La construcción de "lo femenino" en el cine negro argentino de 1945 a 1955

Alejo Hernán Janin
Lic. en Artes Combinadas, UBA
janinalejo@yahoo.com.ar

Resumen:

El presente trabajo se propone realizar un análisis de la construcción de "lo femenino" en el cine policial argentino de fines de la década del 40 y principios de los 50, período de esplendor del cine policial en la Argentina. Transitando por dos estereotipos de mujeres propios del *film noir*, como la *femme fatale* y la *ingenua*, el ensayo pondrá en relación teorías de género recientes para realizar una re-lectura de los films policiales de dicho período, haciendo particular hincapié en los modos de construcción de un imaginario social en torno a la figura de la mujer. Los films representativos que serán abordados corresponden a dos realizadores: Daniel Tinayre (*Pasaporte a Río, La vendedora de fantasías*) y Carlos Christensen (*Si muero antes de despertar, No abras nunca esa puerta*).

Palabras Clave:

film noir - género - cine policial - *femme fatale* - ingenua

La construcción de "lo femenino" en el cine negro argentino de 1945 a 1955

El presente trabajo se propone realizar un análisis de la construcción de "lo femenino" en el cine policial del período comprendido entre fines de la década del cuarenta e inicios del cincuenta. Durante estos diez años, el género policial vivió su fase de auge y consolidación en la cinematografía argentina. Entre la década del 40 y del 50, se filmaron en el país 110 films enmarcados dentro del género policial. Además de este

fortalecimiento en la industria del cine (éxitos de público y gran cantidad de films realizados), durante esta etapa se perfeccionaron los aspectos narrativos y estilísticos del *film noir*, principalmente a partir de dos realizadores: Daniel Tinayre y Carlos Hugo Christensen. Si bien ambos directores apelaron a una gran variedad de géneros a lo largo de su carrera (melodrama, cine de terror, comedia), en el período mencionado sus producciones se centraron en el cine negro.[1]

Acotando el análisis a los films más paradigmáticos del ciclo 1945-1955, tomaremos de Tinayre los films *Pasaporte a Río* (1948 – codirigida con Luis Saslavsky) y *La vendedora de fantasías* (1950), mientras que de Christensen *Si muero antes de despertar* (1952) y *No abras nunca esa puerta* (1952). Ambos autores comparten, durante el período mencionado, una estética afín al *film noir*, pero cada uno de los directores conserva una determinada poética que singulariza su producción artística. Sin embargo, no será tema central de este trabajo destacar las similitudes y diferencias estilísticas entre ambos autores, más bien se intentará partir del análisis formal para alcanzar, de este modo, las formas de representación de la mujer, de lo femenino en la gran pantalla, en el marco del recorte temático y espacio-temporal propuesto.

El film noir *y sus estereotipos*

Al hacer referencia al *film noir*, estamos aludiendo tanto a una matriz narrativa como a una propiamente estilística (inseparables entre sí). Podemos observar cómo se articulan ambos ejes en la representación de la figura femenina que esta estética ofrece. Se parte de dos estereotipos bien delimitados, antagónicos, una construcción netamente bipolar. A continuación explicaremos esquemáticamente en qué consiste cada uno de estos roles. Pero antes de proceder, vale aclarar que estos estereotipos se construyen en torno a una mirada masculina, que se erige como centro y fuente de deseos. Precisamente la representación de la mujer es producto de los anhelos del hombre, se crea como una proyección idealizada de éste.

En primer lugar tenemos a la figura de la *femme fatale*, que hace uso de su poder de

[1] Paul Schrader define al cine negro a partir de una serie de determinados rasgos estilísticos, sin considerarlo un género cinematográfico propiamente dicho.

seducción para manipular a los hombres, y de este modo conseguir independencia y dinero. La *femme fatale* suele transitar ámbitos sórdidos, nocturnos, con iluminación tenue, que en general sólo revela parte de su rostro. Su figura representa el ataque más directo a la femineidad tradicional. Rechaza el rol de esposa devota y madre amorosa que prescribe la sociedad para las mujeres. La *femme fatale* asocia el matrimonio a la infelicidad, el aburrimiento y la ausencia de deseo sexual.

Esta representación se aleja radicalmente del rol convencional de "mujer de hogar" que le prescribía la sociedad (con hegemonía masculina) durante el período de posguerra. El rol de esta figura está relacionado inevitablemente con el contexto en el que emerge, una sociedad traumatizada por las guerras, que habían permitido alterar el orden de lo "masculino" y lo "femenino", y la idea de matrimonio. En la sociedad de posguerra resurgió un espíritu "anti-feminista", que circunscribía el rol de la mujer a la reproducción sexual. Esta reacción tuvo sus causas profundas en el papel preponderante que cumplieron las mujeres durante el período de guerra, en cierto modo suplantando a la figura del hombre como patrón del hogar (ya que se encontraban en pleno combate). Por estas razones, la *femme fatale*, representada en el cine, estaba condenada al final trágico, al castigo por su transgresión social, por su actitud propiamente rebelde. Esta conducta le resultará inevitablemente en su propia muerte y en la de su enamorado.[2] En una interesante reflexión, Antonio Weinrichter, se refiere a la *femme fatale* invirtiendo los términos clásicos de análisis, no haciendo hincapié en el final punitivo, sino en el desarrollo de la trama, y en aquello que el desenlace no puede impedir. Dice el autor: "Lo que queda es el exceso, la insolencia, una imagen de mujer tan fuerte que no cabe doblegar sino que se debe destruir; lo que queda no es la compensación moral final sino la puesta en evidencia de la represión" (Weinrichter, 2005: 331).

Como figura antinómica, se presenta a la *mujer ingenua*. Esta figura encarna el prototipo de la mujer representado por los films clásicos de Hollywood. Nunca representaban el papel de heroínas, tan sólo se limitaban a acompañar y ayudar al héroe masculino, sometiéndose a su poder. La *mujer ingenua* es una mujer de hogar, la esposa ideal, que no opondrá resistencia ante la figura masculina, y, si así lo hiciese, no presentará un obstáculo difícil frente a los deseos y objetivos del hombre. Su figura

[2] El *film noir* se caracteriza también por su final punitivo frente al crimen, con el restablecimiento del orden y la ley.

consolida la idea de familia "tradicional", en la que el hombre es quien trabaja, quien tiene el poder y el dinero, mientras que la mujer está condenada a cumplir sus deberes de esposa servicial y buena madre.

La *mujer ingenua* es retratada según las reglas canónicas de composición visual: sistema de iluminación de tres puntos, cámara a nivel del ojo humano, armonía en la composición geométrica, y en espacios abiertos. Se opone a la presentación de la figura de la *femme fatale*, que es generalmente mostrada mediante una iluminación parcial, con predominancia de las diagonales en la composición, angulación baja de la cámara, espacios cerrados y luz intermitente. La composición visual clásica no puede soportar la representación de la *femme fatale*, su poder excede ese modo de representar, lo supera, lo lleva a sus márgenes, a un estado de fragilidad. Surge naturalmente de los ámbitos lúgubres y sórdidos propios de la estética del *film noir*. En caso contrario, la *mujer ingenua*, dentro de esta estética, se encuentra fuera de lugar, en un lugar altamente idealizado e irreal.

La *femme fatale* no existe solamente en relación a la mirada del hombre, más bien escapa de ella. Su figura se alza justamente en contraposición al deseo masculino, encarna su auténtica pesadilla. Esta es seguramente una de las principales razones por las que la *femme fatale* debe ser castigada hacia el final del film, marcando de este modo el destino trágico que le llegará a la mujer que opte por ese camino. En cambio, la figura de la *mujer ingenua* se atiene a los deseos del hombre, que son los que organizan la representación de la mujer en el cine clásico hollywoodense. Dice Laura Mulvey respecto al poder organizador de la mirada masculina, "[Este trabajo] toma como punto de partido el modo en que los films reflejan, revelan e incluso participan en la interpretación social y heterosexual establecida de la diferencia sexual, que controla las imágenes, modos eróticos de mirar, y el espectáculo" (Mulvey, 1975: 6).[3] La *mujer ingenua* encarna, entonces, la posibilidad de la familia, del matrimonio ideal, en el que el hombre puede ejercer pleno dominio de su poder.

En el Cine Argentino

[3] La traducción es mía. El texto original dice: "It takes as a starting point the way film reflects, reveals, and even plays on the straight, socially established interpretation of sexual difference which controls images, erotic ways of looking, and spectacle".

Ambos estereotipos de la mujer tienen su lugar en la producción nacional de *cine negro* entre los años 1945 y 1955. En la Argentina no hubo una tradición local fuerte en la producción literatura de novelas negras, como sí lo hubo en Estados Unidos. Pero sí había en los años previos a 1945 un acentuado consumo de literatura policial. Entre los autores más reconocidos que tenían éxito de ventas en el país, se encontraba el estadounidense William Irish (del que se harían varias adaptaciones a la pantalla grande, entre ellas *Si muero antes de despertar* y *No abras nunca esa puerta* de Carlos Christensen).

En los films que analizaremos a continuación encontraremos casos de los estereotipos a trabajar, tanto de la *mujer ingenua* como de la *femme fatale*, con algunas leves diferencias, que explicaremos, entre los films de Tinayre y los de Christensen.

Tanto en *Pasaporte a Río* como en *La vendedora de fantasías*, dirigidos por Daniel Tinayre, la protagonista (en ambos casos intepretada por Mirtha Legrand) comienza el relato interpretando una *mujer ingenua*, luego atraviesa un proceso en el que se transforma en *femme fatale*, y acaba regresando, a modo de *happy ending*, a su papel de mujer de hogar, sumida a la figura del hombre. Es representativa de la pasividad que se le adjudica a lo femenino, la presentación del personaje de Marta en *La vendedora de fantasías*: la vemos recostada en su cama (la posición remite a lo pasivo) leyendo un libro, esperando ansiosa su casamiento. El primer momento en el que abandona ese estado de reposo es cuando llega Roberto, su prometido. Esta escena deja en claro el rol activo del hombre, en tanto él es la figura que controlará los movimientos de personajes y la disposición espacial que se desarrollará a lo largo del film.

La figura de la *femme fatale* transita caminos distintos en cada uno de los films mencionados: en *La vendedora de fantasías* la protagonista, Marta, una ama de casa ejemplar, sueña con una serie de aventuras, crímenes y desengaños que ella misma protagoniza, asumiendo un rol netamente activo en el desarrollo de la trama. Pero, como bien mencionamos, este “desvío” de la protagonista está justificado (y, por ende, clausurado) desde un sueño, influido por la gran cantidad de novelas policiales que lee. En cambio, en *Pasaporte a Río*, Nina Reyes, una ingenua corista, se encuentra por azar con Ramón Machado, un criminal sin escrúpulos. A partir de este encuentro, Nina va a acompañar al criminal, y ser cómplice y partícipe de sus andanzas. En el barco que la

traslada a Río de Janeiro encontrará a otro hombre, Carlos, que se ocupará de ejercer la suficiente presión sobre su conciencia para que ella vuelva a tomar el "buen camino". En el desenlace del film, Nina deberá elegir entre Ramón y Carlos, entre el destino trágico de la *femme fatale* y el rol de la *mujer ingenua*. Como era posible prever, escoge a Carlos como su futura pareja, y así se asegura mantenerse con vida, poder seguir apareciendo en pantalla.

En los films de Christensen la situación es levemente diferente: la mujer sigue siendo representada mediante los dos modelos detallados con anterioridad, pero la ausencia de una figura masculina inexpugnable[4] anula la posibilidad del matrimonio feliz, de una convivencia en paz en el hogar. Por esta razón, es que la heroína no puede escapar a su final trágico, no tiene expectativas ciertas de sobrevivir en su rol de *femme fatale*. En este sentido, tanto *Si muero antes de despertar* como los dos episodios de *No abras nunca esa puerta*, presentan una relación entre hombre y mujer completamente conflictiva, que no puede resultar exitosa. En el episodio "Alguien al teléfono" del film *No abras nunca esa puerta*, Luisa encarna a una *femme fatale* descarriada, que frecuenta boliches nocturnos, y entra en deuda con un hombre de dudosa moral. Su hermano Paulo, que convive con ella, intenta reencauzarla en la buena vida, pero ya es tarde cuando se decide a hacerlo, ya que Laura se ha arrojado por la ventana de su dormitorio. En "El pájaro cantor vuelve a su hogar", el otro episodio que forma parte de la película, la figura femenina principal es la madre ciega, un tanto ingenua, que espera que su hijo regrese de la prisión. La transformación que sufre su figura es reveladora, en tanto asume un rol activo ante el maltrato constante de su hijo (luego de su regreso), que desemboca en la muerte involuntaria de éste, como si el destino no pudiera conciliar las representaciones clásicas de la diferencia sexual.

A modo de conclusión, podríamos afirmar que la representación de "lo femenino" en el cine policial argentino entre los años 1945 y 1955 siguió los estándares del modelo hollywoodense del *film noir*, principalmente en los films de Daniel Tinayre. Encontramos cierta divergencia en la representación de la mujer en los films de Carlos Hugo Christensen, quien, partiendo del modelo canónico de la *femme fatale* y la *mujer ingenua*, decide operar la transformación en "lo masculino", afirmando su inestabilidad,

[4] Tanto en *Pasaporte a Río* como en *La vendedora de fantasías*, la pareja masculina de la protagonista representa un "hombre ideal".

y, de esta manera, pone en juego una conflictividad en las relaciones entre hombre y mujer, que devendrán necesariamente, hacia el final de la historia, en la muerte, en la imposibilidad de proseguir.

Bibliografía

Goity, Elena (2005), "Cine policial. Claroscuro y política", en Claudio España (comp.), *Cine Argentino (1933/1956): Industria y clasicismo*, Buenos Aires: FNA.

Mulvey, Laura (1975), "Visual Pleasure and Narrative Cinema", en *Screen*, Vol. 16/3, Otoño, pp.6-18.

Palacios, Jesús (2005), "Páginas negras. *Film noir* y literatura: el punto de vista pulp", en Jesús Palacios (ed.), *Gun Crazy. Serie negra se escribe con B*, Madrid: T&B Editores.

Pavés, Gonzalo (2003), *El cine negro de la RKO. En el corazón de las tinieblas*, Madrid: T&B Editores.

Rosado, Miguel Ángel (1993), *Daniel Tinayre*, Buenos Aires: CEAL.

Santamarina, Antonio y Carlos Heredero (1996), *El cine negro*, Barcelona: Paidós.

Schatz, Thomas (1981), "The hardboiled-detective film", en *Hollywood genres: formulas, filmmaking and the studio system*, Nueva York: Random House.

Schrader, Paul (2005), "Notas sobre el *film noir*", en Jesús Palacios (ed.), *Gun Crazy. Serie negra se escribe con B*, Madrid: T&B Editores.

Weinrichter, Antonio (2005), "Kiss kiss bang bang: la *femme noire*", en Jesús Palacios (ed.), *Gun Crazy. Serie negra se escribe con B*, Madrid: T&B Editores.