

Si muero antes de despertar, de Carlos Hugo Christensen: maneras de ser hombre, entre la modalidad del policial y la del *noir*



Pablo Debussy

Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas - Instituto de Filología y Literaturas Hispánicas "Dr. Amado Alonso", Argentina
pdebussy@gmail.com

Recibido: 7/8/2020. Aceptado: 30/12/2020.

Resumen

Este trabajo analiza el film de Carlos Hugo Christensen *Si muero antes de despertar* (1952) a partir de la disputa de dos modalidades: la modalidad policial y la del *noir*. La primera de ellas se vincula con la ley, el orden y las instituciones (familia, escuela, iglesia), mientras que la segunda lo hace en relación con los deseos sexuales prohibidos y la criminalidad. De manera complementaria, se analiza la configuración de diversas masculinidades, que subyacen a dichas modalidades, así como también las zonas de la ciudad y su división geográfica y moral: de un lado, el barrio "cordial", que incluye la casa paterna y la escuela; del otro, el baldío, el lugar del deseo sexual perverso.

Palabras clave: Christensen; masculinidades; policial; *noir*; ciudad.

Si muero antes de despertar, by Carlos Hugo Christensen: the ways of being a man, between modalities of police procedural and noir

Abstract:

This text analyzes the film *Si muero antes de despertar* (1952), by Carlos Hugo Christensen, from two different points of view: the modalities of police procedural movie and the film *noir*. The first of them is associated with law, order, and institutions (family, school, church), while the second is associated with forbidden sexual desires and criminality. Besides this, I study the configuration of different masculinities that lies below that opposite orders. I also study the areas of the city, not only from a geographical perspective but also from a moral one: on the one hand, the kind neighborhood that includes the family home and the school; and on the other hand, the vacant land, a place that hides the wicked sexual desire.

Keywords: Christensen; masculinities; police procedural; *noir*; city.

En el lapso comprendido entre 1947 y 1952, el cine policial argentino alcanza su denominado “período de oro” (Tassara, 1992: 155), un momento intenso y particularmente fructífero en lo que a cantidad y a calidad de producciones fílmicas se refiere. Sin la presencia de un sello productor preponderante que marque una línea y un estilo, como la Warner Bros. en Estados Unidos, el policial vernáculo se desarrolla de manera heterogénea y variopinta en numerosos estudios de filmación (Lumiton, Artistas Argentinos Asociados, Interamericana-Mapol, Pampa Film, Establecimientos Filmadores Argentinos, Cinematográfica General Belgrano).¹ De esta manera, resulta difícil trazar líneas o casos arquetípicos dentro del género. Por el contrario, coexisten en él “comedias, melodramas, policiales psicológicos, películas de espionaje, films de gánsters, carcelarios, tribunalicios, y ortodoxos ejemplos de cine negro” (Goity, 2000: 401).

Es el tiempo de algunos notables cineastas como Daniel Tinayre (*A sangre fría*, 1947; *Pasaporte a Río*, 1948; *Deshonra*, 1952), Román Viñoly Barreto (*La bestia debe morir*, 1952; *El vampiro negro*, 1953), Hugo Fregonese (*Apenas un delincuente*, 1949), Don Napy (*Captura recomendada*, 1950; *Camino al crimen*, 1951; *Mala gente*, 1952) y Leopoldo Torre Nilsson (*El crimen de Oribe*, 1950).

Entre estos directores vale destacar, además, a Carlos Hugo Christensen (1914-1999), figura fundamental del cine policial argentino. Algunas de sus contribuciones al género son: *La muerte camina en la lluvia*, de 1948, basada en la novela francesa *L'assassin habite au 21*, de Stanislas-André Steeman, con guion del propio Christensen y de César Tiempo; *La trampa*, de 1949, versión cinematográfica de la novela *Algo horrible en la leñera*, de Anthony Gilbert, con guion de Christensen y José Arturo Pimentel; *No abras nunca esa puerta*, de 1952, sobre dos relatos de Cornell Woolrich (William Irish) titulados “Alguien al teléfono” y “El pájaro cantor vuelve al hogar”, con guion del español Alejandro Casona; y, finalmente, el film en el que me voy a detener en este artículo: *Si muero antes de despertar*, también de 1952, y nuevamente con guión de Casona sobre un texto homónimo de Woolrich.²

Si muero antes de despertar tiene como protagonista a Luis Santana, Lucho (Néstor Zavarce), un niño en edad escolar, hijo de un inspector de policía (Floren Delbene). Lucho fantasea con ser policía como su padre, lo que provoca el espanto de su madre (Blanca del Prado), quien de todos modos se resigna a la voluntad de los hombres de la casa. Antes que estudiar, Lucho prefiere hacer travesuras y hostigar a su compañera Alicia Miranda (Marta Quintela) tirándole de las trenzas. Un día ella le cuenta un secreto que el joven promete no divulgar: un hombre (Homero Cárpena) la espera todas las tardes a la salida de la escuela y le regala chupetines. Repentinamente, la niña deja de ir a clases y Lucho se entera, al oír una conversación entre sus padres, de que un “lunático” (según la descripción de su madre) la ha asesinado. Fiel a su promesa, calla y sufre en silencio. Luego, la narración, mediante una elipsis, muestra a Lucho algo más grande, cursando uno de los últimos años escolares. Julia Losada (María Troncoso), una compañera por la que se siente atraído, le cuenta que las tizas de colores con las que ella pinta las inmediateces del colegio se las regala un hombre. Lucho comprende que se trata del “lunático” e intenta impedir que la niña vuelva a encontrarse con él, pero lamentablemente no lo consigue. Es sancionado en el colegio y expulsado por sus numerosas indisciplinas. (En el último caso, se trata de una presunta indisciplina, cuando Lucho en verdad busca salvar a Julia). Su padre, por su lado, lo encierra en su habitación

¹ Para un estudio de los films policiales del período en relación con los distintos estudios de filmación, véase el trabajo de Elena Goity (2000).

² Originalmente, Christensen había pensado en hacer un largometraje integrado por tres episodios breves a partir de los respectivos cuentos de Cornell Woolrich. El episodio correspondiente a *Si muero antes de despertar* quedó más extenso de lo planeado, y por este motivo se decidió estrenarlo como un film independiente.

sin darle lugar a explicaciones. Las autoridades fallan, tanto la escolar como la familiar, al ignorar la verdadera situación y al culpabilizar al inocente. Todo sucede como Lucho temía: Julia desaparece, raptada por el criminal. El joven consigue escapar clandestinamente de su casa y, guiado por su intuición detectivesca, halla los rastros de la chica hasta dar con su paradero en un turbio baldío de la ciudad. A manera de pistas, Lucho va dejando en el suelo los botones de su saco, confiando en que su padre los encontrará. Lucho localiza a Julia, maniatada y aterrorizada, y pretende liberarla y huir con ella, pero el criminal aparece, dispuesto a matarlos a los dos. La policía, encabezada por el inspector Santana, llega justo a tiempo para atraparlo. El orden queda así restituido: el padre de Lucho, quien era inspector de segunda, es ascendido a inspector de primera y su hijo es reconocido por él como un muchacho valiente.

En este artículo me interesa analizar *Si muero antes de despertar* bajo la hipótesis de que conviven en él dos modalidades genéricas diversas (aunque no por eso opuestas ni delimitables de manera tajante): la del *police procedural* (o indagación policial) y la del film *noir*; asimismo, estas modalidades comportan diferentes configuraciones de masculinidad. Por un lado, bajo la modalidad de la indagación policial se halla la masculinidad legitimada e institucionalizada del inspector Santana, así como los dispositivos vinculados a la afirmación de la ley, el orden y las normas morales: la policía, la iglesia, la escuela y la familia. Por el otro, bajo la modalidad transgresora e inquietante del *noir* (siempre acechante en las fronteras de la indagación policial), están las prácticas sexuales perversas y el crimen, encarnadas en la figura del criminal amenazante, representante de una masculinidad “desviada”.

Para situar el film en contexto, cabe indicar que se trata de una obra inscripta en el marco de la política cinematográfica del gobierno peronista. A grandes rasgos, dicha política consiste, según Emilio Bernini, en “un cine culto para el pueblo” (Bernini, 2007, 2009) y concierne a dos aspectos que forman parte de una negociación:

por un lado, una política estatal de educación del pueblo con los grandes clásicos de las artes, que permite entender los motivos por los cuales el cine del período se volcó predominantemente hacia las transposiciones de novelas de la literatura del siglo XIX europeo (Oscar Wilde, Guy de Maupassant, Gustave Flaubert, Tolstoi, Stevenson, Ibsen), y por otro, una política de adecuación de esos textos a las exigencias morales y políticas por parte de los cineastas, y de adecuación de las poéticas de los cineastas a esas exigencias (Bernini, 2021: 201).

Como el propio Bernini se encarga de aclarar, *Si muero antes de despertar*, junto con *No abras nunca esa puerta* no forman parte de esa política de transposición culta; sin embargo, la idea de la negociación está presente de todos modos, ya que dichos films

observan todas las normas morales y políticas para el cine: corrección moral, no representación de conflictos sociales, castigo para las faltas morales, incluido el crimen; corrección lingüística, que excluye la eliminación del voseo y las formas populares bajas de la oralidad (2021: 201).

Una de las ideas centrales y particularmente productivas de Bernini es que “el *noir* en el cine del período se articula como una formación de compromiso que, como tal, responde a exigencias contrarias” (2021: 201). Es decir que habría, por un lado, “una exigencia estatal intensa, que concibe el cine como herramienta política de formación del espectador que el peronismo hereda y sistematiza de los gobiernos conservadores previos” (2021: 202), y una voluntad estética contraria a dicha exigencia, en tanto la mirada *noir* se ubica siempre desde fuera de la perspectiva de la ley y de las instituciones.

1. La masculinidad legitimada como representación de la ley y el orden

Uno de los representantes más significativos del universo del orden y de la ley en la película es el inspector Santana. En su caracterización hay una construcción subyacente de masculinidad. Para analizarla, cabe primero indicar, siguiendo a Todd Reeser, que “masculinity is more complicated than we might first believe and, consequently, masculinity can be studied not as a single definition, but as variety and complexity” (2010: 2). Uno de los aspectos que señala este autor es “how masculinity is a changing phenomenon, how it is fluid, how it morphs and how we can think about and study it as changing and in movement”. Y agrega que “[w]e may think of masculinity as hard, solid, stable, or reliable, but that illusion may simply be part of the way in which it functions” (2010: 4). Este tipo de afirmaciones resultan relevantes para no dar por sentada la existencia de una masculinidad única y universal sino, más bien, de masculinidades en plural, entendidas como configuraciones posibles, no establecidas ni definidas de antemano.

Santana funciona en el film como una figura varonil de autoridad en un sentido doble: es el jefe y sostén económico de su hogar, el padre de familia, y tiene un cargo institucional que lo vincula con la ley. Se lo muestra como un hombre alto, elegante, que luce bien afeitado, vestido pulcramente, siempre con traje y corbata, y con el pelo prolijamente peinado en toda ocasión.³

Santana encarna un conjunto de valores asociados en el universo moral de la película con el bien, en tanto es el representante de la modalidad genérica del policial: es un honrado y sacrificado agente de las fuerzas del orden, un hombre de buen proceder, disciplinado y de intachable conducta. Su rol de inspector se juega para él no sólo en su trabajo, puertas afuera, sino también en su hogar. Santana educa a su hijo con extremo rigor, lo amonesta cuando sus notas son bajas (“De manera que... otro cero en gramática ¿No te da vergüenza?”) y lo reta severamente cuando en el colegio lo castigan. “Tenía que ocurrirme a mí: toda una vida consagrada a la disciplina y mi hijo amenazado de expulsión por indisciplina”: las faltas del muchacho son sentidas por él como humillaciones que vive en carne propia, cual si fuesen manchas que mancillan su propio honor de hombre de la ley. El mismo criterio que aplica en su trabajo lo traslada a sus asuntos personales, como se observa en la escena en que Lucho, luego de haber sido sancionado en la escuela por pelearse con otro niño, trata de explicarle a su padre que lo único que hizo fue defenderse y que el profesor no tenía razón. Santana, en su lógica de inspector, traduce los hechos al lenguaje policial: “¡Escándalo! Rebelión contra la autoridad. Reincidencia. [...] Óyelo bien: si un día se te cierran las puertas del colegio, también se te cerrarán las de esta casa”. Por otra parte, muchas veces calla a su hijo con violencia, no le permite dar explicaciones ni explayarse. Cree ciegamente en la autoridad, y por eso confía en que si lo han sancionado en la escuela, la sanción es legítima y debe cumplirse a rajatabla. Cuando expulsan a Lucho, sin comprender que lo que él quiere es salvar a su compañera Julia, su padre, indignado, le da un cachetazo y lo encierra en su habitación.

A la vez, Santana reivindica las enseñanzas escolares y la importancia del estudio, pero cuando su hijo lo interroga respecto de los casos de la declinación, se enoja porque pone en evidencia que él no los conoce: “¿Yo? ¿Y por qué tengo que acordarme? ¡Yo soy un hombre grande!”. Sin embargo, el trato rudo y autoritario que tiene con Lucho cambia súbitamente cuando este le pregunta por su trabajo como inspector de policía,

³ Christensen elige para este personaje a un actor como Floren Delbene, quien representó el papel de galán en numerosas películas argentinas, como por ejemplo en *Besos brujos* (José Agustín Ferreyra, 1927), *Sol de primavera* (José Agustín Ferreyra, 1937) o *Ambición* (Adelqui Miliar, 1939).

o cuando le dice que él de grande también quiere ser inspector. Allí se da un trato cordial y cariñoso entre ambos, y en ocasiones se utiliza lúdicamente la jerga policial (“a la orden, jefe”, le dice Lucho). De hecho, si el padre lo había regañado por una baja nota en gramática, luego se muestra complaciente con él y le dice: “Y en eso de la gramática tienes razón: cosas de mujeres”.

La idea de masculinidad que encarna Santana está asociada con la fuerza, la resistencia y el aprendizaje a base de sufrimiento y estoicismo. Esto se evidencia en lo que le comenta a su esposa cuando Lucho, luego de recibir una bofetada, se va corriendo a su cuarto, a los gritos: “La culpa la tengo yo por ser blando [...] Son los tiempos. Cuando yo era niño la vida era más dura, y los padres también”. El problema, según su concepción, es que si su hijo es sancionado en la escuela, esto se debe a que él, como padre (como hombre), ha sido demasiado permisivo.

Esa misma exigencia que tiene con Lucho la tiene también consigo mismo. Santana, más allá de advertir el cambio entre las generaciones, concibe una única masculinidad válida, aquella que Todd Reeser caracteriza como sólida, confiable y estable. La idea de seguir siendo inspector de segunda luego de tantos años de servicio lo hace sentir humillado, socava su propia hombría, junto con el hecho de que su hijo no acate sus órdenes:

Son catorce años de inspector de segunda sin avanzar un paso. Todos mis jefes son más jóvenes que yo. Todos han estado algún día a mis órdenes. Y ahora son ellos los que mandan. [...] Entre los compañeros ya no soy nadie. Llego a mi casa y tampoco [...] Hasta mi propio hijo me ha perdido el respeto. Soy un fracasado en todo, un fracasado.

Detrás de esta cuestión se vislumbra un tema significativo en la estructura de la fuerza policial: la jerarquía, aquella que indica, de acuerdo con la concepción de Santana, una diferencia cualitativa entre los hombres de la ley. Ser inspector de segunda, según esta lógica, es ser un fracasado, ya que no se ha podido alcanzar el escalafón más alto. Esto significaría, por lo tanto, ser menos hombre, ya que en vez de impartir órdenes habría que cumplirlas. Mariana Sirimarco afirma, respecto de la fuerza policial: “[e]l poder deviene, él mismo, un ejercicio de institución, en tanto sanciona y consagra –a través de sus discursos y dramatizaciones– un estado de cosas, un orden establecido que es, en el caso de la agencia policial, un sistema de diferenciación” (2004: 64).

Como complemento de la figura del inspector Santana está su mujer. Si el padre mantiene el orden dentro del hogar familiar a base de un trato estricto y disciplinado, la madre garantiza que ese orden funcione adecuadamente, mediante modales más cálidos y atenuados. Es significativo que este personaje no posea nombre propio; allí puede interpretarse que no hay en su construcción una búsqueda de singularidad, sino que sólo cumple los roles de madre y esposa. Su marido es quien sale de la casa a trabajar; por el contrario, ella aparece vinculada sistemáticamente al hogar.⁴ Las distintas escenas la muestran sirviendo la comida en el almuerzo o la cena, consolando a su hijo, atemperando la ira de su esposo o intentando calmar por teléfono a la madre de una compañera de Lucho. En su figura se delinea la madre humilde e inocente, propia de la tradición del tango y del criollismo. Es el refugio de su hijo cuando éste, en su turbulento pasaje a la adultez, sufre una regresión por el terror

4 Tamara Accorinti hace un análisis minucioso de la composición de la imagen en las escenas del film que transcurren en el hogar familiar: “En el interior de la casa burguesa la iluminación es lúgubre [...], con contrastes de luces y sombras propios de una estética expresionista, en la que la deformación de los objetos y los espacios producidos por la luz exteriorizan el tormento interior de los personajes. Este interior es un espacio asexual, un espacio de deberes y funciones cívico-sociales. Los espejos duplican la imagen del padre y de la madre en su inacción y en su incapacidad para resolver el conflicto del exterior que funciona como amenaza a ese interior” (2014: 199).

a la amenaza criminal. Ella le canta: “Duérmete niño grande, sin miedo, como los hombres. La luna es una mujer que sale sola de noche. La luna es mujer, mi niño es un hombre”. En la letra se aprecia una concepción ruda y viril de la masculinidad, emparentada con la valentía y con la ausencia de temor. La premisa subyacente es que los hombres no tienen miedo. La luna, por su parte, personificada como mujer, brinda luz en la noche y, por lo tanto, aporta sosiego.

Del mismo modo en que ella consuela a su hijo, hace lo propio con su esposo cuando éste quiere pedir su jubilación como inspector. Es el personaje que, ante cualquier atisbo de flaqueza de los hombres, les infunde seguridad y cariño. De hecho, así como ella misma se había quejado ante la expresión de Lucho de que quería ser inspector cuando fuera grande (“Dios libre y guarde. Nunca llegan temprano a comer”), es ahora la que alienta a Santana a continuar en la institución. La madre relega su voluntad y hace a un lado sus miedos (preferiría que su marido no tuviera un trabajo tan peligroso) para preservar el *statu quo*, el orden ya establecido en la familia. Asimismo, si bien consiente a su hijo en algunas cosas, no deja por ello de sostener ideológicamente el mismo punto de vista de su esposo, incluso para reforzarlo cuando es necesario:

–Necesito saber una cosa: si un hombre da su palabra de honor, de guardar un secreto, ¿puede volverse atrás?

–No, Lucho, recuerda lo que siempre dice tu padre: un hombre sin palabra no es un hombre.

Hay una escena significativa en la película: el inspector conversa con su esposa y se queja de que si llegan a atrapar al criminal, de todos modos no irá preso y no recibirá el castigo que merece: “Si un día conseguimos echarle mano, no faltará quien diga ‘un pobre lunático, un irresponsable’, y a lo mejor lo mandan a un hospicio a cuidarlo bien”. La respuesta de su esposa es contundente: “Esos tipos... deberían dejarnos a nosotras”. Aquí la madre abandona su lugar pasivo para hacerse eco de un discurso que impulsa la justicia por mano propia ¿Qué podría significar esta afirmación? Cecilia Nuria Gil Mariño lo expresa con claridad al decir que la mujer está

reclamando una suerte de justicia popular femenina frente a la ineficiencia de la ley [...] No obstante, ese “nosotras” no se corresponde estrictamente con formas de resistencia feministas, sino que se refiere más bien a la venganza de un colectivo de madres, que no vuelve a aparecer en el filme (2019: 437).

Además, agrega Gil Mariño que en *Si muero antes de despertar*, “todas las figuras de autoridad femenina están en una segunda instancia, la madre bajo el padre, la maestra bajo el director de la escuela. Mientras que la primera representa la autoridad estricta de la institución, la segunda es la del afecto y la ética” (2019: 437). En esta misma línea, Tamara Accorinti señala que “lo femenino queda vinculado a la escuela, el hogar, la gramática, la pasividad [...] Mientras que lo masculino se vincula al espacio del saber y de la ley, y está representado por el padre policía y el médico” (2014: 198).

2. La masculinidad depravada y la zona de los deseos oscuros

El personaje del criminal representa en el film una zona oscura y tenebrosa que funciona como amenaza del orden eminentemente burgués y de los valores establecidos, encarnados por la institución familiar, las fuerzas policiales, la iglesia y la escuela. En las prácticas sexuales no hegemónicas y en el crimen se centra la transgresión del *noir* planteada por la película de Christensen. Aquí está, precisamente, la zona de la que hablaba Bernini, donde se verifica un deseo estético refractario a la intensa

exigencia estatal de sostener para el ámbito cinematográfico normas morales y políticas definidas. A su vez, en contrapartida, *Si muero antes de despertar* hace intervenir la racionalidad de la indagación policial a partir de la perspectiva narrativa de los acontecimientos, es decir, desde los ojos del adolescente Lucho Santana.

Precisamente debido a la focalización elegida, la película justifica su decisión estética (y política) de dejar en una zona de sombras las prácticas vinculadas con el deseo sexual del criminal por las niñas, su abuso y posterior asesinato: el joven Santana nada sabe con precisión de esas cosas, ni tampoco las imagina. En su artículo “El *noir* peronista. Christensen y la trilogía William Irish”, Bernini se pregunta: “¿cómo pensar la perversión sexual que (no) se narra en *Si muero antes de despertar* y la mirada inocente, infantil, sobre esa perversión?” y “¿qué aspectos del género del *noir* se vuelven una política, no explícita, de género sexual?” (2021: 200).

Esa perversión sexual no narrada o apenas esbozada representa un problema dentro del ordenamiento moral de la película. El hecho de que apenas se la insinúe constata su carácter amenazante. La masculinidad y, con ella, la sexualidad del criminal (otro personaje sin nombre, al igual que la mujer del Inspector Santana) suponen un “desvío”, una “degeneración” y por lo tanto son perseguidas y penalizadas. Su conducta sexual prohibida lo convierte en un marginal, un delincuente y, en última instancia, un asesino, ya que debe matar a las niñas para que no haya testigos de sus prácticas.

Con respecto al modo en que se representa la perversión, Gil Mariño sostiene:

La película insinúa la agresión sexual en los crímenes por los comentarios que Alicia describe que el asesino hace sobre su belleza, el plano en que éste acaricia su cara y toma su mano mientras vemos el rostro fascinado de Alicia, dando cuenta de la complejidad vincular del abuso infantil y su manipulación. Asimismo, cuando la niña es finalmente encontrada en un baldío, el padre de Lucho no quiere dar detalles de la crueldad del crimen (2019: 436).

El escamoteo, la elipsis, la ominosa sugerencia forman parte de una estética política, en este caso. La sexualidad entendida como diferente, la que no se ajusta a las normas, es reprimida y castigada; pero al mismo tiempo se la sugiere, con la ambigüedad propia del *noir*, lo cual no hace sino exacerbarla.

Mabel Tassara señala que, en la época clásica del policial argentino, “[e]l criminal encarna lo monstruoso, en tanto su maldad es integral y no presenta fisuras ni ambigüedades” (1992: 155). Por su parte, respecto de ese mismo período, Román Setton afirma que “el mundo criminal ya no aparece como un elemento relativamente aislado de la sociedad, sino que ha penetrado muy profundamente en el entramado comunitario y acecha en todas partes al hombre o la mujer corrientes” (2019: 44). Ambas afirmaciones se verifican ostensiblemente en *Si muero antes de despertar*. Con respecto a la monstruosidad del lunático, hay que decir que esta es de índole moral, ya que en sus rasgos externos no hay nada, estrictamente hablando, que denuncie su carácter maligno. Dice Fernando Pagnoni:

[...] los monstruos nacionales, durante el período clásico, son siempre humanos. Nunca sobrenaturales. La ausencia de fantasmas, lobizones [...] es llenada con psicópatas, personas [...] [que] detrás de una apariencia burguesa y afable, ocultan un monstruo cuya locura los lleva a la violencia y al asesinato (2020: 123).

Esta idea consueña, asimismo, con lo que recalca la voz *over* extradiegética al inicio del film de Christensen: la imposibilidad de reconocer a los seres monstruosos (“la bestia del mal, con la que ustedes se habrán cruzado cien veces sin darse cuenta.

Porque no hay trajes especiales para la bestia”). De manera similar a lo que sucede en otro film del período, *El vampiro negro* (1953), de Román Viñoly Barreto⁵, donde un personaje secuestra y asesina niños, en *Si muero antes de despertar* también el criminal puede ser cualquiera, disimulado bajo ropajes civilizados.⁶ De hecho, como bien señala Pagnoni, “el hombre que presenta el film, más allá de lucir el cuello de su camisa desarreglado, es tan común en su apariencia como el vendedor de dulces. Christensen descarta delinearlo como monstruoso” (2020: 135).

Sin embargo, la puesta en escena destaca algunos de sus rasgos ominosos. Cuando Alicia Miranda va a su encuentro, se observa, de espaldas, a la figura del criminal, vestido de oscuro, en contraposición a la multitud de niños con guardapolvos blancos que salen de la escuela. El contraste cromático es, asimismo, moral. Por otra parte, su cuerpo aparece recortado por el plano; la cámara no toma más que sus piernas y el comienzo de su torso, que ocupan enteramente la parte izquierda de la imagen, mientras que los niños están rigurosamente encuadrados dentro del plano, situados en la parte media y la parte derecha. De este modo, la figura del hombre parece gigantesca, en tanto que los niños se ven aún más pequeños.

Al joven Lucho Santana su madre le dice que criminal “es algo así como un animal”, mientras que su padre se refiere a él con la palabra “bestia”. La ferviente imaginación del chico hace que en su pesadilla lo visualice como un mono; posteriormente, cuando se para a observar una vidriera, la imagen de un chimpancé lo retrotrae a aquel sueño macabro. A continuación de esta visión que le recuerda el crimen de su compañera Alicia Miranda, Lucho se dirige a la escuela muy sugestionado. La puesta en escena remarca su consternación, evidenciada en su mirada paranoica de los hombres con los que se cruza. En un plano subjetivo con un *zoom* acompañado de una música de calesita que funciona como *leit-motiv*, se ve a un vendedor de dulces, un señor rodeado de chicos con guardapolvos blancos; luego aparece, también en las inmediaciones del colegio, un individuo que toca el organillo del que proviene la melodía mencionada. Lucho comprende, súbitamente, que la naturaleza monstruosa del criminal está oculta, ya que se trata de una maldad interior: el criminal puede ser cualquier hombre que camina por la calle.

3. Volverse detective, volverse hombre

Si muero antes de despertar puede considerarse un relato de iniciación ya que su mirada obedece al punto de vista de Lucho Santana, quien transita su juventud con el anhelo de ser en el futuro un inspector de policía como su padre, una figura que para él funciona como modelo de autoridad masculina. Lucho experimenta el pasaje de la adolescencia a la adultez. Fernando Pagnoni destaca

el trabajo visual que Christensen realiza sobre la figura de Lucho. En las primeras secuencias del film [...] es un chico de cabellos negros y rebeldes, los cuales siempre caen sobre su rostro. [...] En la segunda parte del film, en la [que] [...] luchará por impedir que su compañera sea asesinada por un psicópata, el niño usa el cabello cuidadosamente peinado y brillante debido al gel. [...] Visualmente Lucho ha cambiado: ha dejado de ser el niño “salvaje” que se mete en problemas y solo

⁵ Película basada a su vez en la obra de Fritz Lang, *M, el vampiro negro*, de 1931.

⁶ En los policiales de Christensen, los criminales (ya se trate de asesinos, chantajistas o secuestradores) son hombres comunes que se mueven libremente por la ciudad: es el caso de los pensionistas Boris (Guillermo Battaglia), Robledo (Nicolás Fregues) y Lamas (Juan Corona) en *La muerte camina en la lluvia* (1948); también el del carismático Hugo Morán (George Rigaud), seudónimo de Paul Deval, en *La trampa* (1949); y lo propio puede decirse de Daniel (Roberto Escalada) en el episodio titulado “El pájaro cantor vuelve al hogar”, dentro del film *No abras nunca esa puerta* (1952).

obtiene ceros en calificaciones, para comenzar a ser un héroe, una extensión de la ley y el orden que su padre representa (2020: 131).

En consonancia con ese cambio de imagen tan pronunciado, la relación de Lucho con las chicas también se modifica. A su compañera Alicia Miranda la hostiga permanentemente, se burla de ella y le mete las puntas de las trenzas en el tintero. Sólo parece interesarse por la muchacha al advertir que tiene unos chupetines que él desea, pero no puede comprarlos debido a su elevado precio. Sin embargo, cuando algunos años más tarde su compañera de colegio Julia Losada ocupe el lugar de la desaparecida Alicia, la actitud de Lucho cambia por completo. Dice al respecto Tamara Accorinti que “la segunda historia [la de Lucho con Julia] funciona como un viraje interno de reconocimiento de sus deseos sexuales [los del muchacho] y de su necesidad de virilidad” (2014: 192). Lucho la desea, algo que queda evidenciado en el dibujo que hace de ella y guarda en su habitación.

El vínculo con Alicia, en tanto, está cimentado en un pacto de silencio: la niña le cuenta que un hombre le regala chupetines a la salida del colegio, pero Lucho debe callar y no revelárselo a nadie. Esta promesa termina pesando más que la voluntad de Lucho de defender a su compañera:

-¿Amigos?

-Amigos. Y si alguien se mete contigo, no tienes más que llamar.

-¿Y tú me defenderías?

-Para eso estamos los hombres.

Su idea de hombría falla. Si los hombres, según esta concepción, están para defender a las mujeres, entonces Lucho no es un hombre (o no lo es todavía), debido a que no ha salvado a Alicia de las garras del criminal. La palabra religiosa, el juramento que invoca a Dios, y el silencio que implica pueden más que la prometida masculinidad.

Por el contrario, con Julia Losada las cosas cambian y Lucho pasa del silencio a la acción, como lo anticipa la escena en que ambos están conversando en el patio del colegio, mientras sus compañeros lo llaman para jugar al fútbol y él pospone el juego. Uno de los varones va a provocarlo diciéndole a los demás: “Míralo, siempre anda con mujeres ¡Pollerudo, mariquita!”. Lucho responde a esas palabras agarrándose a trompadas, mientras Julia, sugestivamente, mira a los otros chicos y los increpa: “¡Aprendan a ser hombres, mocosos!”. En esta escena se juega la masculinidad del personaje, puesta en duda por sus compañeros pero ratificada por él al responder a la provocación a golpes de puño. Aquí sucede, en pequeña escala, lo que sucederá luego en el escondite del criminal: Lucho se dispone a pelear, lo hace, y en medio del conflicto una autoridad interviene; en el patio del colegio es el director quien aparece para castigarlo, mientras que en la pelea con el criminal entra en acción su padre, el inspector Santana, para defenderlo y luego recompensarlo. Asimismo, si en el episodio de Alicia la palabra religiosa se manifestaba bajo la forma de un juramento que imponía el silencio y, por lo tanto, coartaba la posibilidad de contar el secuestro de la niña,⁷ aquí esa palabra se trueca en rezo, en pedido de ayuda, se exterioriza (“con fe cerrados los ojos/ con fe las manos cruzadas/ al llegar la noche oscura/ a Dios entrego mi alma/ si muero antes de despertar/ que el señor venga a buscarme”).

7 Afirma Tamara Accorinti, al respecto, que Lucho se encuentra “atrapado por un secreto demasiado grande para su comprensión, arrojado a un tormento solitario por una sociedad que lo excluye a través de sus mandatos” (2014: 196).

En la película se observa cómo la institución escolar y la institución familiar se encargan, en más de una ocasión, de suprimir la palabra infantil. No hay posibilidad de dar ninguna explicación porque aquello que se tenga para decir no será tenido en cuenta. Dichas instituciones cumplen aquí la función de la observación estricta de las reglas y las costumbres, y ejercen una relación completamente vertical y de tintes autoritarios.⁸ Cuando Lucho ve que Julia va a encontrarse con el criminal, quiere impedirlo, pero el director de la escuela lo retiene. Lucho intenta hablar (“déjeme explicarle”), sin embargo, aquél no se lo permite: “conmigo ya no tiene nada que hablar. Su padre se encargará”. Posteriormente, cuando Lucho, ya expulsado de la escuela, llega a su casa, también tiene la intención de contarle a su padre lo sucedido (“Papá, tengo que hablar”), pero este toma la misma decisión que el director y se lo impide violentamente. Le dice que “no hace falta, ya me lo ha explicado todo el señor director”, y ante el renovado intento de su hijo, le grita “cállese, le digo” y le da un cachetazo.

El castigo de la institución escolar, encarnada en la figura de su director, es expulsar a Lucho; en tanto, dentro del hogar, el representante de la institución familiar, su padre, toma la determinación de encerrarlo. De un sitio lo expulsan (lo obligan a retirarse) y en el otro lo retienen (lo conminan a permanecer); modalidades de disciplinamiento opuestas, pero que comparten la represión de la palabra, la imposibilidad de dar una explicación.

Es precisamente porque la palabra le ha sido vedada que Lucho pasa a la acción. El no poder contar, el no poder verbalizar lo sucedido con Julia Losada es lo que lo lleva, inesperadamente y antes de lo planeado, a concretar su deseo de actuar como un inspector de policía o, si se quiere, como un proto-detective, un detective *amateur*.

Lucho posee una cantidad de saberes que pone en práctica. Es capaz de abrir la puerta de su cuarto, cerrada desde afuera, empujando la llave para que caiga al suelo, justo donde él ha deslizado una hoja de papel, de modo que, caída la llave, pueda deslizar sutilmente la hoja por debajo de la puerta y llegar a ella. También sigue diestramente a través de la ciudad los trazos de tiza que Julia ha ido pintando en diferentes sitios; y además es capaz de interpretar las huellas de las pisadas de la joven y de su captor. Muchacho de barrio, Lucho se vuelve súbitamente baqueano, con habilidades propias del rastreador sarmientino, y es capaz de leer las huellas allí donde acaba el asfalto y se abre paso el camino de tierra: “pie grande, pie chico. Julia no quiso seguir, quería volver. Lucharon, la llevó arrastrando. Pie grande solo, pie grande solo, pie grande solo. La desmayó de un golpe, la cargó al hombro, sigue, sigue”. El joven interpreta las pisadas, las “hace hablar” y construye el relato de lo ocurrido.

El periplo de Lucho permite observar, además, un recorrido que comienza en la casa paterna, parte del barrio humilde y “cordial” (Gorelik, 2010), asociado a los sectores populares, y finaliza en el escondite del criminal, ubicado en “la zona oscura de la ciudad, sin contornos precisos [...]. La zona oscura, *noir*, en el film linda con el barrio: es el baldío, el lugar de la barbarie, del deseo sexual perverso” (Bernini, 2021: 202-203)⁹.

⁸ Emilio Bernini afirma que la puesta en escena en *Si muero antes de despertar* permite ver a las claras el dispositivo de moralización propuesto por el film: ese dispositivo supone el énfasis en el aparato disciplinador de la escuela: “la película destina casi toda su primera mitad a escenas en la escuela, con planos de sus espacios ordenadamente separados, la disposición de los bancos en el aula a la que asiste el niño, en quien está focalizada la película, la presencia autoritaria de los maestros y de los padres” (2021: 202).

⁹ Ya en las primeras escenas de la película, el baldío aparece representado por medio de un encuadre oblicuo, dando a entender que algo inquietante subyace en él. Posteriormente, hacia el final, cuando Lucho se aproxima al baldío con la intención de rescatar a Julia, la puesta en escena indica lo ominoso de aquel espacio: un travelling lateral muestra al joven caminando adusto por un sitio arbolado. Las ramas se interponen entre él y la cámara, produciendo sombras en la imagen, al tiempo que un humo blanco enrarece la escena. Luego hay un plano subjetivo desde su mirada, que se abre paso entre la vegetación, hasta llegar al fin a divisar la casa del lunático. Se ve a lo lejos una vivienda en ruinas, en un plano general cruzado por sombras. La banda sonora aparece fugazmente connotando suspenso.

Es decir que la travesía del muchacho va de lo conocido a lo desconocido, cruzando la frontera del espacio familiar hasta adentrarse en zonas inhóspitas, periféricas. La puesta en escena resalta lo ominoso de aquel desplazamiento por medio de sucesivos claroscuros que rarifican las imágenes de la ciudad, convirtiéndola en un sitio extraño, vacío de cualquier presencia humana. Las calles se ven deshabitadas, lo que no hace más que exacerbar la soledad de Lucho en su rito de pasaje.

Entre esas dos regiones, como entre la modalidad policial y la modalidad *noir*, la frontera es a menudo lábil, difusa. El barrio, que comprende la casa paterna, la escuela, la iglesia y el cuartel de policía, está ligado a la modalidad del policial y, en consecuencia, a la legalidad institucional y al orden. El baldío, por su parte, se asocia con la modalidad *noir* y con todo lo que ésta supone: el espacio de la transgresión y la amenaza, el crimen, el goce sexual prohibido y la perversión. Sin embargo, la zona oscura acecha al espacio familiar, dado que el criminal deambula por las cercanías de la escuela para capturar a sus víctimas y que, como mencionamos con anterioridad, no tiene marcas externas que permitan reconocerlo, sino que, por el contrario, puede ser cualquier hombre que camina por la calle. A su vez, esta división moral entre estos espacios remite a lo que Emilio Bernini indicaba como la “solución de compromiso” entre exigencias contrarias: la exigencia estatal intensa del peronismo respecto del cine, frente a un deseo estético reticente a ella.

En esta tensión, la operación que pone en juego la película de Christensen está dada por la focalización desde la que se narran los hechos. La perspectiva es la de Lucho Santana, el niño que resuelve el caso policial, frente a la imposibilidad de hacerlo por parte de los adultos. Según Bernini, “la operación consiste en criticar un estado moral, político, de las cosas –como suele ocurrir en el *noir*– pero para demandar no una transformación del *statu quo* sino, en cambio, el fortalecimiento de ese mismo estado moral de las cosas” (2021: 202).

En este sentido, la idea planteada por Tamara Accorinti de que “a pesar del final feliz las instituciones burguesas no quedan ilesas al haber sido evidenciados sus mecanismos de control más profundos y lo obsoleto de los valores que la definen” (2014: 204) resulta discutible. En el mundo de *Si muero antes de despertar*, los mecanismos de control no son criticados con el fin de socavarlos, sino más bien de reforzarlos. La palabra religiosa, que al principio impedía a Lucho contar el secuestro de Alicia Miranda, se vuelve plegaria y pedido de ayuda oído a tiempo. Cuando el criminal le pregunta a Lucho, antes de intentar matarlo, “¿dónde está tu dios ahora?, ¿dónde?”, se oyen inmediatamente las sirenas de la policía que llega. A su vez, el inspector Santana consigue finalmente ascender en la jerarquía policial al ser nombrado inspector de primera, gracias a las habilidades de su hijo. La madre, en tanto, queda ratificada como la hacedora de las tareas domésticas, ya que ella es quien le coserá a Lucho los botones que ha usado a modo de pistas en su aventura.

Frente a la masculinidad que se desprende de la modalidad policial del film, una masculinidad institucionalizada, asociada a la rudeza, a la resistencia y al dominio sobre los otros, que plantea un hombre de acción, siempre valiente y sin fisuras, se encuentra la otra, la masculinidad depravada y criminal de la modalidad *noir*. Frente a estas dos configuraciones diversas en el universo del film de Christensen, la emergente masculinidad del joven Lucho Santana aparece como una solución (parcialmente) superadora. En palabras de Gil Mariño, se trata de “la forma más pura y menos corrompida de ser hombre” (2019: 443), despojada del autoritarismo paterno. Sin embargo, habría que agregar que esa masculinidad no cuestiona ni transforma los mandatos tradicionales que colocan al hombre en el lugar del sujeto activo que debe salvar a una mujer entendida como pasiva e impedida.

Bibliografía

- » Accorinti, T. (2014). “*Si muero antes de despertar* (Carlos Hugo Christensen, 1952). Infancia, sexualidad y norma”. En: Manetti, R. y Rodríguez Riva, L. (comp.), 30-50-70. *Conformación, crisis y renovación del cine industrial argentino y latinoamericano*. Buenos Aires: Editorial de Facultad de Filosofía y Letras, 189-204.
- » Bernini, E. (2007). “El lento final del criollismo. Dos usos de la literatura en el cine durante el primer peronismo”. En: Viñas, D. (dir.), *Literatura Argentina Siglo XX*, n°4, *El peronismo clásico (1945- 1955)*. *Descamisados, gorilas y contreras*, Korn, G. (comp.). Buenos Aires: Paradiso, 266-276.
- » Bernini, E. (2009). “Un cine culto para el pueblo. La transposición como política del cine durante el primer peronismo”. *Kilómetro* 111, 8, 87-101.
- » Bernini, E. (2021). “El noir peronista. Christensen y la trilogía William Irish”. En: Setton, R. y Pignatiello, G. (eds.), *El género policial argentino en el período clásico (1930-1960) entre Sur y el peronismo. Modelos narrativos, tensiones y debates culturales*. Harlingen (Texas): Libros Medio Siglo, 2021, 213-219.
- » Christensen, C.H. (1948). *La muerte camina en la lluvia*. Prot: Guillermo Battaglia, Olga Zubarrí, Nicolás Fregues, Eduardo Cuitiño. Film.
- » Christensen, C.H. (1949). *La trampa*. Prot: Georges Rigaud, Zully Moreno, Carlos Thompson.
- » Christensen, C.H. (1952). *Si muero antes de despertar*. Prot: Néstor Zavarce, Floren Delbene, Homero Cárpena, Blanca Del Prado. Film.
- » Christensen, C.H. (1952). *No abras nunca esa puerta*, integrado por “Alguien al teléfono”, prot: Ángel Magaña, Renéé Dumas y “El pájaro cantor vuelve al hogar”, prot: Roberto Escalada, Ilde Pirovano. Film.
- » Gil Mariño, C. (2019). “El terror en el cine argentino y brasileño en los años cincuenta. Relecturas de monstruos importados y violencia sexual: entre la ley, el psicoanálisis y la *mandinga*”. *Contemporánea. Comunicación y Cultura*, vol.17, n°3, 430-446.
- » Goity, E. (2000). “Cine policial. Claroscuro y política”. En: España, C. (dir.), *Cine Argentino. Industria y Clasicismo, 1933-1956. Volumen 2*. Buenos Aires: Fondo Nacional de las Artes, 400-73.
- » Gorelik, A. (2010). *La grilla y el parque. Espacio público y cultura urbana 1887-1936*. Bernal: Universidad Nacional de Quilmes.
- » Pagnoni Berns, F. (2020). “¿Qué es un lunático? Cuento de hadas y salvajismo en *Si muero antes de despertar* de Carlos Hugo Christensen”, *Entropía*, 1, 121-138.
- » Reeser, T. (2010). “Introduction: The Study of Masculinity”. En: Reeser, T. (comp.), *Masculinities in Theory*. Singapur: Wiley-Blackwell, 1-16.
- » Setton, R. (2019). “Hacia una caracterización del cine policial argentino en la época de la industria (1933-1956): cartografía y genericidad en la representación del crimen”. *Romanische Forschungen*, vol.131, n°1, 35-50.
- » Sirimarco, M. (2004). “Marcas de género. Cuerpos de poder. Discursos de producción de masculinidad en la conformación del sujeto policial”. *Cuadernos de Antropología Social*, 20, 61-78.
- » Tassara, M. (1992). “El policial. La escritura y los estilos”. En: Wolf, S. (comp.), *Cine argentino: la otra historia*. Buenos Aires: Letra Buena, 147-167.