

**Ana Broitman, Eric Muzart y Rodrigo Sebastián
(Editores)**



***Cartografías del devenir
Territorios, Prácticas, Políticas y Lenguajes***

Libro de actas
VIII Congreso de la Asociación Argentina de Cine y Audiovisual
26 al 30 de Abril de 2022



Autoridades del VIII Congreso de la Asociación Argentina de Estudios sobre Cine y Audiovisual

Presidente Honorífica: Liliana Guillot

Presidente: Cristina Andrea Siragusa

Comité Científico:

Gustavo Aprea (Universidad Nacional de las Artes) José Borello (CONICET – Universidad Nacional General Sarmiento – Universidad Nacional de Rafaela), Belén Ciancio (CONICET / CCT Mendoza), María del Carmen De Lara (Escuela Nacional de Artes Cinematográficas/Universidad Nacional Autónoma de México – FEISAL), Carmen Guarini (CONICET – Universidad de Buenos Aires – DAC), Carolina Justo Von Lurzer (CONICET – IIGG-Universidad de Buenos Aires – Observatorio PIRCA), Clara Kriger (IAE – Universidad de Buenos Aires), Ana Laura Lusnich (CONICET – Universidad de Buenos Aires), Mariano Mestman (CONICET – Universidad de Buenos Aires), Pedro Klimovsky (Universidad Nacional de Villa María – Universidad Nacional de Córdoba), Eduardo Russo (Universidad Nacional de La Plata), Cynthia Tompkins (Arizona State University – Imagofagia), Ximena Triquell (FA y FfyH-Universidad Nacional de Córdoba – Toma Uno), Lauro Zavala (UAM Xochimilco)

Comisión Organizadora:

Paula Asís Ferri, Roberto Caturegli, Alejandro R. González y Eric Muzart.

Diseño Gráfico:

Henry Garro (Secretaría de Comunicación Institucional UNVM)

Autoridades AsAECA 2020 – 2022

Presidenta: Ana Laura Lusnich

Vicepresidente: Jorge Sala

Secretaria: Alejandra Pía Nicolosi

Tesorera: Viviana Montes

Vocales titulares:

Cristina Siragusa, Cecilia Carril, Ana Broitman, Ignacio Dobrée, Maximiliano de la Puente, Cecilia Gil Mariño, Eric Muzart

Vocales suplentes:

Rodrigo Sebastián, Mónica Acosta, Valeria Arévalos, Mariano Véliz

Revisores de cuentas titulares:

Clara Kriger, Javier Cossalter

Revisor de cuentas suplente:

Marina Moguillansky

Broitman, Ana

Cartografías del devenir : territorios, prácticas, políticas y lenguajes : Actas VIII Congreso de la Asociación Argentina sobre Cine y Audiovisual / Ana Broitman ; Eric Muzart ; Rodrigo Sebastián ; compilación de Ana Broitman ; Eric Muzart ; Rodrigo Sebastián. - 1a ed - Ciudad Autónoma de Buenos Aires : AsAECA ? Asociación Argentina de Estudios de Cine y Audiovisual, 2023.

Libro digital, PDF

Archivo Digital: descarga

ISBN 978-987-48297-1-9

1. Cine. 2. Audiovisual. 3. Arte. I. Muzart, Eric. II. Sebastián, Rodrigo. III. Título. CDD 791.430982

Atrapadas, fatales y enigmáticas: figuras femeninas en el cine negro argentino del período clásico (1946-1958)

Giacomelli, Daniel Adrián

daniel.giacomelli1@gmail.com

TECC-Facultad de Arte-UNICEN/CONICET

Resumen

El presente trabajo buscará reflexionar acerca de la manera en que algunas obras del cine negro del período clásico-industrial en Argentina en las que la presencia femenina, y por lo tanto la mirada masculina sobre ellas cobran gran relevancia. Indagaremos en *El ángel desnudo* (Carlos Hugo Christensen, 1946), *Camino del infierno* (1946, Luis Saslavsky y Daniel Tinayre), *A sangre fría* (1947, Daniel Tinayre), *La indeseable* (Mario Soffici, 1949), *Danza del fuego* (Daniel Tinayre, 1949), *La trampa* (Carlos Hugo Christensen, 1949), *El pendiente* (León Klimovsky, 1951), *Deshonra* (Daniel Tinayre, 1952), *Caídos en el infierno* (Luis César Amadori, 1954), *Rosaura a las diez* (Mario Soffici, 1958).

Una gran cantidad de películas del cine negro del período clásico industrial del cine argentino ponen en el eje de sus tramas argumentales a personajes femeninos que tienen una presencia activa en los conflictos, en roles principales o secundarios, y participando de diversas maneras, como cómplices de crímenes, como víctimas, como complotistas, o incluso como personajes enigmáticos que transitan el difuso límite entre el bien y el mal. Tales variantes dan cuenta de las transformaciones que afectaron a la construcción de personajes femeninos en el trayecto que el cine argentino comenzó a andar desde sus inicios como espectáculo, pero con mayor impacto desde su proceso de industrialización. Por otro lado, esos personajes femeninos se funden con las formas en que el cine industrial hollywoodense entendió a las mujeres, y a la vez colaboraron a una visión particular de las mismas en la que el espectador participaba de una construcción simbólica que definía el lugar que ellas debían ocupar a la vez que reducía sus acciones a una serie de programas que se repetían. La subjetividad masculina a la hora de construir las mujeres en las películas resulta de primordial importancia ya que, en algunos casos, no son solo los otros hombres que intervienen en los argumentos de las películas quienes definen a las mujeres que las protagonizan, sino que también los realizadores que llevaron a cabo esas obras (tanto directores, guionistas y productores)

y componen esos personajes y sus historias son masculinos. Asimismo, a nivel internacional, el cine negro hizo uso de una versión de la figura femenina que ocupó un gran lugar en el imaginario cultural a través de la puesta en primer plano de la *femme fatale*, la figura femenina que conducía a los protagonistas masculinos a la pérdida de orientación característica del *film noir*.

En el cine negro argentino la relevancia de la *femme fatale* es menor, podría deberse a que ciertos rasgos de esa composición se ven atenuados al trasladar un género proveniente de las industrias culturales estadounidenses al contexto local. En esa mixtura tuvieron lugar negociaciones con elementos culturales propios del entretenimiento nacional, un terreno donde el melodrama ocupaba un lugar de relevancia primordial en la producción musical (particularmente el tango), los contenidos de radioteatro, y la producción cinematográfica. Allí, la presencia de las mujeres era un componente principal donde la corrupción de los valores de las jóvenes mujeres que huían de la modestia y la humildad de sus barrios para dirigirse al centro de la ciudad, donde perderían la virtud y la inocencia al convertirse en trabajadoras de la noche, o incidir en vicios y tramas ilegales.

Por todo ello, el conjunto de películas de cine negro argentino en las que las mujeres son caracterizadas de maneras diversas se compondrá de variadas obras, que componen un segmento de nuestra periodización que inicia en 1946 y finaliza en 1955, y las mismas son: *El ángel desnudo* (Carlos Hugo Christensen, 1946), *Camino del infierno* (1946, Luis Saslavsky y Daniel Tinayre), *A sangre fría* (1947, Daniel Tinayre), *Pasaporte a Río* (Daniel Tinayre, 1948), *La indeseable* (Mario Soffici, 1949), *Danza del fuego* (Daniel Tinayre, 1949), *La trampa* (Carlos Hugo Christensen, 1949), *El pendiente* (León Klimovsky, 1951), *Deshonra* (Daniel Tinayre, 1952), *Caídos en el infierno* (Luis César Amadori, 1954), *Rosaura a las diez* (Mario Soffici, 1958).

Femmes fatales, atrapeés y mirada masculina

Jean-Pierre Esquenazi (2018) explica cómo la aparición de una mujer puede suscitar un shock en el protagonista masculino, el transeúnte urbano que se esconde por una ciudad disonante y agobiante, cargada de tedio y fatiga “empuja al *weak guy* a una intriga proporcional a sus ambiciones, y cumple así su voluntad de infringir las leyes de la ciudad *noire*.” (Esquenazi, 2018: 258) Luego del encuentro de los personajes tiene lugar una aventura peligrosa en la que el deseo y la ambición se unen en una intriga que los lleva a una aniquilación final. Así, como catalizador del argumento, la mujer

fatal es la figura central del ciclo inicial del *noir* estadounidense. Su fuerza se impone frente al resto de los personajes y la visión que los hombres tienen sobre ellas se expande al mundo en el que tiene lugar el relato: un mundo entre la fascinación del deseo y el peligro constante del crimen y el alejamiento de la ley. Por su parte, Mary Ann Doane (1991) asocia la *femme fatale* a la sexualidad y al conocimiento. Según la autora, la mujer en el cine negro representa “Lo incognoscible (y este es el señuelo de su atracción) [...] Esta incognoscibilidad es consistente con un posicionamiento cultural/social más amplio de la mujer como poseedora de un enlace privilegiado con lo pre-edípico o lo pre-simbólico. [...] Es esta imposibilidad de localizar su sexualidad la que la define como un verdadero “otro” para el hombre cuyo sexo está en *su lugar*, una reafirmación de su seguridad y control.” (Doane, 1991: 114) Así, la mujer fatal del cine negro problematiza la relación entre lo visible y lo cognoscible a la vez que se transforma en un objeto para la mirada. La puesta en escena de esta tipología –con sus angulaciones de cámara poco habituales y sus pronunciadas sombras en fotografía en contraluz– además de la estructura narrativa (que acude muchas veces a recursos como el *flashback* y escenas donde los estados mentales se ven alterados a partir del onirismo o el uso de sustancias) contribuyen a la dificultad de confiar en la imagen de la mujer en estas películas. Cobra importancia así el *striptease* como un mecanismo que les permite a las *femmes fatales* ir desenvolviéndose de a poco para hacer creer al espectador (una visión masculinizada de éste) que se acerca de a poco a un momento climático donde la verdad está a punto de ser develada, a través del *doble sentido* que oculta y revela información: “es la exhibición o exposición social, a la vez que es la *unión* de la polivalencia del lenguaje. Restringiendo la significación al mismo tiempo que permite un cierto ‘juego’ de significados, el doble sentido intenta sexualizar la polisemia”. (Doane, 1991: 121)

Jans B. Wager entiende a la mujer fatal como la representación de las contradicciones cotidianas en el momento de producción de las películas que conformaron el canon del primer *film noir*, obras que marcaron una resistencia y una fuerza ante un patriarcado capitalista luego de las dos posguerras. Wager sostiene que además de la *femme fatale*, existe la *femme atrapé*, como también afirma que en muchas obras hay *hommes fatales* y *hommes atrapes*: “como la *femme fatale*, el *homme fatale* quiere más de lo que debería, más dinero y muchas veces también una dama peligrosa. Como la *femme atrapé*, el *homme atrapé* no resiste las demandas de la sociedad, y generalmente

sobrevive a la narrativa *noir*.” (Wager, 2005: 4) En esta categorización, las mujeres se hallan en dos posiciones fundamentales: o se ven atrapadas en el trajín de la tarea doméstica, dureza económica y aburrimiento monótono; o son criminales, sensuales, excitantes y a la vez están condenadas a la perdición. El hombre fatal, a su vez, es un personaje que resiste una cultura que insiste en su participación en la sociedad capitalista a partir de la adaptación a un trabajo que le ofrece un salario modesto. Tanto los *hommes* como las *femme fatales* resultan letales para sí mismos, al manifestarse como rebeldes ante un mundo que los quiere conformar al capitalismo patriarcal, transgresión que los hace pagar con su propia vida o con su libertad.

No obstante, estas reflexiones dejan entrever la importancia que cobra la subjetividad masculina. Wager –siguiendo a Richard Martin– afirma que el *noir* de los años '40 está “asentado en las relaciones masculino-femeninas, con *la mujer sirviendo como el locus de la dislocación psicológica y disfunción sexual masculinas*.” (Wager, 2005: 22) Tal proposición remite a la manera en que Laura Mulvey logra dilucidar el modo en que el cine narrativo industrial se sirve de las construcciones del orden simbólico patriarcal para producir una imagen de la mujer que produzca en una instancia primaria un alto grado de placer visual. A partir de su carácter de “para-ser-mirada”, la construcción que el cine hace de la mujer “crea una mirada, un mundo y un objeto, y produce así una ilusión cortada a la medida del deseo.” (Mulvey, 2001: 377)

Asimismo, E. Ann Kaplan (1998) autora advierte –siguiendo a Mulvey– que el melodrama familiar es un género pensado exclusivamente para mujeres como público objetivo, y en los relatos que narran esas películas, las mujeres son sometidas a violencia desmedida a causa de la diferencia sexual, y es de ese modo que “al final los acontecimientos no se resuelven de manera beneficiosa para las mujeres.” (Kaplan, 1998: 54) Según la misma, el melodrama impacta tanto en las mujeres porque alude a la forma que adopta la crisis edípica en las niñas, en la que se separa de la unidad imaginaria con la madre para entrar en un mundo simbólico en el que se le asigna el papel de objeto del deseo masculino, y así asume un rol pasivo en el ámbito erótico, como receptora. Por ello, el melodrama posee una cualidad masoquista en la que la espectadora femenina participa, al ser expuesta a mujeres que son “figuras desamparadas y convertidas en víctimas que, lejos de ser perfectas, refuerzan el sentido esencial de inutilidad ya existente.” (Kaplan, 1998: 59) Existe –según Kaplan– una paradoja particular referida a la fascinación que el cine de Hollywood produce,

pues causaría placer a las mujeres a partir de la identificación con la cosificación: “nuestra posición de ‘ser contempladas’, ser objeto de la mirada (masculina), ha llegado a darnos placer sexual.” (Kaplan, 1998: 69) Esta reflexión hace posible comprender la composición de la *femme fatale* y de su lugar en el cine narrativo tradicional, que incluye como uno de sus géneros más conspicuos al melodrama (incluso si entendemos al *film noir* como una variante independiente de éste), y resulta indispensable para entender la creación de esos personajes en el cine negro argentino de mediados del siglo XX.

Mujeres engañadas

En esta primera categoría se destacan dos variantes principales, donde la primera se podría subdividir en dos vertientes con características bastante claras, referidas a la clase: por un lado, hay protagonistas femeninas que provienen de una situación de pobreza, humildad y dureza económica que las lleva a alternativas laborales situadas en entornos injustos en donde deben lidiar con personajes siniestros y manipuladores; por el otro, mujeres de sectores económicos más pudientes, con estándares de vida más cómodos, que por fuerza del destino o situaciones pasadas, son llevadas a un camino peligroso en el que pondrán en riesgo su libertad, su vida y las formas de conocer el mundo tal como creían hasta antes que iniciase el conflicto de la trama argumental.

La enumeración de las primeras puede ser desglosada en dos categorías que se definen de acuerdo al espacio y momento del día en que transitan: están por un lado aquellas que se dedican a tareas de cuidado, en especial de tipo médico, las protagonistas trabajan como enfermeras en las casas donde son conducidas al crimen, tal es el caso de las protagonistas de *A sangre fría* (1947) y *Deshonra* (1952) ambas de Daniel Tinayre; las otras mujeres que forman parte de estos argumentos son aquellas que – como reminiscencia de algunas letras de tango y formas literarias, radionovelas y películas del período silente argentino y primera etapa del cine industrial– dieron “el mal paso” y frecuentan establecimientos nocturnos (tanto como clientes como parte de los espectáculos que allí tienen lugar), como es el caso de las protagonistas de *Pasaporte a Río* (Daniel Tinayre, 1948) y *La indeseable* (Mario Soffici, 1951). Las dos variantes comparten el hecho de pagar con sufrimiento el delito de haber traicionado

una tradición cultural que ubicaba a la mujer como el centro de las virtudes, la abnegación y el sostén de valores cristianos del hogar y la familia, para formar parte de circunstancias que implican una desventura y un desvío sin vuelta atrás.

En otro extremo del espectro de la clase se encuentran las protagonistas de aquellas películas en que una mujer perteneciente a un sector económico más pudiente se ve inmiscuida en una trama criminal de manera casi fortuita, generalmente por errores ajenos cometidos por personajes de su entorno cercano, o por el regreso de algún elemento o sujeto de su pasado que retorna en forma de amenaza, o bien por la revelación de que un personaje en quien confiaba no resulta ser como la protagonista creía. Las protagonistas parecieran pagar por disfrutar de una vida burguesa que no permite lujos mayores que gozar de un buen pasar económico, social y familiar, además de contar con esperanzas de una vida resuelta con las comodidades que el futuro les promete. En general, son mujeres que sufren a causa del sometimiento a una lógica patriarcal que las subyuga mediante hombres que derrumban toda intención de progresar en un mundo orquestado por figuras masculinas, donde su margen de acción se ve restringido por los impedimentos que ellos despliegan en sus trayectorias cotidianas. En ese sentido, podría decirse que son víctimas de *hommes fatales* y ellas oscilan entre la clasificación de *femmes atrapeés* y algunos momentos en que deben actuar como *femmes fatales*. Estas son las protagonistas de *El ángel desnudo* (1946) y *La trampa* (1949), de Carlos Hugo Christensen y *El pendiente* (1949) de León Klimovsky.

Las representaciones femeninas en estas películas responden en gran medida a la forma en que Laura Mulvey sugiere su construcción en relación a una mirada masculina, aunque con algunas excepciones en la forma en que el desenlace de sus conflictos compone una imagen totalizadora de las mismas. No necesariamente esto implica que sobre esos casos particulares no exista una mirada masculina que las vuelve objetos del deseo en varias instancias de las películas, incluso si Elena en *A sangre fría* y Flora en *Deshonra* se encuentran gran parte del film ataviadas con ropas asociadas a su trabajo y a su reclusión (en el caso de la protagonista del film de 1952). Todos los personajes femeninos sufren una transformación en su aspecto, que parece dar cuenta de la manera que asimilan su involucración en el conflicto de la trama argumental y a su estado concurrente respecto de su situación sentimental. En varias ocasiones durante las películas las protagonistas aparecen encuadradas dentro de

planos que permiten visibilizar sus vestimentas, maquillajes, peinados, bajo iluminaciones que resaltan sus rasgos y figuras.

La repetición del martirio de la *pasión* por el que transitan las protagonistas hace que muchas veces los efectos climáticos se sumen a estas *imágenes-afección*⁹², en especial en momentos definitivos de las obras: el escape de Flora en *Deshonra*, la huida de la estancia de Fernando por parte de Elsa en *La indeseable*, el descubrimiento de la ausencia de un pendiente por parte de Hilda en el film de Klimovsky y la revelación final de la identidad de Hugo Morán y el efecto que esta produce en Paulina durante las últimas escenas de *La trampa* ponen en el rostro de estas mujeres el peso del sufrimiento por confiar en personajes masculinos siniestros. En ese sentido, el placer masoquista que sugiere E. Ann Kaplan se atañe a desenlaces donde las protagonistas se sacrifican en pos de sus hijos, del bienestar de sus parejas, de escapar de la villanía de sus intereses románticos, o para liberarse de ataduras del pasado. Por estas razones, es posible afirmar que la representación femenina en estas películas se acerca a la caracterización de *femmes atrapeés* de Jans Wager, mujeres que desean más de lo que deberían, esto es la consumación de un vínculo con un hombre que satisfaga sus deseos poniendo en primer plano aspectos de su sexualidad que no habían sobresalido hasta el momento del encuentro. En ese sentido, su pasión resulta un tránsito hacia un sometimiento al orden tradicional y patriarcal, en un contexto en el que se ponían en juego las convenciones de las instituciones familiares y se resignificaba la tarea de las mujeres en la sociedad, tal es el caso de las empleadas domésticas, reflejado en las enfermeras de las películas que analizamos.

Malas mujeres

Ricardo Manetti desarrolla esta categoría de personajes femeninos aludiendo a la carrera de Laura Hidalgo, actriz que protagoniza *Caídos en el infierno* (Luis César Amadori, 1954), el film que mejor ejemplifica la relevancia de este tipo de personajes en argumentos que las ponen en un lugar central como seres malévolos, capaces de engullir a todos los miembros del universo ficcional en el que circulan. No obstante, Manetti sugiere que en estas representaciones existe un grado de moralización en el

⁹² Tal como las entiende Gilles Deleuze (1986)

cual “prima la normativa del género: la defensa del honor femenino, la glorificación del arquetipo maternal, el sacrificio de la dama y su renunciamiento, y el castigo ejemplarizador para las mujeres que se atreven a gozar con su deseo.” (Manetti 2000: 220). En realidad, estas mujeres se acercan a la descripción que realiza María Matilde Balduzzi: “la mujer bella, sofisticada y ambiciosa, que utiliza su belleza y glamour para conquistar a un hombre rico, y luce sus vestidos y joyas en fiestas de la alta sociedad. Esta mujer, que aparece como un ser frío y cínico (...) no es sin embargo independiente, por el contrario, depende absolutamente de ese hombre poderoso que ‘la mantiene’ y satisface sus caprichos.” (Balduzzi, 2020: 67) Nuevamente, encontramos en esta descripción una identificación parcial de los rasgos de estos personajes femeninos, ya que en otras ocasiones se suelen aprovechar de hombres que no pertenecen de manera exclusiva a sectores pudientes. Tal es el caso de Alberto, el protagonista de *Camino del infierno* (Luis Saslavsky y Daniel Tinayre, 1946), un humilde estudiante de academias de artes plásticas quien es seducido por Laura – interpretada por Mecha Ortiz –, una viuda rica que acaba por poseerlo y celarlo constantemente. La representación que mejor responde a la descripción de Balduzzi es aquella desarrollada por Laura Hidalgo en *Caídos en el infierno* (Luis César Amadori, 1954). En esa película la frívola y cínica dama hace uso de todos sus vínculos con el resto de los personajes masculinos de la película, y busca obrar como una suerte de marionetista para manipular a su favor la secuencia de eventos que se desenvuelven en las inmediaciones de su hogar, sin importarle llevar a la perdición a su marido y las relaciones extramatrimoniales que lleva adelante.

De ese modo, las protagonistas femeninas de estas obras aluden de manera clara a las *femmes fatales* del *film noir*. Mary Ann Doane (1990) considera que el poder de las mujeres fatales “(...) es de un tipo peculiar en la medida en que generalmente no está sujeto a su voluntad consciente, por lo que parece difuminar la oposición entre pasividad y actividad. [...] La femme fatale es una articulación de miedos que rodean la pérdida de estabilidad y centralidad del sí mismo, el “yo”, el ego. Estas ansiedades aparecen de manera bastante explícita en el proceso de su representación como ansiedad de castración.” (Doane, 1990: 11)

Estas mujeres son portadoras de un poder que les permite manipular a los protagonistas masculinos de esas obras, *weak guys* arquetípicos que, impactados por una presencia femenina, sufren el *shock* de la concientización del conjunto de miedos e

inseguridades que el conocimiento femenino supone para ellos. Este rol entre pasivo y activo de la *femme fatale* provoca que se desmoronen los convencionalismos que el mundo en el que transitaban parecía brindarles, a través del descentramiento y desestabilización de sus egos masculinos. El cuerpo de la *femme fatale* es un objeto epistemológico que desnuda verdades no sólo sobre los mecanismos detrás de los conflictos de la trama argumental, sino sobre los personajes mismos, tanto mujeres como hombres, protagonistas y antagonistas. Hacia el final todos sufrirán el castigo de haber sido testigos de un desvelamiento, tanto hombres atrapados como mujeres fatales.

Mujeres enigma

Por último, abordaremos el caso de una película que elabora un modelo femenino particular pues es a la vez víctima y victimaria, pero la descripción de las características de este personaje no se lleva a cabo a través de la experiencia unívoca de la protagonista, sino que a través de la reconstrucción que hacen el resto de los personajes masculinos de la obra, quienes recuerdan distintas etapas de la vida de la mujer con la que se vieron involucrados, Elena Valdez, la protagonista de *Danza del fuego* (Daniel Tinayre, 1949) film que relata a través de una estructura narrativa compleja compuesta por una serie de *flashbacks* los hechos que llevaron a la muerte de la protagonista. Elena Goity (2000) considera que esta película forma parte del ciclo de policiales psicológicos inspirados por la corriente francesa del cine negro. Por otro lado, la estructura compleja del film de Tinayre ha sido reconocida, tal como sugiere Claudio España (1998), como una de las manifestaciones tempranas en el cine argentino de una fisura en la textura del cine tradicional.

En el argumento de esta película se explicita de manera consciente el intento de una construcción femenina por parte de los hombres que la han rodeado desde su temprana introducción al mundo de la sexualidad hasta su muerte. La primera instancia en la cual los hombres comienzan a moldear su personalidad podría rastrearse en la muerte accidental de sus figuras paterna y materna, con lo que la ausencia de una presencia masculina que imponga reglas a su vida podría significar el primer desvío de un destino alineado a las normas y costumbres tradicionales. El narrador de los primeros instantes del film (que descubriremos más tarde que es el

personaje causante de sus males) indica que la soledad a la que se acostumbró la protagonista en su niñez es peligrosa, mientras la cámara expone la espalda desnuda de la adolescente que se acaba de desvestirse de sus ropas circenses. El momento más importante de su ingreso a un mundo en el que la mirada, las acciones y el sometimiento al deseo masculino rigen y la condenarán a su muerte es la violación que sufre a manos del payaso del circo (quien resultará más tarde ser el mánager que la controlará incesantemente). Ese hecho se convierte en una marca indeleble en el transcurso de su vida, y se une a las notas musicales del tema que da nombre al film para conformar un interruptor que la lleva a cometer actos violentos. En otra instancia, la presencia del pintor que se obsesiona con Elena manifiesta explícitamente el poder de la mirada masculina como una fuerza que tiende a la posesión de la mujer. Elena se horroriza al ver el retrato que Méndez realizó, y actúa de manera violenta en un intento de huir del sometimiento que significa la pintura. Quien la saca de ese espacio y a la vez destruye el retrato no es otro que Carlos, el poseedor de toda su existencia. Nuevamente un retrato de la protagonista se hace presente en el final del film, momento en que Raúl, su viudo, la llora: de algún modo el retrato representa una imagen perenne de Elena, una figura que permanecerá en el inconsciente de su marido del mismo modo que el trauma de la adolescencia asoló durante toda su vida a la pianista.

Esta película, su estructura narrativa, su mirada de la mujer y la composición de personajes masculinos que elaboran ese modo de verlas no serían una excepción en el cine negro argentino, sino que podemos rastrear algunos de esos elementos en películas como *Rosaura a las diez* (1958) de Mario Soffici. La película, basada en la novela homónima de Marco Denevi, relata las diversas formas en que los miembros de una pensión en Buenos Aires lidian con la presencia de una mujer que –en un primer lugar pareciera– emprende una relación con uno de los miembros del lugar. El trágico desenlace de ese film demuestra que la mirada que en una lógica tradicional y falocéntrica ubica en una primera instancia a la protagonista femenina como un personaje que debe encarar una vida con un hombre, para luego ser la mujer que causa el martirio de un personaje masculino, y también una dama en apuros, es desterrada por el reconocimiento de la verdad a partir de las acciones de las fuerzas de seguridad, una institución estatal, tal como sucede en la película de Tinayre previamente analizada.

Para cerrar, convendría aclarar que la *femme fatale* no es una figura predominante en las películas que hemos analizado, sino que los modelos femeninos podrían entenderse como una continuidad de las formas en que las mujeres fueron representadas desde los inicios del cine como emprendimiento industrial en Argentina. Las mujeres engañadas, además de su origen como personajes virtuosos melodramáticos, se cruzan con los contenidos narrativos (tango, radionovela, folletín) que se enfocaban en el *mal paso* que inocentes jóvenes daban y debían cargar luego con el peso de la culpa; asimismo, la enfermera de *A sangre fría* tiene la chance de volverse mujer fatal en algún momento de la trama, a diferencia de la protagonista de *Deshonra*, las coristas de *Pasaporte a Río* y *La indeseable*, y las burguesas de *El ángel desnudo*, *La trampa* y *El pendiente*, quienes transitan como víctimas la totalidad de sus ordalías en las que se ven atrapadas por hombres de su pasado o por la aparición de hombres fatales en sus vidas; en estos films el destino trágico no es igual para todas, aunque su sacrificio no es vano: algunas podrán legar un futuro mejor a sus hijos, otras tendrán la chance de componer una familia, y en un caso especial (*La indeseable*) se liberará de las ataduras que impusieron las tradiciones y los prejuicios. Las que sí son en su totalidad *femmes fatales* parecen provenir de la caracterización de *vampiresa* que prevaleció en los films protagonizados por Gardel, mujeres sensuales con finos gustos de ropa y maquillajes, pero con ansias de controlar a los personajes masculinos que las rodean; estas astutas damas ahora se ven envueltas en tramas criminales casi por una fuerza gravitatoria propia que parece consumir el universo ficcional en su alrededor: las protagonistas de *Camino del infierno* y *Caídos en el infierno* aglutinan miradas masculinas que las vuelven réprobas y abyectas, y sus destinos fatales también implican la destrucción de las virtudes ajenas, su tragedia no es un sacrificio, no existe salvación para ellas. Por último, las mujeres enigma oscilan entre víctimas y victimarias, son a la vez monstruos y damas en peligro para los personajes de los films, quienes desean encaminarlas en una manera de verlas acorde a su deseo: las estructuras de *flashbacks* en *Danza del fuego* y *Rosaura a las diez* exponen las subjetividades en juego a la hora de definir a las mujeres que se vuelven el núcleo de las tramas; ambas fueron en un pasado víctimas de abusadores masculinos, los mismos que las llevan al final trágico en sus vidas. En ese sentido, las protagonistas de estas películas pueden alternar en su sometimiento o rebeldía frente a un mundo en el que gobierna una mirada masculina que las pretende guiar a un mundo reglamentado tradicionalmente: las heroínas

atrapadas –tanto a través de su sacrificio o victoria frente al mal– aprenden la lección y se encaminan en el sometimiento; las mujeres fatales son expulsadas, expuestas públicamente, a la vez que producen un desenlace apocalíptico para el resto de los personajes; pero las mujeres enigma generan una ambigüedad: su martirio es una expulsión de un mundo que no las supo albergar, pero a la vez es una lección para los personajes que las rodearon, para quienes la vida cotidiana se ve traumáticamente modificada.

En varias de estas obras se presenta una estructura narrativa basada en *flashbacks*, estos retrocesos funcionan como un cristal a través del cual las miradas divergen o convergen, lo que hace casi imposible establecer una “verdad” sobre las experiencias de los personajes que se vieron involucrados en las tramas criminales que acabaron con la vida de alguno de los involucrados en las aventuras que narran las películas. Sin embargo, las conclusiones de los films se dan cuando algún agente de la ley ata los cabos a partir del descubrimiento de un detalle que se relaciona íntimamente con las víctimas de estos films: ya sea una carta escrita de puño y letra por víctimas (como en *La indeseable*, *Caídos en el infierno* o *Rosaura a las diez*) o por detalles que algún criminal dejó entrever en sus testimonios (como el abusador de Elena Valdez en *Danza del fuego*), lo más parecido a la verdad se logra a partir del acceso a un momento claro e íntimo de las víctimas.

Bibliografía

- Balduzzi, M. M. (2020). *Las mujeres en el cine argentino. Imágenes, representaciones sociales, estereotipos*. La Plata: Malisia.
- Deleuze, G. (1986). *La imagen movimiento. Estudios sobre cine I*. Barcelona: Paidós.
- Doane, M. A. (1991). *Femmes fatales. Feminism, Film Theory, Psychoanalysis*. Nueva York: Routledge.
- España, C. (1998). Emergencia y tensiones en el cine argentino de los años cincuenta. *Nuevo Texto Crítico* (21/22), 45-73.
- Esquenazi, J.-P. (2018). *El film noir. Historia y significaciones de un género popular subversivo*. Buenos Aires: El Cuenco de Plata.
- Goity, E. (2000). Cine policial. Clarooscuro y política. En C. España (Dir.), *Cine Argentino. Industria y Clasicismo, 1933-1956. Volumen 2*. Buenos Aires: Fondo Nacional de las Artes.

Kaplan, E. A. (1998). ¿Es masculina la mirada?. En *Las mujeres y el cine*. Madrid: Ediciones Cátedra.

Manetti, R. (2000). El melodrama: fuente de relatos. En C. España (Dir.), *Cine argentino: industria y clasicismo. 1933-1956*. Vol. II. Buenos Aires: Fondo Nacional de las Artes.

Mulvey, L. (2001). Placer visual y cine narrativo. En B. Wallis (Ed.), *Arte después de la modernidad*. Madrid: Akal.

Wager, J. B. (2005). *Dames in the Driver's seat. Rereading film noir*. Austin: University of Texas Press.