

Nosferatu. Revista de cine (Donostia Kultura)

Título:
CHERCHEZ LA FEMME. LA MUJER EN EL CINE NEGRO

Autor/es:
Antonio Weinrichter

Citar como:
Antonio Weinrichter (1997). CHERCHEZ LA FEMME. LA MUJER EN EL CINE NEGRO. Nosferatu. Revista de cine. (23).

Documento descargado de:
<http://hdl.handle.net/10251/41016>

Copyright:
Reserva de todos los derechos (NO CC)

La digitalización de este artículo se enmarca dentro del proyecto "Estudio y análisis para el desarrollo de una red de conocimiento sobre estudios fílmicos a través de plataformas web 2.0", financiado por el Plan Nacional de I+D+i del Ministerio de Economía y Competitividad del Gobierno de España (código HAR2010-18648), con el apoyo de Biblioteca y Documentación Científica y del Área de Sistemas de Información y Comunicaciones (ASIC) del Vicerrectorado de las Tecnologías de la Información y de las Comunicaciones de la Universitat Politècnica de València.

Entidades colaboradoras:



donostiakultura.com



El sueño eterno

Cherchez la femme

La mujer en el cine negro

Antonio Weinrichter

Barbara Stanwyck en *Perdición* (*Double Indemnity*, 1944): la cadencia en el tobillo, el primer diálogo vertiginoso con el "primo" Fred MacMurray, las gafas negras en la cita del supermercado. Parecidas a las que se calzará -en forma de corazón- la "angelical" Gene Tierney en *Que el cielo la juzgue* (*Leave her to Heaven*, 1945) o la "fierecilla" Jennifer Jones en *Pasión bajo la niebla* (*Ruby Gentry*, 1952), para cometer sus desmanes. Las temibles miradas para atrás en el momento de la fuga de Peggy Cummins en *El demonio de las armas* (*Gun Crazy*, 1949), y su forma de "picar" al infeliz John Dall. El desprecio con que Marie Windsor trata a Elisha Cook Jr. en *Atraco perfecto* (*The Killing*,

1956). La duplicidad tumultuosa ("Ella vino hacia mí en oleadas", dice Fred Astaire) de Cyd Charisse en *Girl Hunt*, el ballet *noir* de *Melodías de Broadway 1955* (*The Band Wagon*, 1953). Lily Carver, la asesina de pelo corto que destapa la caja de Pandora en *El beso mortal* (*Kiss me Deadly*, 1955). La justificación final de Mary Astor en *El halcón maltés* (*The Maltese Falcon*, 1941); las protestas de Jane Greer en *Retorno al pasado* (*Out of the Past*, 1947) y de Jessica Lange en *El cartero siempre llama dos veces* (*The Postman Always Rings Twice*, 1981) ("Tú no sabes lo que es vivir en este cuchitril"). Jean Simmons tocando el piano, su cara una máscara, en *Cara de Ángel* (*Angel Face*, 1953) mientras espera que se produzca el accidente: la *femme noir* es como la mansión en donde vive Simmons, una bonita fachada con un precipicio adosado...

Los retratos de Joan Bennett y Gene Tierney en *La mujer del cuadro* (*The Woman in the Window*, 1944) y *Laura* (*Laura*, 1944): a veces la imagen confunde al hombre. O es "su" mirada la que le condena: la chica que Sam Jaffe mira bailar al son del *jukebox* en *La jungla del asfalto* (*The Asphalt Jungle*, 1950). Pero hay algo en esa misma imagen que es insoportable y exige ser "reprimido": Gilda cantando "Échale la culpa a mami, chico". De todas formas, aunque no siempre fueran lo que parecieran, como Gilda o como Laura o como Betty Bacall, a pesar de su lengua mordaz, en *El sueño eterno* (*The Big Sleep*, 1946), tenían una imagen mucho más fuerte que sus "contrarias". Qué inefectivas o qué aburridas parecen las chicas que representan una alternativa normal: Mona Freeman, la novia de Mitchum en *Cara de Ángel*; Nancy Olson en *El crepúsculo de los dioses* (*Sunset Boulevard*, 1950); Virginia Huston en *Retorno al pasado*; Alice

Faye en *¿Ángel o diablo?* (*Fallen Angel*, 1945) (la única de éstas que se lleva al chico, por abandono de su contrincante). No, las chicas "buenas" tienen tan poco peso en estos relatos como los maridos ausentes o ineficaces de *Perdición*, *El cartero siempre llama dos veces* o *Almas desnudas* (*The Reckless Moment*, 1949). Otras, como Jane Greer en *Retorno al pasado* o Ava Gardner en *Forajidos* (*The Killers*, 1946), juegan más fuerte: sus parejas no tienen nada de inofensivos. Dana Andrews en *¿Ángel o diablo?*, que sólo se salva de la tela de araña cuando asesinan a la camarera Linda Darnell, es una excepción que confirma la regla de conducta del varón *noir*: parece saber lo que le conviene pero pronto aprende a su pesar que "el asesinato puede oler a madreselewa" (*Perdición*). Sólo podemos imaginar lo que pasa por su cabeza cuando entona su particular *liebestod*, su canción de amor y muerte, con la *femme noir*.

Había habido, cómo no, antecedentes. La Brigitte Helm de *Man-*

drágora (*Alraune*, 1927). Margaret Livingstone, la "chica de la ciudad" de *Amanecer* (*Sunrise*, 1927). Y todas las *vamps* del cine mudo que caricaturizara Mae West, la misma que dijo, "Cuando soy buena, soy muy buena; pero cuando soy mala, soy mejor" (y también, "No hay chicas buenas que se extravían, hay chicas malas que las pillan"). Estaban también Garbo y Dietrich, tan lejanas y extrañas, tan europeas. Y las *flappers* y las *dames* anteriores al código Hays. Según Edgar Morin, cuando la *vamp* primitiva desaparece su energía sexual se dispersa repartiéndose entre los demás "tipos" femeninos, erotizando a todas las estrellas. Pero ninguno de estos precedentes ni explicaciones sirvió de preparación para el diluvio de mujeres "malas" que trajo, con la segunda guerra mundial, un movimiento dentro del *thriller*, ese género tradicionalmente "masculino", que dio lugar a lo que los franceses llamaron *film noir*. (Hasta las bibliotecarias se pusieron respondonas: Dorothy Malone en *El sueño eterno*).

Que el cielo la juzgue



Era una hembra de una nueva especie. Mujer fatal. "zorra" rubia o morena, viuda negra o malcasada insatisfecha, mantis religiosa, loba, harpía, depredadora. *vagina dentata*, mujer araña, sirena negra: la *femme noir*. La *material girl* que luego cantaría Madonna, independiente y ambiciosa, armada ("armas de mujer", se dice) y peligrosa, seductora, agresiva: la *femme noir*. "*Deadly is the female*", título de lanzamiento original de **El demonio de las armas**, lo dice todo: la hembra es mortífera. ¿Toda una teoría de la misoginia? -Al fin y al cabo, la *femme noir* es también la que recibe las bofetadas: Gilda, y Gloria Grahame en **Deseos humanos** (*Human Desire*, 1954)-. Sí, pero también toda una praxis de la fascinación.

Pero tanto la fascinación como misoginia, ¿no son "cosa de hombres"? Al fin y al cabo parece todo un retroceso, después de las

"chifladas" independientes de la comedia *screwball* de los años 30 y de las profesionales que en los 40, al mismo tiempo que la mantis, se miden con los hombres en el terreno laboral dejando a un lado las pistolas y otras armas de mujer para replantear la guerra de los sexos en el terreno de la realización personal o, en el caso de la comedia, desde una rebeldía traviesa que busca, sin embargo, establecer con el varón una conversación de igual a igual (en acertada expresión de Stanley Cavell). Parece que la *femme noir* volvía a plantear el debate en términos sexuales y que su sexualidad debía ser percibida, como siempre lo había sido, en términos negativos: "*Su largo pelo era el equivalente de la pistola, el sexo era el equivalente del mal. Y su poder para destruir era una proyección de un sentimiento de impotencia masculino*", según la descripción de Molly Haskell, quien había

aislado la especie anterior, y quizá preferible, de la supermujer que, incapaz de resignarse al dócil papel que la sociedad le reserva, adopta conductas (Bette Davis) o incluso rasgos (Joan Crawford, Katharine Hepburn) masculinos (1).

Pero la sexualidad de la *femme noir* no se reduce a un mero proceso de estereotipamiento, es una energía más compleja y fecunda (2). A diferencia de otras figuras femeninas erotizadas, no existe necesariamente en relación al hombre, no está a su exclusivo servicio. De ahí la sensación de amenaza: su sexualidad les permite el acceso al mundo del hombre (a un mundo hasta entonces viril, como el del *thriller*). Y amenaza también en un sentido aún más profundo porque si su sexualidad es "visualmente" evidente, y la ejercita, su deseo y motivaciones aparecen más ocultos: la primera podría ser sólo un vehículo para

Deseos humanos



conseguir lo segundo. Contra lo que pudiera parecer, esta figura de mujer no es proclive al crimen pasional (lo que no sería más que una extensión de algunos de los excesos del cine "de mujeres" de la década anterior): en ella prima lo deliberado. La codicia, la venganza y el "odio controlado" dictan, más que la pasión, sus manejos. La *femme noir* expresa así uno de los peores miedos del macho: que la sexualidad de la mujer tenga otro fin que el de satisfacer la suya. Que no sea "víctima" de su sexualidad, que pueda incluso utilizarla, es algo que le da a la mujer una insólita autonomía dramática.

No en balde la crítica feminista (3) ha seguido con interés la trayectoria fatal de la *femme noir*, a pesar de no proponer, desde luego, un modelo positivo. Es una mujer que vive fuera del ámbito doméstico y fuera del ámbito profesional pero también fuera del ámbito "pecador" del cabaret o del burdel, que habían marcado, respectivamente, el lugar de las chicas buenas/independientes/perdidas del cine anterior. Ámbitos que habían definido asimismo su sexualidad: también respectivamente, inexistente o contenida, "aparcada" en aras de iniciar una relación de igualdad con el hombre, o excluyente y condenatoria. Pero sin embargo, si la *femme noir* no puede ser compañera en la casa ni en el trabajo, tampoco su sexualidad, con toda su potencia, la agota como personaje: es una incógnita, una fuente de inestabilidad para el hombre, la demostración de que no se puede contar con la mujer como antes, ni como compañera ni como inofensivo objeto de deseo fijado por la mirada del hombre. La *femme noir*, al contrario, no está fijada ni por un espacio ni por una mirada: tiene amplia libertad de movimientos. Y estos son con frecuencia letales.

Peró su capacidad destructiva po-



El halcón maltés

dría ser una forma metafórica de expresar, dentro de la ficción, un malestar aún demasiado difuso para ser expresado directamente. Era históricamente cierto, en los primeros años del *film noir*, que las mujeres habían salido del hogar para ayudar al esfuerzo bélico, y existía el peligro de que no quisieran volver a él. Marjorie Rosen sugiere que la abundancia de *thrillers* "antifemeninos" que victimizan a la mujer producidos en estos años -*Luz de gas* (*Gaslight*, 1940), *La escalera de caracol* (*The Spiral Staircase*, 1946), *Las dos señoras Carroll* (*The Two Mrs. Carroll*, 1947), *Sospecha* (*Suspicion*, 1941), etc.- podría verse, en un contexto casi gótico y alejado del *film noir*, como una sutil alusión a la incapacidad de la mujer para valerse por sí misma (si se movía de su sitio). El mismo malestar, frente

a la idea de autonomía que podía haberse instalado en la mente de las mujeres en ausencia de sus maridos o simplemente por haber entrado en el mercado laboral, lo expresa de forma más directa el cambio de conducta que se opera en la mujer de un género como el *women's film*, que presenta mujeres a la espera de que sus maridos vuelvan de la guerra o a otras que apechugan con inválidos físicos o emocionales, a un género como el *noir*, en donde la mujer idea métodos expeditivos para librarse de ellos. La *femme noir* amenaza la vida del hombre, pero quizá lo que representa es una amenaza para su "ego".

La sociología de posguerra ofrece razones exteriores al giro producido en el *thriller*; más interés tiene ver cómo esas tensiones se articulan en el propio relato. Ann



La dama de Shanghai

Kaplan sugiere que el discurso del cine clásico consiste no en lo que se dice sino en cómo se "cubren" las contradicciones del material que se presenta para poder llegar a decir lo que se dice. Pues bien, en el *film noir* este proceso sólo llega a producirse "a un coste muy alto, a través de una elevada distorsión narrativa y visual", precisamente por el tratamiento específico de la mujer dentro de este ciclo de películas. La mujer existe fuera de los roles "familiares" (en el doble sentido de conocidos y de relativos a la familia "patriarcal") de otros géneros y eso altera toda la economía dramática del film. La *femme noir* aparece entonces como un obstáculo para el hombre, como un elemento a la vez apetecible y manipulador. El "discurso clásico" trabaja entonces para restau-

rar el orden, a través de la puesta en evidencia (que también es una puesta en escena) y posterior destrucción de la mujer. En palabras de Ann Kaplan, "el film noir expresa alienación, localiza su causa en los excesos de la sexualidad femenina (consecuencia "natural" de la independencia de la mujer) y castiga ese exceso para volver a situarlo dentro del orden patriarcal".

Si ésta fuera toda la historia, el *film noir* sería la historia de una derrota aunque pudiera leerse un contenido progresista en las contorsiones que tiene que hacer el "discurso clásico" para restaurar el orden. Sin embargo, no es eso lo que queda, o no es lo único que queda, de la visión de una de estas historias negras. Como sugiere Richard Dyer a propósito de

Gilda, o Janey Place de manera más general, lo que retenemos de estas películas no es la "idea" de la represión de la mujer que se sale del tiesto sino "la fuerza de la imagen de la mujer enfrentada a una represión textual". Lo que queda de Rita Hayworth no es la bofetada de Glenn Ford sino la imagen de Gilda desafiando su masculinidad; no es su destrucción final en *La dama de Shanghai* (*The Lady from Shanghai*, 1948) sino la imagen triunfante de Elsa Bannister antes de que el espejo se haga añicos.

NOTAS

1. Haskell, Molly: *From Reverence to Rape. The Treatment of Women in the Movies*. University of Chicago Press, 1973.

2. Baste comparar los sucesivos re-emparejamientos estelares de Mary Astor y Bogart en *Across the Pacific* (1942), tras *El halcón maltés*, y de Jane Greer y Robert Mitchum en *The Big Steal* (1949), tras *Retorno al pasado*: en ambos casos las películas posteriores son "filmes de vacaciones", mucho menos peligrosos, que sirven para reencauzar en un contexto más plácido el explosivo juego de parejas del film original, en donde el sexo era un arma letal (de todas formas, las réplicas de Astor en *Across the Pacific* hay que oírlas para creerlas: Bogart no necesitaba a Bacall para nada).

3. Además del mencionado libro de Haskell, cabe reseñar la antología de E. Ann Kaplan *Women in Film Noir* (British Film Institute, 1978), en especial las aportaciones de Janey Place y de Richard Dyer. Menor interés tiene, por lo que se refiere al *film noir*, el por lo demás apreciable *Popcorn Venus. Women. Movies and the American Dream* (Peter Owen Limited, 1973).