



Mercado negro (Kurt Land, 1953): cine policial, propaganda estatal y ambigüedad moral

Mercado negro (Kurt Land, 1953): Crime Cinema, State Propaganda and Moral Ambiguity

Pablo RUBIO GIJÓN

United States International University, Kenia

Resumen: Este ensayo tiene como propósito analizar *Mercado negro* (Kurt Land, 1953), filme policial argentino que no solamente preconiza determinadas instituciones estatales como la Gendarmería Nacional y la Policía Federal, sino que también alude a las políticas sociales implementadas por el gobierno peronista. Estos mensajes, que invaden la trama argumental de la película, dejan constancia de las reformas y logros conseguidos o proyectados por los dos planes quinquenales de 1947-1951 y 1952-1955. No obstante esto, mediante un exhaustivo análisis es posible atisbar pequeñas zonas de ambigüedad que el género policial, desde sus mismos planteamientos constitutivos y su supuesta rigidez ideológica en un contexto político como el peronista, puede llegar a conceder. Es decir, a pesar de poseer una función propagandística, *Mercado negro* podría también prestarse a una lectura desde la disconformidad ideológica por medio de la audacia que exhibe al presentar de un modo alternante el lado más humano del delincuente.

Palabras clave: cine argentino; cine policial; melodrama; peronismo; propaganda institucional.

Abstract: This essay aims to analyze *Mercado negro* (Kurt Land, 1953), an Argentine crime film that not only praises certain State institutions such as the Argentine National Gendarmerie and the Federal Police, but also alludes to the social policies implemented by the Peronist government. These messages invade the film's plot in order to leave proof of the reforms and achievements obtained or projected by the two Peronist five-year plans of 1947-1951 and 1952-1955. However, by means of a thorough analysis it is possible to glimpse small areas of ambiguity that this genre, from its own fundamental approaches and alleged ideological rigidity in a political context such as Peronism, can allow. That is to say, in spite of its propagandistic function, *Mercado negro* may lend itself to an interpretation from the ideological nonconformity through the audacity it displays as it presents alternatively the criminal's most humane side.

Keywords: Argentine Cinema; Police Fiction; Melodrama; Peronism; Institutional Propaganda.



Introducción

Aunque resulta problemático hablar de un cine de oposición durante el primer peronismo (1946-1955)¹, *Mercado negro* (1953) también puede prestarse a una lectura desde la contestación al discurso dominante. No es que este filme exhiba una notoria crítica al justicialismo o a las instituciones gubernamentales, sino que, en ocasiones, se puede percibir un cierto tono “disonante que abre un espacio que no es el de la ideología del régimen” (Labanyi, 2009: 86). Dicho de otro modo, si bien lo formulaico del género policial sirvió específicamente para promover el ideario peronista, no por ello *Mercado negro* y otros filmes policíacos coetáneos son susceptibles de una lectura que solamente confirma el valor ideológico. Así, aspectos como la puesta en escena, el montaje o los diálogos permiten a veces un análisis que va más allá de la mera confirmación ideológica. En este artículo no solamente se pretende corroborar la intrusión del Estado en *Mercado negro*, que es de sobra manifiesta, sino también indagar cuáles podrían ser los indicios de disconformidad a que la realización de esta película se presta.

Para terminar este apartado, es preciso volver a citar a Labanyi, pues esta autora ha advertido que un número importante de filmes realizados durante la época más inflexible del régimen franquista “sorprenden, al ser visionadas hoy en día, por ofrecer ciertas posibilidades de una lectura contestataria, en el terreno moral, por lo menos” (2009: 87). Esta misma aseveración es aplicable a *Mercado negro* y otras películas realizadas durante el primer peronismo, ya que si bien en algunos casos se podrían rastrear sutiles indicios de contestación en el plano moral, en otros también se plantean zonas de ambigüedad ideológica; es decir, el mismo discurso fílmico o la sintaxis del lenguaje cinematográfico pueden llegar a sugerir una velada crítica al *establishment*.

Cuestiones preliminares: propaganda institucional e imitación del modelo norteamericano

En el contexto de la industria cultural cinematográfica del primer peronismo el cine policial fue consolidándose como un certero instrumento “para diseminar la ideología dominante” (Braham, 2004: 29). En su forma más clásica, algunos rasgos de este género como el triunfo de la ley sobre el crimen o el escaso desarrollo psicológico de los personajes fueron esgrimidos para dejar constancia de la preeminencia del Estado como salvaguarda del orden establecido. No debemos olvidar que dentro de este género “la narración compulsa al espectador a adoptar la visión de la ley” (Besuschio, 2007: 181). De igual modo, el cine policial peronista acentuó la idea de la regeneración del delincuente para mostrar la magnanimidad de la doctrina justicialista.

Tal y como puede apreciarse en otros filmes argentinos de principios de los años cincuenta que tienden a emular patrones estético-formales hollywoodien-

¹ El cine explícitamente disidente tiene su punto de partida en 1956, una vez depuesto Perón, con *Después del silencio*, del realizador Lucas Demare.

ses², *Mercado negro* destaca sobre todo por un rápido ritmo secuencial y una gran proliferación de tomas exteriores (Blanco Pazos, 2004: 137; Manrupe y Portela, 2005: 368). Siguiendo a Tassara, este filme se ubicaría dentro de una subcategoría del policial que hace hincapié en la “persecución del crimen organizado” (1992: 157), pues éste, en sus diferentes variantes y manifestaciones, se constituye en un peligroso agente de desestabilización social que atenta contra las mismas estructuras del Estado. Por lo tanto, *Mercado negro* podría adscribirse a un tipo de cine que aspira “a reforzar y legitimar el poder del Estado al promover la imagen de una nación moderna que protege a la comunidad mientras castiga y educa adecuadamente a quienes violan la ley” (Kriger, 2009: 145). De este modo, una de las peculiaridades de *Mercado negro* sería la magnificación del crimen como hecho que hace peligrar al conjunto de la ciudadanía al comprometer el funcionamiento del sistema sanitario estatal.

Kurt Land, director austriaco afincado en Argentina desde 1938, sentía predilección por “el cine de acción o los policiales en los que se ensalzaba el accionar de las fuerzas del orden” (Maranghello, 1997: 98). Por lo tanto, no es de extrañar que *Mercado negro* haga alarde de un espectacular potencial técnico y humano de las distintas fuerzas de seguridad del Estado. Ya en los títulos de crédito se agradece la “desinteresada” colaboración de la Jefatura de la Policía Federal por intermedio de sus direcciones de Secretaría General, Seguridad y Comunicaciones, la Prefectura Nacional Marítima y la Aeronáutica Civil. Además, *Mercado negro* es uno de los filmes policiales de esa época que mejor reproduce el modelo procedural norteamericano, no solo por el énfasis en mostrar el contraste moral entre los agentes de la ley y los delincuentes, sino también por la minuciosa exposición de la metodología policial, aspecto éste que, según Braham, “permitió detalladas descripciones de la jerarquía policial y las actividades cotidianas e interacciones de las fuerzas de seguridad pública” (2004: 30). A todo esto cabría añadir que *Mercado negro* se configura como una amalgama de diversos subgéneros, pudiéndose advertir maridajes no solo con el cine negro, el de gánsteres y el procedural, sino también con el melodrama.

Mercado negro y Mercado prohibido

Tanto por su trama argumental como su estructura narrativa se podría pensar en el largometraje español *Mercado prohibido* (Javier Setó, 1952) como una de las influencias directas de *Mercado negro*. Aparte de la cuestión del contrabando de medicamentos y su perniciosa incidencia sobre la colectividad, estos dos filmes resultan sumamente interesantes, pues permiten entrever cierta ambigüedad en el delincuente, ya que su conducta alterna momentos de altruismo y honestidad con otros caracterizados por la más absoluta degeneración moral. De este modo, la mutabilidad psicológica del delincuente aproxima estas dos películas a ciertos filmes clásicos estadounidenses en los que determinados políticos o finan-

² Filmes como *Captura recomendada* (Don Napy, 1950), *Deshonra* (Daniel Tinayre, 1952), *La telaraña* (Kurt Land, 1954) o *La delatora* (Kurt Land, 1955) continúan la línea de *The Naked City* (Jules Dassin, 1948).

cieros de confusa integridad moral suelen llevar una doble vida como dirigentes de organizaciones criminales. Mientras que don Alberto, uno de los protagonistas de *Mercado negro*, es en apariencia un respetable empresario y padre ejemplar, también oculta una existencia deshonesta como cabecilla de una banda de contrabandistas sin escrúpulos. Por su parte, *Mercado prohibido* se estructura sobre el personaje dual de Manuel Monroy y su argumento “se va desarrollando para justificar el tradicional final moralizante (al empresario-delincuente le urgen antibióticos para salvar a su propio hijo) con la obligada redención” (Comas, 2002: 238).

Como se encarga de advertir la voz en *off* con la que estas dos películas arrancan, mediante estas actividades ilícitas a gran escala el “ciudadano respetable” pone en peligro a la totalidad de la sociedad, pues ocasiona “[*Mercado prohibido*] una angustia nueva que está conmocionando a la humanidad: saber que existe algo que puede curarlos [a los enfermos] y no hallarlo en el mercado”. Así, estos dos largometrajes exhiben un notorio talante aleccionador, dado que advierten a aquéllos que infringen los códigos establecidos que no solo están atentando contra la sociedad, sino también contra sí mismos. De este modo se puede dar el caso de que la falta de medicamentos en los hospitales acabe perjudicando al mismo traficante, pues no solo motiva su posterior castigo, sino también su autocondena por haber causado indirectamente la muerte de un ser cercano. De manera que al recurrir a un desenlace ejemplarizante, estos dos filmes no solo acentúan la contrición del infractor y el ineludible castigo impuesto por el Estado, sino que también permiten vislumbrar su posterior reinserción social³.

A diferencia de *Mercado negro*, donde se advierte que el Estado peronista promulga y ejecuta nuevas leyes en su afán por acabar con el comercio ilícito de medicamentos, en la española *Mercado prohibido* la regeneración del delincuente está relacionada también con cuestiones de índole moral católica, reflejo del nacionalcatolicismo imperante. Así, mientras que las dos películas tratan el tema del contrabando de medicamentos, una lo hace partiendo de parámetros religiosos y la otra toma el Estado peronista como principio del que emana la ley y la moral. No obstante estas diferencias, ambos filmes convergen en la cuestión de la culpa como condicionante que redime al delincuente y en que, en última instancia, los efectos del comercio ilícito de medicamentos se vuelven contra aquéllos que los llevan a cabo. De esta manera, el criminal de *Mercado prohibido* termina por encontrarse en una tesitura embarazosa, puesto que, con el propósito de salvar a su hijo enfermo por medio de la misma droga con la que traficó, debe suplicar a todos aquellos que previamente había engañado. El filme, que concluye con la visita al lecho de su hijo agonizante y su posterior captura, destaca el arrepentimiento del criminal y alecciona de los efectos colaterales del estraperlo de medicinas.

El hecho de que estos dos filmes se estrenaran con apenas medio año de diferencia demuestra que la comercialización ilícita de medicamentos era una prácti-

³ Aquí sería preciso mencionar *Marihuana* (1950), de León Klimovsky, como filme de elevado “tono condenatorio” y “alegato pro-peronista” (Blanco Pazos y Clemente 2004: 102), cuyo mérito es haber sido la primera aproximación del cine argentino al tema de las drogas.

ca bastante común en Argentina y España, lo cual pudo haber contribuido al relativo éxito comercial de ambas películas:

En la España de entonces existía un verdadero mercado negro de medicinas. El aislamiento del país provocaba la carencia de medicamentos habituales en otros países democráticos. El estraperlo de productos farmacéuticos fue uno de los grandes negocios de aquella época hasta que el Gobierno creó en Aranjuez la *Compañía Española de Penicilina y Antibióticos* con el objetivo primordial de fabricar estreptomomicina (Comas, 2002: 238).

Sin embargo, según estas dos películas, tanto la proliferación de bandas especializadas en el tráfico de medicamentos como su incidencia y *modus operandi* son vistos como hechos aislados y ajenos a la realidad social de los dos países. Resulta paradójico, por lo tanto, que fuera el propio sistema autárquico franquista una de las causas que contribuyesen a la expansión de este tipo de comercio lucrativo que tan vehementemente se encargó de condenar. Además, los dos filmes se prestan a una lectura de orden ejemplarizante, pues ambos se saldan con el triunfo del Estado sobre cualquier agente desestabilizador, aunque también con el arrepentimiento del delincuente, produciéndose de ese modo maridajes con el melodrama. En ese aspecto, es preciso subrayar la mayor carga melodramática que posee *Mercado negro*, pues este filme concluye con la trágica muerte de la hija (Olga Zubarry) del propio cabecilla de la banda de traficantes al no habersele podido suministrar una inyección de “cortedina” a tiempo por la escasez de este fármaco, de la que su propio padre es responsable. La última escena del filme redunda en una doble punición para el infractor: por un lado, la muerte de su hija es consecuencia indirecta de sus actividades ilícitas, por otro, don Alberto acaba siendo puesto a disposición judicial. La paradoja de este final es que para el delincuente el acto criminal tendría una motivación altruista y circunscrita al ámbito familiar: “[don Alberto] todo lo que hice y lo que hago es por ti, hija mía. Tu padre estará siempre a tu lado”. Es por ello que, según Goity, *Mercado negro* podría considerarse “un melodrama policial, aunque sin abandonar el estilo semidocumental y procedural” (2000: 468). Sin embargo, se debe matizar que *Mercado negro* presenta singularidades que dificultan su adscripción a una subcategoría específica, puesto que, como sostiene Strinati, “existe una gran cantidad de híbridos que han surgido directamente de otros géneros” (2000: 44).

Aunque *Mercado prohibido* y *Mercado negro* son fruto de dos guiones originales, no resulta difícil advertir vínculos con *The Third Man* (1949), largometraje de Carol Reed basado en un texto homónimo del escritor Graham Greene que versa sobre el contrabando de penicilina adulterada en la Viena de posguerra. Sin embargo, mientras que *The Third Man* parece no tener una clara función condenatoria, los otros dos filmes se prestan a una lectura de orden ejemplarizante.

La sociedad como víctima

Estrenada un 25 de junio de 1953, *Mercado negro* podría interpretarse como un intento de reafirmación de la Ley de Represión del Contrabando de 1952⁴. Mediante esta ley, el Estado peronista se reservaba la capacidad de reprimir con contundencia este tipo de prácticas delictivas tratadas con excesiva lenidad hasta entonces. Ya la primera secuencia del filme, que se abre con un plano general del Congreso de la Nación, edificio donde se sancionó esta legislación, está compuesta por breves fragmentos documentales obtenidos del noticiero *Sucesos Argentinos* que muestran precisamente ese acontecimiento. Esta secuencia contextualiza los hechos que se van a narrar, ubicándolos no solo dentro de una coyuntura política determinada, sino también en un espacio y un tiempo reconocibles por el espectador.

Si bien *Mercado negro* se establece como una suerte de producto oficial que ratifica esta nueva ley, también resulta ubicable dentro de los parámetros de un tipo de cine policial semidocumental que sitúa a la sociedad como víctima colateral del acto delictivo. Para Medina, en estas películas la sociedad constituiría una “víctima coral” (2000: 171), puesto que, como se ha visto anteriormente, los efectos del contrabando de medicamentos pueden llegar a cobrarse la vida de innumerables personas. *Mercado negro* puede, por lo tanto, prestarse a una lectura de orden metonímico, ya que quien atenta contra la sociedad está atentando contra el mismo Estado, que es su garante. Se podrían, entonces, diferenciar tres niveles de infracción. En primer lugar, el tráfico de medicamentos se establece como un crimen contra la ciudadanía, pues ocasiona la desestabilización del sistema sanitario del que ésta depende. Paradójicamente, dentro de la esfera de lo privado, este hecho perjudica al propio infractor, ya que al tratarse de un delito que incumbe a la totalidad de la sociedad también acaba por afectarle. Este segundo estadio ocasiona el tormento moral del delincuente, así como su posterior arrepentimiento, del que se vale el Estado para iniciar el proceso de rehabilitación social. A estos dos niveles de infracción, circunscritos tanto al ámbito social como a la esfera privada, se puede agregar el crimen contra el Estado, ya que éste no solo ampara y protege a la sociedad, sino que también codifica, implanta y modifica el conjunto de normas y leyes que el delincuente pretende quebrantar.

Iconografía peronista: uso y abuso

A pesar de contar con “la presencia constante del Estado como actante insoslayable” (Kriger, 2009: 135), sobre todo en el modo en que la Policía Federal o la Gendarmería Nacional son mostradas, el cine policial argentino de principios de la década del cincuenta se caracteriza por la ausencia de un mensaje ideológico explícito. Esta singularidad queda patente al comprobar que, salvo *El baldío* (Carlos Rinaldi, 1952), único caso de cine expresamente pro-justicialista sin pertenecer al género documental y “de escasos valores cinematográficos pero muy intere-

⁴ “Ley 14.129, de 29 de julio de 1952, de represión del contrabando”. *Boletín Oficial de la República Argentina. Sección de Legislación y Licitaciones*. 31 jul. 1952, Año XL No. 17.202: 1-2.

sante por el uso de la propaganda oficial” (Manrupe y Portela, 2005: 52), en ninguna instancia existe mención directa ni de la doctrina peronista ni del propio Perón o Evita.

No obstante eso, con el propósito de suplir la ausencia de un mensaje ideológico expreso y sin por ello dejar de reafirmar la presencia del Estado, estos filmes recurren una y otra vez a la utilización de elementos iconográficos propios del imaginario justicialista. En *Mercado negro*, el uso de esta iconografía puede advertirse en una de las escenas que tienen lugar en la oficina del comisario de policía. En ella, colgados de la pared y sobre el escritorio, pueden advertirse hasta cuatro efigies de Juan Domingo y Eva Perón. A pesar de que en casos como éste se podría hablar de una exuberancia iconográfica, es preciso recalcar el uso retórico que estas películas hacen de los emblemas oficiales, pues éstos, de sobra identificables por los espectadores, llenaban la vida cotidiana del pueblo argentino durante aquellos años.

Lejos de responder al arbitrio del realizador, la utilización de banderas, efigies, escudos o edificios emblemáticos no solamente podría ser interpretada como una sutil maniobra político-propagandística para reafirmar la presencia del Estado peronista en los mundos ficcionales que estas películas proyectan, sino también como una rentable estrategia mediante la cual obtener tanto el beneplácito de la censura como útiles subvenciones. De igual modo, su uso frecuente también responde a otras razones; por una parte, al mostrar la efigie del presidente de la nación o de la primera dama, el filme adquiere un anclaje temporal definido, hecho que le confiere credibilidad, puesto que el espectador coetáneo identifica como propio el período histórico que el largometraje muestra. En segundo lugar, y vinculado a lo anteriormente expuesto, mediante los diferentes elementos iconográficos la presencia del Estado queda reafirmada, al tiempo que se refuerza la antinomia ley-crimen u oposición entre la fidelidad al Estado y su inobediencia. Dicho de otra forma, si bien la salvaguardia de la ley puede ser también entendida como la defensa de la nación, su infracción es un atentado contra las mismas estructuras que conforman el Estado. Este aspecto otorga a *Mercado negro* una dimensión de tipo moral con resonancias melodramáticas que se aleja de la mera estructura del cine de policías y delincuentes. Como ocurre en otros filmes policiales del período, una vez restablecido el orden, la magnanimidad del Estado concede al infractor —nunca antes de haber cumplido su condena— una segunda oportunidad.

En *Mercado negro* la utilización de la iconografía oficial termina por desestabilizar la puesta en escena, pues no son pocos los planos que acaban supeditándose al encuadre de estos emblemas. Como consecuencia de ello, determinadas secuencias terminan por adquirir un ostensible aire de artificialidad. Este hecho, que se advierte en las escenas que transcurren en la oficina del comisario de policía, confiere al filme un cierto carácter oficialista. En una de estas secuencias, cuyas tomas resultan algo imprecisas, se llega al extremo de pretender integrar en un solo plano hasta cuatro imágenes de Perón y Evita, más la bandera nacional. Otra, igualmente de gran profusión iconográfica, arranca con un plano medio del comisario de policía (Carlos Cotto), quien, con el propósito de incluir la efigie de Perón en el encuadre, se encuentra en posición erguida detrás del escritorio. Este plano introduce, dentro del campo visual, un retrato del general Perón que, col-

gado en la pared justo encima de la cabeza del comisario, desequilibra la unidad estética de la puesta en escena. Del mismo modo, en otra secuencia, parte de cuyo desarrollo tiene lugar en la estación Retiro de Buenos Aires, se puede apreciar en uno de los muros interiores un enorme afiche del General Perón. La cámara, fijada en uno de los andenes, se preocupa, a pesar de la evidente distancia, de que en todo momento el inmenso cartel de Perón aparezca en el encuadre sin obviar la persecución policial.

Se podría hablar, entonces, de una reiterada subordinación de la técnica cinematográfica —determinados planos y encuadres, ángulos visuales y movimientos de cámara— a la exposición del Estado peronista a través de diversas posibilidades iconográficas. Esta utilización de la iconografía reafirma la presencia del Estado como garante de la ley y el orden, al tiempo que advierte a la ciudadanía de que el incumplimiento de la ley siempre será sancionado. El Estado, por lo tanto, adquiere en estos filmes una presencia ubicua e ineludible. Así, podemos concluir que tanto la abundancia de elementos iconográficos nacionales como la reiterada presencia de las fuerzas de seguridad del Estado confieren a *Mercado negro* un eminente tono propagandístico.

Ambigüedad moral del delincuente

Un aspecto que distingue a *Mercado negro* de la mayoría de los filmes policiales argentinos del periodo es que la psicología del criminal no se encuentra tan encorsetada dentro de las férreas estructuras morales que este género suele plantear. De manera general, estas películas presentan maniqueamente a los agentes de la ley como hombres incorruptibles, mientras que el delincuente se caracteriza por poseer rasgos negativos. Si bien la psicología del criminal puede experimentar desplazamientos hacia el lado de la ley, este hecho casi nunca se concretiza antes de haber sido cometido el delito, pues éste provoca una reacción que acaba por perjudicar al mismo delincuente, motivando, en última instancia, su contribución. El esquematismo moral de estos filmes llega al extremo de que “el delincuente representa siempre la anormalidad, el brote enfermo que es necesario extirpar” (Tassara 1992: 155), aunque, más que extirpación, se insiste en la subsanación por medio de la reinserción social del infractor como uno de los aspectos característicos del cine policial peronista. Esto es, con el propósito de exaltar la magnanimidad del Estado y hacer hincapié en sus políticas ejemplarizantes, en estas películas la regeneración del criminal se lleva a cabo una vez cumplida su condena, puesto que se trata de la última etapa del proceso de reintegración a la sociedad.

Dentro de su amplia variedad tipológica, en el policial argentino clásico se pueden distinguir diversos estadios en el modo de representación de la psicología criminal. Estos niveles oscilan entre la protervia de índole más recalcitrante, como el caso del sádico Juan Robles (José Gola) en *Fuera de la ley*⁵ (1937), y un tipo

⁵ Sobre la distribución de esta película de Manuel Romero en los Estados Unidos, Blanco Pazos y Clemente destacan que se prohibió “quizás por la secuencia donde Gola, en el reformatorio, lee con admiración una biografía de Al Capone” (2004: 11).

de maldad que, atemperada por el complejo de culpa, da paso a la humanización del delincuente. Con la salvedad de don Alberto, los delincuentes de *Mercado negro* se encuentran cegados por el lucro personal y las bajas pasiones, y están definidos por cualidades y pautas de comportamiento inalterables. Su caracterización, que emula estereotipos vernáculos, constituye una suerte de prolongación del cine policial criollo de la década del treinta, una de cuyas características definitorias es la demonización del criminal. No hay más que ver los modelos norteamericanos que estas películas de bandas de delincuentes típicamente criollas imitaban: *Little Caesar* (Mervyn Leroy, 1931), *Scarface* (Howard Hawks, 1932) y *The Public Enemy* (William A. Wellman, 1931).

Aunque desde mediados de la década del cuarenta el cine policial argentino fue obviando temáticas y rasgos localistas, *Mercado negro* esboza un interesante muestrario tipológico del delincuente porteño, distanciándose así de patrones mucho más internacionales. En *Mercado negro*, por lo tanto, pueden advertirse en el delincuente pautas de comportamiento estereotipadas y registros del habla adscritos al ámbito del hampa bonaerense. A esto debemos también añadir la presencia de la estructura jerárquica característica de las bandas de gánsteres habituales en algunos largometrajes norteamericanos de la década del treinta (Benet Ferrando, 1992). Todos estos aspectos confieren a *Mercado negro* un cierto tono anacrónico, pero que por retomar algunos rasgos del policial porteño de la década del treinta y combinarlos con vetas temáticas y estilos narrativos coetáneos —el tráfico de medicamentos en el contexto de la implementación de la nueva legislación, la exposición de la metodología policial o el predominio de la filmación en exteriores— conforman un filme heterogéneo y de gran valía formal. Se podría pensar que esta vuelta al localismo de antaño posee una función crítica, pues es utilizado para desacreditar al delincuente, sobre todo por el uso de un registro popular visiblemente salpicado de modismos circunscritos al mundo del crimen, pero también para destacar la posición social del jefe de la organización criminal.

El inmovilismo psicológico de estos delincuentes estereotipados contrasta con la personalidad poliédrica de don Alberto, su cabecilla, cuya particularidad no es ya la acostumbrada toma de conciencia final, sino más bien la ambigüedad moral de la que hace alarde durante la mayor parte del filme. Este personaje alterna buenas acciones en el ámbito doméstico y familiar con un discurso frío y avieso en su relación jerárquica con los otros miembros de la organización criminal, hecho sumamente infrecuente en el policial argentino de aquella época. Se podría afirmar, entonces, que la caracterización moral de este personaje experimenta una inusual variabilidad dependiendo del ámbito social en que se encuentre.

Conclusiones

Sin soslayar el esquematismo del cine policial peronista y su función propagandística, *Mercado negro* puede también prestarse a una lectura que problematiza uno de los elementos constitutivos de este género. En este filme, al alejarse del preceptivo binarismo moral, el delincuente es mostrado como un individuo de

conducta ambivalente. Por esta razón, la singularidad de *Mercado negro* dentro del contexto del cine policial argentino de comienzos de la década del cincuenta es precisamente la audacia que exhibe al presentar de un modo alternante su lado más humano. Si en la caracterización del criminal *Mercado negro* se aparta de los planteamientos y estructuras formales del cine policial peronista, esto es consentido gracias a la doble punición final, puesto que el delincuente no solo debe cumplir una condena, sino que también se convierte en víctima indirecta de sus actos. Esta peculiaridad demuestra que, en algunos casos, la función del cine policial como herramienta de reafirmación de la doctrina oficial también resulta susceptible de ser problematizada.

Bibliografía

- BENET FERRANDO, Vicente (1992). *El tiempo de la narración clásica: Los films de gangsters de Warner Bros.* Valencia: Filmoteca de la Generalitat Valenciana.
- BESUSCHIO, Gonzalo Javier (2007). "El film noir argentino entre 1945 y 1955". En Susana SEL (ed.). *Cine y fotografía como intervención política.* Buenos Aires: Prometeo Libros, 175-182.
- BLANCO PAZOS, Roberto y Raúl CLEMENTE (2004). *De la Fuga a la Fuga. El policial en el cine argentino.* Buenos Aires: Corregidor.
- BRAHAM, Persephone (2004). *Crimes against the State, Crimes against Persons: Detective Fiction in Cuba and Mexico.* Minneapolis: University of Minnesota.
- COMAS, Ángel (2002). *IFI, Sociedad Anónima, empresa cinematográfica y escuela de cineastas y su artífice, Ignacio F. Iquino.* Barcelona: Universitat Autònoma de Barcelona.
- GOITY, Elena (2000). "Cine policial: claroscuro y política". En Claudio ESPAÑA y Gregorio ANCHOU (eds.). *Cine argentino: industria y clasicismo (1933-1956).* Buenos Aires: Fondo Nacional de las Artes, 401-473.
- KRIGER, Clara (2009). *Cine y peronismo: el estado en escena.* Buenos Aires: Siglo Veintiuno Editores.
- LABANYI, Jo y Santos ZUNZUNEGUI (2009). "Lo popular en el cine español durante el franquismo." *Desacuerdos: sobre arte, políticas y esfera pública en el Estado español*, 5: 83-103.
- MANRUPE, Raúl y María Alejandra PORTELA (2005). *Un diccionario de films argentinos.* Buenos Aires: Corregidor.
- MARANGHELLO, César (1997). "Kurt Land." En Clara KRIGER y Alejandra PORTELA (eds.). *Diccionario de realizadores.* Buenos Aires: Ediciones del Jilguero, 97-98.
- MEDINA DE LA VIÑA, Elena (2000). *Cine negro y policíaco español de los años cincuenta.* Barcelona: Laertes.
- STRINATI, Dominic (2000). *An Introduction to Studying Popular Culture.* London: Routledge.

TASSARA, Mabel (1992). "El policial: la escritura y los estilos." En Sergio WOLF (ed.). *Cine argentino: La otra historia*. Buenos Aires: Ediciones Letra Buena, 147-167.