

# Vertigo. Revista de cine (Ateneo da Coruña)

Título:

La mujer en el cine negro: Análisis de Strange Impersonation

Autor/es:

Parrando Coppel, Eva

Citar como:

Parrando Coppel, E. (1995). La mujer en el cine negro: Análisis de Strange Impersonation. *Vértigo. Revista de cine.* (12):22-29.

Documento descargado de:

<http://hdl.handle.net/10251/43037>

Copyright: Todos los derechos reservados.

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:



# La mujer en el cine negro: Análisis de STRANGE IMPERSONATION

[EXTRAÑA IMITACION, Anthony Mann, 1946]\*

Eva Parrondo Coppel

Los fotogramas que ilustran este artículo pertenecen a STRANGE IMPERSONATION [1946]

## Resumen del argumento

Nora Goodrich es una científica que está a punto de inventar un revolucionario anestésico. Sólo necesita realizar una última prueba que, para evitar pérdidas de tiempo y burocracia, decide hacerla utilizándose a sí misma como 'conejiillo de indias' sin que nadie lo sepa (sólo su ayudante Arleen). Tras una charla en el laboratorio en el que trabaja tanto ella como su prometido Steven, al que le da largas con respecto a su matrimonio, se dirige a su apartamento donde ha quedado primero con Steven y más tarde con Arleen con quien va a realizar el experimento. Al salir del garage del laboratorio en su coche está a punto de atropellar a una joven medio borracha: Jane Karaski. La lleva a su pequeño y lúgubre apartamento, le ofrece algo de dinero y le deja su tarjeta por si necesita algo. Un abogado de poca monta que presenció el incidente las sigue para convencer a Jane Karaski que puede ganar una gran suma de dinero si demanda a Nora.

Nora llega a su apartamento y poco después Steven, quien le pide que se case con él al día siguiente pues lo destinan a Francia. Nora le pide más tiempo para finalizar completamente su experimento. Steven no puede esperar más y Nora trata de devolverle el anillo de compromiso. El se niega. Llega Arleen justo cuando Steven se marcha, y este se deja su maletín. Nora y Arleen inician el experimento: Nora se inyecta una dosis del anestésico y se va quedando dormida tumbada en un sofá. De pronto Arleen mezcla unos líquidos y provoca una explosión, por lo que la habitación empieza a arder. Vuelve Steven a recoger su maletín y rescata a Nora. Nora está en un hospital con toda la cara vendada por culpa del accidente. Sabe que le va a quedar una cicatriz. Steven insiste en casarse con ella pero Nora se niega por la deformación de su rostro. Arleen habla con el médico y le convence para que se le prohíba a Steven visitar a Nora, a la vez que no transmite los mensajes que cada uno le manda al otro. Mientras Nora sigue en el hospital, Arleen va seduciendo a Steven y le dice a Nora que él está con otra mujer, con

lo cual su relación termina definitivamente. Nora al salir del hospital vuelve a su apartamento y aparece Jane Karaski con una pistola. Le pide dinero joyas y el anillo de compromiso que Jane se pone. Nora accede pero en determinado momento inicia una lucha y Jane Karaski cae a la calle desde la terraza del apartamento. Una mujer, la portera, reconoce el cuerpo de Jane como el de Nora Goodrich por el anillo de compromiso, así como Steven que en ese momento llegaba al apartamento. Nora, dada por muerta, ingresa en otro hospital para hacerse la cirugía estética a partir de una foto de Jane Karaski y adopta su nombre. Mientras está en el hospital se entera por una revista científica que Steven y Arleen están casados. Cuando sale del hospital con su nuevo rostro, va al laboratorio y le cuenta a Steven que es una amiga de la universidad de Nora. Este la invita a cenar con él y Arleen en su casa y le ofrece trabajo en el laboratorio, así como un viaje para asistir a un congreso. Arleen visita a 'Jane' para prohibirle que vaya con Steven y para revelar que ha estado investigando y que sabe que nunca existió una Jane Karaski en la universidad de Nora. Esta le informa que ella es Nora, que se ha hecho la cirugía y que sabe perfectamente cuál fue el plan de Arleen. La amenaza con una pistola si se interpone entre Steven y ella. Arleen abandona a Steven y cuando este y Nora, ya emparejados, están en el aeropuerto a punto de coger el avión, aparece la policía ayudados por el abogado de poca monta y acusan a 'Jane' de haber asesinado a Nora aquella noche en su apartamento. En el momento en que está en la comisaría, incapaz de comprender nada, articular palabra o defenderse (por supuesto Arleen no la ayuda), Nora se despierta. Todo ha sido un sueño, producto de la anestesia, y se encuentra con Steven quien, efectivamente había vuelto a por su maletín y le había dicho a Arleen que se marchase. Nora se despierta y va a mirarse al espejo. Feliz ve que es ella, que conserva su rostro, y acepta casarse con Steven al día siguiente.

\* Los conceptos que, como se indicará, utilizo de Jesús González-Requena, provienen de mi asistencia a su seminario en la Facultad de CC de la Información de la Universidad Complutense de Madrid, durante el año académico 1994-1995, titulado: "Lo Masculino y lo Femenino. La Construcción de la Diferencia Sexual en los Discursos Audiovisuales (I)". Por supuesto, me hago responsable de los posibles errores de comprensión de dichos conceptos en los que haya podido incurrir.

Quiero agradecer a Annette Kuhn la lectura de una primera versión de este artículo, así como sus valiosos comentarios. También quiero mostrar mi agradecimiento a Daniel Abella y David Breijo por prestarme o grabarme películas que he necesitado para escribir este artículo.

Las traducciones de citas de artículos o libros en inglés, así como de ciertos diálogos de la película que incluyo en el artículo, son mías.

(1) Noi  
Cop  
(NY  
199  
(2) En  
Kap  
Noi  
199  
por  
gro  
line  
(3)  
(4) cur  
ide  
ina  
que  
pur  
mir  
ta e  
nos  
alg  
má  
bié  
al f  
tod  
pes  
cor  
gor  
sor  
tan  
clu  
la  
Go  
laci  
wir  
dre  
der  
goi  
naj  
sin  
pec  
mis  
ciel  
zac  
far  
QU  
y re  
cija  
Sár  
dor  
cin  
cia:  
ma  
ver:  
len  
Est.  
te  
que  
cor  
ne  
que  
pu

Introducción

Aunque Anthony Mann es generalmente conocido por sus westerns, desde 1942 hasta 1949, dirigió una serie de películas del género negro de bajo presupuesto. Películas como *THE GREAT FLAMARION* (EL GRAN FLAMARION, 1945), *STRANGE IMPERSONATION* (EXTRAÑA IMITACION, 1946), *DESPERATE* (1947), *RAILROADED* (TRAMPA PARA UN INOCENTE, 1947), *T-Men* (LA BRIGADA SUICIDA, 1948) y *RAW DEAL* (1948). En este artículo voy a analizar una de estas películas: *STRANGE IMPERSONATION* (1946). La elección se debe a que es mi intención poner en cuestión la hipótesis, bastante generalizada entre las teóricas de cine de corte feminista, de que el cine negro es un

tos melodramáticos, que las teóricas feministas encuentran en el 'cine de mujeres', pululan también por el género negro. Así algunos de estos aparecen también en la película que nos concierne: protagonista femenina, punto de vista femenino<sup>4</sup>, la dramatización de la experiencia de las mujeres, importancia otorgada a las relaciones entre mujeres, el proceso de auto-descubrimiento por parte de la heroína o la presencia del 'hombre maternal'<sup>5</sup>. Estamos de acuerdo en que el hecho de aceptar y analizar esta confluencia entre el melodrama y el género negro, como ya ha intentado Elizabeth Cowie, puede ayudarnos a dismantelar esa 'rígida división sexual' que cataloga lo melodramático como femenino y el cine negro como masculino<sup>6</sup>. Y ya que estamos con

(1) COWIE Elizabeth; "Film Noir and Women" in Joan Copjec (ed.) *Shades of Noir* (NY and London: Verso, 1994) pp. 121-166.

(2) COWIE (ibidem.) p. 135. En el libro editado por Ann Kaplan *Women in Film Noir* (1978) (Londres: BFI, 1994), todas las autoras dan por hecho que el Cine Negro es un género masculino.

(3) COWIE (ibidem.) p. 138.

(4) Desde el principio el discurso filmico nos lleva a identificarnos con la heroína y con su historia. Aunque no podemos hablar de punto de vista narrativo dominado por la protagonista en sentido estricto - pues nosotros, espectadores, en algún momento sabemos más que la heroína - también es cierto que cuando, al final, descubrimos que todo ha sido un sueño, una pesadilla, el espectador comprende que la protagonista no sólo ha sido personaje de la historia sino también su narrador. O incluso, si hacemos nuestra la observación que hace González-Requena en relación a *The Woman in the Window* (La mujer del cuadro, Fritz Lang, 1944), podemos decir que la protagonista no es sólo personaje dentro de la fantasía, sino que también es espectadora diegética de la misma, pues es su 'inconsciente' quien ha narrativizado y puesto en escena la fantasía (GONZÁLEZ-REQUENA, Jesús: "Metáfora y relato: Furia, una encrucijada textual" en Vicente Sánchez-Biosca (coordinador) Más allá de la duda. El cine de Fritz Lang (Valencia: Imatge, Aula de Cinema-Servei d'extensió Universitària. Universitat de Valencia, 1992), pp. 81-82. Esta cuestión es importante si tenemos en cuenta que, históricamente, se ha considerado que el género negro se caracteriza por que la narración adopta un punto de vista masculino.



'género masculino'. *STRANGE IMPERSONATION* pertenece al género negro y, sin embargo, nos cuenta la historia de una mujer. Es más, voy a tratar de demostrar que la película no sólo relata la historia de una mujer, sino que además trata temas como el deseo de la mujer y la identidad femenina.

Ya Elizabeth Cowie en su artículo "Film Noir and Women" ("El Cine Negro y las Mujeres")<sup>1</sup> pone en cuestión la idea tan extendida entre teóricas feministas del cine, de que el género negro, en contraposición al 'cine de mujeres' (Woman's films) es un género masculino, por lo que los personajes femeninos ocuparían una posición subordinada con respecto a estos<sup>2</sup>. Para demostrar que el papel de las mujeres en el género negro es no sólo importante, sino fundamental y que estas "no pueden ser tan fácilmente catalogadas en el esquema chica buena versus chica mala"<sup>3</sup>, Elizabeth Cowie lleva a cabo un análisis, entre otros, de la película de Anthony Mann *RAW DEAL* (1948). En este mismo sentido, la autora se encarga de recordarnos que numerosos elemen-

Anthony Mann, podemos sugerir que el mismo tipo de análisis podría llevarse a cabo con otro género igualmente catalogado como masculino: el Western.

En mi análisis de esta película de Anthony Mann intento corroborar las hipótesis defendidas por Elizabeth Cowie así como centrarme en lo que esta película parece decirnos acerca de la identidad, los deseos y los temores de su protagonista femenina.

*STRANGE IMPERSONATION* es una película perteneciente al género negro que no adopta un punto de vista masculino para hablarnos de la sexualidad e identidad femenina, sino que, por el contrario, adopta un punto de vista femenino (véase nota 4). La protagonista de esta película es una científica que se ve envuelta en el típico mundo de pesadilla que tan bien retrata el género negro. La protagonista, Nora, es traicionada por su amiga y ayudante de laboratorio, Arleen, y a partir de esta traición rompe con su prometido, pierde su trabajo, su identidad y al final es acusada de asesinato. Así es que en este filme descubri-

(5) Véase COOK, Pam: "Melodrama and the Woman's Film" en Sue Aspinall y Robert Murphy (eds.) *Gainsborough Melodrama*, pp. 14-28. También LAPLACE, María: "Producing and Consuming the Woman's Film. Discursive Struggle in Now, Voyager" en Christine Gledhill (ed.) *Home is Where the Heart Is* (Londres: BFI, 1994 (1987)) pp.138-166.

(6) En relación a la problemática del término melodrama para designar géneros pasivos/femeninos, puede uno dirigirse al recientemente publicado artículo de Lea Jacobs: "El Cine de Mujer y la Poética del Melodrama" en Archivos de la Filmoteca, nº 19 (Valencia: Filmoteca de la Generalitat Valenciana, Febrero 1995) pp.64-89. A nivel temático podemos señalar varios motivos comunes entre los melodramas y las películas negras durante los 40. El motivo de la inyección para sacar a relucir una verdad oculta como ocurre en *POSSESED* (AMOR QUE MATA, Bernhardt, 1947) y el motivo de la cicatriz en el rostro de una mujer, como en *THE BIG HEAT* (LOS SOBORNADOS, Fritz Lang, 1953) o *SECRET BEYOND THE DOOR* (SECRETO TRAS LA PUERTA, Fritz Lang, 1948), así como en melodramas como *A WOMAN'S FACE* (ROSTRO DE MUJER, Cukor, 1941).

mos temas clásicos del género negro como: que un inocente sea acusado de un crimen, el tema de la culpa, el surgimiento de incomprensibles circunstancias que atrapan a los personajes, la idea de que existe un secreto tras las apariencias, que existe un lado oscuro en los seres humanos y en la civilización, el enigma que jamás queda resuelto del todo, la relación e incluso confusión entre sueño y realidad<sup>7</sup>, etc. En definitiva, la estructura narrativa del género negro, a grandes rasgos, podría resumirse en lo siguiente: se inicia algún tipo de investigación durante la cual el sujeto acaba perdiendo control: el mundo deja de tener sentido. Pero si la mayoría de las teorías feministas parecen estar de acuerdo en que el sujeto investigador es siempre un hombre, STRAN-

ma prueba. El probar la fórmula en su propio cuerpo le va a llevar a encontrar una respuesta a ambas preguntas a la vez: ¿funciona mi trabajo de investigación? y ¿quiero, es mi deseo, casarme con Steven? El experimento va a ser una experiencia tanto a nivel científico como a nivel psíquico. Por supuesto, la realidad psíquica, la fantasía, el sueño de esta mujer es en lo que se basa el argumento del filme. Y lo que es fundamental de esta fantasía es su conexión con la sexualidad y la identidad femenina.

### La Sexualidad Femenina: La Mujer que Usa Gafas.

El filme parece conectar dos discursos: el discurso del conocimiento científico y el discurso de la sexualidad. Nora Goodrich aparece como, convencionalmente, se representaba a una mujer científico o intelectual en los años 40: nada de maquillaje, pelo recogido en un moño y gafas.

El signo 'gafas' ha sido ya analizado por Mary Ann Doane quien señala lo siguiente: primero, que "una mujer con gafas constituye uno de los clichés del cine más exagerados a nivel visual"; y segundo, el hecho de que: "que una mujer lleve gafas en una película, generalmente no quiere decir que tenga una deficiencia en la vista, sino más bien significa que cuenta con una mirada activa, o simplemente subraya el hecho de mirar en oposición a ser mirada"<sup>9</sup>.

En el caso de Nora Goodrich, estas puntualizaciones, me parece, encajan sólo en parte. Por un lado está claro que por su status como científico, Nora está en una dimensión de sujeto que mira más que de objeto mirado. [Sin embargo, cuando decide probar la fórmula inyectándose, es no sólo sujeto, sino también objeto del experimento].

Parece entonces que mientras en el terreno de la ciencia ella mira/sabe y deja que la miren/sepan, en el terreno de su relación con Steven, de su sexualidad, parece no querer mirar (se quita las gafas cuando está con Steven en el apartamento) y no quiere ser vista/mirada/deseada, ser objeto de espectáculo (a pesar de que se pone algo de carmín en los labios)<sup>10</sup>. Incluso cuando se mira en el espejo no parece estar muy contenta con su propia apariencia. Podemos, pues, encontrar una conexión entre un saber acerca de la sexualidad y un conocimiento científico en relación a ver/mirar y ser visto/ser mirado. El conocimiento es científico: mira con sus gafas y es mirada; el no-saber (no querer saber) es sexual: no le gusta verse como mujer (mirarse en el espejo) ni que la miren como mujer, como objeto de deseo.

Estas conexiones que estamos tratando de establecer ya han sido establecidas, aunque de una forma distinta, por Mary Ann Doane, quien considera que: "la imagen (de una mujer con gafas) es una densa condensación de temas relacionados con una sexualidad reprimida, con el

(7) Muchos de estos elementos pueden también encontrarse en el melodrama.

Por otro lado, según Zizek, la relación entre sueño y realidad en el cine negro está intercambiada: "lo que el héroe vive como una pesadilla, en el experimento mental en el que se encuentra sometido, no es sino la vida real; es decir, en lo que es el sueño de la película, nos encontramos con la realidad". ZIZEK, Slavoj: "The Thing that Thinks: the Kantian Background of the Noir Subject" en *Shades of Noir* (op. cit.) p. 221.

(8) "la estructura de la investigación presupone que se trata de un héroe masculino en busca de la verdad" GLEDHILL, Christine: "Klute 1: a contemporary film noir and feminist criticism" en Ann Kaplan (ed), pp. 14. Por su parte Elizabeth Cowie cuestiona esta afirmación tomando *SECRET BEYOND THE DOOR* (SECRETO TRAS LA PUERTA, Fritz Lang, 1948) como ejemplo de una película negra, con elementos del 'gothic film', en la que es una mujer la que investiga a un hombre (Cowie, op. cit. 145)

(9) DOANE, Mary Ann: "Film and the Masquerade: Theorizing the Female Spectator" en *Femme Fatales* (NY and London: Routledge, 1991) pp. 26-7.

(10) Durante la secuencia en el apartamento de Nora, Steven no deja de echar piropos a Nora y esta los elude utilizando un 'discurso científico'. Así por ejemplo cuando le dice que tiene unos ojos preciosos, ella suelta una retahíla acerca de las características y propiedades del órgano ocular.



GE IMPERSONATION nos sirve para ilustrar otra posibilidad que también nos ofrece el Cine Clásico. Porque en esta película no es un hombre quien persigue la verdad, sino una mujer<sup>8</sup>.

Nora Goodrich es una científica y como tal está interesada en el conocimiento. Se nos hace saber desde el principio que es una científica muy reconocida y que está a punto de crear un anestésico revolucionario. Para probar su validez, evitando permisos y burocracias, decide inyectárselo, a pesar de que, como ella misma dice en su explicación al resto de los científicos, puede producir fantasías y sueños en la persona que se encuentre bajo sus efectos. En este sentido es una mujer aventurera.

Podemos considerar el experimento como un vehículo para que Nora alcance un saber sobre sí misma. Y es que, a través del experimento, se autoinvestiga, o mejor investiga en su inconsciente cuáles son sus temores y sus deseos. El hecho de que veamos a Nora tumbada en un sofá-diván, mientras su ayudante está sentada detrás de ella en un sillón con un libro de notas y un lápiz preparada para anotar sus reacciones, no hace sino recordarnos formalmente a la sesión psicoanalítica.

El prometido de Nora, Steven, le ha vuelto a pedir que se case con él, pero ella quiere finalizar completamente su experimento con esta últi-

conocimiento, con la accesibilidad a la mirada del otro, con la capacidad de mirar, con la intelectualidad y con el deseo; pero en el mismo momento en que ella se quita las gafas (...) se transforma en espectáculo, en la mujer más deseable<sup>11</sup>.

En esta película, sin embargo, como ya hemos dicho, no es cuando la mujer se quita las gafas que deviene objeto de deseo sino que Nora ya era deseada por Steven, a pesar de sus gafas. En lo que sí puedo estar de acuerdo con Doane es en el hecho de que las gafas en Nora significan una mirada activa. Ahora bien, debemos añadir que si esta mirada es activa en relación a su trabajo científico, en lo que se refiere a su sexualidad, subjetividad y deseo, las gafas son signo de una suerte de ceguera. De hecho cuando Nora se quita las gafas en su apartamento, esa ceguera se incrementa. En la charla que da a sus colegas al principio de la película se mueve y habla de forma rígida en un espacio frío, ascético y extremadamente iluminado. Cuando va a su apartamento enciende todas las lámparas (para recrear el espacio 'puro' del laboratorio) y mantiene el mismo tipo de actitud y 'discurso científico', a pesar de las intenciones románticas de Steven de llevarla a la terraza bajo la luna<sup>12</sup>. Así pues, parece que Nora se quita las gafas para no 'ver', asumir su sexualidad, ni reconocer que debería casarse con Steven, pues le ha dado su palabra. Su 'deber' de casarse con Steven queda significado en esta escena con el hecho de que las gafas de la ciencia son sustituidas por el anillo de compromiso que lleva Nora, un anillo con un diamante que "puede usarse para cortar cristal" (en inglés 'glass'. Tener en cuenta que en inglés gafas se dice 'glasses', cristal en plural), un anillo que, a través del matrimonio que conlleva, podría llegar a 'cortar esa coraza de cristal' que evita que Nora se enfrente a su sexualidad. Pero, una vez más, lo que Nora trata de hacer es evitar cumplir su compromiso, devolviéndole el anillo a Steven<sup>13</sup>.

En resumen, ¿compartimos la opinión de Doane cuando defiende que 'una mujer con gafas significa tanto intelectualidad como el hecho de no ser deseada' y que ambas cosas se deben a una sexualidad reprimida?. Aunque creo que en el caso de Nora sí podemos identificar el signo 'gafas' con intelectualidad, no parece que podamos decir que no es deseada ya que Steven claramente la desea y quiere casarse con ella. Más bien, parece que es Nora la que no tiene muy claro su deseo hacia Steven. Quiere a Steven pero de alguna manera necesita protegerse de su propia sexualidad. ¿Se debe esto a una represión de su sexualidad como diría Doane? Mi propuesta es que más que hablar de represión en relación a la protagonista tendríamos que pensar en sublimación. Según Freud, la sublimación "es un proceso que se relaciona con la libido objetal y consiste en que el instinto se orienta sobre un fin diferente y muy alejado de la satisfacción sexual. Lo más importante de él es el apartamiento de lo

sexual ... La sublimación representa un medio de cumplir tales exigencias (las del yo) sin recurrir a la represión"<sup>14</sup>. Freud defiende que el proceso de sublimación requiere que la libido se desprenda del yo y se dirija hacia un objeto que no sea de tipo sexual sino artístico o científico es decir, un destino socialmente valorado. Parece entonces que este proceso no es sino la antítesis del proceso de represión (en la sublimación el deseo no se reprime sino que se transforma en apetito de saber de lo Real)<sup>15</sup> y conlleva una desexualización de los objetivos del sujeto más que un desplazamiento de la sexualidad hacia síntomas o fantasías, característico del mecanismo de represión<sup>16</sup>. La desexualización que hemos apuntado en los objetivos de Nora, su desmesurado interés

(15) MARTIN ARIAS, Luis: "Efectos de Verdad: texto y discurso en el cine clásico" en Archivos de la Filmoteca, nº14 (Valencia: Filmoteca de la Generalitat Valenciana, Junio, 1993) pp. 35-48. Nora no se entrega a Steven, pero sí que entrega su cuerpo al experimento científico, cuerpo que queda anulado (anestesiado —mutilado— 'muerto'). De esta forma su-



por la ciencia a costa de su vida personal (mantiene el discurso científico incluso cuando se encuentra a solas con Steven en el apartamento), su interés por un discurso que no inscribe la diferencia sexual (cuando Steven flirtea con ella en el laboratorio le dice: "Steven acuérdate de la ciencia") parece suponer cierta desexualización del propio sujeto. En este sentido podemos indicar no sólo la apariencia de Nora al principio de la película con sus gafas, el pelo recogido, sin maquillar, con una bata de laboratorio cerrada hasta el cuello, sino también su resistencia a los besos de Steven, a ser adulada por él, a cenar a solas con él, etc; a pesar de que ella misma afirma en varias ocasiones estar enamorada de él y tener intenciones de casarse con él. Por otro lado, aunque Nora quiere saber de lo Real, no quiere alcanzar este saber a través de una experiencia, es decir como sujeto, sino que lo quiere alcanzar como un científico 'objetivo' (Arleen va a observar y anotar sus reacciones exteriores). Ahora bien, desde el momento en que lleva a cabo el experimento anestesiando su cuerpo y su mente 'consciente', lo que aflora es un sueño, una fantasía, una pesadilla, es decir, su 'inconsciente'. Su investigación en nombre de la ciencia acaba en una investigación sobre sí misma como sujeto.

Como ya hemos apuntado más arriba, en la

blima, convierte en algo productivo, su deseo femenino de entregarse, de ser poseída. Esto nos remite a la película ya mencionada *Possessed* (Amor que mata, Bernhardt, 1947), 'Poseída' en su título original. Al principio del filme, una mujer mentalmente desequilibrada, Joan Crawford, sufre un ataque que la deja en estado general de parálisis y muda. Una vez en el hospital un psiquiatra le inyecta un fármaco que le permite a la mujer hablar y contarnos su historia. En este filme la situación se invierte pues si la protagonista empieza la película en un estado de locura, 'poseída por los demonios', o 'demasiado poseída por el deseo de ser poseída' por un hombre como sabremos, la inyección le va a permitir salir de su parálisis corporal y mental y acceder a la palabra y, a través de esta, iniciar su curación. Para una interpretación diferente acerca de este último filme, véase DOANE, Mary Ann "The 'Woman's Film'" en *Home is Where the Heart Is* (idem.) pp 283-298.

(16) FREUD, Sigmund: "La Represión (1915)" in *Obras Completas*, vol. VI (Madrid: Biblioteca Nueva, 1974) pp. 2053-2060.

(11) DOANE (ibidem.), pp. 26-7.

(12) En la película, los espacios exteriores quedan marcados como oscuros/pegligrosos. La terraza es un espacio intermedio entre el interior y el exterior importante, en el que Nora va a enfrentarse con su sexualidad así como con su muerte, que de esta manera resultan conectados.

(13) El intento por parte de Nora de evitar estar sujeta a lo Simbólico, podríamos decir, llega al espectador de la siguiente manera: la protagonista se prometió a un hombre, quien, por su palabra le da un objeto simbólico (el anillo) que cierra un intercambio sagrado. Si estamos de acuerdo que el lenguaje (la palabra) constituye al sujeto, en el mismo momento en que ésta trata de quebrantar un contrato simbólico (al devolverle el anillo a Steven), teme/fantasea una experiencia siniestra, es decir, la anulación como sujeto. Lo que de forma literal ocurre en el sueño. Pierde su identidad (rostro, cuerpo y nombre), su estatuto como sujeto dentro de la Ley Simbólica: Nora deviene asesina de sí misma, de su propia subjetividad. (González-Requena)

(14) FREUD, Sigmund: "Introducción al Narcisismo (1914)", en *Obras Completas*, vol. VI (Madrid: Biblioteca Nueva, 1974) pp. 2029. Véase también LAPLANCHE y PONTALIS: *Diccionario de Psicoanálisis* (Barcelona: Labor, 1983).

película se establece una tensión entre dos tipos de discurso:

1. El discurso de la Ciencia, como discurso 'objetivo' que se deshace del sujeto y se ocupa del cuerpo como organismo observable. En este caso anestesiado.

2. El discurso de lo Simbólico, del cual cada individuo obtiene los relatos necesarios para construirse un discurso subjetivo y verdadero de Saber acerca de él mismo y del mundo. Este discurso es el que permite que el sujeto pueda enfrentarse —sin desintegrarse— con lo Real, es decir con la sexualidad y con la muerte. La sexualidad, pues, necesita de un discurso simbólico para que pueda ser integrada por el sujeto como experiencia deseable y no como experiencia

gada mientras Nora, al fondo, no. Una Panorámica a la derecha encuadra a Steven y Nora mientras Arleen queda fuera de cuadro. Steven y Nora no sólo están juntos en cuadro, sino que son re-encuadrados por dos estanterías. Steven se acerca más a ella sin que esta se dé cuenta, atareada como está con sus tubos de ensayo, y cuando Steven se acerca tanto que la toca lo que ocurre, ni más ni menos, es que se produce una explosión. En ese mismo momento hay un corte y la cámara se aproxima a ellos, justo a la altura de las estanterías, y la pareja desaparece durante un par de segundos tras una espesa nube de humo blanco<sup>19</sup>. La irrupción de la sexualidad en forma de una explosión tan sorprendente como amenazante, dice más que suficiente acerca de la pro-



sinistra<sup>17</sup>.

En Nora se expresa la tensión entre estos dos ámbitos. Vemos como Nora se refugia en la ciencia, en su discurso y en su espacio (en el laboratorio rechaza las aproximaciones de Steven diciéndole: "este es el lugar para el puro y frío trabajo científico") para evitar contacto con su sexualidad, en definitiva con lo Real. Pero a la vez, desde el principio, el filme también nos dice que la sexualidad es inevitable, que siempre está empujando para salir<sup>18</sup> pues a fin de cuentas la sexualidad no puede ser manejada con un tipo de discurso como el científico (como Nora trata de hacer en varias ocasiones) que no quiere saber nada del deseo. El espectador, de algún modo, sabe de esto y por eso nos resulta cómica la escena en que Nora se escuda en disgresiones científicas para no aceptar como tales los piropos de Steven. Tomemos como ejemplo una secuencia que ilustre este encuentro conflictivo entre ciencia y sexualidad: en la primera secuencia que transcurre en el laboratorio, aparecen Nora y Arleen trabajando cuando Steven entra. Vemos como Arleen, que está en primer plano, se da cuenta de su lle-

tagonista y su experiencia de la sexualidad (no podemos olvidar que el sexo humano no es independiente de la violencia y que eso mismo lo convierte en una de las experiencias más difíciles para todo ser humano). A pesar de todo, Nora alcanza cierto saber a lo largo del filme. La fantasía o sueño ayuda a Nora a entrar en contacto con una parte más oculta de sí misma, su 'inconsciente' y sus deseos y temores, los cuales no dejan de estar interrelacionados. Este acto de heroísmo (tanto el hecho de probar el experimento en su cuerpo, como el encuentro con su 'sujeto del inconsciente') la conduce a un saber sobre sí misma, a su verdad, lo que le va a permitir integrar su trabajo científico y su sexualidad. Por una vez, parece que su conocimiento y deseos de saber científicos la han llevado a un saber simbólico que le va a permitir vivir su sexualidad sin angustia. La fantasía, consecuencia del experimento, por tanto, puede ser leída como todo un acto de fundación simbólica que va a permitir a la protagonista vivir su sexualidad no como siniestra —como cuerpo invadido— sino como sublime. Cuando al final de la película se vuel-

(17) González-Requena.

(18) Freud ya había mencionado esto en relación a la sublimación: los impulsos sexuales pueden ser objeto de sublimación, es decir, ser "desviados de sus fines sexuales y dirigidos a fines socialmente más elevados, faltos ya de todo carácter sexual. Pero esta organización resulta harto inestable; los instintos sexuales quedan insuficientemente domados y en cada uno de aquellos individuos que han de coadyugar a la obra civilizadora perdura el peligro de que los instintos sexuales resistan tal trato". FREUD, Sigmund; "Lecciones de Introducción al Psicoanálisis (1915-1917)", vol. VI en *Obras Completas* (Madrid: Biblioteca Nueva, 1974) p. 2130.

(19) El humo cubre la totalidad de la pantalla. Es decir, durante unos segundos no hay ni signos, ni imágenes, sólo una pantalla blanca. Según González-Requena, esto sería un ejemplo de lo que el 'sujeto del inconsciente' de cada espectador percibe como lo Real del texto, como la huella de lo Real en el texto.

ve a mirar en el espejo, lo que ve no es 'un químico con una bata de laboratorio', como en una ocasión la define Steven, sino una mujer como sujeto sexuado, una mujer capaz de casarse con el hombre al que ama<sup>20</sup>.

### La Identidad Femenina: Tres Mujeres

La noción de identidad femenina proviene de la pregunta '¿Qué significa ser mujer?', cuestión que es más que problemática<sup>21</sup>. El psicoanálisis, a través de la hipótesis del inconsciente, pone en cuestión la idea de un Yo unificado y completo y defiende que el Yo no es sino una ilusión. El Yo narcisista que sabe (yo soy yo) no tiene

Al principio la película nos muestra a su protagonista como una buena científica que se dedica plenamente a su trabajo. Pero enseguida también nos plantea un conflicto que interfiere a esta mujer en su trabajo: su sexualidad (recordemos la explosión y la exigencia por parte de Steven de casarse al día siguiente. El lleva esperando mucho tiempo). Este conflicto en la protagonista entre ciencia y sexualidad, queda reflejado también desde el principio en la puesta en escena, precisamente al final de la escena del laboratorio que hemos estado mencionando. En el momento en que Arleen le pregunta a Nora: "¿Quieres casarte, no?" y Nora contesta: "Por supuesto que sí. ¿Por qué?", su imagen queda reflejada en un espejo sin que ella se dé cuenta. Esto otorga cier-



(20) González-Requena. Annette Kuhn me señala de forma acertada que algunas feministas podrían defender lo siguiente: que el mecanismo narrativo de transformar lo ocurrido en un sueño, no tendría otro objetivo que finalizar el filme como un melodrama clásico, en el cual Nora se convertiría en una mujer 'verdadera' al decidir sacrificar su carrera por su matrimonio. Sin embargo, por un lado, no hay ningún indicio al final del filme que nos indique en esta dirección. Sin duda Nora desea casarse, pero en ningún momento con ello se sugiere que va a abandonar su carrera como científica. Por otro lado, no podemos olvidar que en el cine clásico la puesta en escena del fantasma, de lo Imaginario, sólo es posible si existe una historia-marco que lo explique y lo dote de sentido. El texto filmico clásico siempre encuadra lo Imaginario dentro de lo Simbólico y así evita nuestra experiencia del texto como algo siniestro, como un desmembramiento del tejido de realidad en que nada tiene sentido. (González-Requena. Véase también MARTÍN ARIAS, Luis: "Mirada e instante de ver: análisis de The Woman in the Window" en Sánchez-Biosca (coordinador) (op. cit.)

(21) TUBERT, Silvia: *La Sexualidad Femenina y su Construcción Imaginaria* (Madrid: El Arquero, 1988) p. 209.

(22) González-Requena

prácticamente nada que ver con el 'sujeto del inconsciente' que se funda en la división y que jamás se puede reconocer a sí mismo sino es a través del Otro. La imagen narcisista con la que ha contado alguna vez todo individuo se quiebra con la experiencia de castración, con el encuentro con lo Real. El individuo deviene sujeto cuando un acto simbólico fundador lo sujeta en su encuentro con lo Real.<sup>22</sup>

STRANGE IMPERSONATION plantea el problema de la identidad, como era muy común en el género negro. Ya hemos señalado que la película establece una tensión entre diferentes aspectos de la protagonista que esta aún no ha resuelto. Nora trata de resolver su encuentro con la sexualidad a través de un conocimiento de tipo científico, y el filme nos indica que es necesario otro tipo de conocimiento más subjetivo, es decir, un cierto saber, consecuencia del encuentro del sujeto con su verdad, que le permita reconciliar diferentes aspectos de sí misma, como, por ejemplo, su vida como científico y su vida como mujer.

to desequilibrio a su respuesta. El espejo abre la posibilidad de la existencia de dos Noras: una que está convencida de querer casarse y otra que, de hecho, pospone su matrimonio constantemente. El espejo anuncia las dos caras del personaje, una que está en control, que 'sabe', que es científica; y otra que no sabe y que teme enfrentarse con su sexualidad. Este nuevo aspecto de la protagonista, presente a nivel de puesta en escena, se confirma en la siguiente secuencia en la cual Nora casi atropella a otra mujer con su coche. En el momento en que abandona el espacio iluminado de la ciencia y entra en el espacio nocturno y abierto del mundo real, su visión comienza a fallar, a pesar de seguir con las gafas puestas: "Perdone, no la ví", le dice a la mujer. Esta es la segunda vez en diez minutos de película que hay un accidente debido a su falta de visión. Si estamos de acuerdo que el primero de ellos tenía que ver con la sexualidad como ya hemos defendido, este, podemos decir, está relacionado con el tema de la identidad que, como ya hemos dicho está fragmentada: Nora y su imagen en el espejo

o Nora y su alter ego: Jane Karaski, la mujer casi atropellada.

Nora y Jane quedan identificadas desde el principio, principalmente por el modo en que van vestidas: boina, lazo/pañuelo en el cuello, pendientes grandes (siendo la versión de Jane la más 'chic'); pero también porque permanecen juntas en el cuadro todo el tiempo. Nunca va a ser diferenciadas por un plano/contraplano. El modo en que ambas mujeres son identificadas nos hace pensar en que Jane Karaski es el 'lado oscuro' de Nora. Se conocen de noche, en una situación 'violenta', el apartamento oscuro en el que vive Jane contrasta con el luminoso apartamento de Nora y el apellido extranjero de Jane le da al personaje una extraña connotación: su nombre es fa-

proviene del cigarro de Arleen, pero que en ese segundo a nosotros, espectadores, nos da tiempo para asociarlo (quizás un nivel inconsciente) con la explosión de una secuencia anterior. Arleen, queda así definida o asociada con la sexualidad femenina. No podemos olvidar, por otro lado, el estereotipo del género negro: una mujer que fuma (lo que no deja de ser 'una pista de sensualidad turbia e inmoral')<sup>24</sup>, que viste traje entallado, zapatos de tacón alto y que luce una melena suelta que cae sobre sus hombros, es siempre una Mujer Fatal. La presencia de Arleen como mujer fatal le otorga una especie de exceso de sexualidad a la escena que sin duda provoca tanto el acto fallido de Steven (se olvida su maletín y tiene que volver a por él) como la explosión en el sueño de Nora. Arleen ocupa el lugar de una mujer fatal, el lugar de la Otra Mujer, en la fantasía de Nora. Arleen es la mujer rival que Nora teme, esa otra mujer que sabe mejor en qué consiste ser mujer.

Lo que, en mi opinión, es fascinante acerca de esta película es que se centra en la fantasía de la mujer fatal, en la fantasía de la sexualidad femenina como peligrosa desde la perspectiva de una mujer<sup>25</sup>. Si la mujer fatal es, en la fantasía masculina, una mujer que, resumiendo, es tan deseable como perversa; en la fantasía femenina, una mujer fatal es aquella mujer que controla el poder de la feminidad, de la seducción y que es un invencible rival y que, por todo eso, es tan temida como fascinante.

La fantasía de Nora empieza con una explosión de sexualidad provocada por Arleen. En la fantasía de Nora, Arleen es la mujer que controla su sexualidad y cuya sexualidad es tan explosiva como para producir la ceguera literal, aunque pasajera, de Nora. El encuentro con la sexualidad de Arleen, con esa sexualidad femenina que no puede ser comprendida por Nora, significa un choque con lo Real, una experiencia de castración/pérdida de vista. La experiencia de castración deja siempre una huella, una cicatriz que la película hace explícita en la cicatriz en el rostro de Nora. Esta experiencia de castración no queda amortiguada por un entramado simbólico en el caso de Nora (ya vimos que parecía incapaz de mantener su palabra de compromiso) por lo que es experimentada como siniestra y como algo que debe ser rechazado (cirugía plástica). Así es que si la castración, la herida narcisista, señala el origen del sujeto, la negación de esta indica la destrucción del sujeto ("Nora Goodrich está muerta"), de su identidad como tal (Nora Goodrich primero pierde su anillo de compromiso —que de alguna manera aún la ataba a lo simbólico— y a los dos minutos pasa a ser Jane Karaski), así como arrastra al individuo hacia una pérdida de control y comprensión acerca de los acontecimientos de la vida, hacia un caos absoluto, hacia un mundo ilógico, en el cual Nora es acusada de asesinarse a sí misma.

La identificación de la que habíamos hablado entre Nora y Jane puede ser extendida. Por-

miliar, muy típico en los países de habla inglesa: Jane; y sin embargo su apellido no resulta para nada familiar: Karaski<sup>23</sup>. El contraste entre Jane y Nora queda acentuado por las referencias a la sexualidad incierta de Jane (convencionalmente en el cine de los 40 una mujer que bebe no puede ser 'decente'), a su mala reputación ("No me llame señorita. Señorita me suena como si usted estuviese hablando con otra persona") y a su modo de hablar/acento de clase social muy inferior (pensemos en la charla científica dada por Nora). Nora acabará adoptando el nombre, el cuerpo, la identidad de Jane Karaski hasta el punto de ser confundida con ella.

Tras introducir a esta mujer, Jane, me parece un buen momento para hablar de la tercera mujer, Arleen, quien en nuestro análisis va a ocupar el lugar de la Otra Mujer. En la primera parte de la película, Arleen queda excluida de la relación de pareja entre Nora y Steven. Está excluida de la conversación, del espacio (tiene que abandonar la habitación), del plano que la pareja comparte o del espacio interno que crea la pareja dentro de un mismo plano.

Arleen aparece entre Nora y Steven por primera vez cuando llega al apartamento de Nora para llevar a cabo el experimento. Steven abre la puerta para marcharse y vemos una masa de humo blanco que, un segundo después descubrimos,



(23) See FREUD, Sigmund: "Lo Siniestro (1919)" en *Obras Completas* (Madrid: Biblioteca Nueva, 1974), vol. VII, pp. 2483-2505. El efecto siniestro del personaje de Jane Karaski podría basarse, como señala Freud, en la idea del 'otro yo': el efecto siniestro surge "con la identificación de una persona con otra, de suerte que pierde el dominio sobre su propio yo y coloca el yo ajeno en lugar del propio" (ibidem. 2493). A fin de cuentas Nora 'muere' y pasa a ser Jane Karaski.

(24) PLACE, Janey: "Women in Film Noir" en Ann Kaplan (ed.) *Women in Film Noir* (op. cit.) p. 45.

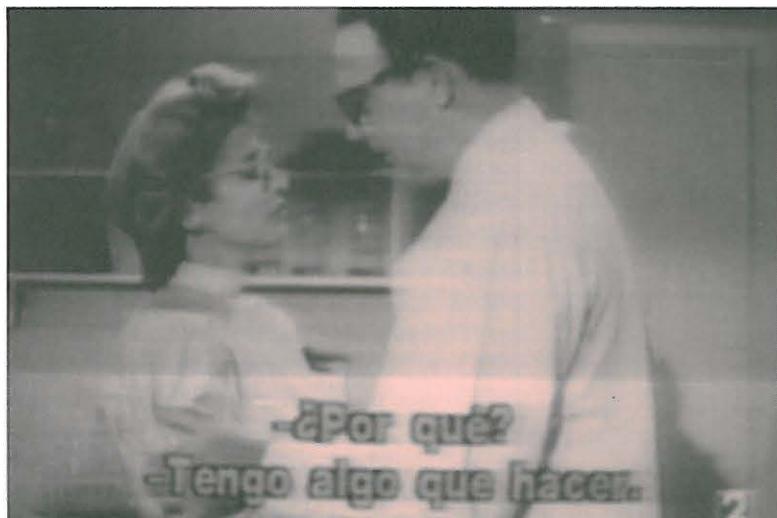
(25) Lo que parece confirmar la tesis de Cowie: "La fantasía de la sexualidad femenina como algo peligroso es una fantasía tan masculina como femenina" COWIE (op. cit.) p. 136.

que en la película una combinación entre las tres mujeres tiene lugar<sup>26</sup>. Arleen se identifica con Nora cuando desea ocupar su lugar en relación a Steven y en el tipo de vida que Nora iba a llevar con él, cómoda y segura (cuando Nora está en el hospital le dice a Steven: "De verdad Steven, si pudiese estar en su lugar lo haría con mucho gusto") y cuando finalmente lo ocupa<sup>27</sup>. Pero Nora, no sólo se identifica con Jane Karaski como su 'lado oscuro', sino también con Arleen como prototipo de mujer fatal. Esta identificación queda perfectamente reflejada a través de la puesta en escena. Cuando Nora (siendo Jane) va a visitar a Arleen y a Steven a su casa, aparece vestida y peinada prácticamente igual que Arleen y su modo de hablar y de comportarse nos recuerdan a esta última. Nora se ha transformado en una mujer fatal, con cigarro incluido. Nora, a través de esta identificación quiere repetir lo que Arleen le hizo a ella, es decir hacerla desaparecer (la amenaza con matarla) y quitarle a Steven<sup>28</sup>. Nora no sólo quiere recuperar al hombre, quien en esta película no es sino una víctima de las intrigas y batallas de las mujeres (al final del sueño, Steven sólo puede preguntar confuso: "¿Por qué?, ¿Por qué?"), sino que también desea sentirse en el papel de mujer fatal con el poder de seducción y la inteligencia que este papel significa (Nora le dice a Arleen: "Puedo llegar a ser tan cruel y tan lista como tú si te interpones en mi camino").

De alguna manera, entonces, Arleen no es simplemente la rival de Nora sino también una figura de fascinación. Nora no puede evitar sentirse fascinada por una mujer que parece saber en qué consiste la feminidad. Cuando Arleen y Nora (siendo Jane) se encuentran en la casa de aquella, Arleen le dice a Nora/Jane que en su opinión Nora fue una estúpida ya que "pudo tener a Steven y todo lo que una mujer desea, todo lo que tengo yo: dinero, seguridad y comodidad. Lo que ocurrió fue por su culpa". A los ojos de Nora, Arleen aparece aquí como una mujer que conoce el 'secreto' de la feminidad y que por eso puede obtener lo que quiere. Y principalmente, Arleen aparece aquí como una mujer que sabe no sólo cuál es su deseo sino cuál es el deseo de toda mujer. Esto es lo fascinante. Y esta fascinación resulta

más fuerte que el matiz que envuelve el deseo de Arleen, que incluso la protagonista reconoce como 'malvado': Arleen se quiso casar con Steven por su dinero (no hay un compromiso) en vez de por amor (requiere compromiso). Pero aquí la identificación entre ambas mujeres es enfatizada porque si Arleen se casó por dinero, sin comprometerse como persona, Nora habiéndose comprometido no se casó a tiempo, es decir, no cumplió con su palabra de compromiso. Por eso "lo que ocurrió fue por su culpa".

En el momento en que Nora se convierte en mujer fatal su poder se incrementa. En la siguiente secuencia en la que 'Jane' y Arleen están juntas, y a pesar de que Arleen ha descubierto que la identidad de esta es falsa, Nora consigue intimidar a



Arleen tanto por su mayor nivel de información, como por la agudeza de sus diálogos, su dominio del espacio, así como por su posesión de un arma. El control y el poder que ejerce Nora en esta secuencia queda claro cuando en la siguiente secuencia consigue que Steven vuelva con ella.

Para finalizar me gustaría simplemente señalar que esta red de identificaciones entre las mujeres del filme, ya sea como rivales o sustitutas, no parece sino llevarnos a considerar que: "aquí, también, puede encontrarse una base para las relaciones homoeróticas que a menudo han sido señaladas en relación al género negro"<sup>29</sup>. ☞

(26) Esta compleja red de identificaciones entre las mujeres que se funden y se confunden, pone en cuestión la noción históricamente aceptada dentro del debate feminista de que la mujer en el cine negro, en particular, y en el clásico, en general, sólo se movía dentro de un rígido modelo dual de chica buena versus chica mala, ya fuese en dos mujeres diferentes o en una misma mujer. (La importancia teórica de esta cuestión dentro de la teoría feminista del cine me la indicó Annette Kuhn).

(27) En la puesta en escena, esto mismo es significado en la escena en que 'Jane' está en casa de Arleen y Steven cenando. Arleen y Steven quedan encuadrados juntos dentro del marco de una ventana, mientras que Nora queda fuera de este espacio, separada por una cortina. La situación se ha invertido.

(28) "la identificación es desde un principio ambivalente y puede concretarse tanto en una exteriorización cariñosa como en el deseo de eliminar al objeto" TUBERT (op. cit), p. 215.

(29) COWIE (op. cit), p. 124.