

Hombres de negro. Masculinidad y *film noir* en *La trampa* (de Carlos Hugo Christensen)

por Alejo Hernán Janin*

Resumen: El objetivo del siguiente artículo es analizar la representación de la masculinidad en el film *La trampa* (Carlos Hugo Christensen, 1949). Para lograr dicho cometido, nos focalizaremos en las construcciones cinematográficas de lo masculino y lo femenino en el relato. También remitiremos a la categoría de “cine negro” para esclarecer algunos puntos en torno a las figuras masculinas del film. Por último, nos proponemos esbozar las relaciones entre masculinidad y Estado presentes en la narración.

Palabras clave: masculinidad, *La trampa*, Christensen, cine negro

Abstract: This article analyzes the representation of masculinity in *La trampa* (Carlos Hugo Christensen, 1949). We focus on the story's masculine and feminine cinematic constructions. We resort to the concept of film noir to illuminate masculine characteristics of the film's characters. In sum, we attempt to compare the relationships that the film establishes between masculinity and the State

Key words: masculinity, *La trampa*, Christensen, film noir

Palabras preliminares

Dos elecciones que parecen ser harto audaces, y acaso no lo son tanto, son las que otorgarán un marco adecuado al siguiente artículo. En primer lugar, y desde un lugar que excede las líneas que siguen a continuación, el hecho de participar en un dossier sobre la masculinidad en el cine (aquello que otrora, y desde varios campos teóricos, nunca había sido cuestionado). En segundo lugar, pero no menos importante, y también en el marco del conjunto de textos al que pertenece el presente, dedicar los artículos a la producción cinematográfica latinoamericana. La producción teórica sobre la masculinidad en el cine de dicha región es todavía incipiente. Con un fuerte apoyo en los *cultural studies*, la bibliografía sobre la representación cinematográfica de lo masculino en Estados Unidos tuvo su consolidación a mediados de la década de 1990, y en la actualidad sigue en pleno auge. Ambas premisas mencionadas sugieren, con cierto rigor, el lugar desde el cual se buscará dilucidar algunas cuestiones en torno a la representación de la masculinidad en el cine latinoamericano.

En el siguiente artículo nos proponemos, con un objetivo más bien modesto y preciso, analizar el film *La trampa* (Carlos Hugo Christensen, 1949). El film en cuestión presenta una serie de acciones y personajes que movilizan a la estructura clásica de arquetipos de género.¹ Un examen detallado del mismo nos permitirá esclarecer algunas de estas estrategias que propone el relato en torno a la construcción de la masculinidad (y, por referencia necesaria, de la femineidad), para poder vincularlo con otros films realizados por Christensen en la Argentina.

Para explicar brevemente en qué consisten los estudios sobre masculinidad, es inevitable remitirse a la tradición de la teoría feminista en el cine. Uno de los

¹ Durante el texto se utilizará en numerosas ocasiones el término “género”. Entenderemos por el mismo, la noción de “género sexual”, y no de “género cinematográfico”, a menos que se indique lo contrario.

momentos fundacionales de dicha teoría es el año 1975, con el artículo “Visual pleasure and narrative cinema”, escrito por Laura Mulvey. En su texto, la autora británica define una premisa básica para el cine clásico estadounidense, en la que establece que en dichos films el hombre es el portador de la mirada (identificación), mientras que la mujer es fetichizada a partir de dicha contemplación, es el objeto. Este esquema, a grandes rasgos, sentará las bases de los estudios feministas sobre el cine, en los que se discutirá el poder patriarcal que representan las figuras masculinas, y en qué medida se relaciona con las relaciones de poder (superioridad del hombre por sobre la mujer) imperantes en las sociedades occidentales.

Algunos años más tarde, a partir de los artículos pioneros “Don’t look now” de Richard Dyer (1982) y “Masculinity as Spectacle” de Steve Neale (1983) se comienza a problematizar la idea de la interpretación de la heterosexualidad masculina como norma. Es decir, aquello que para las feministas era el parámetro inmutable, desde los estudios sobre masculinidad se pone en cuestión. Ya en la década de los noventa se consolidan estos estudios, y podemos encontrar publicaciones mucho más frecuentemente sobre dicho tema. Menciona Steve Neale: “Tanto en el Feminismo como en el movimiento gay, hay un vacío en el que las imágenes y funciones de la heterosexualidad masculina en el cine clásico no han sido discutidas. La heterosexualidad masculina ha sido identificada como norma en relación a las imágenes de mujeres y de gays.” (Neale, 1983: 2). Una de las premisas base de los estudios sobre masculinidad es que el hombre también puede ser erotizado en la imagen, puede ser objeto de una mirada voyeurista (de parte de los personajes femeninos y, a su vez, del espectador). Estos estudios se detendrán principalmente en las figuras de Rudolph Valentino, Errol Flynn y Johnny Weismuller, que conforman tres de los máximos estereotipos masculinos que la industria de Hollywood ha proyectado sobre la pantalla cinematográfica.

Christensen *noir*

Uno de los tantos directores de la era clásico-industrial del cine argentino que se podía jactar de visitar (y re-visitar) varios géneros, y tener talento para la mayoría de ellos: la comedia en *La pequeña señora Pérez* (1944), el melodrama en *Safo, historia de una pasión* (1943), el policial de filiación inglesa en *La muerte camina en la lluvia* (1948). Pero Carlos Hugo Christensen posee en realidad dos caras: la iluminada, que le permitía dirigir aquellas comedias ligeras, y la oscura, que teñía con paranoia y pesadumbre varias de sus cintas más reconocidas. Al igual que la luna, la cara oscura es la menos visible y, a su vez, la más fascinante. *La trampa* pertenece a esta segunda vertiente, inaugurada por *Safo, historia de una pasión*, y continuada por *El ángel desnudo* (1946), *La muerte camina en la lluvia*, *Los pulpos* (1948), *La trampa*, *Armiño negro* (1953), *No abras nunca esa puerta* (1952) y *Si muero antes de despertar* (1952).

Partiremos, entonces, desde las penumbras del director.

Los estereotipos y la estructura del relato de *La trampa* nos redirigen casi forzosamente al universo del “cine negro”. Si bien el film oscila entre el relato policial y el melodrama, la categoría de “film noir” define con mayor claridad el estilo visual y los modos de la narración del mismo. No es nuestro objetivo entrar en la eterna discusión sobre si el “cine negro” es un género cinematográfico o no.² Más bien nos apoyaremos en algunos conceptos vertidos por algunos autores en torno al concepto para otorgarle densidad al análisis del film en cuestión.

Quien mejor ha logrado establecer parámetros comunes a la vasta filmografía del “cine negro” es el crítico, guionista y realizador Paul Schrader. En su ya canónico texto “Notas sobre el film noir”, publicado por primera vez en *Film*

² Encontraremos un minucioso repaso sobre las discusiones en el ámbito académico y diversas teorías del “cine negro” en Pavés (2010).

Comment en 1972, el autor realiza dos valorables aportes al estudio del “cine negro”: en primer lugar discute el estatuto de género cinematográfico para referirse a aquellos films, y propone la concepción de “estilo visual” con determinadas características. El segundo aporte, y acaso el que más ha sido problematizado por otros teóricos, es la genealogía y las condiciones socio-políticas que establece para el surgimiento del “film noir”. Jesús Palacios (2008) es uno de los que se encarga de derrumbar, o más bien desmitificar, los puntos que menciona Schrader: desencanto bélico y de posguerra, realismo de posguerra, expresionismo alemán y la novela *hard-boiled*. Los rasgos visuales que el teórico norteamericano propone conforman una serie de reglas comunes a estos films de diversos géneros (recordemos que la categoría “film noir” fue forjada con posterioridad al estreno de la mayoría de las obras, y éstas solían estar catalogadas bajo otras etiquetas). Los rasgos más preponderantes mencionados por el autor son: escenas iluminadas de modo nocturno, líneas oblicuas en la composición, misma iluminación para los personajes como para el decorado, rostros en media sombra, privilegio de la composición visual por sobre la acción física y orden cronológico complejo. Como se encarga de remarcar más de una vez Schrader, “(...) el *film noir* fue ante todo un estilo, dado que resolvió sus conflictos visual antes que temáticamente (...)” (2008: 319).

Si otro elemento tenemos en claro sobre los films “negros” es la caracterización de sus protagonistas: alejados de las personificaciones hieráticas y todopoderosas, los hombres que habitan estos relatos están más humanizados. Su semblante es más frágil, frecuentemente son neuróticos. Signos de que la masculinidad está simbólicamente fracturada. En contrapartida, y en el mismo relato, dentro del universo femenino irrumpe la “femme fatale”, arquetipo de sexualidad desbordante y encanto perturbador, que logra inmovilizar al hombre mediante su sombría seducción, y lo hunde más dentro de su debilidad. El universo “noir” poblado, entonces, de hombres débiles y mujeres todopoderosas. Hasta aquí todo pareciera esquemático y

simple. El desenlace de las obras, en el que se sanciona a estas mujeres, generalmente con su muerte, aporta todavía mayor riqueza textual. Estos finales punitivos, con ansias de justicia de género, no logra sin embargo silenciar todo la trayectoria de la figura femenina, en donde prima el acto subversivo de la mujer. Antonio Weinrichter, en un brillante artículo al respecto, retomando a Richard Dyer, dice:

[...] lo que retenemos de una película negra no es el castigo que recibe la mujer sino la fuerza de esa imagen de mujer enfrentada a la represión textual. [...] Lo que queda es el exceso, la insolencia, una imagen de mujer tan fuerte que no cabe doblegar sino que se debe destituir; lo que queda no es la compensación moral final, sino la puesta en evidencia de la represión (2008: 330).

Argentina en tonos negros

El espectador de cine de las décadas de los treinta y los cuarenta estaba familiarizado con los códigos propios del policial y del “film noir”, con antelación a que se produjera la eclosión nacional del estilo en las pantallas cinematográficas. Por un lado, el estreno casi simultáneo de los films canónicos del “cine negro” le otorgó a quienes acudían a las salas una representación audiovisual de los relatos policiales que tiempo atrás habían aparecido en papel. En segundo lugar, y como dejamos entrever, el espectador de cine se nutrió del imaginario del fenómeno de las revistas de folletín. Como indican Lafforgue y Rivera (1996), las colecciones de literatura *pulp*, en las que convivían relatos de detectives, de acción, románticos y de aventura, tuvieron su auge en la década de los treinta, para terminar de consolidarse a inicios de los cuarenta: *Magazine Sexton Blake* (1929, Editorial Tor), *Colección Misterio* (1931, J. C. Rovira Editor), *Biblioteca de Oro* (1938, Editorial Molino), *Hombres audaces* (1939, Editorial Molino) y *El séptimo círculo* (1945, Emecé editores). En torno a la producción local del género, dicen los autores:

No es arriesgado afirmar que, en líneas generales, la narrativa policial argentina remite de manera directa a notorios modelos angloamericanos. Modelos que se van renovando a través de los años -de Poe a Chandler, pasando por Conan Doyle, Chesterton, Wallace, Cheyney, Ellery Queen, Spillane y muchos otros- y que han dado lugar a algunas manifestaciones de verdadero talento *pastichista*. Desde esta perspectiva, parece seguro que para comprender el advenimiento de la narrativa policial argentina y entender, al mismo tiempo, ciertas particularidades de su desarrollo, es indispensable remitirse, en forma simultánea, a la evolución global del género y, de modo muy especial, a las características de su temprana difusión en nuestro medio: tanto para detectar influencias configuradoras, como para tener en cuenta las coordenadas a través de las cuales se fue estructurando un público con determinadas exigencias, con cierta tradición, con algunas ideas muy precisas sobre las leyes y los requisitos del género. (1996: 13-14)

En el campo cinematográfico, el policial fue uno de los géneros privilegiados durante la etapa clásico-industrial. La gran cantidad de films producidos en este período y la calidad de la mayoría de ellos, convirtió al género policial en uno de los preferidos por los espectadores de aquel entonces. De acuerdo a las estadísticas que releva Elena Goity (2000), en la década de los treinta se estrenan 20 films del género, 40 en los cuarenta y 50 en los cincuenta. En la Argentina, al contrario que en Hollywood, no hubo una productora especializada en este tipo de películas, más bien la mayoría de los estudios, incluyendo a los más independientes, incluyeron en sus filmografías narraciones policiales.³ Con algunos elementos autóctonos, el policial argentino adaptó a nuestras pantallas la base del género proveniente de Hollywood, “(...) el cine policial argentino, si bien sigue patrones externos, les proporciona elementos propios, con afán de ‘verosimilizarlos’, haciendo reconocibles a sus personajes y sus ambientes.” (Goity, 2000:403). Las primeras incursiones del cine sonoro en el policial retoman el formato del subgénero del gángster, con la figura del fuera de la ley como protagonista, en films como *Monte criollo* (Arturo

³ La productora que dominó el género en Hollywood fue la Warner Bros.

S. Mom, 1935) y *La fuga* (Antonio Momplet, 1938). Paralelamente se desarrollará la vertiente que retrata idealizadamente la institución policial de la mano de Manuel Romero, con un film que hará mella en el cine argentino: *Fuera de la ley* (1937). La evolución del género llevará a la conformación del policial psicológico, en el que se privilegia el relato por sobre la historia, de las problemáticas sociales asociadas al crimen a los individuos atormentados psicológicamente. Aclara, nuevamente, Elena Goity:

Frente a la regularidad de patrones y conductas observables en el subgénero del gángster, las restantes líneas que se desarrollaron posteriormente presentan rasgos menos tipificados. Es el caso de los policiales psicológicos, en los que se pasa de una mirada externa, más superficial, de hechos delictivos acotados en un grupo definido y aislable de transgresores de la ley, a casos individuales, a figuras reconocibles como semejantes, generalmente narrados sirviéndose de focalizaciones internas. Lo mismo puede decirse de los melodramas policiales. En ambos casos -policiales psicológicos y melodramas-, se pasa de la relevancia de la historia a la preeminencia del relato. (2010: 406)

Uno de los grandes responsables del desarrollo del género en el país fue el director de fotografía John Alton. Nacido en Hungría en 1901, Alton ingresó en la industria cinematográfica argentina en uno de los mayores sucesos: participó como director de fotografía en la célebre *Los tres berretines* (Enrique Susini, 1933).⁴ Ya en el año 1935 asumiría como director de arte de Argentina Sono Film, y será responsable de, entre otras, *Puerto Nuevo* (Luis César Amadori y Mario Soffici, 1936), *Cadetes de San Martín* (Mario Soffici, 1937), *Viento Norte* (Mario Soffici, 1937) y *Puerta Cerrada* (Luis Saslavsky, 1938). Su habilidad técnica y compositiva servirá como formación para el personal técnico nacional, responsables algunos años más tarde de teñir varios films con la estética del “film noir”. La trayectoria de John Alton sigue luego en suelo estadounidense, en donde se consagrará como uno de los máximos exponentes en la dirección

⁴ En los créditos del film no aparece el nombre de John Alton.

de fotografía en Hollywood, y como uno de los maestros del contraste en blanco y negro, tan usual en el “cine negro”.⁵

Carlos Hugo Christensen, exponente de la vertiente psicológica del policial, y con su estética *noir* impregnando todos sus relatos, en su vasta filmografía retomará diversas tradiciones, con algunas referencias concretas en sus obras. Es el caso del intertexto con *M, el vampiro* (*M*, Fritz Lang, 1931) en *Si muero antes de despertar* y *La muerte camina en la lluvia*, el formato del policial inglés en esta última (con una resolución del caso que nos remite a “Asesinato en el Orient Express” -Agatha Christie, 1934), la referencia a *La mujer del cuadro* (*The woman in the window*, Fritz Lang, 1944) y *Laura* (Otto Preminger, 1944) en el episodio “Alguien al teléfono” del film *No abras nunca esa puerta*. Las alusiones a modelos concretos, y disímiles, del género policial son evidentes, y se convierten en una de las recurrencias estilísticas del autor.

El film de Christensen que nos mantendrá en vilo durante las líneas que siguen, de cierto modo, reescribe la teoría *noir*, evitando el uso de la figura de la “femme fatale”, y presentando un antagonista con rasgos de monstruo de film de terror. Aunque, como veremos, el esquema de relaciones de género se define también, y de modo decisivo, a partir de algunos personajes secundarios.⁶

Vamos a ello.

Dentro de *La trampa*

Carlos Hugo Christensen, nacido en 1914 en la ciudad de Santiago del Estero, Argentina, forjó una importante carrera en el cine nacional. Con más de veinte

⁵ La edición 24° de los *Oscars* lo premiará por su labor en *Sinfonía en París* (*An American in Paris*, Vicente Minelli, 1951).

⁶ Para una lectura en clave “homoerótica” y “homofóbica” de los films de Carlos Hugo Christensen es preciso consultar el texto de Adrián Melo (s/d).

películas rodadas y estrenadas en la Argentina (también dirigió films en Chile, Venezuela y Brasil, lugar este último en el que residiría hasta su muerte en 1999), dedicó su filmografía a la comedia, entre las que se destacan *La pequeña señora de Pérez* y *La señora de Pérez se divorcia* (1945), y al melodrama, desde *Safo, historia de una pasión* hasta *María Magdalena* (1954). Su entrada a la industria del cine fue como asistente de dirección en *Así es la vida* (Francisco Mugica, 1949), film estelar de los estudios Lumiton, lo que le permitió entrar con buen paso. A la edad de 23 años dirigió su primer largometraje, *El inglés de los güesos* (1940), adaptación de la obra de Benito Lynch, en el que ya se apreciaban signos de su talento para la realización cinematográfica. Sus inquietudes artísticas lo llevaron a desarrollar una peculiar estética, alcanzando su máximo reconocimiento con *Safo, historia de una pasión*, y la consolidación a partir de fines de la década de los cuarenta con la serie de films criminales.



La trampa, estrenada en 1949, y con la figura estelar de Zully Moreno, está basada en la obra literaria “Algo horrible en la leñera” de Anthony Gilbert (seudónimo de la escritora británica Lucy Beatrice Malleson).⁷ En Argentina el libro fue publicado en el año 1944 por la editorial Poseidón (colección “Pandora”). En el país, desde los años '20 hasta los '40, la publicación de literatura policial y de novelas de folletín (*pulp fiction*) vivió un verdadero “boom”, lo que ayudó a configurar el saber del espectador cinematográfico. Es un policial, con ribetes melodramáticos y algunos elementos del cine de terror. Todo custodiado bajo una atmósfera oscura y siniestra, auténticamente “noir”. A los inicios de la narración, una solterona y triste Paulina Figueroa (personificada por Zully Moreno) lee en el diario un anuncio que le cambiará la vida: un hombre busca una mujer adinerada para casarse. Para la filmación, Zully Moreno debió teñirse el pelo de negro para representar adecuadamente el papel de mujer soltera y abatida. No hay que olvidar que la actriz, al momento de estrenarse la película, era una de las mayores estrellas femeninas de la industria nacional argentina, por lo que el cambio de imagen supuso un impacto inicial para los espectadores. La protagonista decide arriesgarse y enviar una solicitud al hombre que había publicado el aviso, correspondencia que le es respondida rápidamente, por lo que Paulina debe ir al Tigre a encontrarse con su prometido. La apariencia de Hugo Morán, el hombre en cuestión, es impoluta, se presenta como un caballero joven y apuesto. A los pocos días de iniciada la relación ambos deciden casarse, y todo se desarrolla con plena felicidad. Sin embargo, Paulina comienza a sospechar algo, en pos de la insistencia de Hugo para que ella le ceda todo su dinero en caso de fallecimiento. Luego de varios tropiezos y engaños (que retomaremos más adelante), en un esperado final, el relato se reacomoda con un nuevo pretendiente para Paulina, y Morán muerto.

⁷ Para una información más detallada ver Lafforgue y Rivera (1996).



En un primer análisis superficial de la narración, identificamos en el personaje de Paulina el estereotipo de la mujer ingenua, cuya sexualidad y deseo se encuentran totalmente inhibidos. A partir de su encuentro con Hugo Morán, quien desde su lugar de hombre puede hacerla despertar de su letargo, se confirma su entrega total al amor. Su caracterización responde a lo que Janey Place identifica como “mujer maternal”, que “(...) da amor, comprensión (o, al menos, perdón), pide poco a cambio (sólo que él vuelva a ella) y es, generalmente, pasiva y estática visualmente.” (1980: 50).⁸

No debemos obviar que una de las principales razones que el film establece para la conformación de la personalidad de Paulina es el autoritarismo de su padre difunto. Es decir, la voz *off* se encarga de subrayar que su padre ha sido

⁸ Dice el texto original: “She gives love, understanding (or at least forgiveness), asks very little in return (just that he come back to her) and is generally visually passive and static.”

sumamente egoísta con ella, remarcando los defectos en sus actitudes como en la debilidad femenina. Aquí ya tenemos la recurrencia a un tópico característico del “cine negro”: la ausencia de la familia. Basta repasar algunos films del director, para encontrar aquí una constante. Los padres, acaso máximos portadores de la masculinidad occidental, están ausentes o son débiles, como son los casos de Selva Moreno en *Safo, historia de una pasión*, Elsa en *El ángel desnudo* o Luisa en el episodio “Alguien al teléfono” de *No abras nunca esa puerta*. Estos films presentan, tanto el fracaso familiar como de las relaciones amorosas. Aclara Harvey al respecto:

(..) el amor de pareja y la institución familiar están relacionados inevitablemente. El amor de pareja busca siempre el amor eterno, y tiene como objetivo lógico la conformación de una familia, que simboliza el punto máximo del romance. Entonces si el amor de pareja exitoso conlleva inevitablemente un matrimonio estable, lo particular del *film noir* es que se conforma en base a la destrucción o la ausencia del amor de pareja y la familia.⁹ (Harvey 1980: 24-25).

Si bien el padre está físicamente ausente, simbólicamente acecha sobre la figura de Paulina (representado por el cuadro que Paulina tiene colgado en su hogar). Es el hombre, sin embargo, ya muerto, quien sigue manteniendo económicamente a la protagonista, ya que ésta vive de las rentas heredadas del padre. Vemos entonces que esta ausencia no es tal, y que, en parte, la dominación masculina se lleva a cabo a través del dinero.

Es interesante observar durante los créditos del film el dibujo de una telaraña que ocupa toda la pantalla. Este recurso, que resalta una filiación con *Safo, historia de una pasión*, remite dentro de los códigos del “cine negro” a la figura de la “femme fatale”, que va tejiendo su telaraña para atrapar al hombre. Pero...

⁹ Dice el texto original: “(...) romantic love and the institution of family are inevitably linked. The logical conclusion to that romantic love which seeks always the passionate and enduring love of a lifetime is the family, which must serve as the point of termination and fulfillment of romance. And if successful romantic love leads inevitably in the direction of the stable institution of marriage, the point about film noir, by contrast, is that it is structures around the destruction or absence of romantic love and the family.”.

¿Por qué recurrir a este simbolismo si durante el film no aparece ninguna “femme fatale”? ¿Hará alusión a la telaraña que Paulina se teje para su propia vida? O, más probablemente, nos dirija hacia la figura del gran antagonista que personifica George Rigaud: Hugo Morán.

En los inicios del relato, tres elementos nos señalan un universo diegético en el que prima lo masculino: en primer lugar la figura del padre, a la que hicimos referencia más arriba. Luego la voz *off* también pertenece a un hombre, que nos introduce a la narración, es decir, se sitúa al nivel de la enunciación, en el lugar de un saber superior. Finalmente, la propia caracterización de Paulina como una mujer débil y entregada, responde al estereotipo de “mujer maternal”, desde una visión propiamente masculina. Dentro de este esquema, la figura de Hugo Morán surge como aquel que viene a rescatar a Paulina de su angustia cotidiana, es el príncipe de los cuentos de hadas. Aunque, como nos vamos enterando a través del relato y, con cierta demora, también Paulina se va dando cuenta, Morán esconde un monstruo en su interior: se erige como un “homme fatal”, que engendra el germen del destino sombrío en el corazón del film (hacia el desenlace, sin embargo, al igual que le sucede a la “femme fatale”, este personaje será castigado).¹⁰ Con aires misóginos, y objetivos estrictamente económicos, Hugo conquista a las mujeres con sus encantos propios, para luego sacarles todo su dinero. El personaje presenta una clara cercanía con el Johnnie (Cary Grant) de *Sospecha* (*Suspicion*, Alfred Hitchcock, 1941).

En el transcurso, nosotros, como espectadores, nos enteramos de que esta práctica ya la había llevado a cabo en Francia, bajo el nombre de Paul Deval (acusado de matar a su ex mujer). En esta operación de intentar conseguir el dinero de las mujeres, Morán busca completar su masculinidad, ya que uno de los imperativos sociales asocia invariablemente al hombre como proveedor de dinero a la familia.

¹⁰ Usamos el término “homme fatale” como una inversión del ya conocido “femme fatale”.



Dentro del relato, hay dos figuras secundarias que nos merecen especial atención: Agatha y Mario. En primer lugar, Agatha es amiga de Paulina de la Asociación Moral Femenina, espacio en el que ambas participan y discuten en torno a las problemáticas femeninas sociales. El fragmento de debate en la Asociación que observamos durante el film es sobre la “impúdica” representación de la mujer en el cine. Cuando es invitada a la casa del Tigre, donde residen Hugo y Paulina, su caracterización tiene rasgos marcadamente masculinos: gesto adusto, saco con hombreras, pelo recogido y voz grave. Ella es la primera persona cercana a la protagonista, capaz de sospechar de las buenas intenciones de Hugo Morán. Vemos entonces que su masculinización trae aparejado un saber mayor, una necesidad de sospecha frente a la realidad. En la escena en que Hugo y Paulina bailan al compás de la música, Agatha está refugiada contra una de las paredes, las luces y sombras la acorralan, los sonidos acentúan su angustia frente a la incómoda situación. Es

este afán de querer conocer la verdad, el que lleva a Agatha a su destino fatal: Morán, previniendo el inminente peligro que representaba para llevar a cabo su cometido, la mata y esconde su cadáver en el baúl de la leñera. Recordemos que la leñera es el espacio en el que Paulina tiene el acceso denegado, ya que allí Hugo le había dicho que escribía sus novelas, y en sus tiempos libres se dedicaba a la carpintería. Es en este espacio vedado a lo femenino en el que aparece Agatha, muerta, ya sin vida, acaso un castigo a su masculinización.



Por otro lado, Mario Casares, miembro de la Gendarmería Nacional, y vecino de Hugo y Paulina, establece otro modelo de masculinidad. Su juventud, su caballerosidad y su pulcritud, lo posicionan como un hombre ideal durante el relato, en contraste con el derrumbamiento progresivo de Hugo Morán (al inicio del relato el personaje se representa como el hombre ideal, pero, a medida que avanza el mismo, va tomando características monstruosas). En relación a

algunos films policiales estrenados durante el primer peronismo, Clara Kriger reflexiona:

Los detectives de estas historias están muy lejos de los *outsiders* del policial negro; por el contrario, se tratan de hombres que poseen una gran cantidad de rasgos positivos: pulcros y de vida ordenada, muestran su modestia y educación a cada paso. Sacrifican sus vidas personales en función del cumplimiento del deber pero no son héroes individuales, sino todo lo contrario: forman parte de una institución que acredita los méritos y otorga sentido a sus acciones. (Kriger 2009: 144).¹¹



El personaje de Mario Casares representa, entonces, a una masculinidad asociada al Estado, desde su posición de gendarme (en contraste con uno de

¹¹ Los films que la autora analiza en este apartado son: *Apenas un delincuente* (Hugo Fregonese, 1949), *Captura recomendada* (Don Napy, 1950), *Camino al crimen* (Don Napy, 1951), *Mala gente* (Don Napy 1952), *Mercado negro* (Kurt Land, 1953), *Del otro lado del puente* (Carlos Rinaldi, 1953) y *La delatora* (Kurt Land, 1955).

los tópicos recurrentes del “cine negro”, que es la ausencia de la ley y sus representantes). La caracterización del personaje se completa a partir de los vaivenes de su relación con Paulina. Como veremos, es en la consumación de la relación entre ambos (al menos es lo que nos sugiere el desenlace) que su masculinidad se completa, tanto para el espectador como para el propio relato. Desde su primer contacto en la cabina telefónica del bar, Mario se ve encantado con la belleza de Paulina. A partir de allí, y de una serie de encuentros casuales, entablan algunos breves diálogos. Al momento que Paulina se enfrenta a Hugo Morán, contándole que lo ha envenenado porque ya sabe quién es realmente, inmediatamente corre en busca de Mario para que la proteja. Como es de prever, Morán caerá muerto luego de su duelo con el gendarme. Vemos aquí que el desenlace del “homme fatal” es un destino trágico, marcado por su análogo femenino.¹² Una vez más, el triunfo de la ley por sobre el deseo.¹³ Pero el film nos propone una coda final: al finalizar el relato, como una coronación del mismo, vemos a Paulina y Mario caminando de la mano, mientras la voz *off* augura un futuro feliz para ambos. La consumación de la relación amorosa y el restablecimiento del orden coinciden en este desenlace. A su vez, se confirma también una determinada representación de la masculinidad, que prioriza al hombre amable, caballero, joven y servicial.

Palabras finales

Como desarrollamos a lo largo del artículo, el proceso de representación de la masculinidad en el cine dista de ser simple (incluso en los films clásicos, que algunos suponen más herméticos y menos ambiguos). Al inicio del film se plantea una división de género en la que el universo femenino se reduce a las tareas del hogar, y a vivir las fantasías (que no pueden cumplir en la vida “real”)

¹² Hacemos referencia al desenlace trágico característico de la “femme fatale”.

¹³ Tamara Accorinti (2014) realiza un interesante análisis foucaultiano de las relaciones entre ley y deseo en el film *Si muero antes de despertar*.

yendo al cine. A partir del gesto de Paulina de enviarle la carta a Hugo, se advierte un giro en el relato, si bien ella sigue cumpliendo un rol sumiso a la potente masculinidad. Desde el derrumbe de la figura de Hugo Morán, el antagonista, y, por ende, del debilitamiento de su masculinidad, surgen dos personajes que son claves para el desmoronamiento final. En el caso de Agatha, una mujer con rasgos físicos masculinos (y también de carácter), es la primera en tener dudas certeras acerca del obrar de Morán. Luego, quien desplaza a Hugo del tablero, es Mario Casares, joven gendarme que posee atributos excepcionales, tanto físicos como de conducta, que lo posicionan como otro modelo de masculinidad, en este caso asociado al Estado. En la clausura del relato, es Mario quien se quedará con los dos objetos más preciados: el amor de Paulina y un modelo de masculinidad hegemónico.

Referencia bibliográficas

- Accorinti, Tamara (2014). "Si muero antes de despertar" (Carlos Hugo Christensen, 1952). Infancia, sexualidad y norma" en Ricardo Manetti y Lucía Rodríguez Riva (comp.), 30-50-70. *Conformación, crisis y renovación del cine industrial argentino y latinoamericano*, Buenos Aires: Editorial de Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires.
- Barrancos, Dora (2007). *Mujeres en la sociedad argentina: una historia de cinco siglos*, Buenos Aires: Sudamericana.
- Bou, Nuria y Xavier Pérez (2000). *El tiempo del héroe*, Barcelona: Paidós.
- Butler, Judith (2008). *Cuerpos que importan*, Buenos Aires: Paidós.
- Connell, Raewyn (1995). *Masculinities*, Los Angeles: University of California Press.
- Dyer, Richard (1982). "Don't look now", *Screen* 23, nos. 3-4: 61-73.
- García, Carlos (1994). "Carlos Hugo Christensen. Revelación del melodrama" en Sergio WOLF (comp.), *Cine argentino. La otra historia*, Buenos Aires: Letra Buena.
- Gilbert, Anthony (1944). *Algo horrible en la leñera*, Buenos Aires: Poseidón.
- Goity, Elena (2000). "Cine policial. Claroscuro y política" en Claudio España (dir.), *Cine argentino. Industria y clasicismo. 1933-1956*, Buenos Aires: Fondo Nacional de las Artes.
- Harvey, Sylvia (1980). "Woman's place: the absent family of film noir" en Ann Kaplan (ed.), *Women in film noir*, Londres: BFI Publishing.
- Kruger, Clara (2009). *Cine y peronismo: el Estado en escena*, Buenos Aires: Siglo Veintiuno Editores.
- Krutnik, Frank (1991). *In a lonely street: Film noir, genre, masculinity*, Londres: Routledge.

Lafforgue, Jorge y Jorge B. Rivera (1996), *Asesinos de papel. Ensayos sobre narrativa policial*, Buenos Aires: Colihue.

Melo, Adrián. "La violencia de lo mitos fundantes comunitarios. Deseo mimético, violencia y chivo expiatorio en el film *La intrusa* de Carlos Hugo Christensen". *Grupo Kane*, s/d. Disponible en

<http://www.grupokane.com.ar/index.php?view=article&catid=43%3Acatensayos&id=114%3Aartensayolaintrusachristensen&option=com_content&Itemid=61> (Acceso: 25 de Noviembre de 2014).

Mulvey, Laura (1975). "Visual pleasure and narrative cinema", *Screen* 16, no. 3 (Otoño): 6-18.

Neale, Steve (1983). "Masculinity as spectacle", *Screen* 24, no. 6 (Noviembre-Diciembre): 2-16.

Palacios, Jesús (2008). "Páginas negras. Film noir y literatura: el punto de vista pulp" en Jesús Palacios y Antonio Weinrichter (eds.), *Gun Crazy. Serie negra se escribe con B*, Madrid: T&B Editores.

Pavés, Gonzalo (2010). *El cine negro de la RKO*, Madrid: T&B Editores.

Place, Janey (1980). "Women in film noir" en Ann Kaplan (ed.), *Women in film noir*, Londres: BFI Publishing.

Schrader, Paul (2008). "Notas sobre el film noir" en Jesús Palacios y Antonio Weinrichter (eds.), *Gun Crazy. Serie negra se escribe con B*, Madrid: T&B Editores.

Weinrichter, Antonio (2008). "Fundido a negro. La oscura fascinación del film noir" en Jesús Palacios y Antonio Weinrichter (eds.), *Gun Crazy. Serie negra se escribe con B*, Madrid: T&B Editores.

____ (2008). "Kiss kiss, bang bang: la femme noire" en Jesús Palacios y Antonio Weinrichter (eds.), *Gun Crazy. Serie negra se escribe con B*, Madrid: T&B Editores.

* Licenciado en Artes Combinadas, Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires (UBA) e integrante del Centro de Investigación y Nuevos Estudios sobre Cine (CIyNE). E-mail: janinalejo@yahoo.com.ar