el cine argentino se volvió menos amenazante, más digerible, pues el crimen quedó enmarcado en una trama particular ordenada por una racionalidad concreta (*El aura*, Bielinsky, 2005) o recluso en el pasado (*Crónica de una fuga*; *El Clan*, Trapero, 2015) o en un espacio concreto (*Leonera*, 2008; *Elefante blanco*, 2012, ambas de Trapero) o dentro de una organización criminal que explota la ignorancia de las clases bajas semianalfabetas (*Carancho*, Trapero, 2009). En las pantallas, los miembros de las clases medias “inocentes” dejaron de ser las principales víctimas potenciales de esa violencia cotidiana, contingente, desbordante. En muchas de estas películas, además, la presencia de actores famosos (Ricardo Darín, Jérémy Renier, Guillermo Francella, Peter Lanzani, Rodrigo de la Serna, Pablo Echarri), junto con el abandono de la imagen documental-realista y las pequeñas historias, colocó la violencia representada a una distancia mucho mayor del espectador, quien ahora puede disfrutar con mayor comodidad de esos peligros cinematográficos. El efecto es el mismo que el indicado por Ernst Bloch respecto de las historias de detectives, pues el aspecto amenazador de la vida pública contrasta con claridad con el confort relativo que signa los modos de consumo de estas historias en el ámbito privado: “La situación es demasiado acogedora en la que las historias de detectives se disfrutaban del mejor modo. En un cómodo sillón, bajo la lámpara de pie de la tarde, con té, ron y tabaco, personalmente bien asegurado, calmosamente sumergido en cuestiones peligrosas” (1985: 242).

Un caso extremo es quizá *Elefante blanco*, en que el extranjero Padre Nicolás (Jérémy Renier), que ha descendido a las precarias villas miserias, sirve de excusa para explicar gran parte del trasfondo histórico de la narración.² El Padre Julián (Ricardo Darín) le cuenta así al público cuánta gente vive en la villa, cómo es la situación, la falta de censos en el lugar, etc., e incluso le relata la historia del edificio abandonado que da nombre a la película. Así, se termina de conformar un producto fácilmente consumible para la cómoda expectación de las clases medias internacionales: un gran drama de acción y producción, con ostentación de efectos especiales más o menos virtuosos, imágenes *for export* de las villas (Ciudad Oculta y la villa 31) y de la violencia en las capas marginadas de la sociedad. El diseño del arte es por demás elocuente del cruce entre la orientación al mercado extranjero, la mirada del film y la historia narrada: Julián (Ricardo Darín), Nicolás (Jérémy Renier) y Luciana

² Esta transformación del imaginario del cine criminal argentino parece estar mediada en gran medida por cierto alejamiento de las clases populares por parte de los cineastas, algo que se ve de manera ejemplar en *Elefante blanco*. Lo que cambia, fundamentalmente, es el punto de vista y, en segundo lugar, la construcción del público.

(Martina Gusmán) tienen su lugar de trabajo en un cómodo espacio “que *balconea* a la villa habilitando una excelente vista, bien desde arriba” (Ravaschino, 2012).³

Film noir y el desenmascaramiento de los paraísos neoliberales

La fuerza omnipresente

El comienzo de *Un gallo para Esculapio* revela rasgos fundamentales del audiovisual contemporáneo argentino en su diálogo con el género negro o, de manera más general, con la temática criminal. En un primer plano sonoro escuchamos la sirena de la policía y vemos dentro de un automóvil una figura humana, de la que no logramos discernir siquiera un rasgo (bien podría ser hombre o mujer). Es Chelo Esculapio (Luis Brandoni) –nos enteramos pocos minutos después–. En el plano siguiente, un taxista habla por teléfono y su conversación se mezcla con la sirena policial. Los tres elementos principales de esta presentación –la policía, la sociedad civil y el mundo criminal en las sombras– determinan en gran medida el universo narrativo de la serie.

El regreso a la ficción de Bruno Stagnaro, codirector de *Pizza, birra, faso* (1997) y director de *Okupas* (2000), fue por mucho tiempo un profundo anhelo de aquellos que seguimos y disfrutamos –a veces más, a veces menos– las ficciones audiovisuales nacionales. En sintonía con la tradición del *film noir*, las primeras obras de Stagnaro hacían foco en el mundo criminal, y las fuerzas policiales solamente aparecían para finalizar con violencia la narración: en el desalojo de la casa en *Okupas*, en el enfrentamiento final de *Pizza, birra, faso*. Pero la policía era un elemento en principio ajeno al universo criminal. En *Un gallo para Esculapio*, por el contrario, la policía está en todas partes: su sirena se hace oír con frecuencia y nuestros protagonistas se cruzan reiteradamente con esta fuerza. En el Oeste cinematográfico y televisivo del Conurbano bonaerense, tan elegido por los cineastas del Nuevo Cine Argentino como locación del género negro –*Un oso rojo*, *Carancho*, etc.–, la presencia policial ha ido aumentando a lo largo de los años. Esto no debería sorprendernos; basta recordar las promesas de campaña electoral del año 2015, que anunciaban un paraíso de millones de cámaras de seguridad y la multiplicación de las diferentes policías (federal, provinciales, municipales). Las fotos de los candidatos rodeados de nuevas hornadas de policías han dejado de ser meras fotos. Y la serie televisiva refleja este crecimiento geométrico de las así llamadas “fuerzas de seguridad” promovido por los candidatos electorales y llevado a cabo por un partido que, como su más visible logro (?), había creado en 2008 una flamante fuerza metropolitana en la Ciudad Autónoma de Buenos Aires. Como los argentinos ya sabemos hace muchos años, las fuerzas represivas –instituciones degradadas,

³ Cabe agregar que, además, la película quita color y fuerza a la figura del padre Mugica, asesinado por su trabajo y sus convicciones políticas y no por casualidad como sugiere el film.

corruptas, violentas– no son, en la realidad, garantes de la paz social ni de ningún paraíso pequeñoburgués libre de delito. La desaparición seguida de muerte de Facundo Astudillo Castro es la última prueba (por ahora) de esta realidad. También en *Un gallo para Esculapio* esas fuerzas represivas participan intensamente del ejercicio de la violencia criminal.

El Estado ausente (en apariencia)

El otro hermano (2017), adaptación de Israel Adrián Caetano de *Bajo este sol tremendo* (2008), de Carlos Busqued, pareciera encontrarse en el otro extremo en cuanto a la representación de los vínculos entre violencia privada y fuerzas represivas. La proliferación desmedida de asesinatos es acompañada por una ausencia casi total de trama judicial o policial. La policía apenas aparece en escena y es de una intrascendencia completa. A pesar de la cantidad y variedad de crímenes representados, sólo se presenta a requerimiento de un vecino por los perros que ladran. Llega hasta el lugar en que Duarte (Leonardo Sbaraglia) y Danielito (Alián Devetac) retienen a sus víctimas y se va sin hacer averiguaciones. Tampoco el policía que custodia el banco actúa frente a la situación irregular en que Cetarti (Daniel Hendler) retira el dinero en efectivo. (A pesar de que Cetarti incluso saca un arma en el interior del banco.)

Esta ausencia casi total del Estado (y la inacción cuando está presente) importa una dimensión política del film. Esta dimensión política no está presente –o al menos no está presente con tanta fuerza y de modo tan notorio– en la novela de Busqued. Las primeras palabras de la película, que podemos leer claramente sobre la cabeza de Duarte, son “Morales intendente”. Están pintadas en una suerte de refugio contra el sol o la lluvia. Este plano, el primero del film, ya coloca de este modo la actividad de Duarte bajo el amparo de la política. Pero la política está ausente; sólo vemos los rastros de sus omisiones, de sus ausencias. La contracara perfecta de este comienzo es el tiroteo de la escena final, que se produce en lo que en la película se denomina, no sin ironía, “el Polo”, para referirse a un inmenso terreno baldío en el que un cartel avejentado y destruido anuncia un proyecto, nunca realizado, de construir allí un polo científico. Estos elementos, sumados al hecho de que Duarte es un ex oficial de la Fuerza Aérea, con gran cantidad de contactos en el Estado que le permiten llevar a cabo sus crímenes, conforman un panorama de la política con dos elementos centrales: a) los vínculos y continuidades existentes en el Estado entre la dictadura y la actual democracia; b) la idea de que los vacíos dejados por falta de acción política albergan los crímenes privados, con relaciones profundas y espurias con los funcionarios estatales. En lugar de ciencia, se produce muerte en Lapachito, de manera efectiva, múltiple y variada. La ausencia del Estado –que ha dado la espalda a la ciencia y no ha logrado asegurar el monopolio de la violencia– se vuelve casi omnipresente en el film y lo determina todo. En ese

marco, la narración va de la muerte a la muerte, de la falta de Estado a la falta de Estado, de las mediaciones privadas y espurias de Duarte hasta el tiroteo final en el espacio que el Estado ha dejado vacío. La muerte de los cuerpos destrozados por las armas da comienzo al relato, que termina del mismo modo, con los cuerpos destrozados por las armas.

Las consecuencias de esta falta de Estado son, como he indicado en un análisis más extenso del film (Setton, 2018b), la animalización completa de las relaciones, la desaparición del ámbito propiamente humano, la transformación de los comportamientos de los personajes en pulsiones elementales destructivas.

En los comienzos de la literatura policial, surgida al calor del pensamiento moderno (en lo político, en lo económico y en lo epistémico), la lucha entre el criminal y el detective solía ocupar el centro de la trama, en una pugna de inteligencias superiores (Dupin y el ministro D., Arsène Lupin y Daubrecq, Irene Adler y Holmes –cabe recordar que Irene Adler es el único personaje capaz de vencer a Holmes a lo largo de las 4 novelas y los 56 relatos–). La serie negra ha retomado en cambio la tradición del orangután de “Los crímenes de la calle Morgue” y el cine, desde sus comienzos mudos, ha mostrado criminales muy poco lúcidos –como en *The Black Hand* (1906) o *Underworld* (1927)– y no pocas veces animalizados: los simios Scarface de Paul Muni (1932) y Blackie de Jack Palance (*Panic in the Streets*, 1951); el Don Corleone de Marlon Brando (1972), con la actuación inspirada –como se sabe– en un bulldog, etcétera. En *El otro hermano* este universo de hombres por completo animalizados está gobernado por un elemento humano, demasiado humano: el dinero. Las acciones y decisiones de los personajes, desde la elección de un lugar para vivir, pasando por el crimen y la traición, hasta la disposición de los cuerpos de los familiares –o el cobro de los seguros de vida–, todo está motivado por una lógica económica extremadamente sencilla: avaricia y acumulación. Todos los negocios del Chanco Duarte, que incluyen el secuestro, la tortura, la violación, la estafa, el asesinato, el cohecho –de la “palometas”, tal como él llama a los funcionarios que se quedan con una parte del dinero en sus negocios turbios–, tienen por finalidad y por motivación la acumulación de dinero.⁴ Cetarti, mucho más limitado en su experiencia, capacidad y despliegue criminales, también guía la mayor parte de sus acciones movido por su voluntad de “juntar guita” –quedarse en Lapachito para cobrar el seguro de vida, vender su auto y permanecer allí hasta vender todas las cosas

4 En cuanto a la violación, cabe hacer aquí una excepción parcial. La violación es aquí un elemento de punición, del que Duarte hace uso cuando las cosas no salen como él quiere, cuando los otros, tal como él dice, no “se portan bien”. Recién una vez que ha decidido castigar a su víctima “por portarse mal” o porque su familia “se ha portado mal”, recién entonces puede aparecer el placer: “Ahora igual ya me calenté, le dice a su víctima antes de violarla, después de que la mujer afirma que ella misma les puede dar el dinero (también había violado antes al chico secuestrado, podemos deducir, porque vemos a Duarte manosearse el pene delante del muchacho como una especie de “entrada en calor”, del mismo modo que lo hace antes de violar a la mujer).

del hermano asesinado, participar del secuestro de la “vieja zorra”,⁵ tal como le dice Duarte a Eva (Alejandra Flechner), irse a Brasil en lugar de volver a Buenos Aires a pagar el alquiler pendiente-, y acumula en diferentes recipientes el dinero que va obteniendo –un frasco, una urna, una mochila-. Al final de la película, ha transformado la vida de su hermano (todo lo que ha acumulado durante años e incluso el propio cuerpo) en dinero y él mismo se ha transformado, como veremos, en un animal.⁶

Así, la omnipresencia de las fuerzas de seguridad (*Un gallo para Esculapio*) y la ausencia de un Estado visible se complementan y se contradicen con perfecta lógica neoliberal. En estas producciones recientes de los directores de *Pizza, birra, faso* podemos ver, además, el desarrollo de un aprendizaje que no encontramos en su primer largo.

En *Un gallo para Esculapio* la idea de formación se encuentra presente con mucha claridad. Loquillo (Adrián Staltari) llama “cebollitas” a los novatos y el mapa hecho a mano para saber cómo moverse por el Oeste es el “título” que marca la finalización de la carrera de grado. Cuando Loquillo ve que Nelson (Peter Lanzani) tiene el mapa, le dice “te recibiste”. Y le explica que el mapa va pasando “de cebollita en cebollita”. Los *Gradus ad Parnassum* del curso académico-meritocrático se transforman aquí en los peldaños que descienden por el camino del crimen. Todo el recorrido de Nelson desde que llega a la capital y hasta que se transforma en la mano derecha de Chelo sigue la sintaxis de un (*Anti-*)*Bildungsroman*. Nelson viaja desde Misiones a la capital para traerle un gallo a su hermano Roque (Diego Cremonesi). En un viaje que parece infinito, por tierra y también por aire, con Vandán como inseparable compañero, busca con tesón a su hermano. En el marco de esta búsqueda familiar, se cruza con la banda de Chelo, tiene una pequeña historia erótica con Vanesa (Andrea Rincón) y una historia amorosa mayor con su *cuñada* Estela (Eleonora Wexler) –a la vez, va desarrollando un vínculo con su sobrino Joaquín (Balthazar Murillo), el hijo de Estela-. En esta (de-)formación va pasando por diferentes etapas, y en el quinto capítulo, antes de

5 Toda la película puede ser vista, en este sentido, bajo la lógica de la imagen-pulsión (Deleuze, 2005a). Cuando esa imagen peculiar que es para Deleuze la conciencia humana pierde su carácter específico, el cine queda limitado en la ontología deleuzeana a aquella perspectiva que Rancière (2005: 136) identifica con la filosofía de la naturaleza. Desaparece, por decirlo así, el ámbito humano, y con él la perspectiva de la filosofía del espíritu (Rancière, 2005: 136). El mundo de la pantalla queda reducido a naturalismo, a pulsiones elementales y destructivas como únicas formas posibles de comportamiento de los animales humanos. Este es, para Deleuze, el mundo del naturalismo, un mundo anterior a la separación entre el hombre y el animal. Para un análisis más detallado de la animalización de los comportamientos en el film en consonancia con el concepto de imagen-pulsión de Deleuze, cf. Setton 2018.

6 Siguiendo la tesis de Piglia (2000), se sigue repitiendo hasta el hartazgo que en el policial de la serie negra, el dinero es siempre el móvil, la causa eficiente y final de las acciones –en síntesis, todo– y por extensión en el cine negro. Es innegable que el dinero ocupa un lugar fundamental, pero también es más que obvio que los personajes de estas tradiciones no son racionales, sino antes bien pulsionales en el caso de los criminales, y profundamente éticos, si se trata de detectives, que trabajan por la paga, por la que se harán moler a palos sin tomar por ello un centavo de más.

la elípsis de la serie, sale a poner el pecho para robarle el documento a un perejil. Mientras Nelson escapa de su robo, escuchamos la voz de una mujer del equipo de apoyo a familiares de criminales: “Delincuente se hace, no se nace”, afirma y luego previene a las mujeres presentes contra las malas compañías y las insta a defender la noche familiar para evitar la resbaladiza pendiente del crimen.

En sus comienzos en el AMBA, Nelson prefiere mantener un perfil bajo, representando un poco al provinciano inocentón, de buenos modales, respetuoso. Con la graduación, se termina esta faceta y Nelson se ha convertido en un “poronga” y hasta termina por tomarle el gusto al apodo “Berenjena”, que antes lo ruborizaba. Con gran velocidad va rompiendo todos los vínculos afectivos ajenos al mundo criminal: se pelea con Ismael (Diego Echegoyen), con Vanesa, con Estela. Una transformación similar, aún más radical, observamos en Cetarti. En el duelo final, Duarte le dice “¡Cómo no te vi venir!” (son sus últimas palabras antes de morir). Pero el público sí lo vio venir y también en parte Enzo (Pablo Cedrón), que cuando Cetarti mejoró mucho en su negociación –y le dice que, si no le da 3000 pesos, prefiere quemar todas las cosas–, le señala “me parece que vos te estás juntando mucho con Duarte”. Así se marca el aprendizaje realizado: Cetarti logra torcerle el brazo a Enzo –que tiene muchos años de oficio– y sale exitoso de esta negociación. La transformación hacia ese éxito económico también puede ser vista como el recorrido de una anti- formación, como la transformación de Cetarti en un animal de esa selva que es Lapachito. Esta transformación queda acentuada por la última escena, que finaliza con el plano más bello de todo el film. Por el espejo retrovisor vemos cómo Cetarti se va caminando y se adentra en la naturaleza, con un arma y cargado de dinero, luego de que ha matado a Duarte vaciándole todo el cargador del arma, mientras emitía sonidos de rebuznos o jadeos de un animal de gran tamaño, que escuchamos en un primerísimo plano sonoro. En el perfecto diseño de ese último plano, se inscribe con claridad la firma de Caetano como director, que expresa un profundo desencanto político y social.

Biografías infames. Los emprendedores de siempre: *Not All Rugbiers*

Historia de un clan (2015), serie dirigida por Luis Ortega, y *El clan* (2015), film dirigido por Pablo Trapero, llevaron a las pantallas chica y grande respectivamente la historia de la familia Puccio. Situada en San Isidro, el partido más rico del conurbano bonaerense, la casa de los Puccio funcionaba a la vez como residencia familiar y sede del negocio criminal (lugar de reunión de los participantes de la sociedad clandestina y buzón de los secuestrados). Es una familia que participó activamente en el rugby nacional (Alejandro Puccio inte-



gró la selección argentina) y en la represión y el terrorismo de Estado nacionales (Arquímedes Puccio integró el célebre y triste Batallón de Inteligencia 601). Perdido el empleo estatal en negro con la recuperación de la democracia en 1983, decide redireccionar el secuestro y desaparición de personas en un negocio extorsivo: transformar literalmente a las personas en mercancías. La película de Trapero destaca con insistencia los vínculos entre las fuerzas armadas que ocuparon el Estado durante la última dictadura y el emprendimiento privado del secuestro, dirigido por un ex miembro de las fuerzas de seguridad con vínculos con el ejército. Los negocios criminales de padres e hijos en democracia aparecen, entonces, como la continuación de los negocios estatales durante la dictadura; y los crímenes familiares se presentan así como la continuación de la dictadura por otros, en realidad idénticos medios (secuestro, tortura, extorsión, asesinato, desaparición). Trapero, que siempre abordó el cine como un trabajo familiar y cuya filmografía ha abordado hasta la fatiga los conflictos familiares, opta por presentar a un padre hipnótico y tiránico que somete a los hijos, en lugar de resaltar el fenómeno de la organización familiar criminal. Esto explica, en parte, que no haya aprendizaje de los hijos en la realización de las tareas criminales, pues solamente padecen el sometimiento que les impone su padre. Sin embargo, sí vemos cómo el niño bien que integra los Pumas logra progresar económicamente con asombrosa velocidad (abre un local de ropa e implementos para surfers; compra un gran terreno en San Isidro para construir una casa y mudarse con su novia). “Toda la guita es afanada”, como ya había sentenciado el Oso quince años atrás (*Un oso rojo*).

Si se comparan las producciones de los últimos años –por ejemplo, *La chica que limpia* (Lucas Combina, 2017), *Rojo* (Benjamín Naishtat, 2018), *Lobos* (Rodolfo Durán, 2019), *Crímenes de familia* (Sebastián Schindel, 2020), sólo por nombrar algunas– con las ficciones criminales de comienzos del Nuevo Cine Argentino, es fácil advertir que los criminales han dejado de ser individuos marginales en situaciones económicas más o menos precarias. El imaginario del amenazante ladrón callejero pareciera haber abanado las pantallas del cine y la televisión argentinos o al menos ha perdido centralidad. Esos criminales, improvisados, impredecibles y poco profesionales que podían terminar con la vida de cualquiera en cualquier momento y amenazaban al inmigrante que conseguía un trabajo precario (*Bolivia*) o al empleado que había cobrado un adelanto (*Un oso rojo*) o al joven de clase media que tenía una moto (*Rapado*) o al viajero que se tomaba un taxi para ir hasta el aeropuerto (*Pizza, birra, faso*) han perdido protagonismo. O acaso su imaginaria presencia en las calles resulta tan aterradora que promueve casi exclusivamente la fantasía del encierro (cf. *El marginal*). En las producciones de los últimos años, en cambio, los criminales son representantes de las clases medias más o menos acomodadas, como sucede con *Relatos salvajes* (Szifrón, 2014), *La cordillera* (Santiago Mitre, 2017), *Animal* (Armando Bó Jr., 2018) y la mayor parte

de las películas de la dupla Cohn-Duprat (*El hombre de al lado*, 2008; *El ciudadano ilustre*, 2016; *Mi obra maestra*, 2018; *4 x 4*, 2019). Muchos de ellos son hombres de negocios. Robert Warshow ha remarcado la similitud del *gangster* cinematográfico con el hombre de negocios, al destacar su imposibilidad de establecer vínculos afectivos, su soledad inevitable y trágica, su consideración de los seres humanos como medios –sus socios, colaboradores e incluso sus “amigos”– para el ascenso en su carrera criminal, o también como trofeos o manifestaciones de sus logros –sus vínculos amorosos con mujeres esplendorosas–. El camino del *gangster*, nos dice, es ascender, ascender y ascender, ese es su único lema y en eso radica su éxito. “The World is Yours”, reza el cartel luminoso que vemos desde el departamento de Scarface. Pero no hay un lugar al que llegar. Toda la vida del *gangster* es trabajo, búsqueda de progreso y acumulación, y en cuanto descansa, muere asesinado, porque es un mundo en que las únicas relaciones posibles son las de dominación y sumisión. En cuanto uno deja de ser el martillo, se convierte de inmediato en el clavo. El sueño del *gangster* es, como afirma Warshow, infligir el máximo daño posible y dominar el mundo. Esta caracterización se ajusta a muchos de los criminales protagonistas retratados en los últimos años por las ficciones argentinas.⁷

En este sentido, no debe sorprender que, entre las últimas producciones, se encuentren *biopics*, como las del Clan Puccio o *El ángel* (2018), de Luis Ortega. Leo Lowenthal ha indicado tempranamente que las biografías de personajes reales, cuyo número e importancia en el mercado creció de manera extraordinaria en la primera mitad del siglo XX, son postuladas en gran medida como “ejemplos de éxito que pueden ser imitados. Estas historias de vida están destinadas a ser modelos educativos. Están escritas, al menos en lo ideológico, para aquellos que al día siguiente habrán de intentar emular al hombre que acaban de envidiar” (1961: 113). Muchas de las películas y series favorecen esta imitación, vinculada de manera estrecha con una construcción seductora de la figura del villano. Esto se puede ver en *Historia de un clan* y *El ángel*: los parlamentos de Arquímedes Puccio, ‘canberos’, buscan suscitar la admiración del espectador y lo distinguen del resto de los personajes;⁸ en *El ángel*, en cambio, la fascinación se inscribe en la perspectiva de la cámara

7 Esta caracterización del criminal ya había estado presente en varias producciones de Caetano y Trapero, pero no se trataba de los protagonistas de las películas, sino de sus antagonistas, el Turco (René Lavand) en *Un oso rojo*, el Perro (Carlos Weber) en *Carancho*, Willy Marmota (Carlos Belloso) en *Tumberos*. En esas producciones más tempranas, el dinero tenía una significación por completo diferente para los protagonistas. La acción final de Rubén en *Un oso rojo*, el regalo, el don, parece por completo inconcebible en estos hombres de negocios que son los protagonistas de las nuevas ficciones criminales.

8 Esto en verdad es así hasta la mitad de la serie aproximadamente. A medida que avanzan los capítulos, todos los diálogos van tomando el tono “canbero” de Arquímedes, como si los guionistas se hubieran fascinado con su propio procedimiento. Incluso Nélica Bollini (Verónica Llinás), en una situación crítica extrema como es el secuestro, habla de ese modo con su secuestrador, y también lo hace Maguila, a pesar de que, en términos generales, está concebido como un personaje de muy pocas luces.

ra, en el encuadre, en la demora del plano sobre el cuerpo y el rostro del protagonista. Esto se percibe con claridad en la primera secuencia del film, por ejemplo, cuando vemos a Robledo Puch (Lorenzo “Toto” Ferro) bailando dentro de la casa a la que ha entrado a robar.⁹ Este héroe no se ajusta a la descripción de Warshow del *gangster*, tal como sí sucede con Arquímedes. *El ángel* representa no el ideal de la vida como trabajo y progreso constante, sino un *laissez-faire* dionisiaco que incluye la destrucción y el erotismo como elementos fundamentales. La fascinación promovida se percibe, así, frente al carácter anarquista, espontáneo del protagonista. Los crímenes de Robledo Puch son revestidos de una libertad de acción infinita, una espontaneidad total y un *sex-appeal* exuberante. Frente al ideal del hombre de negocios exitoso, que logra encontrar una veta particular, novedosa, no explorada del mercado (Arquímedes Puccio, Duarte), Robledo Puch se muestra como ideal de descontrol, erotismo y vitalidad sin restricciones, sin límite alguno de la sociedad o el Estado.

Dramas carcerarios: fantasía antipobre y el sueño (pesadillesco) del encierro del otro

Las tres temporadas de *El marginal* (Luis Ortega y Adrián Caetano, 2016-2019) conforman una de las producciones audiovisuales argentinas más importantes de los últimos tiempos. En el primer capítulo de la serie, la narración es ajustada, los planos meticulosamente diseñados, como lo son el trabajo de arte, la selección de locaciones, el *casting*, el guión y los diálogos. Este capítulo presenta algunos puntos en común con el primero de *Tumberos*, la serie carcelaria que Caetano dirigió en 2002. En ambos, encontramos tres elementos comunes: la “caída” de un hombre de la ley (un abogado, en *Tumberos*; un policía, en *El marginal*) en la cárcel, el confinamiento de la comunidad masculina, el homicidio atribuido al protagonista, del que en principio nada sabemos. El ingreso en la cárcel es un ritual de pasaje, desde el exterior, poblado de relaciones con mujeres (madre, novia, esposa, abuelas, tías, hermanas, amantes, prostitutas, posibles compañeras de trabajo, etc.), hacia un aislamiento únicamente masculino.¹⁰ En *El marginal*, sin embargo, en contraste con *Tumberos* (y con muchas otras series carcelarias), el carácter unisexual de la reclusión se ve mitigado

9 Pablo Alabarces (2020) destaca el erotismo de la secuencia, un “erotismo que está puesto en la mirada de la cámara y en la disposición del cuerpo”.

10 Se trata de un pasaje en sentido contrario al rito de la despedida de soltero, que va desde la comunidad viril hacia el matrimonio, el espacio compartido con la mujer. El vínculo entre el ingreso a la cárcel y la despedida de soltero está subrayado en el comienzo de *Tumberos* (Setton 2015). La despedida de soltero es otro ritual de pasaje unisexual en que la mujer es excluida de la celebración aunque ocasionalmente pueda ser incluida como objeto del colectivo masculino. Este ritual es, muchas veces, no demasiado diferente de la violación en manada. Significativamente, en ambos ritos, quien realiza el pasaje de un ámbito a otro puede ser violado por el grupo de hombres, ya sea como despedida (de soltero) o como bienvenida (a la cárcel).



por las presencias de Emma (Martina Guzmán), las visitas (sanitarias), las chicas trans, separadas en otro pabellón, Rita (Verónica Llinás) en la segunda temporada, Estela Morales (Ana María Piccio), en la tercera, Luna (Maite Lanata), durante los primeros capítulos de la serie.¹¹ Por otra parte, este ingreso novedoso de las mujeres en el espacio por tradición masculino llega a tal punto que la prostitución femenina se practica con regularidad (esto permite, por ejemplo, que un preso debute heterosexualmente dentro de la cárcel) o que una adolescente pueda festejar allí su fiesta de 15. Así, los ritos de iniciación heterosexuales pueden ser llevados a cabo sin inconvenientes, pues en los hechos las mujeres pueden ahora ingresar a este encierro masculino, e integrar como funcionarias la institución carcelaria.

Las tres temporadas de la serie repiten una trama esquemática fundamental: la “caída” en la cárcel de un personaje que “no pertenece” a ese mundo y debe luchar por sobrevivir en él sin ser violado y / o sometido por completo a la esclavitud. Esto no es tanto una singularidad de la serie, sino más bien parte del género y del imaginario social del mundo carcelario, en el que, como le dice Mario Borges (Claudio Rissi) a su hermano Diosito (Nicolás Furtado), “cogés o te cogen”, “no hay una tercera posición”. La serie ofrece en sus diferentes temporadas respectivos personajes caídos, encarnados por actores ‘sexis’ de diferentes generaciones: Pastor-Palacios (Juan Minujín), el Doc (Esteban Lamothe), Moco (Lorenzo “Toto” Ferro). Se trata de actores lindos, *cool* y más o menos consagrados y premiados, que fomentan la identificación del espectador de las clases medias y encarnan personajes que llegan a la cárcel por alguna brusca peripecia en su vida. La víctima de esta caída es, de temporada en temporada, más joven, más blanca, más adinerada, más ingenua. Entre Pastor –un policía presuntamente corrupto– y Moco –un niño rico que se alcoholiza y tiene un accidente automovilístico– hay veinticinco años y toneladas de ingenuidad de diferencia. (Moco no sólo es “más blanco” que sus predecesores, es, además, casi una hoja en blanco; incluso es virgen.) Salvo estos protagonistas, los actores que interpretan a los reclusos bien podrían ser (y alguno lo es, de hecho) aquellos actores desconocidos o no actores de los comienzos del Nuevo Cine Argentino. El aspecto, la gestualidad y el habla de muchos coinciden casi con plenitud con el imaginario de la delincuencia promovido por el discurso de la inseguridad de casi todos los medios masivos y de buena parte de la política. Así, el encierro (de los excluidos) funciona como fantasía de seguridad de la clase media atemorizada.

11 El carácter unisexual del mundo representado no es, naturalmente, un rasgo autoral, sino, por el contrario, histórico. Alfredo Grieco y Bavio (2016) ha señalado al respecto que el mundo exclusivamente masculino de *Tumberos* está menos determinado por una decisión autoral que por una tradición narrativa y genérica: “Como en el *western*, como en el policial negro, como en la épica clásica, como en la *Biblia*, las mujeres son fundamentales, pero no son protagonistas [...] El mundo de estas teleseries [*Okupas* y *Tumberos*] es masculino por una historia e institucionalización de exclusiones, antes que por decisión de los protagonistas, o de los autores” (219).



El miedo de las clases medias a encontrarse con individuos amenazantes en las calles, elaborado en las primeras producciones del Nuevo Cine Argentino, es suplantado ahora por el disfrute visual, cinematográfico-televisivo de ver cómo, en el marco del encierro, ejercen la violencia unos sobre otros. Este disfrute confortable de ver a los pobres matarse entre sí tiene como condición de posibilidad la exterioridad del punto de vista, tal como sucede en la serie con el despacho de Antín (Gerardo Romano), quien, desde el enorme ventanal de su oficina –y también en las pantallas que reproducen las imágenes tomadas por las cámaras de seguridad–, se complace en ver el espectáculo de la violencia en sus diferentes modos.

Este disfrute visual de la violencia se complementa por un punto de vista interior, el del protagonista caído de cada temporada. Este punto de vista complementario reúne una fantasía gnoseológica, una pesadilla y un sueño de triunfo o al menos de integración o adaptación. La interioridad del punto de vista del protagonista extranjero sirve para hacer voyeurismo carcelario, tal como ya en *Elefante blanco* pudimos acceder al turismo de la villa. En una cárcel dividida en espacios segmentados por la pertenencia grupal, en la que el acceso a un espacio ajeno puede importar la muerte, el protagonista caído y extranjero puede circular por los diferentes espacios. En el marco de la trama, el punto de vista interior conlleva la interacción de ese personaje con el mundo desconocido y hostil: se trata de ver de qué modo puede desenvolverse el individuo amenazado en esas circunstancias extremas, desfavorables y ajenas. En este sentido, la sintaxis de cada temporada puede ser vista como una sintaxis de *film noir* invertida: la transformación de la pesadilla en sueño de triunfo.

El ingreso bautismal de estos ángeles caídos en una temporada en el infierno está determinado por una economía de duelos, engaños, sometimientos y humillaciones. Pastor debe enfrentarse con Morcilla (Carlos Portaluppi) y Fiorella (Guido Botto Fiora) para poder tener un lugar donde dormir;¹² el Doc casi es violado por los integrantes de la Sarandí en dos ocasiones (en una se salva por una requisita inesperada cuando ya está con los pantalones bajos y en la otra por la intervención de la banda de los Borges, que intervienen en su defensa cuando lo tienen contra la pared y ya le mordieron la oreja); antes de que Moco ingrese, Eduardo Pardo (Gustavo Garzón) paga para que le “protejan el culo” y, una vez adentro, no lo dejan siquiera caminar solo por la cárcel y Diosito lo trata como si fuera un niño. Así, el ingreso supone el riesgo de la infantilización, el sometimiento, la violación y la imposición de una identidad estigmatizada –“lavataper”, “Valerio”– dentro del imaginario carcelario.¹³

12 Además de que lo castigan con una estadía en el buzón porque le habían plantado un arma y lo amenazan en diferentes momentos con “rellenarle el orto”.

13 “Lavataper” y “Valerio” son utilizados dentro de la serie. Son los términos que se utilizan, o se

Para fantasía de seguridad de las clases acomodadas, ya estaba el aislamiento en los *countries* y barrios cerrados, que también fue trabajado en los últimos años en el cine: *Cara de queso -mi primer ghetto-* (Ariel Winograd, 2006), *Una semana solos* (Celina Murga, 2009), *Las viudas de los jueves* (Marcelo Piñeyro, 2009), *Los Marziano* (Ana Katz, 2011), *Be-tibú* (Miguel Cohan, 2014). Pero en *El marginal* la fantasía del encierro tiene al menos tres facetas nuevas. La primera, como adelantamos, encarnada en la figura de Antín y sobre todo en su punto de vista, bien desde arriba disfrutando con comodidad de ver cómo los presos se matan o castigan unos a otros (algo similar al punto de vista elevado de *Elefante blanco*), además de beneficiarse económicamente con los negocios del patio y las peleas. A esa fantasía de disfrute escópico, encierro seguro y retaliación placentera, se suma otra fantasía pesadillesca, la de la caída de un miembro de las clases medias en el encierro violento de la pobreza carcelaria (Luna, Pastor, el Doc, Moco). Esta pesadilla está acompañada por otra fantasía, la del triunfo, al menos parcial, del niño o joven de clase media sobre estos peligrosos excluidos, que en muchos casos nada tienen que perder. En cada temporada, el blanco que ha caído entre ‘la negrada’ (?) sale ileso, triunfa dentro de ese mundo ajeno de peligros violentos, tal como Luna también logra salir ilesa en la primera temporada. Así, la pesadilla se transforma en fantasía de dominio, colaboración satisfactoria o al menos salvación por las influencias familiares. Pastor, un policía encubierto y posiblemente corrupto, logra escapar y mata a Diosito, uno de los capos de la cárcel; el Doc, que está en la cárcel por hacerse cargo del crimen de su amante, víctima de violencia de género, logra escapar (y dos años después, salteadas la tercera y primera temporadas, regresa y revive a Diosito); y Moco, un adolescente alocado que mata sin conciencia a sus amigos en un accidente de tránsito, mata de una puñalada a Bruni (Alejandro Awada), que por breves instantes logra el dominio de la cárcel y salva así a Mario Borges –de este modo, logra restablecer el dominio de los Borges y evita así la muerte de ambos hermanos (la banda de los Borges desentierra a Diosito, a quien Bruni había enterrado vivo)–. En las tres temporadas, el personaje caído poco o nada sabe del mundo carcelario, pero lo aprende todo o al menos lo suficiente para sobrevivir ileso. En esto se revela la fantasía de adaptación absoluta de las clases medias, el imaginario de un poder de adaptación ante cualesquiera circunstancias.

Conclusión

Como hemos indicado, el Nuevo Cine Argentino introdujo, en sus comienzos, un nuevo tipo de narración, determinada por un mundo en crisis, la violencia y vínculos precarios pero significativos entre los personajes y su entorno. Esto sustituyó, como ha señalado

utilizaban, para designar el escalafón más bajo en la jerarquía carcelaria. El que lava los platos, limpia, plancha para los demás es considerado un cobarde, un tontito, un “moquero”.

Jens Andermann, al “detective social” (2015: 31) como personaje eminente del cine del regreso de la democracia. Al desterrar de las pantallas la Historia, las clases populares y las calles, así como la clase media venida a menos, tuvieron gran protagonismo en las pequeñas historias del presente. Ahora que esos criminales improvisados casi han desaparecido de las calles de las pantallas y se encuentran reunidos en la cárcel, ahora que los criminales en libertad han ascendido de clase, la pertenencia de clase ha perdido gran parte de su peso en el comportamiento de los personajes y las tramas genéricas determinan en gran medida los códigos de los vínculos, las acciones y los modos del ejercicio de la violencia.¹⁴ Así, el crimen ha cobrado mayor previsibilidad, ante todo en géneros como el drama carcelario y las *biopics* de hombres infames. Estos géneros se presentan, al menos parcialmente, como la realización de las fantasías neoliberales de ciertas clases acomodadas y propenden a perder su capacidad de crítica social. En el caso de *El marginal*, por ejemplo, este rasgo de crítica social va desapareciendo en el transcurso de la serie, y ya casi está ausente por completo en la tercera temporada. El *film noir*, un género marcado desde su origen por la ambigüedad, la conjunción de la imagen pulsión, la omnipresencia de las fuerzas de seguridad y la significación abrumadora del dinero como determinante principal de los vínculos, ofrece, en cambio, la perspectiva más pesimista y a la vez más aguda de crítica social. A las películas que hemos analizado, podrían añadirse, dentro de esta serie, *Carancho* (Trapero, 2010), *El perro Molina* (Campusano, 2014), e incluso muchas otras –por ejemplo, *La mujer sin cabeza* (Martel, 2008), *El asaltante* (Fendrik, 2009), *Vil romance* (Campusano, 2009), *Vikingo* (Campusano, 2009), *Relatos salvajes* (Szifron, 2014), *Zama* (Martel, 2017)– que, sin encuadrarse dentro del *film noir*, sí comparten la perspectiva oscura, pesimista del mundo, que se contrapone a los sueños de encierro, dominación y adaptación plena que se expresan en otras producciones audiovisuales.



Bibliografía

- Alabarces, Pablo (2020). “Primera clase: La vida de los hombres infames, o al menos de uno”, https://youtu.be/wICG_3Vl-t0.
- Altman, Rick (1999). *Film / Genre*. Londres: British Film Institute.
- Andermann, Jens (2015). *Nuevo Cine Argentino*. Buenos Aires: Paidós.
- Bernini, Emilio, Choi, Domin y Goggi, Daniela (2004). “Los no realistas. Conversación con Ezequiel Acuña, Diego Lerman y Juan Villegas”. *Kilómetro 111. Ensayos sobre cine*, 5, 153-169.
- Borde, Raymond y Chaumeton, Etienne (1958). *Panorama del cine negro*. Buenos Aires: Losange.

14 Warshow (1964) ha señalado las particularidades del ejercicio de la violencia en el *western* y la películas de gangsters; Borde y Chaumeton (1958), en cambio, han descrito este fenómeno en el *police procedural* y el *film noir*. Como muestran estos análisis, cada género tiene una particular tradición en los códigos y requisitos del ejercicio de la violencia.

- Busqued, Carlos (2009). *Bajo este sol tremendo*. Barcelona: Anagrama.
- Deleuze, Gilles (2005a). "Del afecto a la acción: la imagen-pulsión". *La imagen-movimiento. Estudios sobre cine*. Trad. Irene Agoff. Barcelona, Buenos Aires, México: Paidós, 179-201.
- Deleuze, Gilles. (2005b). *La imagen-tiempo. Estudios sobre cine*. Trad. Irene Agoff. Barcelona, Buenos Aires, México: Paidós.
- Grieco y Bavio (2016). "La verdad os hará libres: de *Okupas* a *Tumberos*", en Setton, Román y Pignatiello, Gerardo (comps.). *Crimen y pesquisa. El género policial en la Argentina, 1870-2015: literatura, cine, televisión, historieta y testimonio*. Buenos Aires: Título, 215-226.
- Löwenthal, Leo (1961). "The Triumph of Mass Idols". *Literature, Popular Culture and Society*. Englewood Cliffs: Prentice-Hall, 109-140.
- Piglia, Ricardo. *Crítica y ficción*. Buenos Aires: Seix Barral, 2000.
- Rancière, Jacques (2005). "¿De una imagen a otra? Deleuze y las edades Del cine"- *La fábula cinematográfica. Reflexiones sobre la ficción en el cine*. Barcelona: Paidós, 129-146. Traducción: Carles Roche.
- Ravaschino, Guillermo (2012). "Elefante Blanco", <https://www.cineismo.com/criticas/elefante-blanco.htm>.
- Setton, Román (2015). "*Tumberos*: crímenes entre hombres. Engaños y lealtades, confinamientos y libertades". *Badebec. Revista del Centro de Estudios de Teoría y Crítica Literaria*, 4.8, 384-406.
- Setton, Román (2018a). "La deriva industrial: Adrián Caetano, Pablo Trapero, Lucrecia Martel, Diego Lerman". Emilio Bernini (comp.). *Después del nuevo cine. Diez miradas en torno al cine argentino contemporáneo*. Buenos Aires: EUFyL, 73-85.
- Setton, Román (2018b). "*El otro hermano*, animalidad, razón utilitaria y política como pilares constructivos del *noir* en la actualidad". *Alea. Estudios Neolatinos*, 20.1, 110-124.
- Warshow, Robert (1964). "The Gangster as Tragic Hero" y "Movie Chronicle: The Westerner". *The Immediate Experience. Movies, Comics, Thatre, and Other Aspects of Popular Culture*. New York: Anchor Books, 1964, 83-88 y 89-106.