

**UNIVERSIDAD DE LAS PALMAS DE GRAN CANARIA**

**Programa: HISTORIOGRAFÍA, FUENTES Y MÉTODOS DE LA  
INVESTIGACIÓN HISTÓRICA**

**Departamento de Ciencias Históricas**



**TESIS DOCTORAL**

**LA FIGURA DE LA *FEMME FATALE*  
EN EL CINE NEGRO AMERICANO:  
*DOUBLE INDEMNITY* (BILLY WILDER, 1944)**

**Iria Sánchez del Molino**

Las Palmas de Gran Canaria, 2015



**D/D<sup>a</sup>.....SECRETARIO/A DEL  
DEPARTAMENTO DE.....  
DE LA UNIVERSIDAD DE LAS PALMAS DE GRAN CANARIA,**

**CERTIFICA,**

Que el Consejo de Doctores del Departamento en su sesión de fecha.....tomó el acuerdo de dar el consentimiento para su tramitación, a la tesis doctoral titulada:

**LA FIGURA DE LA *FEMME FATALE* EN EL CINE NEGRO AMERICANO:  
*DOUBLE INDEMNITY* (BILLY WILDER, 1944)**

presentada por la doctoranda: **D<sup>a</sup> Iria Sánchez del Molino**  
dirigida por la Doctora: **D<sup>a</sup> Rosa M<sup>a</sup> Sierra del Molino**

Y para que así conste, y a efectos de lo previsto en el Artº 6 del Reglamento para la elaboración, defensa, tribunal y evaluación de tesis doctorales de la Universidad de Las Palmas de Gran Canaria, firmo la presente en Las Palmas de Gran Canaria, a...de.....de dos mil.....



**Universidad de las Palmas de Gran Canaria**

**Departamento de Ciencias Históricas**

**Programa de Doctorado: HISTORIOGRAFÍA, FUENTES Y  
MÉTODOS DE LA INVESTIGACIÓN HISTÓRICA**

Memoria para acceder al Grado de Doctor

**LA FIGURA DE LA *FEMME FATALE*  
EN EL CINE NEGRO AMERICANO:  
*DOUBLE INDEMNITY* (BILLY WILDER, 1944)**

Presentada por:  
Iria Sánchez del Molino

Directora:  
Dra. Rosa M<sup>a</sup> Sierra del Molino

Las Palmas de Gran Canaria, 2015

**UNIVERSIDAD DE LAS PALMAS DE GRAN CANARIA**

Departamento/Instituto/Facultad: **CIENCIAS HISTÓRICAS**

Programa de doctorado: **HISTORIOGRAFÍA, FUENTES Y MÉTODOS DE LA INVESTIGACIÓN HISTÓRICA**

**Título de la Tesis**

**La figura de la *femme fatale* en el cine negro americano:**

***Double Indemnity* (Billy Wilder, 1944)**

Tesis Doctoral presentada por D/D<sup>a</sup>. **Iria Sánchez del Molino**

Dirigida por el Dr/a. D/D<sup>a</sup>. **Rosa M<sup>a</sup> Sierra del Molino**

Codirigida por el Dr/a. D/D<sup>a</sup>. **Manuela Ronquillo Rubio y José Manuel Rodríguez Herrera**

**El/la Director/a,**

(firma)

**El/la Codirector/a**

(firma)

**El/la Doctorando/a,**

(firma)

Las Palmas de Gran Canaria, a \_\_\_\_\_ de \_\_\_\_\_ de 2015



A Laly, mi madre, la mujer de mi vida.

## **Agradecimientos:**

A la Dra. D.<sup>a</sup> Rosa María Sierra del Molino, mi directora, a la Dra. D.<sup>a</sup> Manuela Ronquillo Rubio y al Dr. D. José Manuel Rodríguez Herrera, mis codirectores, de la Universidad de Las Palmas de Gran Canaria, por su incondicional ayuda en el desarrollo y consecución de esta tesis, su confianza, paciencia y cariño especial en momentos decisivos.

Al Dr. D. Jesús González Requena, por sumergirme en la lectura del texto fílmico durante mis años de formación en la Facultad de Ciencias de la Información de la Universidad Complutense de Madrid. A Laly, por su entrega infinita, por compartir tanto tiempo, conversaciones, risas, confidencias conmigo. Gracias por tu incesante preocupación, por acompañarme siempre, por ser mi ejemplo y sobre todo por hacer mi sueño el tuyo. A mi padre José Luis Sánchez García, por su comprensión y por la educación, principios y valores que me ha inculcado desde la infancia. Al gestor público y politólogo José Luis Sánchez, por sus palabras de aliento y sugerencias en cuanto al papel de la mujer en una sociedad desigual. A la trabajadora social Dánae Sánchez, por su paciencia infinita y por iluminar todas las secuencias de mi vida con una sonrisa constante. Al psicólogo clínico y experto criminólogo D. Fernando José Cano Santos, por su asesoramiento psicoanalítico a la hora de diagnosticar de manera exhaustiva los comportamientos de los personajes inscritos en el trabajo. A mi amigo Raúl Palomar, que me ayudó a solucionar los innumerables problemas informáticos surgidos. A Lar y Fauno (dioses del hogar y del bosque), por su compañía y por ofrecerme inolvidables imágenes de tranquilidad cada día. A mis profesores de la Escuela de Blues de Madrid, por hacerme sentir el Blues intenso y doloroso que me acompañó siempre cuando lo necesité.

Y por último, a los “actores secundarios” que decidieron no formar parte del reparto de la “película”, a los que abandonaron y a los que se unieron posteriormente, porque me dieron la fuerza para seguir y no rendirme nunca.

A todos ellos: Gracias (Fundido a negro)



# ÍNDICE

## 1. INTRODUCCIÓN

|  |   |
|--|---|
| 1. Introducción                            | 8 |
| 1. 1. Presentación y propósito de la tesis | 9 |

## 2. MARCO TEÓRICO Y METODOLÓGICO

|                                      |    |
|--------------------------------------|----|
| 2. 1. El análisis textual            | 14 |
| 2. 2. Psicoanálisis y feminismo      | 28 |
| 2. 3. Tres registros y una dimensión | 35 |

## 3. GENEALOGÍA DEL ARQUETIPO DE LA MUJER FATAL

|   |     |
|---|-----|
| 3. 1. Las primeras rebeldes                     | 41  |
| 3. 2. La maldad femenina en la mitología griega | 51  |
| 3. 3. Poderosas castrantes                      | 57  |
| 3. 4. La <i>Belle Dame sans Merci</i>           | 79  |
| 3. 5. Pioneras en el cine                       | 88  |
| 3. 5. 1. Las fatales silenciosas                | 88  |
| 3. 5. 2. Precursoras del sonoro                 | 105 |

## 4. EL CINE NEGRO AMERICANO Y LA *FEMME FATALE*

|   |     |
|---|-----|
| 4. 1. Antecedentes: La novela negra   | 117 |
| 4. 2. El cine negro americano   | 125 |
| 4. 3. La <i>femme fatale</i>  | 138 |
| 4. 4. Memorables <i>femmes fatales</i>  |     |
| 4. 4. 1. <i>El espíritu de la femme fatale: Rebecca</i><br>(Rebeca, Alfred Hitchcock, 1940)       | 145 |
| 4. 4. 2. Brigid O'Shaughnessy: <i>The Maltese Falcon</i><br>(El halcón maltés, John Huston, 1941) | 151 |

|  |     |
|--|-----|
| 4. 4. 3. Alice Reed: <i>The Woman in the Window</i><br>( <i>La mujer del cuadro</i> , Fritz Lang, 1944 )                       | 152 |
| 4. 4. 4. Katharine March: <i>Scarlet Street</i><br>( <i>Perversidad</i> , Fritz Lang, 1945)                                    | 153 |
| 4. 4. 5. Cora Smith: <i>The Postman Always Rings Twice</i><br>( <i>El cartero siempre llama dos veces</i> , Tay Garnett, 1946) | 155 |
| 4. 4 .6. Gilda: <i>Gilda</i> (Charles Vidor, 1946)   | 160 |
| 4. 4. 7. Elsa Bannister: <i>The Lady From Shanghai</i><br>( <i>La dama de Shanghai</i> , Orson Welles, 1947)                   | 172 |
| 4. 4. 8. Diane Tremayne: <i>Angel Face</i><br>( <i>Cara de ángel</i> , Otto Preminger, 1952)                                   | 179 |

## **5. LA REALIDAD SE CONVIERTE EN FICCIÓN**

|   |     |
|---|-----|
| 5. 1. Ruth Brown Snyder: <i>La rubia sangrienta de mirada de hielo</i>        | 193 |
| 5. 2. Ruth Snyder y Henry Judd  | 195 |
| 5. 3. Una microcámara en el tobillo   | 199 |
| 5. 4. <i>Double Indemnity</i> ( <i>Pacto de Sangre</i> , James M. Cain, 1936) | 202 |

## **6. CONTEXTO POLÍTICO-SOCIAL**

|   |     |
|---|-----|
| 6. 1. Contexto político-social de <i>Double Indemnity</i>   | 213 |
| 6. 1. 1. La mujer en la sociedad norteamericana de la época | 216 |

## **7. DOUBLE INDEMNITY (PERDICIÓN, BILLY WILDER, 1944)**

|   |     |
|---|-----|
| 7. 1. Producción y características generales  | 223 |
| 7. 2. Estructura narrativa y trama argumental | 241 |

## 8. ANÁLISIS TEXTUAL

|  |     |
|--|-----|
| 8. 1. Movimiento inicial                                 | 251 |
| 8. 2. La oscuridad del presente                          | 253 |
| 8. 3. Confesión  | 258 |
| 8. 4. <i>La Casa de la Muerte</i>                        | 259 |
| 8. 5. Fetichismo   | 265 |
| 8. 6. El narcisismo de Phyllis                           | 268 |
| 8. 7. El aroma de la madre selva                         | 271 |
| 8. 8. <i>The little man</i> ; la intuición de Keyes      | 274 |
| 8. 9. Tocando un hierro al rojo vivo                     | 276 |
| 8. 10. Todo está gritando asesinato                      | 280 |
| 8. 11. Sexo velado                                       | 284 |
| 8. 12. <i>Pacto de Sangre</i>                            | 285 |
| 8. 13. La doble indemnización                            | 288 |
| 8. 14. Keyes: Padre simbólico                            | 294 |
| 8. 15. El crimen: 15 de Junio. Tren de Glendale. 22:15 h | 295 |
| 8. 16. La suplantación                                   | 299 |
| 8. 17. Veredicto: Muerte por accidente                   | 305 |
| 8. 18. Una mirada asesina                                | 311 |
| 8. 19. Bajo sospecha                                     | 313 |
| 8. 20. <i>¿Qué esperabas? Soy una víbora</i>             | 318 |
| 8. 21. Las cerillas: El mensaje del fuego                | 322 |
| 8. 22. Última visita a <i>La Casa de la Muerte</i>       | 326 |
| 8. 23. Antes de que me delates                           | 332 |
| 8. 24. El final de la línea: El cementerio               | 339 |
| 8. 25. Matar muriendo                                    | 347 |
| 8. 26. Iluminando la oscuridad                           | 356 |
| 8. 27. La muerte del amanecer                            | 359 |
| 8. 28. Lo que no vimos en la película                    |     |
| 8. 28. 1. Secuencia “D”                                  | 365 |
| 8. 28. 2. Secuencia “E”                                  | 365 |

## 9. CONCLUSIONES

|                 |     |
|-----------------|-----|
| 9. Conclusiones | 369 |
|-----------------|-----|

## 10. ANEXOS

|   |     |
|---|-----|
| Anexo 1: Ficha técnica y artística de <i>Double Indemnity</i><br>( <i>Perdición</i> , Billy Wilder, 1944) | 378 |
| Anexo 2: Filmografía de Billy Wilder  | 383 |
| Anexo 3: Filmografía del cine negro americano (1912-1981)   | 400 |
| Anexo 4: Código Hays  | 437 |

## 11. FUENTES DOCUMENTALES

|                     |     |
|---------------------|-----|
| Bibliografía        | 449 |
| Webgrafía:          |     |
| Ediciones digitales | 459 |
| Páginas web         | 460 |
| Filmografía         | 463 |
| Obras Pictóricas    | 466 |
| Fotografías         | 467 |
| Carteles            | 468 |



# **1. INTRODUCCIÓN**

## 1. INTRODUCCIÓN

La presente tesis doctoral consistirá esencialmente en analizar la representación de la *femme fatale* en el cine negro americano y el modo en que ésta es construida en el texto fílmico, centrándonos en Phyllis Dietrichson (Barbara Stanwyck), la figura femenina protagonista del *film Double Indemnity* (*Perdición*, 1944) de Billy Wilder, ya que simboliza a la mujer fatal por excelencia.

Expondremos una serie de conceptos teóricos y metodológicos indispensables para emprender el análisis textual que aplicaremos a *Double Indemnity*. Pero no nos limitaremos a la mera lectura del discurso fílmico, sino que nos apoyaremos en la articulación entre nuestras hipótesis interpretativas y las explicaciones minuciosas de todos los elementos relevantes de la película para alcanzar un mayor y completo saber del texto.

Dicha labor analítica nos permitirá, en gran parte, no sólo ampliar el conocimiento que sobre el *film* poseemos sino profundizar en la lectura textual de la citada producción cinematográfica, adentrándonos en lo que allí nos reclama.

Esta propuesta teórica que afrontará el análisis busca arrojar algo de luz sobre su funcionamiento textual, localizando los múltiples elementos nucleares de la escritura de la película para acceder finalmente a ésta y al sentido de lo que ahí se cuaja y que en realidad es lo que nos mueve; en definitiva, nuestro encuentro con el *film* que nos atrapa, atraviesa y desgarrá.

Comenzaremos el trayecto atendiendo a lo que late en el universo de *Double Indemnity*, obra cumbre del *film noir*, considerada la catedral del séptimo arte; y es que el transcurrir del relato nos irá aproximando a la *femme fatale*, mujer que preside la totalidad del *film*.

El planteamiento de este trabajo nace de la incipiente necesidad de analizar las causas que llevan a representar a la mujer fatal de forma semejante –seduciendo, manipulando, matando y, en ocasiones, muriendo–, manteniendo un modelo común a través de la historia. Mujer como encarnación del deseo, del pecado, cuya sexualidad fascina y a la vez atemoriza al hombre. Mujer, además, como convocatoria de un enigma, de un misterio, donde trataremos de desvelar su sentido último.

## 1. 1. Presentación y propósito de la tesis

Nuestro propósito principal es sumergirnos en una reflexión acerca de la presencia de lo femenino en el resonar del *film* y de una manera sucinta a lo largo de la historia, atendiendo al poder de atracción que ejerce sobre nosotros.

Veamos cómo se estructurarán y sobre qué puntos concretos se centrarán los objetivos de nuestro trabajo:

Como punto de partida realizaremos un recorrido a través de la genealogía de la mujer fatal desde sus orígenes, en busca de las más culpadas y castigadas: Lilith y Pandora; las malévolas divinidades y criaturas femeninas de la mitología griega, seres híbridos femeninos como la Esfinge cargados de una sexualidad que conducía a la muerte, a quienes los hombres hicieron representantes de todo lo que a ellos les aterrizzaba; poderosas castrantes como las Amazonas, descritas lujuriosas y crueles sólo por ser mujeres sexualmente libres, valerosas y rebeldes que no se dejaban subordinar a la voluntad del varón, algo que comparten con las mujeres fatales y por lo que también serán condenadas al fracaso o la muerte; fatales poderosas como Cleopatra VII –denominada por Horacio *fatale monstrum*–, Teodora Emperatriz de Bizancio o Marozia, auténticas devoradoras de hombres.

Por otro lado, veremos que en la esfera de lo literario en el siglo XIX surgen obras impregnadas de misoginia que ofrecen una imagen de la mujer sin ninguna cualidad; una bella egoísta y cruel que utiliza su cuerpo para cautivar a los hombres y conseguir sus fines. En nuestro transitar nos centraremos en un misterioso y enigmático poema, perteneciente a la primera mitad de este siglo, donde hallamos una oscura y silenciosa mujer a quien el autor, John Keats, le niega un nombre denominándola *La Belle Dame sans Merci (La bella Dama sin Piedad, 1819)*. Analizaremos a esta *bella dama* por considerarse uno de los primeros ejemplos de mujer fatal en la literatura y el paradigma de lo que más tarde serían las fatales de finales del siglo XIX: misteriosas, atractivas y seductoras mujeres de largos cabellos y mirada hechicera que llevaban a los hombres a la perdición.

Conoceremos la historia de algunas fatales que se encuentran encarnadas en el cine desde sus inicios, imágenes históricas, legendarias o de ficción del universo femenino cinematográfico en las que la malignidad, tentación, seducción y engaño recaen sobre la mujer. Muchas de ellas llegadas al cine silente a través de la literatura

européa decimonónica –de donde se cree surgió el arquetipo de la *femme fatale* con Ayesha de Henry Rider Haggard de su libro *She (Ella, 1887)*–, como la bellísima y sensual gitana Carmen (Prosper Mérimée, 1845) que fue escenificada en multitud de películas del cine mudo y posteriormente en numerosas versiones del sonoro. También descubriremos a Lulu, la mujer fatal sin alma, cínica y sensual de *Die Büchse der Pandora (La caja de Pandora, Frank Wedekind, 1904)* llevada al cine silencioso por Georg Wilhelm Pabst en 1929.

Seguiremos los pasos de las más representativas hasta arribar a los comienzos del sonoro donde en *Der Blaue Engel (El Ángel Azul, Josef von Sternberg, 1930)* nos encontraremos con Lola Lola, mujer erótica y atractiva, objeto de deseo de todos cuantos la miran, quien cautiva a un hombre conduciéndole a la ruina, degradación y muerte. El personaje de Lola Lola surgió de la novela *Professor Unrat oder Das Ende einen Tyrannen (El profesor Unrat o el final de un tirano, Heinrich Mann, 1905)*, como también procedente de la literatura conoceremos a Antinea de *L'Atlantide (La Atlántida, Pierre Benoit, 1919)* llevada a la gran pantalla por G. W. Pabst (1932). Antinea, personaje al que la muerte le anima y satisface, al igual que la mayoría de las fatales no tiene hijos, no desea crear vida sino destruirla. Terrorífica y fascinante mujer que a pesar de ser fría, despótica, esquivada e hipnótica nos atrae poderosamente.

Circunscribimos nuestro objeto de estudio en el cine negro americano, concretamente en la década de los años cuarenta, época dorada y momento indiscutible de su máximo esplendor estético donde enmarcamos el *film Double Indemnity*. Indagaremos en los orígenes de este tipo de cine, en particular la novela negra americana, bordeando el terreno sin profundizar en él debido a que dicha tarea nos distanciaría del análisis propuesto.

Así pues, nos limitaremos al cine negro clásico desde sus inicios en la década de los treinta hasta principios de los años cincuenta describiendo su estética visual, método narrativo y personajes. Centraremos nuestra atención en la seductora *femme fatale*, mujer fuerte dispuesta a utilizar el arma que sea necesaria, incluida su propia sexualidad, para luchar en un mundo dominado por hombres donde se encuentra atrapada. Poniendo énfasis especial en Phyllis Dietrichson, la protagonista del *film* que nos ocupa.

Analizaremos someramente algunos de los *films* del cine negro americano pertenecientes a la década de los años cuarenta y principios de los cincuenta.

Comenzaremos por *Rebecca* (*Rebeca*, Alfred Hitchcock, 1940), aun compartiendo la idea de que no se puede enmarcar dentro del llamado *film noir* –se trata de un drama psicológico de carácter gótico– guarda cierta analogía con este tipo de cine donde una *femme fatale* ausente es la verdadera protagonista de la historia; la bella, perversa y malvada Rebeca que utilizó el sexo para dominar a los hombres y sigue seduciendo incluso después de muerta. Este personaje al que no vemos ni escuchamos es, sin duda alguna, el espíritu de la *femme fatale* del cine negro.

Continuaremos con películas donde guionistas y directores muestran cierta inclinación en presentarnos una imagen muy negativa de las féminas. Tal es el caso de la bella Brigid O'Shaughnessy de *The Maltese Falcon* (*El halcón maltés*, John Huston, 1941) que con apariencia inocente, mostrando cínicamente una expresión angelical atrae al célebre detective Sam Spade, y las mujeres de Fritz Lang como Alice Reed, la protagonista de *The Woman in the Window* (*La Mujer del Cuadro*, 1944) que llega a formar parte de las terribles pesadillas de un hombre, o la cruel y malvada Katharine March de *Scarlet Street* (*Perversidad*, 1945) que acaba destruyendo la salud mental del protagonista. Conoceremos mejor a mujeres adúlteras, seductoras y asesinas, tales como Cora Smith de *The Postman Always Rings Twice* (*El cartero siempre llama dos veces*, Tay Garnett, 1946) y Elsa Bannister de *The Lady from Shanghai* (*La dama de Shanghai*, Orson Welles, 1947). Y otras atípicas *femmes fatales* como la provocadora e inolvidable Gilda (*Gilda*, Charles Vidor, 1946) o la fría y obsesiva Diane Tremayne de *Angel Face* (*Cara de Ángel*, Otto Preminger, 1952).

Debido a que *Double Indemnity* (en España *Pacto de Sangre*, 1936), novela de James M. Cain en la que se basa la película homónima de Billy Wilder, está inspirada en un hecho real sucedido en 1927, será necesario introducir la historia de Ruth Snyder quien junto con su amante Henry Judd Gray asesinaron a Albert Snyder, esposo de Ruth, en su casa de Queens Village (Nueva York). La justicia condenó a Ruth a morir en la silla eléctrica, donde no se ejecutaba a una mujer desde 1899, considerando legal el castigo basándose en la ancestral y vengativa *lex talionis*, en la que la pena debe ser igual al crimen cometido. Al día siguiente, en la portada del diario *Daily News* con enormes titulares era publicado el horror de la ejecución.

Examinaremos la novela *Double Indemnity* (*Pacto de sangre*) que James M. Cain escribió tras presenciar el famoso juicio en el que fueron condenados Ruth y Henry, historia que ya le había servido de inspiración anteriormente para otra de sus

más famosas obras, *The Postman Always Rings Twice* (*El cartero siempre llama dos veces*, 1934).

Precisaremos el contexto político-social de EE. UU. durante la época que rodea a la película *Double Indemnity* –ambientada en 1938 y estrenada en 1944–, absolutamente necesario para comprender a la *femme fatale* corrompida por una sociedad que había perdido sus valores más esenciales y en la que la riqueza y el poder eran los únicos motivos conductores. En la Segunda Guerra Mundial la incorporación masiva de la mujer al mercado laboral produjo un cambio en la mentalidad social de la época, el papel de la mujer cobró protagonismo debido a su independencia, alcanzando también mayor desarrollo en el mundo del celuloide. Para esta sociedad estructurada patriarcalmente que consideraba a una mujer libre como destructiva y a la que había que doblegar, la dominadora figura de la *femme fatale* que ejercía el poder desde su lugar social del no poder era una amenaza para el hombre, pues representaba la imagen de los miedos masculinos de igualdad de la mujer.

Una vez contextualizado, detallaremos el proceso de producción y características generales del *film*, así como su estructura narrativa y trama argumental que habrán de tenerse en cuenta a la hora de realizar un análisis exhaustivo.

A continuación, iniciaremos el análisis textual que aplicaremos a la obra maestra del llamado cine negro americano, *Double Indemnity* (*Perdición*, Billy Wilder, 1944). Lo dividiremos en apartados cuyos epígrafes indicarán un momento fundamental de la secuencia o el conjunto de secuencias analizadas.

Realizado el análisis del texto fílmico, expondremos las conclusiones obtenidas por la labor analítica.

El trabajo se completará con cuatro anexos: Información técnica y artística de la película, filmografía completa del director, películas pertenecientes al cine negro americano (1912-1981) y Código Hays. Así como, la relación de fuentes documentales bibliográficas, webgráficas y filmográficas consultadas durante la investigación.

## **2. MARCO TEÓRICO Y METODOLÓGICO**

## 2. MARCO TEÓRICO Y METODOLÓGICO

### 2. 1. El análisis textual

«¿Qué es la imagen fílmica (comprendido el sonido también)? Una trampa. Hay que darle a esta palabra su sentido analítico. Estoy encerrado con la imagen como si estuviera preso en la famosa relación dual que fundamenta lo imaginario. La imagen está ahí, delante de mí, para mí; coalescente (perfectamente fundidos su significado y su significante), analógica, global, rica; es una trampa perfecta: me precipito sobre ella como un animal sobre el extremo de un trapo que se parece a algo y que le ofrecen; y, por supuesto, esa trampa mantiene en el individuo que creo ser el desconocimiento ligado al yo y a lo imaginario»  
Roland Barthes, *Lo obvio y lo obtuso*

La metodología a utilizar será el análisis textual fílmico que aplicaremos a uno de los *films* más enigmáticos del cine negro americano, *Double Indemnity* (*Perdición*, Billy Wilder, 1944), texto del que partiremos y al que nos remitiremos.

El análisis textual se convertirá en una herramienta útil que nos permitirá ampliar la mirada una vez que la hayamos concentrado en un objeto concreto, es decir, el *film* como texto.

Ahora nuestro objetivo, el que perseguimos, no es sino plantear el esqueleto metodológico sobre el que se edificará nuestra investigación valiéndonos de un ejercicio hermenéutico a través de la mirada que determinará y dará vida al sentido final del texto; se trata de *aprender a mirar*, porque como dijo Santos Zunzunegui «ver no es suficiente<sup>1</sup>».

Para dicha tarea analítica proponer diferentes líneas de investigación desde variadas disciplinas de las que bebe la metodología de análisis textual, aplicadas habitualmente como herramientas antes de proceder a la elaboración de la descomposición fílmica:

- Antropología/Sociología
  - Semiótica
  - Psicoanálisis
- } Conjugaremos ambas para obtener una metodología de análisis textual

---

<sup>1</sup> Zunzunegui, S. (1996). *La mirada cercana. Microanálisis fílmico*. Barcelona: Ed. Paidós, p. 12.

En nuestro transitar por el análisis fílmico nos habremos de detener ineludiblemente en el área de la semiótica textual.

Partiremos, pues, de la semiótica como propuesta teórica al considerar el *film* como un hecho del lenguaje, distanciándonos de ella cuando piensa el texto bajo el modelo/proceso comunicativo. Y es que la semiótica no es más que el estudio de signos que conforman la realidad.

Ferdinand de Saussure sentó las bases de la lingüística moderna, la lengua según el lingüista suizo:

... es un sistema de signos que expresan ideas, y por eso comparable a la escritura, al alfabeto de los sordomudos, a los ritos simbólicos, a las formas de cortesía, a las señales militares, etc., etc. Sólo que es el más importante de todos esos sistemas. Se puede, pues, concebir una ciencia que estudie la vida de los signos en el seno de la vida social. Tal ciencia sería parte de la psicología social, y por consiguiente de la psicología general. Nosotros la llamaremos semiología (del griego *sēmeion* 'signo'). Ella nos enseñará en qué consisten los signos y cuáles son las leyes que los gobiernan. Puesto que todavía no existe, no se puede decir qué es lo que ella será; pero tiene derecho a la existencia, y su lugar está determinado de antemano. La lingüística no es más que una parte de esta ciencia general. Las leyes que la semiología descubra serán aplicables a la lingüística, y así es como la lingüística se encontrará ligada a un dominio bien definido en el conjunto de los hechos humanos<sup>2</sup>.

Distinguió lengua y habla o discurso y se centró en el signo lingüístico compuesto por significante (la expresión sensible de algo) y significado (la representación síquica de algo).

- |   |   |
|---|---|
| - Significante: Expresión                           | } Diferenciación entre expresión (significante) y contenido (significado) llevada a cabo por el lingüista danés Hjelmslev |
| - Significado: Contenido                            |   |
| - Significación: Significante + Significado = Signo |   |

Así las cosas, si de la teoría lingüística de Ferdinand de Saussure surge la ciencia de la semiología (ciencia de los signos), tenemos que el filósofo pragmático Charles Sanders Peirce fundó la ciencia de la semiótica.

El norteamericano Charles Sanders Peirce elaboró una teoría que estudia los signos desde el punto de vista lógico, estableciendo así los fundamentos de la semiótica.

---

<sup>2</sup> De Saussure, F. (1945). *Curso de Lingüística General* (Alonso, A., trad., prólogo y notas). Buenos Aires: Ed. Losada, p. 43, UI:  
<http://www.uruguaypiensa.org.uy/andocasociado.aspx?275,758>

Basándose en los principios establecidos por Peirce, el filósofo y semiótico estadounidense Charles Morris elaborará una semiótica en los Estados Unidos, afirmando que «el objetivo de la semiótica consiste en construir una teoría general del signo en todas sus formas y manifestaciones, sean estas animales o humanas, normales o patológicas, lingüísticas o alingüísticas, individuales o sociales. La Semiótica es, pues, una empresa de carácter interdisciplinario<sup>3</sup>».

Sin ningún éxito, el lingüista e investigador Algirdas Julien Greimas quiso diferenciar dos ciencias: Semiología para las ciencias del contenido y semiótica para las de la expresión.

Las escuelas francesa y anglosajona prefirieron el término semiología, y americanos, italianos y alemanes se inclinaron por semiótica. La Asociación Internacional de Semiótica acordó utilizar el término semiótica para denominar los sistemas de significación y que el término semiología designara la ciencia general de los signos.

Aunque actualmente podemos emplear de manera indistinta la semiótica y la semiología para referirnos al estudio de los signos. A continuación, exponemos sintetizadas ambas disciplinas:

Semiótica: Precursor Charles Sanders Peirce. Existencia de un objeto (designado), signo (designante) e intérprete (representación). Denominación oficial, término usado en Estados Unidos a finales de los 60, principios de los 70. Ciencia del funcionamiento del pensamiento de la lógica. Estudios científicos –vinculados a Greimas y Courtés que denominan a la semiótica como la teoría de la significación–: Sígnicos: Peirce; Culturales/Sociales: Chomsky/Eco; Narrativos: Genette/Bal/Chatman; Fílmicos: Jost; Pragmáticos: Casetti/Bettetini. Aborda el estudio del enunciado y enunciación. Joseph Courtés propone relacionar la separación entre ambos con la distinción entre historia y discurso de Émile Benveniste. Aproximación lingüística, textos comunicativos = Transmisión de Información.

Semiología: Precursor Ferdinand de Saussure –lenguaje como problema–. Estudio de los signos en la vida social donde participan uno o varios signos (significante+significado). Término usado en Europa. Estudios no científicos: Émile

---

<sup>3</sup> Morris, C. W. (1974). *La significación y lo significativo. Estudio de las relaciones entre el signo y el valor* (Cid J. A., trad.). Madrid: Alberto Corazón, p. 13.

Benveniste –sujetos en el acto lingüístico–; Roland Barthes; Kristeva. Lenguaje como problema. Ámbito de la experiencia = Significación.

Julia Kristeva, filósofa y psicoanalista, abre un ámbito de trabajo del significante: «... el “texto” (poético, literario, o de otro tipo) excava en la superficie del habla una vertical donde se buscan los modelos de esa *significancia* que el lenguaje representativo y comunicativo *no recita*, aun si los señala. Esta vertical, la alcanza el texto a fuerza de trabajar el *significante*: la huella sonora que Saussure ve que envuelve el sentido, un significante que hay que pensar aquí en el sentido, también, que le ha dado el análisis lacaniano<sup>4</sup>».

El texto entendido como un conjunto de significantes; en suma, habla de pluralidad y nos brinda los conceptos de paragramatismo e intertextualidad.

Destacar dos obras de Julia Kristeva: *Semiótica 1* y *Semiótica 2*, en las que declara que «... la semiótica no puede hacerse más que como una crítica de la semiótica que abra sobre otra cosa que la semiótica: sobre la ideología<sup>5</sup>».

El teórico y estructuralista francés Roland Barthes –dimensión simbólica– invirtió la teoría de Saussure (según la cual, la lingüística constituye una parte de la semiología) y sigue la línea de Kristeva. La perspectiva barthesiana propone esparcir el texto, apuesta por la pluralidad de la dimensión simbólica; habla de la dispersión del texto.

Al abordar el estudio del texto, Barthes nos aclara: «... no es un producto estético, es una práctica significativa; no es una estructura, es una estructuración; no es un objeto, es un trabajo y un juego; no es un conjunto de signos cerrados, dotado de un sentido que se trataría de encontrar, es un volumen de huellas en trance de desplazamiento.

La instancia del texto no es la significación, sino el significante, en la acepción semiótica y psicoanalítica del término<sup>6</sup>».

Barthes, además, expone la imagen de un texto ideal: «En este texto ideal las redes son múltiples y juegan entre ellas sin que ninguna pueda reinar sobre las demás; este texto no es una estructura de significados, es una galaxia de significantes; no tiene comienzo; es reversible; se accede a él a través de múltiples entradas sin que ninguna de ellas pueda ser declarada con toda seguridad la principal; los códigos que moviliza se

<sup>4</sup> Kristeva, J. (1981). *Semiótica 1* (Martín Arancibia, J., trad.). Madrid: Ed. Fundamentos, p. 9.

<sup>5</sup> *Ib.*, p. 40.

<sup>6</sup> Barthes, R. (2009). *La aventura semiológica* (Alcalde, R., trad.). Barcelona: Ed. Paidós Ibérica, p. 18.

perfilan *hasta perderse de vista*, son indecibles (el sentido no está nunca sometido a un principio de decisión sino al azar); los sistemas de sentido pueden apoderarse de este texto absolutamente plural, pero su número no se cierra nunca al tener como medida el infinito del lenguaje<sup>7</sup>».

Tanto para Barthes como para Kristeva en el texto anida un exceso de significante (no desvelar ningún significado), hecho que llevó al lingüista ruso Roman Jakobson a introducir la poética en el lenguaje.

El filósofo Umberto Eco prelude el concepto de signo no lingüístico: «Cuando un código asocia los elementos de un sistema transmisor con los elementos de un sistema transmitido, el primero se convierte en EXPRESIÓN del segundo, el cual, a su vez, se convierte en el CONTENIDO del primero [...] Un signo está siempre constituido por uno (o más) elementos de un PLANO DE LA EXPRESIÓN colocados convencionalmente en correlación con uno (o más) elementos de un PLANO DE CONTENIDO. Siempre que existe correlación de este tipo, reconocida por una sociedad humana, existe signo<sup>8</sup>».

Trabajando sobre la problemática de la imagen como texto, autores estructuralistas (Barthes, Lèvi–Strauss y Metz) dieron forma a la concepción del término *texto visual* más allá del signo icónico.

Al hablar de la teoría del análisis fílmico hemos de remontarnos a los orígenes de la semiología estructural del cine, destacando las aportaciones de Claude Lèvi–Strauss que en 1958 creó el método estructuralista que permitía sacar a la luz la estructura oculta en una producción significativa; Roland Barthes que aplicó el análisis estructural al *film* (1960); Umberto Eco que, en 1968, aportó los conceptos necesarios para los procesos de comunicación (sistemas de signos, donde se relacionan mensajes con códigos generales que regulan la emisión y la comprensión) y Metz (discípulo de Roland Barthes) que, en 1971, esclarecerá las dudas teóricas que ya propusiera Barthes: código, codificaciones cinematográficas y mensaje fílmico como texto dando lugar al análisis textual fílmico. Algo que permitió utilizar la semiología para el estudio del *film*

---

<sup>7</sup> Barthes, R. (2001). *S/Z*. (Rosa, N., trad.). México: Siglo XXI, p. 3.

<sup>8</sup> ECO, U. (2000). *Tratado de Semiótica General*. (Manzano, C., trad.). Barcelona: Lumen, p. 83.

como unidad del discurso; la semiología del cine, fruto de su aplicación de la lingüística estructural y las orientaciones de Saussure.

Metz a lo largo de su obra *Lenguaje y Cine* llevó a cabo la distinción entre los mensajes fílmicos –conjuntos concretos– y los códigos –conjuntos sistemáticos, abstractos–. Enlazamos aquí dos conceptos, *texto o mensaje* –lo que construye el cineasta– y *sistema o código* –lo que construye el analista–.

En palabras del propio Metz: «Todo código es un sistema, y todo mensaje es, pues, un texto. Pero lo inverso no es cierto: algunos sistemas no son códigos, sino sistemas singulares [...], y algunos textos no son mensajes, sino textos singulares: constituyen la única manifestación de un sistema, y no una de las múltiples manifestaciones de un código».

Y continúa, el carácter *sistemático* –lo no textual–, donde el sistema no posee existencia material, se trata de una lógica, de un principio de *coherencia*, lo que hemos de suponer para la completa comprensión del texto y el carácter *textual* –lo no sistemático– es aquello que pide ser comprendido.

Sistema = Código = lo no-textual.

Texto = Mensaje = lo no-sistemático.

Entendemos por *código*, siguiendo a Metz, «un sistema que sirve para varios textos» –convirtiéndose éstos en mensajes– y por *mensaje* «un texto que no es el único en manifestar un sistema dado» –convirtiéndose éste en un código–<sup>9</sup>.

Por tanto, el *código* no se trata de un discurso preexistente sino de una construcción propia del analista que consiste en «un conjunto de aseveraciones relacionadas con los textos y verificables sólo en ellos: aseveraciones que enuncian *caracteres del texto*, pero que precisamente por esto son proposiciones del código».

Christian Metz se refiere a la noción de texto –a partir de Hjelmslev–, tal y como señala en su obra *Lenguaje y cine*, desplazando el cine hacia su categoría fílmica, y calificando al *film* como un proceso signifiante abierto, susceptible de ser analizable para poder entender su verdadero alcance.

Comenzaremos a plantearnos en este sentido las secuencias o banda de imágenes a analizar, no como la única parte concebible del *film* sino que además se trata de una *unidad textual* cuyo *sistema* singular podemos intentar buscar.

---

<sup>9</sup> Metz, C. (1973). *Lenguaje y Cine*. (Urrutia, J., trad.). Barcelona: Ed. Planeta, pp. 104-106.

El *sistema –singular–* posee un único texto, no es un código, aunque al hablar de la escritura fílmica, este sistema se forma tanto con los códigos como contra ellos, «así el hecho del texto (donde se reagrupa todo lo que es general en los textos: su existencia y algunos de sus rasgos) es, a su vez, un hecho de código» y el *texto –singular–* es el único que expresa su sistema, no es un mensaje.

Mientras que el texto, se estructura en torno a «su carácter de *manifestación*: es una unidad de discurso, una unidad de desarrollo, que se da antes de toda intervención del analista, un “todo” que se sigue y cuyos límites están predeterminados<sup>10</sup>».

Leamos al teórico Jacques Aumont: «Hablar de “texto fílmico” es considerar el filme como discurso significante, analizar su (o sus) sistema(s) interno(s), estudiar todas las configuraciones significantes que se le puedan observar<sup>11</sup>». Texto como el concepto que se utiliza «para nombrar todo desarrollo significante, todo “proceso”, tanto si el desarrollo es lingüístico, como no lingüístico o mixto<sup>12</sup>».

Pero Aumont nos alerta que el texto fílmico es contrario a sistema; el sistema de un *film* no es más que su principio de *coherencia*, es decir, su lógica interna o aquella inteligibilidad del texto elaborado por el analista. A diferencia del texto, este sistema no posee una existencia determinada, ya que se trata de un desarrollo evidente que antecede a la intervención del analista.

El análisis textual no es, pues, la aplicación de ninguna teoría y se caracteriza «por la fobia a la reducción, a un sistema único y un “último significado”<sup>13</sup>». Aparte de los problemas teóricos que encuentra en su camino el análisis textual, también ha de hacer frente a los problemas que se derivan de su propio ejercicio de análisis. Y es que dicho análisis supone una serie de referencias concretas al objeto, que a su vez implican una transcripción de las informaciones –tanto visuales como sonoras– presentes en la pantalla; aquí es donde se plantea la subjetividad de la transcripción.

Siempre existe una zona, la más específica en lo que a las percepciones visuales y sonoras se refiere, que escapa a la descripción y a la transposición en la escritura. Roland Barthes habla de ello en su estudio *El tercer sentido*: «Lo fílmico es, en el filme,

---

<sup>10</sup> Metz, *op. cit.*, pp. 193-194.

<sup>11</sup> Aumont, J. *et al.* (2008). *Estética del cine. Espacio fílmico, montaje, narración, lenguaje* (Vidal, N., trad.). Buenos Aires: Paidós Comunicación, p. 203.

<sup>12</sup> *Ib.*, p. 204.

<sup>13</sup> *Ib.*, p. 214.

lo que no puede ser descrito, es la representación que no puede ser representada. Lo fílmico empieza allí donde termina el lenguaje y el metalenguaje articulado<sup>14</sup>».

Si nos mantenemos ante las imágenes a nivel del lenguaje articulado, «... el sentido obtuso no conseguirá acceder a la existencia, entrar en el metalenguaje de la crítica. Lo cual significa que el sentido obtuso está fuera del lenguaje (articulado), pero, sin embargo, dentro de la interlocución [...] podemos entendernos acerca del sentido obtuso “por encima del hombro” o “a espaldas” del lenguaje articulado [...] gracias a lo que en la imagen es imagen pura [...] podemos prescindir de la palabra sin dejar por ello de entendernos<sup>15</sup>».

Consideraremos, por tanto, el *film* «como un aparato textual que es posible deconstruir por medio del análisis<sup>16</sup>», ya que todo *film* con su propia lógica constructiva posee una serie de dispositivos susceptibles de ser deconstruidos.

Analizar, deconstruir y reconstruir es el proceso teórico que intentaremos llevar a cabo en el desarrollo de esta tesis.

Asimismo, podemos tratar de explicar qué se entiende por análisis apoyándonos en la formulación aportada al respecto por Francesco Casetti y Federico di Chio: «Podemos definir intuitivamente el análisis como un conjunto de operaciones aplicadas sobre un objeto determinado y consistente en su descomposición y en su sucesiva recomposición, con el fin de identificar mejor los componentes, la arquitectura, los movimientos, la dinámica, etc.: en una palabra, los principios de la construcción y el funcionamiento<sup>17</sup>».

Analizaremos el *film* propuesto desmenuzándolo, descomponiéndolo sistemáticamente y lo recompondremos reordenando todas las partes allí desmontadas para una mejor identificación de su construcción o estructura y su funcionamiento o mecanismo. «Desde este punto de vista, el análisis se plantea como un verdadero recorrido: se parte de un objeto dotado de presencia y de concreción, se fragmenta y se vuelve a componer, volviendo así al objeto del principio, pero ya explícito en su configuración y en su mecánica. Aparentemente, se trata de un camino circular: al término del itinerario se vuelve al punto de partida. En realidad, el camino acaba

---

<sup>14</sup> Barthes, R. en *El tercer sentido* (1970). *Cahiers du cinéma*, nº 222 (julio 1970), citado en Aumont, *op. cit.*, p. 217.

<sup>15</sup> Barthes, R. (1986). *Lo obvio y lo obtuso: Imágenes, gestos, voces* (Fernández Medrano, C., trad.) Barcelona: Ed. Paidós, p. 61.

<sup>16</sup> Carmona, R. (1991). *Cómo se comenta un texto fílmico*. Madrid: Ed. Cátedra, Signo e Imagen, p. 44.

<sup>17</sup> Casetti, F. y Di Chio, F. (1991). *Cómo analizar un film* (Losilla, C., trad.) Barcelona: Ed. Paidós, p. 17.

adquiriendo un conocimiento más pleno del objeto analizado: éste reaparece mostrando, más allá de su aspecto primitivo, su esqueleto y su nervadura. Ni más ni menos el modo en que se hace y en que actúa, sus principios de construcción y sus principios de funcionamiento. Según esto, el camino conduce a una mejor *inteligibilidad* del objeto investigado<sup>18</sup>».

Hemos de diferenciar entre la primera visión «*más aproximativa y parcial*» y las posteriores visiones «*más precisas y concretas*<sup>19</sup>», que nos abrirán un camino donde encontraremos el detalle –aunque no tenga funcionalidad alguna con respecto a la historia–, los recursos estilísticos, las peculiaridades del lenguaje, etc.

Entonces, es en este proceso analítico donde diferenciaremos las etapas fundamentales que han de orientar nuestro trayecto, según exponen Casetti y di Chio: *Segmentar, estratificar, enumerar y ordenar, recomponer y modelizar*.

*Segmentar*: subdividir el objeto en sus diferentes partes, individuar cada uno de los fragmentos que lo componen.

*Estratificar*: diferenciar sus componentes internos.

*Enumerar y ordenar*: sintetizar las diferencias y semejanzas de la estructura y de las funciones, para así poder comprender su orden constitutivo.

*Recomponer y modelizar*: recomponer y reconstruir hacia una visión unitaria del objeto.

Resumiendo: «Se segmenta y se estratifica, se enumeran y se reordenan los elementos, se reúnen en un complejo unitario y se les da una clave de lectura, confiando en haber comprendido mejor la estructura y la dinámica del objeto investigado<sup>20</sup>», en palabras de Casetti y di Chio esto es en definitiva, analizar.

En consonancia con dichos autores, el objeto propio de nuestro análisis será el texto fílmico junto con toda la actividad simbólica que éste desencadena. Sin embargo, el análisis del *film* no se trata de un simple *desciframiento* del texto, sino que también lleva consigo una aproximación, exposición y valoración de tipo subjetivo.

Nos plantean los primeros interrogantes a la hora de enfrentarnos al análisis del texto fílmico: «¿Por dónde entro en el texto?», «¿Por dónde empiezo?», «¿Hasta dónde voy?», «¿Qué debo examinar?» –Segmentación o descomposición de la linealidad–.

---

<sup>18</sup> Casetti y Di Chio, *op. cit.*, p. 17.

<sup>19</sup> *Ib.*, p. 18.

<sup>20</sup> *Ib.*, pp. 33-35.

En una segunda etapa, las cuestiones son de otro tipo, tales como: «“¿Qué debo distinguir en el interior de lo que hay frente a mí?”, “¿Sobre qué debo centrar mi atención?”, “¿Qué puedo privilegiar?”, y “¿Por qué?”» –Estratificación o descomposición del espesor–. Señalando que tras estas dos sucesiones de interrogantes, será el análisis con sus propios criterios de intervención y procedimientos concretos, el que admitirá una elección orientada hacia la subjetividad y la creatividad<sup>21</sup>.

Se trata pues, de hacer una interpretación de la imagen «“como productividad” (como un conjunto de operaciones que realizan en su interior y en la transformación misma del texto visual), y destacando en el texto icónico tanto sus propiedades de enunciado como de enunciación<sup>22</sup>».

A este proceder sobre el texto, se le denomina *textualización*, lo cual nos permite interrumpir la continuidad propia del discurso para así «“desviar” su complejidad hacia la manifestación<sup>23</sup>».

Lorenzo Vilches sugiere en su libro *La lectura de la Imagen*<sup>24</sup> que la consonancia de los elementos ubicados en el interior de un texto es denominada *coherencia*; *coherencia* que en el caso concreto de la imagen nos permite saber aquello que se percibe o lee, entendida aquí como un elemento expresivo que proporciona información visual y como un elemento del contenido que admite la interpretación –actualización por parte del destinatario– del discurso visual respecto a su significado.

Esta *coherencia* de la imagen está dotada a su vez de dos ejes que forman parte de un modelo de análisis textual. El que hace referencia al análisis de la imagen en su relación con la realidad mediante la *teoría del iconismo*, y el eje perteneciente al campo semántico o el estudio de la forma del significado, a través de una *teoría de los códigos*.

La *coherencia* textual además, ha de integrar la competencia discursiva del lector de la imagen, competencia que le es conferida al destinatario para actualizar un texto. «Desde el punto de vista de la lectura de la imagen, un texto puede describirse como una unidad sintáctico/semántico/pragmática que viene interpretada en el acto comunicativo mediante la competencia del destinatario<sup>25</sup>».

<sup>21</sup> Casetti y Di Chio, *op. cit.*, pp. 36-37.

<sup>22</sup> Greimas, A. J. y Courtés J. (1979) en Vilches, L. (1990). *La lectura de la imagen. Prensa, cine y televisión*. Barcelona: Paidós Comunicación, p. 33.

<sup>23</sup> Vilches, L. *La lectura de la imagen, ib.*, p. 33.

<sup>24</sup> *Ib.*, pp. 34-35.

<sup>25</sup> *Ib.*, p. 35.

Será la *lectura* significativa del texto fílmico la que nos permita aplicar una serie de códigos y subcódigos para así poder decodificarlo. La lectura como «*trasvase o traslado*<sup>26</sup>» desde el lugar de emisión hasta el de recepción.

En todo *film* dentro del orden de lo sistemático emergen dos instancias abstractas: los códigos –sistemáticos– elaborados por el analista sin ser específicos o singulares y el sistema específico de cada *film*. En el universo de los códigos podemos hablar de códigos generales, referidos al conjunto virtual de todos los *films* –por ejemplo, el código de montaje– o códigos particulares cuando participan en un sólo tipo de *films* –por ejemplo, el código de la puntuación fílmica, muy empleado en las películas de las décadas de 1930-1950, como los encadenados, fundidos en negro, etc.–. Aunque sean particulares, estos códigos no son singulares ya que competen a más de un *film*, y es que sólo los textos son singulares.

Siguiendo a Santos Zunzunegui, podríamos considerar el concepto de texto como «*una secuencia de signos que produce sentido*<sup>27</sup>». El sentido global del texto se adquiere no por la adición de los significados de todos y cada uno de los signos que lo integran, sino a través de su *funcionamiento textual*<sup>28</sup>.

Sin embargo, no debemos olvidar, según lo expuesto anteriormente, que al hablar de *texto* nos referimos a aquella «magnitud previa a toda intervención analítica».

Porque será este análisis, juntamente con la interpretación que hagamos en comparación con el texto, lo que definirá en su totalidad dicho texto; *el texto del análisis*<sup>29</sup>.

Tal como indican Jacques Aumont y Michel Marie, hemos de considerar «... el film como una obra artística autónoma, susceptible de engendrar un texto (análisis textual) que fundamente sus significaciones sobre estructuras narrativas (análisis narratológico) y sobre bases visuales y sonoras (análisis icónico), produciendo así un efecto particular sobre el espectador (análisis psicoanalítico)<sup>30</sup>».

También dichos autores mantienen que: «El objetivo del análisis es, pues, que sintamos un mayor placer ante las obras a través de una mejor comprensión de las mismas<sup>31</sup>».

---

<sup>26</sup> Carmona, *op. cit.*, p. 52.

<sup>27</sup> Zunzunegui, S. (1989). *Pensar la Imagen*. Madrid: Ed. Cátedra, p. 78.

<sup>28</sup> *Ib.*, p. 78.

<sup>29</sup> *Ib.*, p. 78.

<sup>30</sup> Aumont, J. y Marie, M. (1990). *Análisis del film*. Barcelona: Ed. Paidós, p. 18.

<sup>31</sup> *Ib.*, p. 18.

Nuestra participación solamente será posible mediante este trabajo analítico que nos permitirá introducirnos en el mundo de lo comprensible.

Para ello, planteamos dos posibles características esenciales del análisis textual; la concisión y el énfasis sobre la forma, los elementos significantes y un cuestionamiento permanente sobre la metodología utilizada en todas las fases del análisis.

No deberemos limitarnos a la mera *lectura* interpretativa del texto fílmico, una de las preocupaciones que manifiesta el análisis textual, sino que nos apoyaremos en la articulación entre nuestras hipótesis interpretativas y las explicaciones minuciosas de todos los elementos relevantes del *film*.

Todo análisis debe emprenderse desde el reconocimiento y la comprensión, aunque como veremos será conveniente abordar ambas cuestiones por separado.

Lo primero a lo que nos enfrentamos es la manera en que reconocemos y comprendemos aquello que se presenta ante nuestros ojos. No deberemos confundir reconocimiento y comprensión.

Como sugieren Casetti y di Chio, el reconocimiento «está relacionado con la capacidad de identificar todo cuanto aparece en la pantalla», mientras que la comprensión «está relacionada con la capacidad de insertar todo cuanto aparece en la pantalla en un conjunto más amplio<sup>32</sup>».

Sin embargo, hemos de admitir, siguiendo a estos autores, que reconocimiento y comprensión se encuentran directamente relacionados en el interior del *film*, y en general en cualquier texto, ya que la identificación de unos objetos o elementos determinados y su posterior construcción conforman un todo indivisible donde una carece de sentido sin la otra.

Pero a la hora de esclarecer y dotar de sentido al objeto propio de nuestra investigación, doble es el objetivo al que hemos de hacer frente.

En primer lugar «*reconocer más y mejor*». Llevar a cabo una descomposición que permita extraer lo más relevante, y una interpretación del objeto examinado.

El análisis así, tratando de realizar un satisfactorio reconocimiento, es mostrado como «*auxilio de la comprensión*».

En segundo lugar «*captar cómo se llega a comprenderlo*». Estaríamos hablando de la etapa de recomposición, donde aflora el qué, cómo y por qué hemos comprendido.

---

<sup>32</sup> Casetti y Di Chio, *op. cit.*, pp. 21-22.

El análisis aquí sería fundamental para una comprensión de segundo grado, es decir, una *metacomprensión* –según Metz, «comprender cómo se comprende»–.

Y es que, al mismo tiempo que analizamos, hemos de describir e interpretar. Describir significa «recorrer una serie de elementos, uno por uno, con cuidado y hasta el último de ellos». Trabajo éste, minucioso y objetivo ya que se halla orientado hacia «lo observado» y no hacia «el observador» que permanece en una posición, dentro de lo que cabe, imparcial.

Interpretar «no significa solamente desplegar una atención obstinada con respecto al objeto, sino también interactuar explícitamente con él». En definitiva, «reactivar, escuchar y dialogar».

Gracias a la interpretación lograremos captar el sentido global del texto mediante, eso sí, «una *reconstrucción personal*», por tanto labor subjetiva pero sin alejarnos de su significado originario<sup>33</sup>.

Así pues, la descripción es esencial en la descomposición del texto y la interpretación surge en la recomposición de los elementos analizados.

Pero justo es decir que la descomposición –descripción– del texto pareciera más objetiva, y la recomposición –interpretación– más subjetiva. Aunque también la descomposición al encontrarse guiada por el sujeto observador se convierte en algo personalizado, individualizado, porque recorrer lo existente no es ni más ni menos que poner en práctica un punto de vista; aquí ya entra en juego una elección, nuestra decisión. Y viceversa, la propia recomposición no debe ser pura invención, sino que en ella debe alojarse un principio de objetividad, basándonos en «verificaciones detalladas y puntuales<sup>34</sup>».

Reiteramos, describiremos el análisis como un recorrido en el que participa un reconocimiento de todos los elementos presentes en la proyección y una comprensión de cómo se comprende; realizando una descripción minuciosa y una interpretación personal de los elementos analizados, lo cual requiere necesariamente un alejamiento para marcar una *distancia óptima* con respecto al objeto, pero interviniendo al mismo tiempo sobre ese mismo objeto.

La propuesta de análisis aquí expuesta no es definitiva, pues de acuerdo con Jacques Aumont y Michel Marie:

---

<sup>33</sup> Casetti y Di Chio, *op. cit.*, pp. 22-23.

<sup>34</sup> *Ib.*, p. 24.

«Cada analista debe hacerse a la idea de que deberá construir más o menos su propio modelo de análisis, únicamente válido para el filme o el fragmento de filme que analice; pero al mismo tiempo, ese modelo será siempre, tangencialmente, un posible esbozo de modelo general, o de teoría [...] Todo analista tiene la vocación de convertirse en teórico, si es que ya no lo es en parte, y la multiplicación de los análisis singulares tiene, a menudo, como causa o como objetivo, el deseo de perfeccionar o de impugnar las teorías [...] además de su propio método, el analista se preocupa también de definir sus propios criterios de validez<sup>35</sup>».

La finalidad que se persigue con el comentario del film es múltiple. Por un lado, hablamos de aprender a gozar ante un texto fílmico gracias a una adecuada comprensión de su configuración o funcionamiento estructural. Por otro lado, se busca exponer que el punto de vista del espectador puede diferir de la crítica oficialmente reconocida, siendo igual de válidas las percepciones, interpretaciones de éste que las de aquellos, y no tiene por qué representar una incapacidad o error por parte del espectador.

Así pues, el comentario del texto fílmico, no es más que el conjunto de operaciones que ejecutamos sobre un *film* para describir su modo de funcionamiento estructural y el significado, fundamento básico para su plena organización formal. Pero también propone una dirección determinada de sentido, que nos permita justificar la lectura producida individualmente cuando la abordemos desde el punto de vista del espectador. Y es que «*el comentario valora, no se limita a describir*<sup>36</sup>».

---

<sup>35</sup> Aumont y Marie, *op. cit.*, p. 23.

<sup>36</sup> Carmona, *op. cit.*, pp. 44-46.

## 2. 2. Psicoanálisis y feminismo

La teoría feminista del cine centra su interés en entender de qué manera se ha convertido a la mujer en una serie de significados mediante las significaciones fílmicas. Los estudios llevados a cabo desde esta perspectiva tienen su origen en diversas disciplinas, tales como la semiótica, el estructuralismo y el psicoanálisis.

En cuanto al pensamiento psicoanalítico sobre el cine remitirnos al ensayo de Metz, *El significante imaginario*: «... el cine implica procesos de lo inconsciente en mayor medida que cualquier otro medio artístico: la propia constitución de su significante es imaginaria<sup>37</sup>».

Y es que «las películas en sí mismas sólo llegan a existir a través del trabajo ficcional de sus espectadores. Obviamente, esto no significa que la propia película (en un sentido material) no preexista a su visionado, sino que sus significantes (su modo de producir significado) son activados al ser vista. Las imágenes y sonidos del cine no son significativos sin el trabajo (inconsciente) del espectador, y es en este sentido en el que toda película es una construcción de su espectador. En cierto modo, *El significado imaginario* es el texto básico de la teoría psicoanalítica del cine<sup>38</sup>».

Metz nos recuerda, atendiendo a las palabras de Carmona, «... que aun siendo el film como el espejo –susceptible de provocar una identificación imaginaria, opuesta a la simbólica/semiótica que se produce gracias a la conciencia del lenguaje–, existe una diferencia esencial: el film nunca refleja el cuerpo del espectador, y que lo posibilita la ausencia de éste en la pantalla es el hecho de que todo espectador ha tenido con anterioridad la experiencia del estado del espejo, pudiendo constituir un mundo de objetos sin que le sea necesario empezar por reconocerse a sí mismo<sup>39</sup>». Partiendo de estas ideas, Metz plantea la existencia en el espectador cinematográfico de una doble identificación, trasponiendo la terminología freudiana al terreno fílmico.

En este sentido: «Algunos psicoanalistas también han hablado de la *pantalla del sueño* (dream screen), superficie sobre la que el sueño *parece* proyectado [...] No

---

<sup>37</sup> Stam, R., Burgoyne, R. y Flitterman-Lewis, S. (1999). *Nuevos conceptos de la teoría del cine. Estructuralismo, semiótica, narratología, psicoanálisis, intertextualidad* (Pavía Cogollos, J., trad.). Barcelona: Ed. Paidós, p. 164.

<sup>38</sup> *Ib.*, p. 164.

<sup>39</sup> Carmona, *op. cit.*, p. 38.

conviene, sin embargo, llevar demasiado lejos la identificación, pues el sueño es una representación mental (imagen onírica) mientras que los films producen imágenes cinematográficas reales (imágenes fílmicas)<sup>40</sup>».

Atendiendo a Pierre Sorlin «nos hemos servido del psicoanálisis para completar nuestros primeros análisis; la puesta en evidencia de las estructuras, el estudio de la construcción dejan de lado un “excedente” que el psicoanálisis ayuda a recobrar, porque se fija esencialmente en buscar el *texto latente*<sup>41</sup>». Es decir, el instrumental psicoanalítico nos ayudará a descubrir, bajo el texto fílmico manifiesto, el texto latente.

Según ha descrito Aumont, el psicoanálisis comprende dos tipos de trabajo:

Los “biopsicoanálisis”, que leen la obra de un autor cuyo objetivo es: “explicar una producción artística determinada mediante determinada configuración psicológica...”, y Las lecturas “psicoanalíticas” de films, en las cuales se trata de caracterizar a este o aquel personaje como representante de tal o cual neurosis. También aquí se trata de un mero asunto de diagnóstico, pero esta vez no a propósito de un sujeto real (del cual siempre se pueden descubrir hechos auténticos, aunque esta esperanza sea a veces en gran parte ilusoria), sino a propósito de un personaje, es decir [...], a propósito de lo que, en última instancia, no es más que una construcción más o menos rigurosa y más o menos coherente, enteramente determinada por las necesidades del relato y de sus funciones<sup>42</sup>.

La teoría feminista anglosajona, recurriendo al psicoanálisis y a la semiología, se ha interesado por las ideas de Lacan, Barthes, Derrida, Foucault, Kristeva, Irigaray, Baudrillard y Lyotard.

Abordaremos de una manera somera la vinculación existente entre cine y feminismo columbrando la influencia que éste ejerce sobre las teorías y estudios de género.

La perspectiva de género aplicada al cine tuvo su origen en la década de los setenta en EE. UU. y Reino Unido, especialmente concentrada en la figura de Ann Kaplan y *Women's Film Group* de Londres y el Movimiento de las mujeres. Esta teoría feminista fílmica pretendía deconstruir el modo de representación característico femenino que proponía el cine clásico, el sistema de estudios de Hollywood, para construir una representación de la mujer con un papel dominante, como sujeto activo.

---

<sup>40</sup> Carmona, *op. cit.*, p. 40.

<sup>41</sup> Sorlin, P. citado en Brisset, D. E. (2011). *Análisis fílmico y audiovisual*. Barcelona: Ed. UOC, p. 94.

<sup>42</sup> Aumont y Marie, *op. cit.*, p. 229.

A la luz de esta encrucijada cine-feminismo surgieron teorías y metodologías básicas para la exploración y el desarrollo de su análisis rayanas con la semiótica y el psicoanálisis.

En 1968 estallaron revueltas mundiales que reivindicaban los derechos de las mujeres, un movimiento de rebeldía contra el orden patriarcal que ideológicamente se expresó mediante el feminismo. La revolución de las mentalidades y costumbres es ineludible y la concepción de la mujer dominada por la “fuerza paterna” será abolida en 1970.

Durante la citada década empiezan a aparecer los primeros análisis de la mujer en el cine en revistas como *Women and film*, *The velvet light trap*, *Jump cut* y en libros como *Popcom Venus: women, movies and the american dream* (1973) de Marjorie Rosen, *From reverence to rape: the treatment of women in the movies* (1974) de Molly Haskell y *Women who makes movies* (1975) de Sharon Smith. Estos primeros trabajos se centraron en el análisis de los *films* realizados en Hollywood, ya que se trataba de la industria más potente y sus películas las que tenían mayor repercusión social. Sin embargo, tal y como apunta la teórica Annette Kuhn, esto solamente puede servir y ha servido como prototipo<sup>43</sup>.

Si anteriormente se basaban en la idea de que la imagen de la mujer en el cine era un reflejo de las mujeres reales, también hemos de tener en cuenta que la imagen de la mujer y de la feminidad puede ser una construcción; algo ficticio, culturalmente establecido. Desde esta perspectiva tenemos que centrar la atención en el análisis del texto fílmico, el cual configura a la mujer como imagen, además de estudiar la relación de la espectadora en el *film*.

Algunas de las autoras y principales obras que proponen sus reflexiones teóricas en la revista inglesa *Screen* y en la norteamericana *Camera Obscura* y *Wide Angle* son: Doanne, M. A. (1991): *Femmes fatales. Feminis, film theory, psychoanalysis*. Nueva York: Routledge; Johnston, C. (1973): *Notes on women's cinema*. Screen Pamphlet (March), pp. 1-54; Kaplan, A. (1983/1988): *Women and film. Both sides of the camera*. Nueva York: Methuen (*Las mujeres y el cine. A ambos lados de la cámara*. Madrid: Cátedra); Kuhn, A. (1982/1991): *Women's pictures. Feminism and cinema*. Londres: Routledge (*Cine de mujeres: feminismo y cine*. Madrid: Cátedra, Signo e Imagen);

---

<sup>43</sup> Kuhn, A. (1991). *Cine de Mujeres. Feminismo y cine*. (Iglesias Recuero, S., trad.). Madrid: Ed. Cátedra, Signo e Imagen, p. 84.

Mulvey, L. (1975/1988): *Visual pleasure and Narrative Cinema*. Screen, (Autumn), 16 (*Placer visual y cine narrativo*. Valencia: Documentos de trabajo, Fundación Instituto Shakespeare/Instituto de Cine y RTV); De Lauretis, T. (1984/1992/1987): *Alice doesn't. Feminism, semiotics, cinema*. Bloomington, EE. UU: Indiana University Press (*Alicia ya no: Feminismo, semiótica, cine*. Madrid: Cátedra). *Technologies of gender: Essays on theory, film and fiction*. Bloomington, EE. UU: Indiana University Press.

Las relaciones de género se inscriben, entendiendo este concepto según Teresa de Lauretis en su obra *Technologies of gender*, como un modo de representación socio-cultural occidental a lo largo de todas las épocas. Además, como apunta esta misma autora, todo sistema de representación implica la existencia de un discurso que lo deconstruye: «... la construcción del género también se ve afectada por su deconstrucción; es decir por cualquier discurso, feminista o no, que pudiera descartarla como una falsedad ideológica. Porque el género, al igual que lo real, no sólo es el efecto de la representación, sino también su exceso, lo que queda fuera del discurso como trauma potencial que puede romper o desestabilizar, si no se detiene, cualquier representación<sup>44</sup>».

También, de Lauretis argumenta que «... los espectadores entran en el cine como hombres o como mujeres, lo que no quiere decir que sean simplemente masculinos o femeninos, sino más bien que cada persona va al cine con una historia semiótica, personal y social, con una serie de identificaciones previas a través de las cuales se ha sexualizado en cierta medida. Y puesto que él o ella son sujetos históricos, que se ven continuamente envueltos en una multiplicidad de actividades significativas, que, como el cine o la narración, descansan sobre y perpetúan la distinción fundadora de la cultura –la diferencia sexual–, las imágenes cinematográficas no son para ellos objetos neutros de una percepción pura, sino “imágenes significantes”, como observó Pasolini; y significantes en virtud de su relación con la subjetividad del receptor, codificadas con un cierto potencial para la identificación, situadas en una cierta posición con respecto al deseo. Llevan en sí, incluso al inicio de la película, una cierta “posición de la mirada”<sup>45</sup>».

---

<sup>44</sup> De Lauretis, T. (1987). *Technologies of gender: Essays on Theory, Film and Fiction*. Bloomington: Indiana Univ. Press (La traducción es nuestra), p. 3.

<sup>45</sup> De Lauretis, T. (1992). *Alicia ya no. Feminismo, Semiótica, Cine*. (Iglesias Recuero, S., trad.) Madrid: Ed. Cátedra, pp. 229-230.

Entre las más destacadas teóricas de la recepción cinematográfica femenina se encuentra Laura Mulvey, quien parte del análisis de las conexiones que se dan entre la mirada y su fundamento psíquico.

Esta autora basándose en las teorías psicoanalíticas de Freud y Lacan intenta utilizar el psicoanálisis para demostrar que en el cine clásico de Hollywood: «La imagen de la mujer como materia prima (pasiva) para la mirada (activa) del hombre acerca aún más el argumento a la estructura de la representación, añadiendo un nuevo estrato que viene exigido por la ideología del orden patriarcal tal y como se entiende en su forma cinematográfica<sup>46</sup>».

En su famoso análisis de la mujer, *Placer visual y cine narrativo*, nos revela que: «La mirada determinante del varón proyecta su fantasía sobre la figura femenina, a la que talla a su medida y conveniencia. En su tradicional papel de objeto de exhibición, las mujeres son contempladas y mostradas simultáneamente con una apariencia decodificada para producir un impacto visual y erótico tan fuerte, que puede decirse de ellas que connotan “para-ser-miradabilidad” [to-be-looked-at-ness]. La mujer expuesta como objeto sexual es el leitmotiv del espectáculo erótico [...] ella significa el deseo masculino, soporta su mirada y actúa para él [...] Tradicionalmente, la exhibición de la mujer ha funcionado en dos niveles diferentes: como objeto erótico para los personajes de la historia que se desarrolla en la pantalla y como objeto erótico para el espectador que se encuentra entre el público, con una tensión variable entre las miradas de cada lado de la pantalla<sup>47</sup>».

Mulvey ha profundizado en el tema del voyeurismo refiriéndose a la relación del espectador con el texto fílmico, pero también con relación a las representaciones de la mujer en el cine clásico de Hollywood. Al igual que Metz, Mulvey defiende unas identificaciones narcisistas cuando plantea el tema espectador-texto, ya que el espectador se identifica con su propio retrato, y voyeuristas ya que este espectador se apodera de la mirada de la cámara. Y es que esta identificación/mirada hace que nuestro espectador quede apresado en el interior de la narración del *film*.

La figura femenina lleva consigo un problema que proviene de la descripción del personaje femenino como origen de la sexualidad, portadora de la diferencia sexual

---

<sup>46</sup> Mulvey, L. (2001). “El placer visual y el cine narrativo” (Publicado originalmente en *Screen*, v. 16, nº 3, otoño, 1975) en Wallis, B. (ed.). *El Arte después de la Modernidad. Nuevos planteamientos en torno a la representación*. Madrid: Ediciones Akal, p. 376.

<sup>47</sup> *Ib.*, pp. 370-371.

«que implica una amenaza de castración y, en consecuencia, displacer<sup>48</sup>». Para escapar de la castración, el inconsciente masculino en el discurso cinematográfico acude a la negación de la propia castración por medio de la fetichización (sustitución por un objeto fetiche) o por la conversión en fetiche de la imagen femenina<sup>49</sup>.

La imagen de la *femme fatale* en las películas de cine negro americano puede llegar a convertirse así en una amenaza para el sujeto observador: «De ahí que la mujer como icono, expuesta para la mirada y disfrute de los hombres, controladores activos de la mirada, siempre amenaza con evocar la ansiedad que originariamente significó<sup>50</sup>».

Mulvey, por tanto, nos demuestra la idealización de la imagen femenina en el cine clásico a través del concepto de fetichismo y al hablar de la mujer como espectáculo damos por hecho que el espectador es masculino o que este tipo de cine está dirigido al género masculino.

Hemos utilizado dos términos freudianos: voyeurismo y fetichismo para referirnos a aquello que representa la mujer y lo que su imagen provoca en el hombre. Como apunta Mulvey: «... la escopofilia fetichista, urbaniza la belleza física del objeto, transformándolo en algo en sí mismo satisfactorio. Por el contrario [...] el voyeurismo, mantiene conexiones con el sadismo: el placer reside en descubrir la culpa (asociada inmediatamente con la castración), imponer el control y someter a la persona culpable a través del castigo o del perdón<sup>51</sup>».

La espectadora al apropiarse de la mirada de la protagonista llega a transformarse en el objeto de la mirada ficticia del protagonista masculino. Este tipo de observación también adopta la forma de voyeurismo habiendo una distancia insalvable entre la espectadora real y el objeto de la mirada, por lo que es impensable una respuesta para dicha espectadora «no bajo la forma de una devolución de la mirada ni bajo la forma de un castigo por haber mirado<sup>52</sup>».

Según Kaplan «... en el cine se traslada a la mujer, como tal, como mujer real, al segundo nivel de connotación, el mito; se la presenta como aquello que representa para el hombre, no por lo que verdaderamente significa [...] se elevan al plano de las connotaciones: su sexualidad, su carácter deseable, su desnudez; en ese discurso se la cosifica y se la sitúa teniendo en cuenta cómo puede ser utilizada para la gratificación

---

<sup>48</sup> Mulvey, *op. cit.*, p. 372.

<sup>49</sup> Véase *Ib.*, p. 372.

<sup>50</sup> *Ib.*, p. 372.

<sup>51</sup> *Ib.*, p. 372.

<sup>52</sup> Kuhn, *op. cit.*, p. 72.

del hombre». Por tanto, al visionar un *film* deberemos desenmascarar las imágenes, «el signo de la mujer, para ver cómo actúan los significados que subyacen tras los códigos<sup>53</sup>».

A la luz de lo expuesto anteriormente, el origen de la teoría feminista del cine tiene como misión estudiar, analizar las películas existentes, en concreto las de Hollywood, orientándose hacia aspectos inadvertidos de éstas; *hacer visible lo invisible*<sup>54</sup>, actividad analítica que puede servirnos de gran ayuda a lo largo de esta investigación.

Consideraremos el feminismo como un método analítico, a través del cual podremos analizar un objeto determinado: la *femme fatale*. Aunque en realidad no se trata tanto de una metodología como de una perspectiva teórica desde la que podemos contemplar nuestra película y las mujeres existentes en ella; *unas gafas*, y es que lo que observemos a través de estas gafas imaginarias constituirá aquello que decidamos analizar y la forma en la que decidamos analizarlo<sup>55</sup>.

Sin embargo, el feminismo no propone ningún tipo de metodología concreta para el análisis del *film*, por lo que la propuesta a utilizar será el análisis textual.

Entonces, ¿por qué utilizar la teoría feminista para el análisis del texto fílmico? Simplemente porque gracias a ella podemos acceder al texto, trazando las preguntas que se exigen en un análisis textual.

Para este tipo de interpelaciones nos remitimos a las expuestas por Annette Kuhn:

¿Qué funciones tiene tal personaje femenino dentro de la estructura narrativa de la película?

¿Cómo aparecen representadas las mujeres desde el punto de vista visual?

¿Se recurre a ciertas imágenes fijas de mujeres, y si es así, cómo se construyen mediante la imagen y/o la estructura narrativa de la película?

Desde un tipo de análisis textual podremos llevar a cabo las posibles inconsistencias y pararnos a pensar si la mujer está relacionada con ellas y de qué manera<sup>56</sup>.

---

<sup>53</sup> Kaplan, E. A. (1998). *Las mujeres y el cine. A ambos lados de la cámara* (Rodríguez Tapia, M. L., trad.). Madrid: Ed. Cátedra, pp. 42-43.

<sup>54</sup> Kuhn, *op. cit.*, p. 87.

<sup>55</sup> Kaplan citado en Kuhn, *Cine de mujeres. Feminismo y cine, ib.*, p. 84.

<sup>56</sup> Véase, Kuhn, *op. cit.*, p. 87.

### 2. 3. Tres registros y una dimensión

*«La lectura no es una deriva, sino una búsqueda, una puesta en contacto, simbolizada, con lo real<sup>57</sup>»*  
Jesús González Requena

Para la lectura del texto fílmico encaminaremos nuestro análisis hacia la Teoría del texto propuesta por Jesús González Requena; *texto* como «el ámbito de la experiencia del lenguaje en la que el sujeto se conforma». Entendiendo por esa dimensión central del texto «lo que no puede ser entendido, pero que es objeto de saber<sup>58</sup>».

Según este autor, para la Teoría del texto es necesario distinguir dos tipos de textos: «Existen, sin duda, textos nítidamente comunicativos (semióticos), plenamente funcionales: volcados a su constitución en vehículos de transmisión de información. Pero existe, también, otro tipo de textos que apuntan hacia más allá de la significación: hacia el ámbito de la experiencia. Analizarlos tan sólo en una perspectiva semiótica supone ignorar lo que constituye su dinámica específica. Pues esa dinámica polariza o hiende la estructura del discurso, es decir, se escribe en el texto<sup>59</sup>».

A la estela de Jesús González Requena concebiremos el texto –en tanto en cuanto se constituye el sujeto con relación a éste– como aquel lugar donde se dan cita tres registros<sup>60</sup>, regiones dentro de la Teoría del texto en las que se establecen las relaciones del sujeto con el texto:

---

<sup>57</sup> González Requena, J., comp. (1995). *El análisis cinematográfico. Modelos teóricos, Metodologías, Ejercicios de análisis*. Cap. “Frente al texto fílmico: el análisis, la lectura. A propósito de El manantial de King Vidor”. Madrid: Ed. Complutense, p. 19.

<sup>58</sup> González Requena, J. (1996). *El texto: Tres Registros y una Dimensión*. Madrid: Trama y Fondo, nº 1, pp. 9-10.

<sup>59</sup> *Ib.*, p. 12.

<sup>60</sup> *Ib.*, p. 13.

Relectura de la triada lacaniana {  
1. Lo imaginario –imágenes–. Texto = constelación de imagos.  
2. Lo semiótico –signos–. Texto = tejido de significantes/significaciones.  
3. Lo real –materia–. Texto = textura real/materia.  
Y una dimensión: La simbólica. Texto = espacio simbólico.

El registro de lo imaginario es: «El registro de lo que en el texto se entiende, pues se reconoce, pero sin articularse, sin devenir significación: lo imaginario, eso que funda la deseabilidad de una imagen, sustentada en un juego de analogías antropomórficas. El texto, pues, como constelación de imagos<sup>61</sup>».

Aclarándonos que: «Las imágenes delirantes no son decodificadas, son reconocidas como imágenes identificatorias, reenvían a la fase del espejo, al estadio de las primeras imágenes fundadoras del Yo prelingüístico<sup>62</sup>».

El registro de lo semiótico es: «El registro de lo que en el texto se entiende en tanto articulado: lo semiótico, lo que funda la inteligibilidad articulada por una red de diferencias, por una red, en suma, de significantes. El texto, entonces, como tejido de significaciones<sup>63</sup>».

Este registro comprende todo lo que en el texto permite establecer comunicación y construir discurso. «El registro semiótico es el ámbito de los significantes (en su sentido saussuriano, pues lo que Lacan identifica como tal recubre de manera confusa el significante semiótico con la palabra simbólica), de los signos, de la significación. De todo, en suma, lo que puede operar como significante, es decir, como diferencia codificada. El campo, también, de la sintáctica de la enunciación (de la conformación de las figuras discursivas del enunciador y enunciatario)<sup>64</sup>».

El último de los registros, el de lo real es: «El registro de lo que en el texto se resiste a su reconocimiento y a su inteligibilidad, a su imaginariedad y a su significabilidad. Lo que está más allá de toda forma, de toda imago y de todo significante. Lo real. El texto, finalmente, como textura real<sup>65</sup>».

En cuanto a: «La dimensión simbólica, en cambio es, la dimensión de la fundación del sujeto por la palabra. El ámbito, pues, del Nombre del Padre y de todo lo

<sup>61</sup> González Requena. *El texto: tres registros y una dimensión*, op. cit., p. 13.

<sup>62</sup> *Ib.*, p. 17.

<sup>63</sup> *Ib.*, p. 13.

<sup>64</sup> *Ib.*, p. 31.

<sup>65</sup> *Ib.*, p. 13.

que se configura en la estela dejada por su huella. Especialmente: el Relato como matriz simbólica, el Sentido y el Sujeto de la Enunciación (en tanto sujeto del deseo inconsciente)<sup>66</sup>».

Dimensión, esta última, que surge al considerar el texto ese espacio en el que se constituye el sujeto; «... el texto, repitámoslo, es el espacio de la experiencia del lenguaje para el sujeto<sup>67</sup>».

La lectura de la escritura fílmica será nuestro propósito y es que el texto contiene imágenes, signos icónicos en definitiva susceptibles de ser interpelados. Hemos de establecer un diálogo con el texto, y que el resultado de nuestra interacción con éste, no sea otro que el de hacerlo hablar. El producto que obtendremos, es el sentido que de todo ello extraigamos y que no se encuentra incorporado en el texto.

Pero, ¿por dónde empezar? De acuerdo a lo expuesto por Jesús González Requena, «... por aquello que no entiendo, por aquello que me hace retornar. Por aquello que me interesa, en tanto que se me resiste, por aquello que me reclama: ante el texto artístico no hay otra experiencia que la nuestra. Y es experiencia de lo real. De lo indecible. –Lo que me reclama: lo indecible: lo que no puede ser dicho. ¿Qué? Lo que quema: lo real<sup>68</sup>».

El encuentro con el texto fílmico y la incompreensión que de éste se desprende son las bases sobre las que se asientan y de las que parte el análisis textual. Nos hallamos ante un texto como el lugar de una interrogación, donde su comprensión gravita en torno al sujeto de la experiencia, pero no accedemos al texto en sí mismo sino a nuestra relación con éste. «No nos importa pues, lo que en el film puede ser entendido, sino lo que en él puede ser saboreado, gozado y padecido. Es la pasión del sujeto, en suma, lo que nos interesa<sup>69</sup>».

Recorreremos el texto, atravesando su escritura, desgranándolo, accediendo a la experiencia personal que de ahí emerge, de la que somos parte, a la que nos remitimos y en la que nos reconocemos como sujetos de la enunciación; accediendo en definitiva a la verdad, núcleo de toda experiencia emocional, que nos atrapa arrojando, suscitando emoción, goce, angustia porque es en el tejido del texto donde enfocamos nuestra mirada analítica.

---

<sup>66</sup> González Requena. *El texto: tres registros y una dimensión*, op. cit., p. 31.

<sup>67</sup> *Ib.*, p. 11.

<sup>68</sup> González Requena. *El análisis cinematográfico*, op. cit., p. 16.

<sup>69</sup> *Ib.*, p. 17.

Texto como tejido, en el que el sujeto debe perderse en su entramado para apreciar la pluralidad del mismo: «*Texto* quiere decir *Tejido*, pero si hasta aquí se ha tomado este tejido como un producto, un velo detrás del cual se encuentra más o menos oculto el sentido (la verdad), nosotros acentuamos ahora la idea generativa de que el texto se hace, se trabaja a través de un entrelazado perpetuo; perdido en ese tejido –esa textura– el sujeto se deshace en él como una araña que se disuelve en las segregaciones constructivas de su tela. Si amásemos los neologismos podríamos definir la teoría del texto como una hifología (hifos: es el tejido y la tela de la araña)<sup>70</sup>».

Nombraremos a través de la lectura del texto fílmico lo que no se dice, aquello latente en el relato y que acaba perteneciendo al orden simbólico, acaso nuestro inconsciente<sup>71</sup>.

Así, Jesús González Requena sostiene: «La verdad que el texto encierra sólo puede encontrarse donde cesan las evidencias de lo que se percibe como entendible y emerge una palabra densa junto a una áspera hendidura<sup>72</sup>». Habremos de comenzar por el “punto de ignición”, en palabras del propio autor, «por ese lugar donde, en nuestra experiencia del texto, la verdad apunta –quema, duele<sup>73</sup>».

Daremos cuerpo al significante a través de la palabra dicha que se erige como verdadera y es aquí donde accedemos al encuentro con lo real –gracias al análisis textual–, a nuestra propia experiencia como sujeto del relato, donde roto el orden del signo, la dimensión simbólica, el tejido semiótico, rota queda la realidad.

Estamos ante la búsqueda de sentido depositado, convocado en el mismo texto, escritura del *film*, donde nace la subjetividad del sujeto y su acceso a la dimensión simbólica, aproximándonos a su saber último, su verdad.

Pensaremos el *texto* como «espacio de un trayecto experiencial» del sujeto, donde no sólo coexisten los signos o enunciados del discurso, sino que además se encuentra relacionado con «materia, textura cargada de hendiduras, de desgarraduras, de

---

<sup>70</sup> Barthes, R. (1993). *El placer del texto y lección inaugural, El placer del texto*. (Rosa, N. y Terán, O., trad.) Madrid: Siglo XXI Ed., p. 104.

<sup>71</sup> González Requena. *El análisis cinematográfico, op. cit.*, p. 18.

<sup>72</sup> González Requena, J. (1992). *S. M. Eisenstein. Lo que solicita ser escrito*. Madrid: Ed. Cátedra, p. 17.

<sup>73</sup> González Requena. *El análisis cinematográfico, op. cit.*, p. 37.

huellas del trabajo que sustenta todo signo y precede a todo significado<sup>74</sup>». Le concebiremos atendiendo a la emoción que de él se desprende, buscando más allá de su significado, su *sentido* –siendo éste diferente de aquel–.

Sin embargo, la palabra *sentido* hace referencia a tres registros: «*el de lo que tiene sentido*» –significación–, «*el de lo que apunta en cierta dirección*» –trayecto– y «*el de lo que se siente*» –emoción–.

Optamos por la utilización de *sentido* según el tercero de estos registros, puesto que el *sentido* «es el significado que se siente, que moviliza cierta emoción y que por ello configura cierto trayecto: el trayecto mismo de la experiencia del sujeto que lo lee».

Y es esto mismo lo primordial en el texto artístico, aquello que le diferencia de cualquier otro texto, «su constituir el espacio de ese trayecto experiencial que es el de la lectura<sup>75</sup>».

Según, Roland Barthes: «El Texto es ante todo (o después de todo) esa larga operación a través de la cual un autor (un enunciador) descubre (o hace que el lector descubra) la irreparabilidad de su palabra y llega a sustituir el yo hablo por el ello habla<sup>76</sup>».

Para concluir, creemos necesario explicar cuál debe ser la finalidad del análisis, que no es otra que comprender, buscar significados de los elementos que lo integran una vez identificados, profundizando en el texto donde yace nuestra experiencia de la que se desprende cierto sentimiento, emoción, placer, goce pero también angustia, dolor.

Para ello, afrontaremos la práctica del análisis textual fílmico como metodología donde pensaremos el *film* en tanto experiencia personal, desde nuestra propia emoción subjetiva, para poder abordar lo específico del texto, la verdad.

Así pues, de acuerdo con Jesús González Requena, el texto que nos importa –impresiona– es aquel que provoca en nosotros «*un cierto, siquiera leve, desgarró*»; desgarró psíquico, en nuestro discurso, donde también existe el goce y la pasión.

---

<sup>74</sup> González Requena, J. (2000). Volumen III. *Del análisis a la lectura: el texto*. 3ª Parte, *Enunciación, Sujeto, Dimensión Simbólica*. Cap. 3, “En torno a lo indecible, un orden simbólico. El texto espacio matérico y tejido”. Madrid: Universidad Complutense en: <http://gonzalezrequena.com/textos-en-linea-0-2/libros-en-linea/el-ser-de-las-imagenes/volumen-iii-del-analisis-a-la-lectura-el-texto/#P3C3-4>

<sup>75</sup> González Requena, J. (1999). *Casablanca: La cifra de Edipo* en Trama y Fondo, nº 7. Madrid, pp. 9-10.

<sup>76</sup> Barthes, R. (1987). *El susurro del lenguaje. Más allá de la palabra y de la escritura*. (Fernández Medrano, C., trad.) Barcelona: Paidós, p. 109.

La figura de la *femme fatale* en el cine negro americano:  
*Double Indemnity* (Billy Wilder, 1944)

### **3. GENEALOGÍA DEL ARQUETIPO DE LA MUJER FATAL**

### 3. GENEALOGÍA DEL ARQUETIPO DE LA MUJER FATAL

#### 3. 1. Las primeras rebeldes

*«¡Ojalá perezcaís! Jamás me hartaré de odiar a las mujeres, aun cuando me censuraran por decir siempre lo mismo. Porque siempre son crueles y malas, ¡Enséñeles alguien la castidad, ó séame dado revelarme [sic] siempre contra ellas!»*  
Eurípides, *Hipólito*, *Tragedias I*

Durante siglos la mujer ha sido considerada como la encarnación del mal y del pecado, en contraposición con el hombre justo y bondadoso al que seduce y arrastra a la ruina. Se la culpabiliza pensando que lleva innata una gran capacidad para la traición y el engaño, que es codiciosa, egoísta, derrochadora y sin más, se presupone que ésa es la manera de ser de la mujer.

Así, Eurípides pone en boca de Hipólito: «... es evidente que la mujer es un gran mal: el padre, pues, que las engendró y las crió, después de ofrecer una dote, las aleja de la casa, para que cese el mal. Y el que recibe en su casa a esta desastrosa criatura, se alegra de haberle colocado un bello adorno a la peor estatuilla y, desdichado, la reviste con peplos, mientras va alejando poco a poco, la fortuna de su hogar<sup>77</sup>».

En diversas mitologías, religiones y leyendas –escritas por hombres– nos encontramos con que existe misoginia en casi todas las historias, ya que la malignidad, tentación, seducción y engaño recaen sobre la mujer.

En los escritos hebreos advertimos desigualdades entre la hembra y el varón. Lilith, aunque creada a la vez que el hombre, no fue hecha con polvo puro como Adán sino con *inmundicia* y *sedimento*<sup>78</sup>. Injustamente no se castiga a Adán por tratarla como un ser inferior, sino que se culpabiliza a Lilith por no dejarse someter y reprochar a éste su posición de superioridad.

<sup>77</sup> Eurípides (2007). *Tragedias I: Hipólito*, 626-632. (Tobías Nápoli, J., trad.) Buenos Aires: Ed. Colihue Clásica.

<sup>78</sup> Graves, R. y Patai, R. (1969). *Los mitos hebreos*. (Echávarri, L., trad.) “Compañeras de Adán” (Yalqut Reubeni ad. Gen. II21; IV.8). Buenos Aires: Ed. Losada, p. 72.

Por otro lado, en el segundo relato del Génesis, Eva no nace a imagen y semejanza del Creador sino de una costilla del hombre, como si de una prolongación de Adán se tratase, al que, además, tendría que obedecer.

Al igual que Eva, Adán desobedeció pero ante el pecado cometido se descarga la culpa sobre la fémina que le engañó: «*La mujer que me diste por compañera me ha dado del árbol y he comido*<sup>79</sup>», o sobre otra hembra, la serpiente tentadora –Lilith, según la mitología hebrea–: «*Es que la serpiente me engañó y he comido*<sup>80</sup>». Al imponerles el castigo, el Creador trata al hombre de ingenuo: «*Porque has seguido la voz de tu mujer...*<sup>81</sup>», mientras que a la mujer se le hace responsable del pecado original.

A lo largo de estas páginas analizaremos algunas mujeres de carácter inconformista que han sido injuriadas, rechazadas, juzgadas y castigadas por desear vivir a contracorriente de los cánones establecidos en una sociedad patriarcal que no ahondó en el porqué de su comportamiento, que no manifestó tener la menor empatía con ellas y a las que condenó, sin incumbirle si estaba o no probada su malignidad, simplemente porque las consideraba una amenaza para el sosiego del hombre.

Según la tradición, tres mujeres fueron concebidas para desvincular a los hombres de la maldad, culpabilizándolas de todos los males del mundo: Lilith, Eva y Pandora. Las tres fueron moldeadas por sus respectivos dioses de igual manera, dando vida al barro –en el caso de Eva, ateniéndonos al primer relato del Génesis–, y desde su creación se atestigua que se las utiliza cual instrumento para cautivar y engañar al hombre.

Aunque a Eva se la responsabiliza de todas las desgracias de la humanidad a causa de su desobediencia, no la enjuiciamos como un ser malvado urdiendo el engaño y tentando al hombre, más bien desea compartir con él sus experiencias. En esta primera mujer dócil y manejable no hayamos ni un ápice de rebeldía, en el Génesis, acata sumisa la maldición de Dios: «*... tu deseo te arrastrará hacia tu marido, que te dominará*<sup>82</sup>» y así vivió hasta su muerte, subyugada al hombre.

A tenor de lo expuesto, no incluiremos a Eva en nuestra propuesta teórica, será Lilith la primera mujer creada según los textos hebreos –Eva vino a reemplazar a Lilith–

---

<sup>79</sup> Génesis, 3:12 (1969). *La Santa Biblia*. Primera edición ecuménica. Vol. I, *El Pentateuco, Los libros históricos. Tentación, caída y Protoevangelio*. Barcelona: Plaza & Janés.

<sup>80</sup> *Ib.*, 3:13.

<sup>81</sup> *Ib.*, 3:17.

<sup>82</sup> *Ib.*, 3:16.

quien ocupará nuestro interés, porque en ella habitan más rasgos definitorios que la asemejan a la mujer fatal. La perversa Lilith, antagonista de Eva, inconformista y rebelde se sublevó contra todo mandato; jamás se sometió al hombre, simplemente le abandonó y huyó libre.

*«It was Lilith the wife of Adam... Not a drop of her blood  
was human, but she was made like a soft sweet woman<sup>83</sup>»*  
Dante Gabriel Rossetti, *Eden Bower*

La figura de Lilith en ocasiones se nos presenta significada como una seductora mujer, una serpiente o una diablesa. Aparece en el Génesis, aunque sólo es mencionada en Isaías 34:14: «Perros y gatos salvajes se reunirán allí, y se juntarán allí los sátiros. También allí Lilith descansará y hallará su lugar de reposo<sup>84</sup>». Según el propio Isaías, Lilith existió pero, ¿quién es esta malvada mujer y por qué nadie más la nombra en las Sagradas Escrituras?

«Según la mitología semita, Lilith deriva de un grupo de tres demonios: Lilu, Lilitu y la diablesa Lili. Existe un parentesco lingüístico entre las palabras sumerias lulti (lascivia) y lulu (libertinaje) y es probable que durante su cautiverio en Babilonia los judíos se familiarizaran con estos conceptos al imaginar a Lilith, la mujer anterior a Eva que se rebeló contra Adán y abandonó el jardín del Edén<sup>85</sup>».

En un Midrash<sup>86</sup> del siglo X, Lilith nos es mostrada como la primera compañera de Adán anterior a Eva. «Entonces Dios creó a Lilit, la primera mujer, como había creado a Adán [...] Adán y Lilit nunca encontraron la paz juntos, pues cuando él quería acostarse con ella, Lilit consideraba ofensiva la postura recostada que él exigía. “¿Por

---

<sup>83</sup> «Fue Lilith la esposa de Adán... Ni una gota de su sangre era humana, pero ella fue creada con la apariencia de una suave y dulce mujer».

<sup>84</sup> Isaías, 34:14 (1969). *La Santa Biblia*. Primera edición ecuménica. Vol. II, *El Antiguo Testamento*. Libros proféticos. Barcelona: Plaza & Janés.

<sup>85</sup> Gubern, R. (2002). *Máscaras de la ficción*. Barcelona: Ed. Anagrama, p. 73

<sup>86</sup> Midrash: Interpretaciones alegóricas o simbólicas, parábolas, etc. El Talmud abarca dos planos: Aggadá (la homilía o interpretación libre a base de leyendas o parábolas) y Halaká (regla obligatoria de conducta cotidiana). La Aggadá constituirá poco a poco la literatura rabínica del Midrash. *La tradición oral y el nacimiento del Talmud*. *La Santa Biblia*, vol. I, op. cit., p. 29.

*qué he de acostarme debajo de ti? –preguntaba– Yo también fui hecha con polvo, y por consiguiente soy tu igual*<sup>87</sup>».

El Génesis ofrece dos relatos sobre la creación del hombre. En el primero: «Dios creó al hombre a su imagen, a imagen de Dios lo creó macho y hembra los creó<sup>88</sup>». De atenernos a este primer relato, es aquí donde podría entenderse la reivindicación de igualdad que Lilith ejerce en el mito hebreo al ser concebida a la vez que el hombre, siendo los dos imagen de su Creador.

Atendamos un momento a la mitología hebrea donde el carácter desobediente, rebelde e inconformista de Lilith la obliga a abandonar el Paraíso dando lugar a la creación de otra mujer, Eva –hecho que justificaría la existencia de un segundo relato en el Génesis–. «Como Adán trató de obligarla a obedecer por la fuerza, Lilit, airada, pronunció el nombre mágico de Dios, se elevó en el aire y lo abandonó.

Adán clamó ante Dios: «*Me ha abandonado mi compañera*<sup>89</sup>». En el Génesis, Dios verbalizó: «*No es bueno que el hombre esté solo [...]* Yavé Dios hizo caer sobre el hombre un sueño letárgico, y mientras dormía tomó una de sus costillas, reponiendo carne en su lugar; seguidamente de la costilla tomada al hombre formó Yavé Dios a la mujer<sup>90</sup>».

Aunque Robert Graves y Raphael Patai afirman que se trata únicamente de especulaciones, pues «las divergencias entre los mitos de la Creación del Génesis I y II, que permiten que se suponga a Lilit como la primera compañera de Adán, son el resultado de un entrelazamiento descuidado de una tradición judea primitiva y una sacerdotal posterior<sup>91</sup>».

Retomando el mito hebreo antes de ser creada Eva, Dios envió tres ángeles para que hicieran retornar a Lilith: «La encontraron junto al Mar Rojo, región que abundaba en demonios lascivos, con los cuales dio a luz *lilim* a razón de más de cien por día<sup>92</sup>».

En Lilith, subversiva, seductora y engañosa mujer que insolente se enfrenta al hombre e incluso desacata los mandatos de su Creador, hallamos algunos de los rasgos característicos de la mujer fatal; se opone a la voluntad del hombre, a quien cautiva y al

---

<sup>87</sup> Graves y Patai (Yalqut Reubeni ad. Gen. II21; IV.8), *op. cit.*, pp. 72-73

<sup>88</sup> *Gén.*, 1:27.

<sup>89</sup> Graves y Patai, *op. cit.*, p. 73.

<sup>90</sup> *Gén.*, 2:18, 2:21.

<sup>91</sup> Graves y Patai, *op. cit.*, pp. 75-76.

<sup>92</sup> «La huida de Lilith al Mar Rojo recuerda la antigua creencia hebrea de que el agua atrae a los demonios. Los demonios torturados y rebeldes hallaron también refugio seguro en Egipto». *Ib.*, pp. 73-76.

que finalmente abandona, para más tarde astutamente engañarle a través de otra mujer, Eva.

Adán, hombre al que utiliza para conseguir sus fines, que la infravalora y sólo ve en ella un objeto de deseo, morirá: «*Hasta que vuelvas a la tierra. Pues de ella fuiste tomado, ya que polvo eres y en polvo te has de convertir*<sup>93</sup>».

En otra de las leyendas se vincula a Lilith con las Empusas –«(“entradoras por fuerza”) son demonios femeninos ávidamente seductores, concepción probablemente llevada a Grecia desde Palestina, donde se las llamaba Lilim (“hijas de Lilith”) y se creía que tenían ancas de asno, pues el asno simbolizaba la lascivia y la crueldad<sup>94</sup>–, hijas de Hécate<sup>95</sup>, quienes «se disfrazan de perras, vacas o doncellas hermosas, y en la última forma se acuestan con los hombres por la noche o durante la siesta, y les chupan sus fuerzas vitales hasta que mueren<sup>96</sup>».

«Lilit representa a las mujeres cananeas que adoraban a Anat y a las que se permitía la promiscuidad prenupcial. Una y otra vez los profetas censuraban a las mujeres israelitas por seguir las prácticas cananeas; al principio, según parece, con aprobación de los sacerdotes, pues su costumbre de dedicar a Dios las retribuciones ganadas de ese modo está expresamente prohibida en el Deuteronomio XXIII.18<sup>97</sup>».

Lilith era una Hécate cananea y los judíos fabricaban amuletos para protegerse de ella en una época tan posterior como la Edad Media.

«A lo largo de la Edad Media, el influjo de la palabra “layil”, que en hebreo vale por “noche”, fue transformándolo. Lilith dejó de ser una serpiente para ser un espíritu nocturno. A veces es un ángel que rige la generación de los hombres; otras es demonios que asaltan a los que duermen solos o a los que andan por los caminos. En la imaginación popular suele asumir la forma de una alta mujer silenciosa, de negro pelo suelto<sup>98</sup>».

En la literatura, en *Fausto* de Goethe, Mefistófeles previene a Fausto avisándole que *La Bella* es Lilith, que su forma de embaucar y conducir a los hombres a la

<sup>93</sup> Gén., 3:19.

<sup>94</sup> Graves, R. (1985). *Los mitos griegos I* (Echávarri, L., trad.). Madrid: Alianza Editorial, p. 130.

<sup>95</sup> Hécate, diosa de las brujas, y sus hijas, las Empusas, podían transformarse en doncellas hermosas o vacas, así como en perras. *Ib.*, p. 84.

<sup>96</sup> *Ib.*, p. 130.

<sup>97</sup> Graves y Patai, *op. cit.*, p. 76.

<sup>98</sup> Borges, J. L. (1967). *El libro de los seres imaginarios*. (Guerrero, M., colab.). Guatemala: Universidad Rafael Ladívar, p. 39:

<http://biblio3.url.edu.gt/Libros/borges/imaginarios.pdf>

perdición reside en apresarlos con sus cabellos: «*Mírala bien: Es Lilith [...] La primera mujer de Adán. No te enamores de sus hermosos cabellos, por más que sea un rico adorno que contribuye tanto a su belleza, porque cuando con ellos llega a alcanzar a un joven no le suelta jamás*<sup>99</sup>».

Lilith sirvió de inspiración al poeta Dante Gabriel Rossetti, en su poema *Eden Bower* la describe como una diablesa mitad serpiente, mitad mujer. Lilith, primera mujer de Adán, sin ser humana poseía la apariencia de una dulce y seductora dama. Ella se proclama la serpiente más hermosa del Edén, sus cabellos dorados atraparon a Adán con quien tuvo brillantes hijos y radiantes hijas que se enroscaban en los árboles y las aguas<sup>100</sup>.

En el poema de Rossetti se encuentra en el Paraíso, donde adopta la forma de una serpiente para tentar a Eva, siendo la culpable de la Caída del Edén. El autor relata



*Lady Lilith*, Dante Gabriel Rossetti (1868)  
<http://www.delart.org/collections/british-pre-raphaelites/lady-lilith/>

el castigo de Lilith: Convertirse en vampiro. Ella «evitó la maldición de muerte que recayó sobre Adán porque se habían separado mucho antes de la Caída<sup>101</sup>», no fue expulsada del Paraíso, por consiguiente es eterna.

En la plástica, *Lady Lilith* de Dante Gabriel Rossetti (1868) «se erige como un ejemplo clásico de la representación artística de una mujer apasionada, a la que hay que temer [...] Es una pintura de una mujer hermosa, casi arrogante cuyas manos juegan con su pelo largo y fastuoso mientras mira fijamente sin sonreír su imagen reflejada en un espejo. Se ocupa de sí misma y está satisfecha, no necesita ningún *voyeur* masculino. Ella es sexual, peligrosamente seductora, y no da la apariencia de una feminidad resignada fácil de satisfacer<sup>102</sup>».

<sup>99</sup> Goethe, W. J. (2007). *Fausto*. Valladolid: Ed. Maxtor, p. 165.

<sup>100</sup> Rossetti, D. G. (1872). *Poems. Eden Bower*. Londres: FS Ellis, pp. 82-91:  
<http://www.rossettiarchive.org/img/1-1881.1stedn.82-83.jpg>

<sup>101</sup> Graves y Patai, *op. cit.*, p. 73.

<sup>102</sup> Ussher, J. M. (1997). *Fantasies of femininity: Reframing the boundaries of sex*. New Brunswick, N.J.: Rutgers University Press:  
<http://feminism.eserver.org/theory/papers/lilith/ladylil.html>

El cabello de la mujer siempre ha ejercido una gran atracción, fundamentalmente en la época victoriana en la que se identificaba con una ardiente y apasionada sexualidad. La melena espléndida de Lilith es la seña visual primaria que cautivará al espectador de la obra; el hermoso y rojizo cabello invade el espacio central y se expande para resaltar su belleza cargada de erotismo. Triunfante, nos muestra su abundante, larga y demoníaca cabellera del color del fuego, no ignora que se trata de uno de sus instrumentos de conquista. Y es que la forma en que Lilith extiende y exhibe sus cabellos señala un exceso de sexualidad, se gusta a sí misma; en un sentido mitológico del término estaríamos hablando de narcisismo.

Advertimos que los cabellos de Lilith se hallan rodeados por rosas blancas que resaltan su esplendor, indicándonos su superioridad y la pasión no correspondida por su parte hacia el espectador. «La rosa única es, esencialmente, un símbolo de finalidad, de logro absoluto y de perfección. Por esto puede tener todas las identificaciones, que coinciden con dicho significado, como centro místico, corazón, jardín de Eros, paraíso de Dante, mujer amada y emblema de Venus<sup>103</sup>». El color blanco de las rosas nombra la pureza; nunca faltan en ceremonias, en los comienzos, pero también comparecen cuando la vida termina. Y para remarcar más aún el final –a la derecha, en primer plano– apreciamos una amapola como alegoría de la muerte. Sus flores favoritas, tal y como nos indica Dante Gabriel Rossetti en el soneto *La belleza del cuerpo*:

«La rosa y la amapola son sus flores,  
pues ¿Dónde podremos encontrar,  
oh Lilith, aquél a quien no engañen tus fragancias,  
tu sutil beso y tus sueños tan dulces?»<sup>104</sup>»

Sumamente imposible no dejarse engañar y resistirse al cuerpo voluptuoso e insinuante de Lilith, cubierta con ropa blanca holgada, cuyo escote realza sus senos y hombros, dejándonos adivinar que no existe ropa interior; terriblemente atrayente, y a la vez representación de una sexualidad libre.

El espectador atisba en Lilith un gesto esquivo y hostil. Seductora e indiferente no le mira, le ignora, está ensimismada con la visión de su imagen reflejada en el espejo

<sup>103</sup> Cirlot, E. (2006). *Diccionario de Símbolos*. Madrid: Ed. Siruela, p. 392.

<sup>104</sup> Rossetti, D. G. (1881). *Ballard and Sonnets*, Sonnet LXXVIII, *Body's Beauty (La belleza del cuerpo)*. Londres: FS Ellis, p. 240:  
<http://www.rossettiarchive.org/img/2-1881.1ed.240.jpg>

de mano, algo que atrae más al observador masculino. No desea ser mirada, sensual y egocéntrica goza mirándose.

Lilith representa una amenaza para el hombre, despierta sus deseos carnales y esto le otorga una suerte de superioridad hegemónica. Satisfecha de sí misma, se sabe bella e inalcanzable, dicho narcisismo simboliza a su vez un rechazo hacia el hombre, una desaprobación del papel de esposa sumisa y mujer sexual. No necesita la mirada masculina, ni al sexo “fuerte”, mujer poderosa y enérgica se deleita con el placer que le provoca su imagen.

Lilith absorta en la contemplación de su belleza ante el espejo, sensual, bella y ególatra, sintiéndose con la supremacía que le concede su atractivo irresistible para los hombres, sin duda alguna, representa a la primera de todas las fatales.

*«¡Zeus! ¿Por qué, bajo la luz del sol, has dispuesto a las mujeres como una falsa moneda para los hombres? Pues si hubieras querido esparcir la raza mortal, no hubiera sido necesario valerse de las mujeres, sino que hubiera bastado que los mortales, mientras colocan en tus templos bronce, o hierro, o abundancia de oro, compraran la simiente de sus hijos»*  
Eurípides, *Hipólito*, *Tragedias*

El universo de la mitología griega<sup>105</sup> propone a Pandora<sup>106</sup> como la primera mujer. Etimológicamente, el término Pandora significa portadora de todos los dones. Hesíodo nos relata que Zeus «puso a esta mujer el nombre de Pandora porque todos los que poseen las mansiones olímpicas le concedieron un regalo, perdición para los hombres que se alimentan de pan<sup>107</sup>».

Prometeo había robado el fuego a Zeus, y éste declaró lleno de cólera: «*Te alegras de que me has robado el fuego y has conseguido engañar mi inteligencia,*

---

<sup>105</sup> Véase la excelente recopilación cinematográfica que sobre la literatura griega recoge el profesor Marcos Martínez en: “La literatura griega antigua en el cine”, en Santana Henríquez, G. (ed.). (2012). *Literatura y cine*. Madrid: Ediciones Clásicas, pp. 11-66.

<sup>106</sup> Consúltense para fuentes y bibliografía: La voz “*Pandora*”, De la Vega, T. en Alvar Ezquerra, J. (dir.). (2000). *Diccionario de mitología universal* -en adelante DMU-. Madrid: Espasa, pp. 706-707.

<sup>107</sup> Hesíodo (1978). *Obras y fragmentos. Trabajos y días*. (Pérez Jiménez, A. y Martínez Díez, A., intr., trad. y notas). Madrid: Ed. Clásica Gredos, 80 ss.

<sup>107</sup> Hesíodo (1978). *Obras y fragmentos. Trabajos y días*. (Pérez Jiménez, A. y Martínez Díez, A., intr., trad. y notas). Madrid: Ed. Clásica Gredos, 80 ss.

*enorme desgracia para ti en particular y para los hombres futuros. Yo a cambio del fuego les daré un mal con el que todos se alegren de corazón acariciando con cariño su propia desgracia*<sup>108</sup>».

Hesíodo nos detalla cómo Zeus mandó a los dioses que modelaran una mujer perfecta; Hefesto le dio forma con arcilla, las Horas le colocaron una corona de flores, Atenea la adornó con su cinturón, al igual que las Gracias y la Persuasión que la engalanaron con collares. «A la dorada Afrodita le mandó rodear su cabeza de gracia, irresistible sensualidad y halagos cautivadores; y a Hermes, el mensajero Argifonte, le encargó dotarle de una mente cínica [...] configuró en su pecho mentiras, palabras seductoras y un carácter voluble<sup>109</sup>...». Así pues, las deidades crearon una mujer de insuperable atractivo y carácter frívolo, pusieron en su boca palabras cautivadoras y mentiras dando como resultado una verdadera mujer fatal.

Zeus regaló a Pandora una enorme jarra (cofre o caja, se trata de una deformación renacentista) que contenía todos los males del mundo: Vejez, locura, vicio, pasión, tristeza, pobreza, crimen, enfermedad, etc. Aunque se le había advertido que no la abriera, desobedeció debido a que era extremadamente curiosa; «... aquella mujer, al quitar con sus manos la enorme tapa de una jarra los dejó diseminarse y procuró a los hombres lamentables inquietudes<sup>110</sup>».

Hesíodo culpa a Pandora de todos los males atribuyéndole la degeneración de la humanidad, pero si los dioses crearon una mujer perfecta y por mandato de Zeus –dios varón– la curiosidad fue sembrada en ella, como uno de los dones que se le otorgaron, a través de dicha curiosidad llegaría hasta el conocimiento y la sabiduría, algo que no interesaba a la sociedad patriarcal de la época.

Pandora se presenta engalanada con los atributos que las divinidades le habían concedido y «[...] un estupor se apoderó de los inmortales dioses y hombres mortales cuando vieron el espinoso engaño, irresistible para los hombres. Pues de ella descende la estirpe de femeninas mujeres. Gran calamidad para los mortales, con los varones conviven sin conformarse con la funesta penuria, sino con la saciedad<sup>111</sup>».

En base a lo expuesto, para Hesíodo mujer y maldad van unidos, identifica a Pandora con el pecado, pero no sólo a ella sino a todas las mujeres, relegándolas como

<sup>108</sup> Hesíodo. *Trabajos y días*, op. cit., 55 ss.

<sup>109</sup> *Ib.*, 65-69, 78-79.

<sup>110</sup> *Ib.*, 94-96.

<sup>111</sup> Hesíodo. *Teogonía*, op. cit., 585 ss.

seres malévolos que conducen a los hombres a malas acciones. Así pues, el mito de Pandora nos revela la misoginia de los antiguos griegos.

Aunque es preciso decir que la aversión a la mujer no acaba aquí; Hesíodo nos la muestra como una peligrosa/bella a la que también le reprocha que sea una holgazana y que se aproveche del trabajo del hombre: «Como cuando en las abovedadas colmenas las abejas alimentan a los zánganos, siempre ocupados en miserables tareas (aquéllas durante todo el día hasta la puesta del sol diariamente se afanan y hacen blancos panales de miel, mientras ellos aguardando dentro, en los recubiertos panales, recogen en su vientre el esfuerzo ajeno), así también desgracia para los hombres mortales hizo Zeus altitonante a las mujeres, siempre ocupadas en perniciosas tareas<sup>112</sup>».

El mito emana una animadversión hacia la mujer culpabilizándola por seducir y embaucar con sus encantos a los hombres, menospreciándola por su maldad. Pero se reconoce que es el hombre quien desea ser conquistado y complaciente acepta su destrucción. Recordemos: «Yo a cambio del fuego les daré un mal con el que todos se alegren de corazón acariciando con cariño su propia desgracia<sup>113</sup>».



*Pandora*,  
John William Waterhouse (1896)  
<http://www.johnwilliamwaterhouse.com/pictures/pandora-1896/>

La ilustración de John William Waterhouse (1896) nos revela una hermosísima, curiosa y cautivadora Pandora liberando todas las desgracias mundanas que se escapan del cofre en forma de humo. Advertimos en esta joven Pandora a una sibila adolescente, las transparencias de su vestido y la postura que adopta nos arrastran a centrar nuestra atención en las curvas sinuosas de su silueta y en su pecho, descubriendo así a una seductora mujer fatal.

<sup>112</sup> Hesíodo. *Teogonía*, op. cit., 595-600

<sup>113</sup> Hesíodo. *Trabajos y días*, op. cit., 55 ss.

### 3. 2. La maldad femenina en la mitología griega

En la mayoría de las mitologías existen mujeres y diosas fatales provocadoras, sensuales y vengativas representativas de la maldad femenina; diosas de amor y muerte. Como la bella Venus<sup>114</sup> (Afrodita<sup>115</sup> en Grecia) de la mitología romana, seductora de los corazones y símbolo del deseo sexual, quien adoptaba un ademán inocente para enmascarar su sensualidad y crueldad. O sus equivalentes: la fenicia Astarté<sup>116</sup> (Ashtart) y la nórdica Freyja<sup>117</sup>, encarnaciones del frenesí del amor y de sus placeres, aunque también como Morrigan<sup>118</sup> (mitología celta) junto al amor y el deseo traían aparejadas la destrucción y la muerte. Al igual que la amorosa/destructiva Kali<sup>119</sup> (femenino de Kala, “tiempo” en sánscrito), devoradora del tiempo –entendido como eufemismo de muerte– de la mitología hindú. Posesivas y codiciosas como la deidad marina Ran<sup>120</sup>, de la mitología escandinava, cruel y amante del oro que pescaba a los ahogados con su red y los trasladaba a su morada. O sanguinarias y despiadadas como la diosa romana Diana<sup>121</sup> que fue la perdición de muchos hombres, entre ellos el pastor Acteón que se entrometió donde ella estaba tomando un baño rodeada de sus ninfas y le convirtió en ciervo que inmediatamente fue devorado por sus perros.

La mitología griega con sus féminas malévolas también potencia el odio hacia las mujeres presentándonos diosas pendencieras como Eris, quien «provoca constantemente ocasiones para la guerra mediante la difusión de rumores y la inculcación de celos<sup>122</sup>». A esta deidad de la discordia se le atribuye una terrible descendencia que enumera Hesíodo: «... Eris parió a la dolorosa Fatiga, al Olvido, al Hambre y los Dolores que causan llanto, a los Combates, Guerras, Matanzas, Masacres, Odios, Mentiras, Discursos, Ambigüedades, al Desorden y la Destrucción, compañeros

<sup>114</sup> Véase para fuentes y bibliografía: La voz “Venus”, Martínez Maza, C. en DMU, *op. cit.*, pp. 946-947.

<sup>115</sup> *Ib.*, “Afrodita”, Romero Recio, M., p. 16-17.

<sup>116</sup> *Ib.*, “Astarté”, Blázquez, J. M., pp. 92-94.

<sup>117</sup> *Ib.*, “Freyja”, Sierra del Molino, R., pp. 344-345.

<sup>118</sup> *Ib.*, “Morrigan”, *ib.*, p. 623.

<sup>119</sup> *Ib.*, “Kali”, Fernández del Campo, E., p. 492.

<sup>120</sup> *Ib.*, “Ran”, Sierra del Molino, R., pp. 769-770.

<sup>121</sup> *Ib.*, “Diana”, Martínez Maza, C., p. 255.

<sup>122</sup> Graves, *op. cit.*, p. 50.

inseparables, y al Juramento, el que más dolores proporciona a los hombres de la tierra siempre que alguno perjura voluntariamente<sup>123</sup>».

Divinidades oscuras que mantienen una estrecha relación con la brujería y el Inframundo como las diosas Hécate o Circe, quien hechizaba a los hombres para poseerlos y transformaba en animales a sus enemigos mediante pociones mágicas. Circe junto a su sobrina Medea –sacerdotisa de Hécate, a quien se culpa de la muerte de sus hijos– se erigen en arquetipos de brujas o hechiceras, con ciertos rasgos de chamanismo, a las que se une Perséfone (la que destruye la luz) que cautivaba a los hombres prometiéndoles la inmortalidad en su mundo subterráneo.

Mujeres adúlteras, despiadadas y asesinas como Clitemnestra que mató a su esposo Agamenón o la vengativa Fílida (Phyllis), a la que se responsabiliza de la muerte de Demofonte sin tener en cuenta que se suicidó por la traición de su enamorado. Y Helena de Esparta que, aun siendo Paris (príncipe de Troya) quien cautivado por su belleza la raptó, se la culpabiliza de ser la causante de la cruenta Guerra de Troya.

Así, la mitología griega, creada por hombres, potencia la misoginia inscribiendo cuantiosas divinidades femeninas malévolas y mujeres crueles, diabólicas, cargadas de una sexualidad que conduce a la muerte. Algo que aterroriza a los hombres, quienes para desechar lo que más temían atribuyeron a la mujer rasgos de unos seres híbridos atroces; monstruos femeninos que representaban todo aquello que les asustaba.

Criaturas aladas como las Erinias, Alecto, Tisífone y Megera, «... que debajo de la tierra castigan a los muertos que fueron perjuros»<sup>124</sup>, con largos cabellos cubiertos de sierpes y que aun concediéndoles alas fueron instaladas en el Inframundo.

Pero, ¿qué maldad cometían las tres hermanas Erinias? Las Euménides (antífrasis de Erinias convertidas en diosas benevolentes) lo cantan a coro en torno a Orestes: «Ésta es la misión que, como destino, me hiló la inflexible Moira: acompañar a aquellos malvados mortales que incurran en asesinato de parientes, hasta que vayan bajo tierra. Cualquiera de ellos, incluso después de haber muerto, no está libre del todo<sup>125</sup>». Así pues, estas «furias que se vengan de los crímenes de parricidio y perjurio»<sup>126</sup> persiguen y atormentan con desgarradores gritos y aullidos a los que han cometido

---

<sup>123</sup> Hesíodo. *Teogonía*, *op. cit.*, 227-234.

<sup>124</sup> Homero (2000). *Iliada*. Canto XIX, 258-260. (Crespo Güemes, E., trad. y notas). Madrid: Ed. Clásica Gredos.

<sup>125</sup> Esquilo (1986). *Tragedias. Las Euménides*, 335 ss. (Perea Morales, B., trad. y notas). Madrid: Ed. Clásica Gredos.

<sup>126</sup> Graves, *op. cit.*, p. 36.

crímenes de sangre y otras faltas graves, hasta enloquecerles. ¿No es eso acaso lo que conocemos como remordimiento de conciencia?

Otras criaturas aladas fueron las tres hermanas Gorgonas (terribles); Euríale, Esteno y Medusa (la única mortal). Monstruos femeninos temidos por dioses y hombres, que nombran la malignidad de la mujer. Fueron creadas bellas: «Pero una noche Medusa se acostó con Posidón, y Atenea, furiosa porque lo habían hecho en uno de sus templos, la transformó en un monstruo alado con ojos deslumbrantes, grandes dientes, lengua saliente, garras afiladas y cabellos de serpientes, cuya mirada convertía a los hombres en piedra<sup>127</sup>». Los cabellos de Medusa con forma de serpiente son considerados símbolos del complejo de castración, según nos alerta Sigmund Freud: «Es un hecho notable que, por aterradores que sean, sustituyen al pene, la ausencia del cual es la causa del horror. Esta es una confirmación de la norma técnica según la cual la multiplicación de los símbolos del pene significa castración<sup>128</sup>».

Para provocar el pánico del hombre siempre se desfigura la imago de la mujer, como es el caso de las Sirenas (rostro de mujer y cuerpo de ave) que, más tarde, en algunas leyendas aparecerán transformadas en mitad mujer, mitad pez. Fatales bellas y cautivadoras que seducían y tentaban a los marineros con sus dulces melodías para arrastrarlos a la muerte. Circe previno a Ulises contra ellas: «*Llegarás primero a las sirenas, que encantan a cuantos hombres van a su encuentro. Aquel que imprudentemente se acerca a ellas y oye su voz, ya no vuelve a ver a su esposa ni a sus hijos pequeñuelos rodeándole, llenos de júbilo, cuando torna a sus hogares, sino que le hechizan las sirenas con el sonoro canto, sentadas en una pradera y teniendo a su alrededor un enorme montón de huesos de hombres putrefactos cuya piel se va consumiendo*<sup>129</sup>».

Nada más librarse de las seductoras Sirenas cantoras, a Ulises le esperaban otras amenazas también femeninas; Escila y Caribdis ¿Cómo no temer a aquellos dos engendros horripilantes localizados a uno y otro lado del estrecho de Mesina?

Escila fue una hermosa mujer, pero Circe, celosa de ella, la convierte en un ser «que aúlla terriblemente, con voz semejante a la de una perra recién nacida [...] Tiene

<sup>127</sup> Graves, *op. cit.*, p. 155.

<sup>128</sup> Freud, S. (1997). *Sexuality and the Psychology of Love*. New York: Simon & Schuster, p. 202 (la traducción es nuestra).

<sup>129</sup> Homero (1993). *Odisea*. Canto Doce, *Las sirenas, Escila, Caribdis, las vacas del Sol*, 38-44 (Pabón, J. M., trad.). Madrid: Ed. Gredos.

doce pies, todos deformes, y seis cuellos larguísimos, cada cual con una horrible cabeza, en cuya boca hay tres hileras de abundantes y apretados dientes, llenos de negra muerte<sup>130</sup>». No menos peligrosa era Caribdis «que sorbía de horrible manera la salobre agua del mar. Al vomitarla dejaba oír un sordo murmurio [sic], revolviéndose toda como una caldera que está sobre un gran fuego...<sup>131</sup>».

Y las crueles protovampiras que chupaban la sangre a los hombres mientras dormían, como las ya citadas Empusas, hijas de Hécate, que tenían ancas de asno: «[...] pues el asno simbolizaba la lascivia y la crueldad [...] Podían transformarse en doncellas hermosas o vacas, así como en perras, porque la perra Hécate<sup>132</sup>, miembro de la tríada de la Luna, era la misma diosa que Afrodita, o la Hera de ojos de vaca<sup>133</sup>». A las que posteriormente se unió Lamia, cuyos hijos fueron muertos por otra fémina, Hera. Lamia «se vengó matando a los hijos de otros y obró con tanta crueldad que su rostro se convirtió en una máscara espantosa [...] yaciendo con jóvenes y chupándoles la sangre mientras dormían<sup>134</sup>».

La misoginia declarada de los hombres griegos hacia la mujer se refleja también en cada una de las criaturas diabólicas mitológicas femeninas: «Otro monstruo extraordinario, en nada parecido a los hombres mortales ni a los inmortales dioses, tuvo Medusa en una cóncava gruta: la divina y astuta Equidna, mitad ninfa de ojos vivos y hermosas mejillas, mitad en cambio monstruosa y terrible serpiente, enorme, jaspeada y sanguinaria, bajo las entrañas de la venerable tierra<sup>135</sup>». Inmortal, no envejecía nunca, por lo que no dejaría de parir otros endriagos.

Los descendientes de Equidna fueron unos seres semejantes a los dragones; madre de la perversa Hydra de Lerna, serpiente acuática que vivía en el lago de Lerna. Poseía múltiples cabezas, por cada una que se le amputaba generaba dos. La Hydra parió a Quimera «que exhala indómito fuego. Tres eran sus cabezas: una de león de encendidos ojos, otra de cabra y la tercera de serpiente, de violento dragón; (León por delante, dragón por detrás y cabra en medio, soplaba una terrible y ardiente llama de fuego) encendido<sup>136</sup>».

---

<sup>130</sup> Homero. *Odisea*, *op. cit.* Canto Doce, 92-94.

<sup>131</sup> *Ib.*, 235-237.

<sup>132</sup> Hécate poseía tres cuerpos y tres cabezas: de león, perro y yegua.

<sup>133</sup> Graves, *op. cit.*, p. 233.

<sup>134</sup> *Ib.*, pp. 252-53.

<sup>135</sup> Hesíodo. *Teogonía*, *op. cit.*, 295-301.

<sup>136</sup> *Ib.*, 320-325.

La Esfinge<sup>137</sup> es otro ser fabuloso compuesto de varios animales; una parte de ave rapaz, otra de leona y otra de mujer. Según Hesíodo, Quimera «amancebada con Orto, parió a la funesta Esfinge, ruina para los cadmeos...<sup>138</sup>».

Creemos poder afirmar que la Esfinge es uno de los monstruos que más se identifica con la mujer fatal; peligrosa, enigmática y capciosa, capaz de matar y acabar con su vida cuando se sabe perdida. Su rostro y senos de mujer, símbolos de maternidad, al pertenecer a un ser salvaje y peligroso representan la falsedad y el misterio.

Criaturas monstruosas como la Esfinge –tanto en las artes plásticas como en la literatura– acrecentarán la idea de vincular a la mujer con lo animal, la maldad y la carencia de razón, colaborando a intensificar las desigualdades entre mujeres y hombres.

En la pintura, una de las novedades más significativas que brotará del Simbolismo será la unión de Eros y Thanatos encarnados en la mujer fatal. El hombre no ignora el peligro, sabedor de su perdición, tal vez sea el debatir entre el amor y la muerte lo que más le atraiga; una suerte de masoquismo que le hace sentir placer.



*Edipo y la Esfinge*,  
Gustave Moreau (1864)  
<http://www.metmuseum.org/collection/the-collection-online/search/437153>

La Esfinge fue una figura muy empleada como símbolo del poder de la mujer. Concedamos unos instantes a *Edipo y la Esfinge* de Gustave Moreau (1864), una de las primeras obras, de línea clásica, en la que la figura de la Esfinge no parece ser derrotada por Edipo sino que es él quien da la impresión de estar rendido, fascinado por ella.

En la escena de Moreau contemplamos un monstruo con cabeza y senos de mujer que, sin embargo, no nos provoca rechazo alguno, quizá porque el perfil del rostro y el pecho de la Esfinge están cargados de belleza y erotismo. Ignorando las otras partes del cuerpo de la Esfinge, distinguimos a una mujer –casi adolescente–

cándida, sensual y fascinante.

<sup>137</sup> Véase para fuentes y bibliografía: La voz “*Esfinge*”, Rubio Rivera, R. en DMU, *op. cit.*, p. 310.

<sup>138</sup> Hesíodo. *Teogonía*, *op. cit.*, 327-328.

Su sexualidad agresiva se aproxima más a lo animal; la Esfinge que se engancha en el pecho del hombre apoya sus garras sobre los muslos y genitales de Edipo, algo que no parece desagradarle pues da la impresión de estar seducido por ella. Asimismo, el intercambio de miradas entre ambos nos indica que la Esfinge también siente atracción por Edipo. Según el escritor francés Édouard Schuré:

Apoyado en su lanza, la espalda en la roca, un pie al borde del abismo, el atleta pensador, delgado y musculoso, está en coloquio con la Esfinge. Pues es una Esfinge hembra la que ha concebido la leyenda tebana. Se ha subido a él. Sus garras traseras se enganchan a sus muslos, sus garras delanteras surcan su pecho. Su grupa de leona se arquea, sus dos alas se yerguen, su seno de mujer apunta al corazón del héroe, y su perfil fugitivo, irónico, agresivo, le interroga, le plantea la cuestión. Lleva una corona. Pues, desde tiempos inmemoriales, la Naturaleza temible, seductora, insondable, es la reina del hombre. De todos aquellos a los que ha dicho: “¿cuál es la palabra de mi enigma?”, nadie ha sabido responder. A todos les ha destrozado y han caído al abismo. Pero Edipo, a su máscara terrible, a su mirada aguda, responde: “*¡La palabra de tu enigma es el hombre, soy yo! Yo te llevo en mí mismo con un dios además: mi conciencia y mi voluntad. Con este dios te mido desde la grupa a la cabellera y desde los ojos al fondo de las entrañas*”. Y la Esfinge, vencida por el Hombre, no tiene más que arrojarla a su abismo. Así la Naturaleza, penetrada en la jerarquía de sus fuerzas, es vencida por el Hombre que la resume y la sobrepasa con el pensamiento<sup>139</sup>.

La imagen de la Esfinge presentada como la causa exterminadora y caótica, al mismo tiempo se nos revela cautivadora. Intercambian miradas de ternura, pero los senos de la Esfinge apuntan hacia el corazón del hombre, traen consigo la muerte.

Si el destino es una amalgama de enigmas, la Esfinge los poseía todos, así pues, la fortuna o fatalidad de los hombres dependía de ella. Edipo será una víctima más, como las que apreciamos a sus pies en el lienzo. Cree vencer a la Esfinge al responder acertadamente los dos enigmas que ésta le plantea, aunque ignora lo que le depara el destino; seguir con vida no le conducirá más que a un futuro espantoso.

Edipo representa la imposibilidad del hombre de escapar a su destino que, en esta ocasión, será peor que la muerte.

---

<sup>139</sup> Schuré, É. (1904). *Précurseurs et révoltés. Prophètes et voyants. Gustave Moreau, la peinture psychique et le symbolisme transcendant. I. Les Débuts.- Le Cycle du poète.- La peinture psychique. IV. Le cycle des grands symboles- Prométhée. 1. Œdipe et le Sphinx.* París: Perrin & Cie. Librairies-Éditeurs, pp. 369-370.

### 3. 3. Poderosas castrantes

«¿A qué suministras ponzoña a la víbora y entregas el rebaño a la loba furiosa?»  
Ovidio, *El Arte de Amar*

Según la leyenda griega, en la Sarmacia asiática existía un pueblo gineocrático de mujeres heroicas, poderosas, independientes y guerreras –excelentes arqueras y jinetes– que invadieron Asia Menor, Tracia, Grecia y Egipto. Vivían una existencia matriarcal creada, dirigida y defendida por féminas; no admitían a los hombres en sus dominios, utilizándolos sólo para reproducirse.

Las “asesinas de hombres”, según Heródoto –los escitas llamaban a las Amazonas<sup>140</sup> «“Eortpata”, palabra que equivale en griego a “Androctonoi” (mata-hombres), compuesta de Eor, que significa hombre, y de pata, matar<sup>141</sup>»–, o vírgenes de la Cólquida, intrépidas en la pelea, como las denominara Esquilo, abandonaron una sociedad cuyas costumbres y normas no estaban dispuestas a aceptar. Ocuparon el puesto de los hombres demostrando que las mujeres no sólo servían para ser amorosas madres y sumisas esposas, sino que también podían resultar audaces y valientes luchadoras, llegando a ser temidas por los guerreros más valerosos. Así nos lo relata el orador ateniense Lisias:

En tiempos remotos las Amazonas eran hijas de Ares que habitaban el río Termodonte. Eran las únicas entre sus vecinos que tenían armadura de hierro y las primeras de todos en montar sobre los caballos, con los cuales inesperadamente, dada la inexperiencia de sus enemigos, alcanzaban a los que huían y dejaban atrás a sus perseguidores. Se las creía hombres por su arrojo antes que mujeres por su naturaleza, pues más parecían superar a los varones por su valor que irles en zaga por su forma. Dominadoras de muchos pueblos, teniendo esclavizados a sus vecinos de hecho y habiendo oído, de palabra, una gran fama sobre nuestra tierra, tomaron consigo a los pueblos más

<sup>140</sup> Véase para fuentes y bibliografía: La voz “Amazonas”, De la Vega, T. en DMU, *op. cit.*, pp. 37-38.

<sup>141</sup> Heródoto, (1979). *Historia*, Libros III-IV. Libro IV, *Melpómene*. 110 ss. (Schrader, C., trad. y notas). Madrid: Biblioteca Clásica Gredos.

belicosos y, con la enorme expectativa de una gran gloria, vinieron en campaña contra esta ciudad<sup>142</sup>.

Antes de continuar nuestro abordaje, deteniéndonos en la procedencia etimológica del término Amazona, el escritor británico Robert Graves apunta: «“Amazonas”, derivada habitualmente de a y mazon, “sin pechos”, porque se creía que se cortaban un pecho para poder disparar mejor las flechas (pero esta idea es fantástica), parece ser una palabra armenia que significa “mujeres-luna”<sup>143</sup>». La invención de que a las niñas les amputaban o quemaban un seno en la pubertad para manejar mejor las armas, sólo acrecienta el salvajismo de las Amazonas. Resulta más verosímil lo que refiere de ellas Apolodoro: «... se comprimían el pecho derecho para que no les impidiese disparar, pero conservaban el izquierdo por si criaban<sup>144</sup>».

Las Amazonas comparecen en los cantos homéricos, luchar contra ellas era una de las pruebas a la que algunos de los héroes de la mitología griega habrían de hacer frente. Así, el canto sexto de *Iliada* relata que por mandato del rey de Licia, Belerofonte tenía que arrebatarse la vida a las intrépidas Amazonas –previamente se enfrentaría a los sólidos y acabaría con la vida de la temible y aterradora Quimera (ser con cabeza de león, cola de dragón y cuerpo de cabra que vomitaba fuego)<sup>145</sup>–.

Estas míticas guerreras griegas no fueron desfiguradas como las criaturas mitológicas femeninas, citadas anteriormente, sino que se nos presentan bellas, pero los hombres las identifican con el mal y se dedican a combatir las. Para ellos son antimadres o madres terribles, según postula Apolodoro «practicaban ejercicios viriles y si alguna vez daban a luz, luego de unirse a un hombre, criaban sólo a las hembras<sup>146</sup>». Se las acusa de maltratadoras y filicidas de sus hijos varones, a quienes mutilaban o abandonaban hasta que muriesen. Aunque, hipotéticamente, también podría pensarse que los conservaban a su lado. Los niños criados en un matriarcado adoptarían de manera natural la autoridad materna y la respetarían, además, servirían para que, más tarde, procrearan con las jóvenes Amazonas y así no recurrir a varones extranjeros.

Las Amazonas nombran el miedo al poder femenino, un peligro para un sistema patriarcal en el que la mujer tenía que estar recluida en su casa subyugada al varón. Más

---

<sup>142</sup> Lisias (1988). *Discursos*, vol. I. *Discurso II, Discurso fúnebre en honor de los aliados corintios*, 4-5. (Calvo Martínez, J. L. intr., trad. y notas). Madrid: Biblioteca Clásica Gredos.

<sup>143</sup> Graves, *op. cit.*, p. 243.

<sup>144</sup> Apolodoro (1987). *Biblioteca mitológica*. Libro II, 98/9. (ed. de José Calderón Felices). Madrid: Ed. Akal Clásica.

<sup>145</sup> Homero. *Iliada*, *op. cit.* Canto VI, 162-173.

<sup>146</sup> Apolodoro, *op. cit.* Libro II, 98/9.

allá de pensar al hombre como un esposo al que obedecer, le consideraban un enemigo al que deseaban dominar y vencer, por lo cual, en el imaginario colectivo siempre morían a manos del hombre para escarmiento de las demás féminas.

Las subversivas Amazonas responden a la antítesis de lo que debía ser la mujer, en este sentido el poeta griego Quinto de Esmirna subraya cómo Aquiles tras atravesar el pecho de Pentesilea con una lanza, discrimina a la amazona moribunda por haber renunciado a las labores propias de una fémina: «Para los troyanos, daño y también para



*Amazona Herida*, Franz von Stuck (1904)  
Galerie Katharina Buttiker-Art Nouveau-Art Déco  
<http://www.museothyssen.org/microsites/exposiciones/2011/heroinas/museo5.html>

ti, malhadada, porque te incitaron las Ceres tenebrosas y tu espíritu a dejar las tareas de las mujeres y marchar a la guerra ante la que tiemblan incluso los varones<sup>147</sup>».

Al retirar el casco que cubría la cabeza de la bella reina, Aquiles quedó embelesado ante tamaña hermosura y «al ver destruidas de golpe tanta belleza, juventud y bravura, derramó amargo llanto sobre su cadáver<sup>148</sup>». La belleza y seducción de la

amazona cristalizan en el texto de Quinto: «... incluso caída entre el polvo y la sangre, su rostro, bajo sus encantadoras cejas, se mostró hermoso, aun después de muerta. Los argivos, la rodearon y, cuando la vieron, se maravillaron porque se asemejaba a los bienaventurados [...] Muchos, desearon, cuando hubieran regresado a sus casas, poder acostarse en sus lechos con una esposa como ella<sup>149</sup>».

Pentesilea, seductora fatal cuyo cuerpo inerte magnetiza a quien lo mira, enamoró al héroe después de muerta, anudándose aquí Eros y Thanatos: «También Aquiles sentía sin cesar gran tormento en su corazón, por haberla matado y no habérsela llevado como su divina mujer a Ptía, de hermosos potros, ya que por su talla y su hermosura resultaba ella intachable e igual a las inmortales<sup>150</sup>».

<sup>147</sup> Quinto de Esmirna (2004). *Posthoméricas*. Libro I, 650-654 (trad. Toledano Vargas, M.). Madrid: Bibl. Clásica Gredos.

<sup>148</sup> Ovidio (1996). *El arte de amar* (trad. Crivell, F.) Libro Tercero (nota al pie, 31). Bogotá: Ed. Cara y Cruz-Norma, p. 59.

<sup>149</sup> Quinto de Esmirna, *op. cit.* Libro I, 658-671.

<sup>150</sup> *Ib.*, 671-675.

Descritas como lujuriosas y crueles, sólo por ser mujeres sexualmente libres, valerosas y rebeldes que no se dejaban subordinar a la voluntad del varón, algo que comparten con las mujeres fatales y por lo que también serán condenadas al fracaso o la muerte. Lisias, que otrora había ponderado su coraje, pone de relieve el valor de los atenienses y castiga a las Amazonas con la muerte, condenándolas al olvido:

Mas cuando dieron con hombres valerosos, el arrojo que poseían se igualó a su naturaleza y, recibiendo una fama contraria a la anterior, se las creyó mujeres más como consecuencia de sus desastrosas campañas que de sus cuerpos. Ellas fueron las únicas a quienes no les fue dado aprender de sus errores, para decidir mejor en el futuro, ni regresar a casa para anunciar su propia desventura y la virtud de nuestros antepasados: al perecer aquí mismo y pagar su insania, crearon una fama inmortal para nuestra ciudad por su virtud y, en cambio, por su fracaso de aquí borraron el nombre de su propia patria. Conque [sic] por un deseo injusto de la tierra ajena, perdieron con justicia la suya propia<sup>151</sup>.

Mucho se ha especulado sobre si beben de las fuentes del mito o de la realidad; la cantidad de descubrimientos arqueológicos, representaciones artísticas y alusiones literarias dan lugar a la teoría de la existencia histórica de mujeres guerreras, pero no hay indicios a favor o en contra que confirmen que esas mujeres fueran realmente las Amazonas. El padre de la medicina, Hipócrates, en uno de sus tratados reflexiona sobre la historia de las Amazonas sin mencionar su autenticidad, quizá la leyenda sea una reminiscencia de las conquistas de los hititas cuya diosa Artemisa, o Diana de los efesios, era custodiada por una legión de sacerdotisas guerreras.

Reales o imaginarias, las Amazonas no reciben el mismo trato que los héroes masculinos, y su coraje, en muchas ocasiones, será calificado como crueldad, atribuyéndoles actos de auténtico salvajismo para estigmatizarlas. Aunque lo narra como una leyenda, Hipócrates manifiesta que las Amazonas «desarticulaban las extremidades inferiores á [sic] los hombres, en su niñez, para prevenir por su parte toda sublevación contra ellas<sup>152</sup>».

Compartimos en esencia las palabras de Ovidio, a nuestro parecer más igualitarias y justas:

---

<sup>151</sup> Lisias. *Discursos II*, *op. cit.*, 5-6.

<sup>152</sup> Santero, T. (1842). *Obras del grande Hipócrates. Colección completa de las obras del grande Hipócrates*. Vol. I, cap. XII. "De cada uno de los libros de la colección Hipocrática en particular. De las Articulaciones" (trad. y comentarios Littré, E., verificada y anotada Santero, T. y Ferrando, R. E.). Madrid: Est. Tip. C/ del sordo, 11, p. 195.

Armé a los griegos contra las amazonas, y ahora debo armar contra ellos a Pentesilea y su belicosa hueste. Volad al combate con medios iguales y triunfen los protegidos de la encantadora Venus y el niño que recorre en su vuelo el vasto universo. No era justo que las mujeres peleasen desnudas contra enemigos bien armados, y en estas condiciones la victoria de los hombres sería altamente depresiva. Tal vez alguno del montón me objete: “¿A qué suministras ponzoña a la víbora y entregas el rebaño a la loba furiosa?” Respondo que es injusto extender a todas las culpas de unas pocas, y que cada cual debe ser juzgada según los propios méritos<sup>153</sup>.

Las fuertes guerreras Amazonas destruyen el mito de la fragilidad de la mujer, convirtiéndose en referente concreto para las fatales; vinculadas a ellas por ser mujeres peligrosas, libres e independientes que luchan por conservar su modo de vida sin estar ancladas al control social de los hombres, a quienes seducen, utilizan y luego de conseguir lo que desean los abandonan, algo que les conduce a un trágico final.

*«Su jefe no sucumbió a manos de jóvenes, ni lo hirieron titanes,  
ni lo atacaron gigantes, ¡Fue Judit, hija de Merarí!  
Con la belleza de su rostro lo desarmó»  
Cántico de Judit, 16:5*

Simbólicamente la historia de Judit representa una especie de castración masculina por parte de una viuda negra. La viuda de Manases cuenta con ciertas connotaciones de la hembra de los arácnidos; al igual que la *viuda negra* lleva una vida solitaria hasta que imanta y cautiva al macho, sin que éste presienta que su final será la muerte.

El rey de Babilonia, Nabucodonosor, envió a Holofernes, uno de sus más despiadados generales, a destruir al pueblo judío. El ejército asirio, que rodeaba Betulia, había dejado sin agua y alimentos a la ciudad y los judíos, desesperados, decidieron que si pasados cinco días su Dios no les ayudaba, se rendirían.

Sabedora de todo aquello, la hermosa Judit anunció a los jefes de su pueblo: «¡Oídme! Realizaré una hazaña que se transmitirá de generación en generación a los

---

<sup>153</sup> Ovidio. *El arte de amar*. Libro Tercero, *op. cit.*, p. 59.

*hijos de vuestra raza... Antes de expirar el tiempo fijado para entregar la ciudad a nuestros enemigos, habrá liberado el Señor a Israel por mediación mía*<sup>154</sup>».

Judit, joven, bella e inteligente domina el arte de la seducción. Premeditadamente urde un plan que consiste en embaucar con halagos y mentiras a un hombre, quien atraído por su belleza caerá en una trampa que le costará la vida; una vez más, la presencia de otra auténtica mujer fatal.

Astuta se preparó para la seducción, «se despojó de sus vestidos de viuda, se bañó y se perfumó, se peinó, se ciñó la cabeza con un turbante y se adornó con los



*Judith decapitando a Holofernes,*  
Artemisia Gentileschi (1620)  
Florenca, Galleria degli Uffizi  
<http://www.uffizi.org/artworks/judith-and-holofernes-by-artemisia-gentileschi/>

vestidos de fiesta que solía ponerse cuando vivía su esposo Manases. Se calzó las sandalias, se cubrió de collares, ajorcas, anillos, pendientes, de todas sus joyas. Tal bella estaba que atraería la mirada de cuantos hombres encontrase<sup>155</sup>».

Judit teje su resistente red construida con mentiras y palabras aduladoras; convence a Holofernes de que ella le ayudará a conquistar Betulia, sagazmente le dice: «*Dígnate a escuchar las palabras de tu sierva para que pueda hablar con libertad ante tu presencia, pues ninguna mentira diré a mi señor esta noche. Dios me ha enviado para realizar*

*contigo hazañas tales que toda la tierra, cuando las sepa, quedará estupefacta*<sup>156</sup>». Y, paciente, espera a que su presa quede atrapada en la urdimbre para traicionarle.

Holofernes desconfía de ella. En el banquete que ofrece en su honor comenta a su mayordomo: «*Sería vergonzoso dejar marchar a semejante mujer sin habernos divertido con ella. Si no logramos traerla se burlará de nosotros*<sup>157</sup>». Pero continúa fascinado con la belleza de aquella mujer –permanecerá en la tela de la hembra para servirle de alimento– y la emplaza para verse a solas con él en su tienda. Judit sabiendo

<sup>154</sup> *Judit*, 8:32.

<sup>155</sup> *Ib.*, 10:3.

<sup>156</sup> *Ib.*, 11:5.

<sup>157</sup> *Ib.*, 12:12.

que dicha proposición sería conveniente para ejecutar sus planes, accede y da de beber a Holofernes grandes cantidades de vino hasta que ebrio se desploma en su lecho, entonces ella coge la espada del general y enuncia: «*Señor, Dios de Israel, dame ahora fuerzas*<sup>158</sup>». Dos veces le asesta en el cuello enérgicamente cortándole la cabeza. Macabra manera de actuar, tanto como la de la *viuda negra* que devora al macho tras la cópula.

Judit, mujer de una gran fe, cree que el Dios de Israel le había otorgado poder suficiente para decidir entre la vida y la muerte de un hombre, por ello se siente orgullosa de sí misma. Su comportamiento de mujer fatal seductora y asesina es interpretado como un gesto de generosidad hacia su pueblo, al que salva de un tirano.

Y siguiendo el ritual de la *viuda negra*, quien guarda sus presas en un saco que pende de la red y disfruta mostrando sus capturas, Judit recoge la cabeza de Holofernes en una cesta para exhibirla satisfecha ante su pueblo. El ejército asirio, horrorizado, huye al ver la cabeza de su general en una estaca frente a las puertas de Betulia.

«Revuelto con el ansia el rojo velo  
del pabellón a la siniestra mano,  
descubre el espectáculo inhumano  
del tronco horrible, convertido en hielo<sup>159</sup>»

Judit decapita al hombre; la separación de la unidad corporal nos transporta metafóricamente a la castración del varón. Esta calculadora y castrante mujer fatal de cautivadora belleza que utiliza la seducción y la mentira para conseguir sus propósitos conduciendo al hombre a la destrucción, es a la vez una mujer fuerte, una guerrera, capaz de matar de forma brutal y cruenta para liberar a su pueblo, algo que por tradición debía ser realizado por un hombre.

Una *femme forte* que desafía el orden patriarcal establecido que consideraba a la mujer débil y sumisa. Poseía fortaleza a nivel espiritual defendiendo su virtud y castidad, y fuerza física para empuñar la espada de Holofernes y cortarle la cabeza, constatándose así la resistencia y autonomía de la mujer. Es el triunfo de la castidad y la sobriedad sobre la lujuria y el endiosamiento de Holofernes.

Todos los libertadores del pueblo de Israel habían sido hombres, Judit modificará el concepto de la mujer subyugada al varón demostrando que goza de fuerza,

<sup>158</sup> *Judit*, 13:7.

<sup>159</sup> Lope de Vega, F. *Judit en Las mil mejores poesías de la lengua castellana, 1136-1936. Ocho siglos de poesía española e hispanoamericana* (1935), (ed. Bergua, J.). Madrid: Imp. Sáez Hermanos, p. 133.

astucia y valor. Encarna la libertad e independencia no sólo del pueblo judío sino también de la mujer.

«*Ella libra la tierra del amante vicioso,  
y Ella calma la angustia de su sed de reposo  
con el jugo que vierten las heridas del santo*»  
Guillermo Valencia, *Las dos Cabezas*

Conocemos el nombre de la hijastra de Herodes, Salomé –causante de la muerte de San Juan Bautista–, a través de Flavio Josefo gracias a sus *Antigüedades Judías*: «Herodías se casó con Herodes<sup>160</sup>, hijo de Herodes el Grande [...] Herodes y Herodías tuvieron una hija, Salomé, tras cuyo alumbramiento Herodías, con el propósito deliberado de echar por tierra las costumbres heredadas de los antepasados, se casó con Herodes<sup>161</sup>, hermano de su anterior marido por parte de padre, divorciándose de su marido en vida de éste<sup>162</sup>».

En el Nuevo Testamento, San Marcos narra la historia de Juan el Bautista nombrando a Herodías, pero omite el nombre de quien había requerido su cabeza. Herodes había mandado encarcelar a Juan, incitado por Herodías, la mujer de su hermano, que había tomado por esposa. «Porque Juan decía a Herodes: “*No te es lícito tener la mujer de tu hermano*”<sup>163</sup>».

En su cumpleaños, Herodes ofreció un banquete al que acudieron los más grandes personajes de Galilea. La hija de Herodías bailó para el rey y sus invitados, lo cual les agradó mucho. «Entonces el rey dijo a la muchacha: “*Pídeme lo que quieras y te lo daré*”. Y juró: “*Te daré lo que me pidas, aunque sea la mitad de mi reino*”<sup>164</sup>». La muchacha preguntó a su madre. Herodías, que odiaba a Juan y quería matarle, contestó: *La cabeza de Juan el Bautista*.

---

<sup>160</sup> Herodes (Filipo)

<sup>161</sup> Herodes (Antipas)

<sup>162</sup> Flavio Josefo (1997). *Antigüedades judías*. Libros del XII al XX. Libro XVIII, 130. *Hijos y descendientes de Herodes el Grande*. 4, 130-143 (ed. José Vara Donado). Madrid: Ed. Akal Clásica.

<sup>163</sup> *Evangelio según San Marcos*, 6:18 (1969). *La Santa Biblia. Primera edición ecuménica*. Vol. III, *El Nuevo Testamento. Martirio del Bautista*. Barcelona: Ed. Plaza & Janés.

<sup>164</sup> *Ib.*, 6:22-23.

La joven, obediente, pidió su deseo (el de su madre) a Herodes. «El rey se entristeció mucho, pero no quiso desairarla a causa de los juramentos y por los invitados. Al punto envió el rey un verdugo ordenándole que trajera la cabeza de Juan. Él fue, decapitó a Juan en la cárcel, trajo la cabeza en un plato y se la dio a la muchacha, y la muchacha se la dio a su madre<sup>165</sup>».

San Mateo reitera la misma historia del Bautista, pero tampoco revela el nombre de la hijastra de Herodes.

En las parejas narraciones de los dos evangelistas advertimos que Salomé no es más que una víctima; una joven dirigida por su madre que se sirve de ella para

conseguir sus fines, con un padrastro que la observa con lascivia y al que ha de soportar.

Si en esta historia existe una mujer malvada y vengativa, sin ninguna duda pensamos en Herodías, madre incestuosa capaz de exhibir y utilizar a su propia hija; es ella la que insta a la niña para que pida la cabeza del Bautista.

En la literatura, el relato de Salomé inspiró, entre otros, a Wilde (*Salomé*, 1893), Huysmans (*À Rebours*, 1884) y Flaubert (*Herodías*, 1877).

Son muchos los artistas que han plasmado en el lienzo la historia de Salomé: Andrea Solario, Tiziano, Bernardino Luini, Caravaggio, Giovanni



*Salomé*, Jean Benner (1899)  
www.museedesbeauxarts.nantes

Battista Caracciolo, Bernardo Strozzi, Francesco del Cairo, Rubens, Gustave Moreau, Paul Delaroche y Jean Benner.

Detengámonos unos instantes en la *Salomé* de Jean Benner de un atractivo escalofriante. Una joven con ropa transparente insinúa la sensualidad de su cuerpo, dotada de una mirada cautivadora que se clava en el espectador contrasta con la crueldad de la niña, quien muestra impasible la cabeza del Bautista.

Benner, contrariamente a la iconografía habitual que se interesaba más por el baile de la joven Salomé, se preocupa por el resultado final sanguinario y brutal. Hallamos una notable diferencia entre la adolescente de belleza maldita que nos cautiva

<sup>165</sup> *Mc.*, 6:26-28.

y la atrocidad de la escena con la imagen de la muerte en una bandeja, conexión entre Eros y Thanatos. Y, en primer plano, la gigantesca cabeza de San Juan en el plato, esa palidez de la muerte del mártir detallada por Guillermo Valencia: «Una nube que viene del lejano infinito da a las sienes del mártir y a su labio marchito la blancura llorosa del cansado lucero<sup>166</sup>».



*Herodías*, Paul Delaroche (1843)  
Wallraf-Richartz-Museum, Köln (Cologne)  
Alemania. [http://hoocher.com/Paul\\_Delaroche/  
Paul\\_Delaroche.htm](http://hoocher.com/Paul_Delaroche/Paul_Delaroche.htm)

En la obra de Paul Delaroche, *Herodías*, el rostro adusto de Salomé en un primer plano recibe toda la luz y nos devuelve la mirada, pasando casi inadvertida la sombría cabeza del Bautista.

Herodías, aunque se mantiene en la oscuridad ha conseguido materializar su deseo y observa sin pudor alguno la cabeza de San Juan que Salomé le ofrece. Como muchas de las fatales obtiene lo que quiere de los hombres a través del engaño y la seducción, aunque en este caso, no por ella misma sino utilizando a otra mujer, su propia hija.

Así pues, como ya comentáramos, Herodías deviene en la verdadera mujer fatal de la historia. Casada con Filippo seduce a su cuñado Herodes. Juan le reprocha este acto, haciendo que le odie por ello y convenza al Tetrarca para que le encarcele. La animadversión es tan intensa, que Herodías elabora un plan que acabará con la vida del Bautista; aprovecha la belleza y juventud de su hija para despertar el deseo de Herodes mediante una danza trágica que le proporcionará un inmenso poder.

Salomé seduce con su baile a Herodes, quien embriagado por el vino y la lascivia promete concederle lo que desee. Herodías, convencida de la obediencia de su hija, le sugiere que pida la cabeza del que llegó al mundo para anunciar la venida del Mesías. Tal y como lo describe a la perfección Guillermo Valencia:

«Danza todas las danzas que ha tejido el Oriente:/ las que prenden hogueras en la sangre liviana/ y a las plantas deshojan de la déspota humana/ o la flor de la vida, o la flor de la muerte./ Inyectados los ojos, con la faz amarilla,/ el caduco Tetrarca se lanzó de su

<sup>166</sup> Valencia, G. (1926). *Sus mejores poemas. Las dos cabezas, Salomé y Jaokanann (Antítesis)*. Buenos Aires: Ed. Claridad, p. 48.

silla/ tras la hermosa, gimiendo con febril arrebato:/ “Por la miel de tus besos te daré Tiberiades”,/ y ella dícele: “En cambio de tus muertas ciudades,/ dame a ver la cabeza del Esenio en un plato”./ Como viento que cierra con raquíico arbusto,/ en el viejo magnate la pasión se desata,/ y al guiñar de los ojos, el esclavo que mata/ apercibe el acero con su brazo robusto<sup>167</sup>».

El empleo de Salomé y no de Herodías en las imágenes y literatura de finales del siglo XIX se debe al impacto que provoca en el espectador/lector una joven, casi una niña, en un argumento tan aterrador. El único delito que puede imputársele a Salomé es el de obedecer ciegamente a la perversa y macabra voluntad de su madre de poseer la cabeza de un hombre.

Los evangelistas –Mateo y Marcos– relatan cómo la hija de Herodías bailó para Herodes, pero no precisan qué tipo de danza, ni si la joven se despojaba de los velos que le cubrían y finalizaba desnudándose o si la danza se realizó sin ropa alguna. Es en la obra de Oscar Wilde y en la ópera de Richard Strauss donde se alude a la denominada “danza de los siete velos”.

Se culpabiliza a la joven por su belleza, por bailar una danza sensual que obnubila al Tetrarca, por pedir la cabeza del Bautista, pero tras los velos de Salomé se oculta la maldad de su progenitora.

*«Ella durmió a Sansón sobre sus rodillas y llamó a un hombre que le rasuró las siete trenzas de su cabeza. Entonces él comenzó a perder su vigor y su fuerza se retiró de él»  
Jueces, 16: 19*

Sansón, un gigante dotado de una gran fuerza física –«Su fuerza descomunal le venía directamente de Dios. Su larga cabellera estaba en relación con el nazarenato y era una señal de su consagración a Dios<sup>168</sup>»–, fue vencido por una “débil” mujer: la bella filisteo llamada Dalila.

---

<sup>167</sup> Valencia, *op. cit.*, p. 48.

<sup>168</sup> *Jueces*, 14:1.

Seducido por ella, Sansón le reveló que el secreto de su titánica fuerza radicaba en sus cabellos. Dalila le traicionó; le cortó el pelo y le entregó a los filisteos, quienes le dejaron ciego y encadenaron a una noria como esclavo.



*Sansón y Dalila*, Alexandre Cabanel (1878)  
[http://www.fineartlib.info/gallery/p17\\_sectionid/81/p17\\_imageid/1666](http://www.fineartlib.info/gallery/p17_sectionid/81/p17_imageid/1666)

La imagen que las Escrituras nos legan de Dalila es netamente desfavorable; para la cultura patriarcal era considerada una cortesana, una mujer falaz y peligrosa, algo que le asemeja a la mujer fatal. No hallamos ninguna lectura justa ni objetiva, se nos advierte que debemos cuidarnos de las mujeres seductoras e incitantes como Dalila porque representan un peligro para los hombres.

Aunque en la vida de Sansón, la Biblia sólo mencione a tres mujeres extranjeras y paganas –la mujer filistea de Timnat a quien eligió por esposa, la prostituta de Gaza y Dalila– y se nos atestigüe que las relaciones con ellas servían para vengarse de los filisteos, en realidad Sansón era un libertino y sentía atracción por las féminas extranjeras.

A la mujer se la tilda de procaz, indecente y prostituta: «Después Sansón se fue a Gaza, donde había una meretriz, y entró a ella<sup>169</sup>». En cambio, el comportamiento de Sansón se suaviza, disculpando casi su conducta libidinosa.

Al preguntarle a Sansón de dónde provenía su fuerza, él mintió en tres ocasiones. Dalila, insistente, le presionó tanto verbalmente como a través de la seducción: «*¡No digas que me amas, cuando tu corazón no está conmigo!*<sup>170</sup>». Mujer astuta y sagaz, no le obligó a que revelara el secreto de su fuerza, fue él quien doblegado se lo confesó. Sansón evidenciaba debilidad respecto a las mujeres; no sólo Dalila le convenció, anteriormente, su necedad le hizo confesar a su esposa la solución al enigma impuesto a los filisteos invitados a una fiesta.

Físicamente este hombre hercúleo era capaz de desgarrar a un león, pero ¿qué fortaleza poseían su intelecto y creencias religiosas? No demasiada, pues su decadencia

---

<sup>169</sup> *Jueces*, 16:1.

<sup>170</sup> *Ib.*, 16:15.

moral e incapacidad para guardar un secreto por estar en brazos de una mujer le arrastraron a traicionar a su pueblo.

La perdición de Sansón fueron las mujeres, sobre todo las extranjeras; se casó con la mujer filistea de Timnat, tuvo relaciones con una prostituta de Gaza y con Dalila, quien le traicionó: «Entonces lo apresaron los filisteos, le sacaron los ojos y le llevaron a Gaza. Lo encadenaron con doble cadena de bronce y fue puesto a girar la muela en la prisión<sup>171</sup>».

Sansón, jactancioso, se vanagloriaba del don que se le había otorgado: «*Con una quijada de asno los he tostado bien, con la quijada de un asno he matado a mil hombres*<sup>172</sup>». Endiosado, aun cuando quedó ciego por culpa de una mujer: «Sansón dijo al joven que le llevaba de la mano: *Condúceme y déjame tocar las columnas sobre las que descansa el edificio, para que pueda apoyarme en ellas*<sup>173</sup>» y clamó: «*Muera yo mismo con los filisteos. Se agarró con todas sus fuerzas y el edificio se derrumbó sobre los príncipes y sobre todo el pueblo, que estaba allí. Aquellos que hizo morir con su muerte fueron más numerosos que los que mató durante su vida*<sup>174</sup>».

Se tiende a pensar en Dalila como una mujer fatal astuta y ambiciosa, capaz de traicionar por un puñado de plata, antagónica de la mujer piadosa. Tal vez, fue desleal, pero inteligente, su debilidad física no le impidió destruir a un gigante; consciente de que poseía el arma para acabar con Sansón, la seducción. Qué decir de Sansón, personaje débil que se dejó arrastrar por su deseo carnal. Egocéntrico, no supo emplear el don que Dios le había otorgado, sus hechos no fueron tanto por salvar a su pueblo sino por vengarse de la humillación a la que le habían sometido los filisteos.

---

<sup>171</sup> *Jueces*, 16:21.

<sup>172</sup> *Ib.*, 15:16.

<sup>173</sup> *Ib.*, 16:26.

<sup>174</sup> *Ib.*, 16:30.

«Por otra parte, odio a la sabia: ¡Ojalá nunca haya en mi casa quien piense más que lo necesario para una mujer! Pues Cipris engendra lo que es perverso sobre todo entre las sabias. La mujer de escasos talentos se ha librado de la locura gracias a su corto entendimiento»  
Eurípides, *Hipólito*, *Tragedias I*

Cleopatra VII, la última reina de la dinastía ptolemaica de Egipto, es nombrada según la historia «como una seductora, como una cortesana que rayaba en la ninfomanía y que tenía una rara belleza oriental<sup>175</sup>». En torno a ella surge toda una leyenda que le acompaña; muchos escritores y artistas del siglo XIX se inspiraron en la antigua reina egipcia, y la tradición la convirtió en una devoradora de hombres, una auténtica y atractiva mujer fatal.

En palabras de Plutarco, no era la belleza de Cleopatra la que atraía a los hombres sino su elocuencia, cultura y don de lenguas:

Su belleza no era tal que deslumbrase o que dejase parados a los que la veían; pero su trato tenía un atractivo inevitable, y su figura, ayudada de su labia y una gracia inherente a su conversación, parecía que dejaba clavado un aguijón en el ánimo. Cuando hablaba el sonido mismo de su voz tenía cierta dulzura, y con la mayor facilidad acomodaba su lengua como un órgano de muchas cuerdas al idioma que quisiese: usando muy pocas veces de intérprete con los bárbaros que a ella acudían, sino que a los más les respondía por sí misma, como a los Etíopes, Trogloditas, Hebreos, Árabes, Siros, Medos y Partos. Dícese que había aprendido otras muchas lenguas, cuando los que la habían precedido en el reino ni siquiera se habían dedicado a aprender la egipcia<sup>176</sup>.

Horacio, poeta al servicio del emperador Augusto, en una de sus Odas se refiere a Cleopatra como “*fatale monstrum*” –tal vez, nos hallemos ante el origen etimológico del término “fatal” aplicado siempre a la mujer–, aunque al mismo tiempo alaba el valor, dignidad, fuerza y serenidad de la reina que decide poner fin a su vida antes que someterse al enemigo:

*Fatale monstrum: quae generosiùs/ Perire quaerens, nec muliebriter/ Expavit  
ensem, nec latentes/ Classe cità reparavit oras,/ Ausa et jacentem visere regiam/ Vultu  
sereno fortis, et asperas/ Tractare serpentes, ut atrum/ Corpore combiberet*

<sup>175</sup> Enciclopedia temática (1986). *La Antigüedad*, 93 *Historia Antigua*, 936 *Roma*, 936.6 *Algunos de los grandes problemas de la historia romana*, B *La republica y sus problemas*, b *La fundación del imperio romano*, Antonio y Cleopatra. Barcelona: Ed. Argos Vergara, p. 95.

<sup>176</sup> Plutarco (1847). *Las vidas paralelas*. Tomo IV, *Antonio* (trad. Ranz Romanillos, A.). París: A. Mézin, p. 145: [http://cdigital.dgb.uanl.mx/la/1020014867\\_C/1020014867\\_T4/1020014867.PDF](http://cdigital.dgb.uanl.mx/la/1020014867_C/1020014867_T4/1020014867.PDF)

*venenum/ Deliberatà morte ferocior:/ Saevis Liburnis scilicet invidens,/ Privata deduci  
superbo/ Non humilis mulier triumpho*<sup>177</sup>.

En esta Oda compuesta para exaltar el triunfo de Augusto, Horacio define a Cleopatra como “monstruo fatal”, pero no conviene olvidar que ese *fatale monstrum* no sólo aprendió a gobernar sino que aprendió todo de un hombre que acostumbraba a asegurar: «Soy el marido de todas las mujeres y la esposa de todos los hombres»<sup>178</sup>. Éste no era otro que Julio César, nocivo ejemplo a seguir, quien «poseyó a las mujeres de Craso y de Pompeyo, sus primeros aliados políticos [...] sus relaciones eran también escandalosas (por ejemplo las que mantuvo con el jefe de sus ingenieros militares, Mamurra)<sup>179</sup>».

Asimismo, tampoco podemos obviar la habilidad de Cleopatra en la política; habiendo sido nombrada reina de Egipto entabló con Marco Antonio una relación que, aunque amorosa, también le era favorable política y militarmente.

Se rumoreaba que la perniciosa conducta de Marco Antonio se debía a los embrujos e influencia de Cleopatra. La ambiciosa reina le manipulaba, como así lo afirma el historiador judío Flavio Josefo:

... estaba Antonio corrompido con los amores de Cleopatra, y se había dado á [sic<sup>180</sup>] la avaricia en toda cosa: porque Cleopatra despues que hubo perseguido toda su generacion y parientes de tal manera que ya casi no le quedaba algun pariente, pasó la rabiosa saña que tenia contra los extrangeros. Y acusando a los principales de Siria, persuadía á Antonio que los matase, para que de esta manera alcanzase y viniese seguramente á gozar de cuanto poseian. Y despues que hubo extendido su avaricia hasta los Judíos y Árabes, trataba escondidamente que matasen á sus Reyes ambos Reynos: es á saber, á Herodes y á Malico. Á quien como de palabra se lo concediese Antonio, tuvo por cosa muy injusta matar Reyes tan grandes y tan buenos hombres: pero no los tuvo ya mas por amigos, ántes les quitó mucha parte de sus señoríos y de las tierras que poseian...<sup>181</sup>

<sup>177</sup> Horacio (1847). *Odas de Quinto Horacio Flaco*, 21-32 (trad. Escriche, J.). Madrid: Imprenta de D. Alejandro Gómez Fuentesnebro.

<sup>178</sup> *Enciclopedia Temática. La Antigüedad*, op. cit., p. 94.

<sup>179</sup> *Ib.*, p. 94.

<sup>180</sup> Todas las palabras que pudieran parecer inexactas en la cita son textuales.

<sup>181</sup> Flavio Josefo (1791). *Historia de la Guerra de los judíos y de la destrucción del templo y ciudad de Jerusalén* (trad. Martín Cordero J.). Tomo I. Libro Primero, *De la Guerra de los Judíos. De la muerte de Josefo, y del cerco de Jerusalén puesto por Herodes y de la muerte de Antígono*. Cap. XIII, p. 89. Madrid: Oficina de D. Benito Cano: <https://books.google.es/books?id=Qixq9vfpmS4C&pg=PA310&dq=Flavio+josefo+Historia&hl=es&sa=X&ved=0CDoQ6AEwBTgoahUKEwjxzcPisPzIAhWeiRoKHaxRBhc#v=onepage&q=Flavio%20josefo%20Historia&f=false>

A pesar de los influjos negativos de la reina, Antonio al suponer que Cleopatra había muerto, antes de hendirse la espada en el vientre alabó el valor de su amante: «*No me duele privarme de ti, porque ahora mismo vamos a juntarnos; sino el que habiendo sido tan acreditado capitán, me haya excedido en valor una mujer*<sup>182</sup>».

Según Plutarco<sup>183</sup>, Cleopatra daba a probar distintos tipos de veneno mortal a los prisioneros encerrados por asesinato, advirtiendo que los que actuaban rápido causaban



*Cleopatra probando el efecto de venenos en sus prisioneros,*  
Alexandre Cabanel (1887)  
Real Museo de Bellas Artes de Amberes  
<http://www.kmska.be/web/nl/collectie/highlights/Cleopatra.html>

una muerte dolorosa y los más suaves lo hacían lentamente.

Experimentaba cada día con animales venenosos observando cómo se mordían unos a otros, percatándose de que sólo la picadura del áspid producía un adormecimiento dulce, una especie de desmayo sin temblores ni estremecimientos. Con un débil

sudor en el rostro y disminución de los sentidos, paulatinamente, iban muriendo los que habían sido picados, dificultando el desadormecerlos de tan profundo sueño. Y fue un áspid al que eligió para dormir eternamente.

Octavio, el futuro emperador Augusto, que había acusado públicamente a Cleopatra de cargos muy graves: magia, incesto, lujuria y adoración de ídolos animales, le había prometido que no sufriría daño alguno, pero «su intención era llevársela a Roma y que desfilara detrás de su carro para adornar su triunfo. Cleopatra desesperada, se mató, haciéndose morder en el brazo por una víbora áspid escondida en una cesta de higos<sup>184</sup>».

Sin duda, Cleopatra se encumbra como el arquetipo palmario de las mujeres consideradas fatales que nos aporta la historia, ya que con sus encantos hechizaba a los hombres para conseguir sus fines. Únicamente se sabe con certeza que fue una mujer culta, docta en las ciencias, que intervenía en discusiones diplomáticas, siendo una hábil y gran estadista. La Reina del Nilo, mujer fuerte con aptitudes para gobernar, quería

<sup>182</sup> Plutarco, *op. cit.*, p. 186.

<sup>183</sup> *Ib.*, p. 183.

<sup>184</sup> *La Antigüedad, op. cit.*, p. 96.

salvar tanto la independencia de Egipto como a su hijo, y antes de ver el triunfo de Octavio tuvo valor para suicidarse.

*«Hubiera convenido que un criado nunca se acercara a las mujeres, sino que las roncadas bestias rapaces convivieran con ellas, para que no pudieran ni hablar con nadie, ni recibir a su turno el sonido humano. Pero ahora, en cambio, son estas malvadas quienes traman en el interior de la casa sus malvadas determinaciones y sus criadas son quienes transportan hacia la calle estas determinaciones»*  
Eurípides, *Hipólito*, *Tragedias I*

No es de extrañar la identificación de Teodora, la emperatriz de Bizancio, con la mujer fatal, pues esta bella, fascinante e inteligente encierra en sí misma la imagen del poder femenino.

Nació aproximadamente hacia el año 502 de la era cristiana, no se sabe con exactitud si en la isla de Creta o en Siria.



*La emperatriz Theodora*, Jean Joseph Benjamin Constant (1887)  
<http://www.mnba.gob.ar/coleccion/obra/2513>

El emperador Justiniano I El Grande fue cautivado por Teodora hasta tal punto que, sin importarle las críticas de la nobleza ni la opinión pública, decidió llevársela al palacio imperial haciéndole partícipe de todas sus decisiones políticas.

Algo más que por placer carnal debió de ser el motivo por el cual el Emperador tomó la determinación de compartir su vida con una meretriz, ya que cualquier concubina de palacio le habría servido para tal fin.

El hecho de que una cortesana pase a la historia como Emperatriz y Santa sin detractores resulta prácticamente imposible, así pues, son numerosas las críticas vertidas sobre Teodora.

El historiador bizantino Procopio de

Cesarea reseña que desde adolescente «... entregaba su juvenil belleza a todo el que llegaba, dejándole que se sirviera de todas las partes de su cuerpo<sup>185</sup>» y, más tarde, nos la descubre como una prostituta degenerada: «la mujer no tenía nada de vergüenza ni nadie la vio nunca turbada, sino que se prestaba sin vacilar a las más impúdicas prácticas y era de tal manera que si se la golpeaba y abofeteaba en la cara se sentía capaz de hacer chistes y estallar en carcajadas, y desvistiéndose mostrar desnudas a cuantos se encontrasen allí su partes traseras y delanteras, que deben permanecer ocultas y resguardadas de los ojos de los hombres<sup>186</sup>».

Procopio con su crítica difamadora sobre Teodora, tal vez intentara imponer su pensamiento sobre las meretrices de la época, pues la naturaleza incierta de los episodios que relata dificulta la constatación de su veracidad; lo que sí queda patente es su sentimiento de rechazo y odio hacia este tipo de mujeres.

Pero ¿no se planteó Procopio que la lujuria a la que se entregaba Teodora fuera fruto de una enfermedad? En el párrafo que reproducimos a continuación de su libro *Historia secreta* advertimos de manera evidente que padecía un trastorno psicológico; ninfomanía:

Nunca hubo nadie que estuviera tan rendido a todo tipo de placeres, puesto que muchas veces, acudiendo a una comida comunitaria con diez o más jóvenes que destacaban especialmente por su vigor corporal y hacían su trabajo de la fornicación, yacía a lo largo de la noche con todos los comensales y una vez que todos ellos renunciaban a continuar con este menester, ella iba junto a sus servidores, que tal vez eran treinta, y copulaba con cada uno de ellos, sin que su lascivia pudiera siquiera saciarse. Un día que fue a la mansión de un noble cuando estaban bebiendo, se subió, según dicen a la vista de todos los simposiastas, al borde del lecho que está junto a los pies y, alzando su vestido sin vergüenza alguna, no le importó mostrar allí mismo su indecencia. A pesar de que se servían de sus tres orificios, se quejaba contra la naturaleza, a la que acusaba porque no le había abierto en sus pechos un orificio mayor del que tienen ahora las mujeres para que ella fuese capaz de concebir allí otras formas de copular<sup>187</sup>.

No hablamos ahora de una diosa eterna; Teodora, mortal, como mujer hermosa y seductora –no siempre debemos asociar la seducción al daño– conquistó el corazón del

---

<sup>185</sup> Procopio de Cesarea (2000). *Historia secreta, IX Teodora la prostituta*, 12-13 (intr., trad. y notas Signes Cordero, J.). Madrid: Editorial Gredos.

<sup>186</sup> *Ib.*, IX, 14 ss.

<sup>187</sup> *Ib.*, 16-18 ss.

Emperador. Justiniano se enamoró perdidamente de ella, tanto que la convirtió en Emperatriz.

En su *Historia secreta* Procopio se muestra claro detractor de Teodora acusándola de numerosos actos incalificables y de tener varios amantes<sup>188</sup>, aunque después de casarse con Justiniano no habla de ninguno de ellos.

Por el contrario, otros autores sostienen que se trataba de una mujer enérgica, sagaz, caritativa y muy inteligente que quiso acabar con las castas sociales y que colaboró en la mejora de los derechos de la mujer. Fundó hospitales, hospicios, posadas para peregrinos e intervino para que se crearan una serie de leyes que protegieran a las mujeres, como el que pudieran administrar su herencia o que se instaurase la pena de muerte para los violadores.

Inscrito queda, pues, que Teodora atraía a los hombres con un magnetismo especial y los manipulaba, sobre todo a Justiniano quien, por amor hacia ella, fue capaz de modificar la ley que prohibía a los nobles casarse con plebeyas. Justiniano también se dejó asesorar por Teodora en las *novelas* recogidas en el *Corpus Juris Civilis* (*magna compilación legal de Justiniano*) que contiene un conjunto de leyes transgresoras para la época. Hecho que vendría a demostrar que esta mujer fatal además de poseer una gran inteligencia y cultura, se anticipó muchos siglos defendiendo los derechos de las mujeres en el ámbito político, jurídico y social gracias a sus ideas renovadoras.

A su muerte, tal y como expone Susana Castellanos de Zubiría, fue beatificada por la iglesia ortodoxa: «Su cuerpo fue remitido a la Iglesia del Santo Apóstol, uno de los templos más espléndidos que ella y Justiniano habían mandado construir<sup>189</sup>». Aunque esta misma autora también ofrece un aspecto más oscuro de la Emperatriz de Bizancio: «Algunos comentan que como parte de un casi olvidado rito fúnebre, sus más cercanas amigas sacrificaron un carnero negro e hicieron plegarias a dioses prohibidos a los que Teodora, a pesar de sus apariencias, no había dejado de adorar por completo<sup>190</sup>».

---

<sup>188</sup> *Historia secreta* no se publicó en vida de Teodora y Justiniano.

<sup>189</sup> Castellanos de Zubiría, S. (2008). *Mujeres perversas de la historia*. “Santas por lo perversas”. Bogotá: Grupo Editorial Norma, p. 128.

<sup>190</sup> *Ib.*, p. 128.

«La mujer es más amarga que la muerte, porque ella es un lazo; su corazón es una red, y sus brazos son cadenas. Quien agrada a Dios escapa de ella, mas el pecador en ella queda preso»  
*Eclesiastés, 7:26*

Una de las féminas más lujuriosas, sensuales y ambiciosas que la historia nos presenta es María dei Teofilatti, llamada Marozia, hermosísima mujer que utilizó su cuerpo para saciar una sed de poder que no tuvo límites.

El periodo comprendido desde el comienzo del siglo X hasta el año 964 es conocido como *Saeculum Obscurum* (la Edad Oscura) o Pornocracia, «etapa del papado caracterizada por la influencia que sobre él tuvieron tres poderosas mujeres: Teodora la Mayor, esposa del poderoso cónsul y senador romano Teofilacto I, y las hijas de ambos, Teodora la Joven y Marozia. La pornocracia, según Baronio, abarcó desde el 904, año de la consagración de Sergio III, y el 963, año de la muerte de Juan XII, nieto de Marozia. En total doce sumos pontífices<sup>191</sup>».

Marozia se adentra en la historia de Roma por mantener relaciones sexuales con su primo el Papa Sergio III –ella tenía tan sólo quince años y el pontífice cuarenta y cinco–. Consiguió manipularle y, a través de él, obtener todo el poder sobre la cristiandad.

Desde muy joven, Marozia visitaba al Papa Sergio (amante de su madre): «Se afirma que Marozia fue aleccionada en el arte amatorio por su propia madre Teodora, mientras esta mantenía relaciones sexuales con Sergio III, formando así una especie de ménage à trois, madre-hija-papa<sup>192</sup>».

Cuando la madre se hallaba ausente, el Papa acudía a ver a la niña a su palacio situado frente a la iglesia de San Pedro. La joven conocía todos los secretos del arte amatorio; ungía su cuerpo con aceites y usaba ricos perfumes, siguiendo los consejos de su madre y de una sabia ramera. Al tener delante a una joven ofreciéndole sus encantos

---

<sup>191</sup> Fratini, E. (2011). *Los papas y el sexo. Mujeres y Pornocracia (903-973)*. Madrid: Ed. Espasa, p. 56.

<sup>192</sup> *Ib.*, p. 57.

desnuda y brillante, el Papa Sergio III sucumbió, manteniendo con ella unas relaciones largas y fogosas.

Marozia culminó “su trabajo” con el Papa quedándose embarazada, y así poder asegurarse que éste accedería a todos sus deseos. Tuvieron un hijo al que llamaron Juan: «Algunos rumores dicen que Sergio III era el verdadero padre de Marozia, por lo que el hijo que ambos tuvieron pudo ser engendrado en un acto incestuoso<sup>193</sup>».

Marozia en su anhelo de que su hijo se convirtiese en Papa incitó a su esposo, Alberico I de Spoleto, para que destituyera al Papa Juan X; intento frustrado, ya que su marido fue asesinado por los seguidores del Papa.

Esta vengativa mujer fatal no cejó en su empeño de que su descendiente fuera la representación de Dios en la tierra. Volvió a casarse con Guido de Toscana a quien también convenció para que acabase con el Papa Juan X, consiguiendo esta vez su propósito; el pontífice fue encarcelado y más tarde asesinado.

Sin embargo, no sería su hijo quien sucediese a Juan X sino León VI y posteriormente Esteban VII, a los cuales Marozia no dudó en envenenar, cumpliéndose así su deseo de ver a su hijo Juan convertido en el Papa Juan XI.

A la muerte de su marido, Guido de Toscana, la ambición de Marozia hizo que se fijara en una nueva presa; su cuñado Hugo de Arlés, rey de Provenza. El que éste estuviera desposado no supuso un impedimento para Marozia, quien rápidamente consiguió la anulación del matrimonio gracias al poder del Papa Juan XI, «según Liutprando, tras mantener una relación sexual con él en una noche de lujuria y pasión incestuosa entre madre e hijo<sup>194</sup>».

Influía tanto en su hijo que era ella quien regentaba; Marozia era la verdadera pontífice de Roma.

Otro de sus descendientes, Alberico II, habido del matrimonio con Alberico I de Spoleto encarceló a esta mujer sin escrúpulos en el Castel Sant'Angelo junto con su hijo el Papa Juan XI.

Marozia «[...] había sido hija de papa, amante de papas, madre de papa, tía de papa, abuela de papa, bisabuela de papa y tatarabuela de papa y que había sido, junto a su madre, la principal responsable del llamado gobierno romano de las cortesanas. Entre ella y su madre, Teodora la Mayor, habían consagrado a nueve papas en tan solo ocho

<sup>193</sup> Castellanos de Zubiría, *op. cit.*, p.149.

<sup>194</sup> Liutprando citado en Frattini, *op. cit.*, p. 62.

años, de los cuales dos habían sido estrangulados; uno, asfixiado con una almohada; cuatro, destituidos, y de estos cuatro, dos o tres, envenenados<sup>195</sup>».

Turbia y atroz la vida de Marozia, en la que no es ella sola la verdadera culpable sino también la mujer que le aleccionó e indujo a alcanzar el poder a través de la seducción; Teodora, su madre.

La figura de Marozia guarda evidentes concomitancias con algunas de sus fatales predecesoras en cuanto al arte de la seducción, mujeres como Mesalina conocida por sus constantes infidelidades con miembros de la nobleza romana así como soldados, actores y gladiadores. Similitudes que también encontraríamos, muchos siglos después, en otra mujer considerada prototipo de maldad, Lucrecia Borgia, a quien se le atribuye toda clase de vicios y crímenes sin ningún fundamento, como una participación activa en los asesinatos de su padre y hermano.

---

<sup>195</sup> Frattini, *op. cit.*, p. 63.

### 3. 4. *La Belle Dame sans Merci*

En la esfera de lo literario en el siglo XIX el tema de la mujer fatal será ampliamente tratado. Surgen obras impregnadas de misoginia que ofrecen una imagen de la mujer sin ninguna cualidad; una bella egoísta y ambiciosa, en algunos casos cruel, que utiliza su cuerpo para cautivar a los hombres y conseguir sus fines. Ejemplo de ello: *Les Fleurs du mal* (*Las flores del mal*, Charles Baudelaire, 1857), *Salammbô* (*Salambó*, Gustave Flaubert, 1862), el poema *Hérodiade* (*Herodías*, Stéphane Mallarmé, 1864), *La faute de l'abbé Mouret* (*La caída del abate Mouret*, 1875) y *Naná* (1879) de Émile Zola, *Salomé* (Oscar Wilde, 1894) y *La Femme et le pantin* (*La mujer y el pelele*, Pierre Louÿs, 1898).

Existe un misterioso y enigmático poema, perteneciente a la primera mitad del siglo XIX, que acapara poderosamente nuestra atención ya que en él localizamos a una oscura y silenciosa mujer a quien el autor, John Keats, le niega un nombre denominándola *la bella dama sin piedad*.

«Persegúa en la selva al monstruo hembra cuya cola ondulaba  
sobre las hojas secas como un arroyo de plata»  
Gustave Flaubert, *Salambó* (*Canto de Matho*)

*La bella dama sin piedad* prefigura uno de los primeros ejemplos de mujer fatal en la literatura y el paradigma de lo que más tarde serían las fatales de finales del siglo XIX: misteriosas, atractivas y seductoras mujeres de cabellos largos y mirada hechicera que encaminaban a los hombres a la perdición.

El título del poema procede de una obra escrita en la Edad Media por Alain Chartier, *La Belle Dame sans Merci* (1424). En ella, la mujer aparece como objeto de adoración, por lo que se incluye en la tradición literaria del amor cortés: Un caballero implora a una dama que sea su enamorada, inútiles sus súplicas pues la inmisericorde dama le rechaza fría y tajante. El caballero muere de tristeza, se suicida. La narración concluye con un consejo donde se advierte la misoginia medieval:

«Vosotras, damas y doncellas/ en quien honor nace y se junta,/ no seáis nunca tan crueles/ solas o todas juntas./ Que ninguna de ustedes se parezca/ a la que nombro aquí,/ a la que se puede llamar, creo yo,/ La Bella Dama sin Piedad<sup>196</sup>».

La obra produjo indignación en ciertas esferas, y tres damas de la corte le exigieron al escritor que se disculpara. Alain Chartier escribió *Excusas ante las cartas enviadas por las damas*<sup>197</sup> donde las alaba, aunque de nada le sirvieron.

El escritor británico John Keats en *La Belle Dame sans Merci* (*La bella dama sin piedad*) narra la historia de un caballero que seducido por una bellísima dama, a la que describe con rasgos de mujer fatal, se encuentra solitario y triste debatiéndose entre los dulces recuerdos y el dolor del abandono.

Se culpabiliza a la mujer de seducir con su belleza a los hombres para después, *sin piedad*, abandonarlos mientras duermen, pero hemos de tener en cuenta que el poema fue escrito desde el punto de vista de un hombre y la narración es relatada por otro; un caballero que, según él, ha sido abandonado y despreciado.

John Keats escribió *La Belle Dame sans Merci* en abril de 1819. Un mes más tarde reescribió el poema, legándonos dos versiones del mismo<sup>198</sup>:

Versión original, 1819

Oh what can ail thee, knight-at-arms,  
Alone and palely loitering?  
The sedge has withered from the lake,  
And no birds sing.

Oh what can ail thee, knight-at-arms,  
So haggard and so woe-begone?  
The squirrel's granary is full,  
And the harvest's done.

I see a lily on thy brow,  
With anguish moist and fever-dew,  
And on thy cheeks a fading rose  
Fast withereth too.

Versión publicada, 1820

Ah, what can ail thee, wretched wight,  
Alone and palely loitering?  
The sedge is wither'd from the lake,  
And no birds sing.

Ah, what can ail thee, wretched wight,  
So haggard and so woe-begone?  
The squirrel's granary is full,  
And the harvest's done.

I see a lily on thy brow,  
With anguish moist and fever dew;  
And on thy cheek a fading rose  
Fast withereth too.

<sup>196</sup> «*Et vous, Dames et Damoiselles,/ En qui honneur naist et s'assemble,/ Ne soyez mie si cruelles/ Chacunes et toutes ensemble./ Que ja nulle de vous ressemble/ Celle que m'oyez nommer ci,/ Qu'on peut appeller, ce me semble,/ La Belle Dame sans Merci*»:

Chartier, A., Charpennes, L. (1901). *La Belle Dame sans Merci*. Paris: L. Barnéoud & cie. Imprenta Laval, p. 84: <https://archive.org/stream/labelledamesansm00char#page/n1/mode/2up>

<sup>197</sup> «*Response faite par Maistre Alain sur les Letres que les Dames lui ont escrites*». *Ib.*, p. 91.

<sup>198</sup> Keat, J. (1919-20). *La Belle Dame sans Merci Ballad* en Hanson, M. English History (El subrayado es nuestro): <http://englishhistory.net/keats/poetry/la-belle-dame-sans-merci-ballad/>

I met a lady in the meads,  
Full beautiful - a faery's child,  
Her hair was long, her foot was light,  
And her eyes were wild.

I made a garland for her head,  
And bracelets too, and fragrant zone;  
She looked at me as she did love,  
And made sweet moan.

I set her on my pacing steed,  
And nothing else saw all day long,  
For sidelong would she bend, and sing  
A faery's song.

She found me roots of relish sweet,  
And honey wild, and manna-dew,  
And sure in language strange she said  
-I love thee true'.

She took me to her elfin grot,  
And there she wept and sighed full sore,  
And there I shut her wild wild eyes  
With kisses four.

And there she lulled me asleep  
And there I dreamed -Ah! woe betide!  
The latest dream I ever dreamt  
On the cold hill side.

I saw pale kings and princes too,  
Pale warriors, death-pale were they all;  
They cried -'La Belle Dame sans Merci  
Hath thee in thrall!'

I saw their starved lips in the gloam,  
With horrid warning gaped wide,  
And I awoke and found me here,  
On the cold hill's side.

And this is why I sojourn here  
Alone and palely loitering,  
Though the sedge is withered from the  
lake,  
And no birds sing.

I met a lady in the meads,  
Full beautiful - a faery's child;  
Her hair was long, her foot was light,  
And her eyes were wild.

I set her on my pacing steed,  
And nothing else saw all day long,  
For sideways would she lean, and sing  
A faery's song.

I made a garland for her head,  
And bracelets too, and fragrant zone;  
She look'd at me as she did love,  
And made sweet moan.

She found me roots of relish sweet,  
And honey wild, and manna dew;  
And sure in language strange she said  
-I love thee true.'

She took me to her elfin grot,  
And there she gazed, and sighed deep,  
And there I shut her wild wild eyes  
So kiss'd to sleep.

And there we slumber'd on the moss,  
And there I dream'd -Ah! woe betide!  
The latest dream I ever dream'd  
On the cold hill side.

I saw pale kings, and princes too,  
Pale warriors, death-pale were they all;  
They cried -'La Belle Dame sans Merci  
Hath thee in thrall!'

I saw their starved lips in the gloam,  
With horrid warning gaped wide,  
And I awoke, and found me here  
On the cold hill side.

And this is why I sojourn here,  
Alone and palely loitering,  
Though the sedge is wither'd from the  
lake,  
And no birds sing.

*La Belle Dame sans Merci* es un poema misterioso y ambiguo, tanto como la dama de quien no se nos facilita su nombre, que incita a preguntarnos: ¿Es una mujer, un ser fantástico o una alucinación?

En un paisaje desolado, en el que hasta la naturaleza se ve afectada, se siente la muerte alrededor. “Alguien” –no se nos proporciona ninguna referencia del personaje– advierte el lamentable estado en el que se encuentra un caballero; pálido, solo e invadido por la tristeza. El personaje anónimo le pregunta por su dolor.

Cuando el caballero expresa su tragedia describe a la dama causante de su aflicción con los rasgos físicos de una mujer fatal; bellísima, misteriosa, con ojos hechiceros y largos cabellos, de hermosura tal que la cree hija de las hadas.

¿Nos encontramos ante una mujer fatal que seduce con dulzura y engaña al caballero haciéndole creer que le ama para, cruelmente, abandonarle después? o ¿es el caballero quien deslumbrado y obnubilado imagina que ella le corresponde?

Él la adorna con un cinturón y una corona de flores –al igual que los dioses a Pandora<sup>199</sup>– y cuando ella le mira dulcemente, el caballero interpreta que lo hace con amor. La dama agradecida le descubre exóticos y dulces alimentos que la naturaleza nos brinda y, aunque le habla en una lengua extraña, él, extasiado, deduce que le está diciendo que le ama.

Cuando la sube a su corcel nada podemos reprochar a la dama que canta dulces y melodiosas canciones, como sólo las hadas saben hacerlo. En el caso de que las entonara como las Sirenas intentando encantar a Ulises, el caballero no resultó tan precavido<sup>200</sup>, pues la escucha completamente cautivado y sus ojos ya no ven nada más que su objeto de deseo.

La *Bella* le conduce hasta su gruta encantada. Allí llora, hecho que embelesa más aún al caballero que rendido seca sus lágrimas con cuatro besos, pero ¿cuál es el motivo de su llanto? Posiblemente se trate de un ardid y embaucadora llore para inspirar compasión, o quizá el caballero la haya herido de alguna manera siendo el causante de sus lágrimas, razón por la cual le abandona.

---

<sup>199</sup> «La diosa Atenea de ojos glaucos le dio ceñidor y la adornó con vestido de resplandeciente blancura; la cubrió desde la cabeza con un velo, maravilla verlo, bordado con sus propias manos; y con deliciosas coronas de fresca hierba trenzada con flores, rodeó sus sienes Palas Atenea». Hesíodo. *Teogonía*, *op. cit.*, 573-578.

<sup>200</sup> Aconsejado por Circe, para no ser arrastrado por el canto sonoro de las Sirenas, Ulises dice a sus compañeros: «*Atadme con fuertes lazos, en pie y arrimado a la parte inferior del mástil –para que me esté allí sin moverme– y las sogas líguense al mismo. Y en caso de que os ruegue o mande que me soltéis, atadme con más lazos todavía*». Homero. *Odisea*, *op. cit.*, Canto Doce, 159 ss.

Ella le acaricia de manera suave hasta que se queda profundamente dormido. La dama se muestra sensible, dulce y complaciente a los ojos del caballero hasta que éste se duerme. Comienza a advertir su maldad cuando los personajes del sueño, heridos y despechados, le comunican que ella le ha esclavizado. Teniendo en cuenta que la mujer desaparece al finalizar el sueño, probablemente el caballero no pueda distinguir el sueño de la vigilia y la dama no sea real sino tan sólo un delirio producto de la fiebre.

Si la dama ha destruido a otros hombres que aun después de muertos siguen siendo torturados por ella, tal vez el caballero nunca soñó. Él cuenta que durmió su último sueño: «*The latest dream I ever dream'd*». ¿Se queda dormido realmente, o muere? En la última estrofa: «*Alone and palely loitering,/ Though the sedge is withered from the lake,/ And no birds sing*», el estado en que se encuentra al despertar, su palidez, todo aquello que le rodea, incluso la misma naturaleza, nos incita a pensar que él está muerto también.

Si desde un primer momento el caballero ha cruzado el umbral y ahora se halla en el gélido mundo de los muertos, de igual manera estarían muertos los macilentos príncipes, reyes y guerreros que le informan de que ha sucumbido ante la *Bella*. Hecho que justificaría los versos: «*I saw their starved lips in the gloam/ With horrid warning gaped wide*», ya que los labios hambrientos de las anteriores víctimas se abrirían enormemente para morderle. Quedando esclarecido, además, que el narrador anónimo que se interesa por el caballero, al principio, viendo su dolor ni tan siquiera le dedique unas palabras de consuelo. Nos encontraríamos, pues, con que todos son esclavos pertenecientes al mundo de las sombras donde reina una impresionante y erótica vampira que cautiva y esclaviza a los hombres dejando a su paso desolación y muerte.

Al despertar se encuentra *en la falda de la helada montaña* (en un mundo sin vida). Destruído por la pérdida de su amada no reúne fuerzas para huir, ni tampoco lo pretende, completamente seducido está dispuesto a vagar eternamente por los caminos sombríos y fríos de la muerte en busca de su *bella dama*.

Una explicación menos compleja nos llevaría a pensar que el caballero está obsesionado con un amor perdido que le causó un dolor lacerante y evoca a la dama con melancolía para, más tarde, resentido y despechado responsabilizarla de sus males. Todo ello suponiendo que la *Dama* fuese realmente una mujer, algo que dudamos, en nuestra opinión no es humana al igual que el fascinante y aterrador personaje femenino

de la Antigüedad que localizamos en otro de los poemas de John Keats, la *Lamia* (1819).

«Robert Burton narra la historia de una Lamia, que había asumido forma humana y que sedujo a un joven filósofo “no menos agraciado que ella”. Lo llevó a su palacio, que estaba en la ciudad de Corinto. Invitado a la boda, el mago Apolonio de Tyana la llamó por su nombre; inmediatamente desaparecieron la Lamia y el palacio. Poco antes de su muerte, John Keats (1795-1821) se inspiró en el relato de Burton para componer su poema<sup>201</sup>».

Según la descripción que Jorge Luis Borges realiza de las Lamias: «De la cintura para arriba su forma era la de una hermosa mujer; más abajo la de una sierpe. Algunos las definieron como hechiceras; otros como monstruos malignos. La facultad de hablar les faltaba, pero su silbido era melodioso. En los desiertos atraían a los viajeros, para devorarlos después<sup>202</sup>».

En el poema de John Keats, la Lamia confiesa que otrora tuvo forma de mujer y suplica por volver a serlo:

«¿Hasta cuándo voy a yacer bajo esta guirnalda funeraria?/ ¿Cuándo, mísera de mí, volveré a despertar,/ cuándo respiraré en un cuerpo delicado/ y viviré una vida digna dentro de un cuerpo,/ con un amor correspondido y con placer,/ con lucha y plétora de corazones y de besos?/ ¡Ay, ay, mil veces desdichada! ¡Ay, destino miserable!/[...] Fui mujer. ¡Dame, ay, forma de mujer!/ Adoro a un muchacho de la ciudad de Corinto./ Devuélveme mi figura hermosa/ y llévame a donde él está<sup>203</sup>».

Al deshacerse de su cola de serpiente, la Lamia es física y moralmente similar a la *Bella Dama* desconocida y enigmática. Ambas, son seres sobrenaturales de belleza excesiva que seducen, cautivan y crean dependencia amorosa, arrastrando a los hombres a la destrucción y la muerte.

Años después, la temática misteriosa y fantástica del poema de Keats entusiasmaría a compositores y pintores. En 1877 será Sir Charles Villiers Stanford quien envuelva con música a *La Belle Dame sans Merci*, compuesta sobre el texto de John Keats. El poema keatsiano también sirvió de inspiración a varios pintores para realizar sus obras, entre los que se encuentran: Arthur Hughes (1863), Walter Crane

---

<sup>201</sup> Borges, *op. cit.*, p. 67.

<sup>202</sup> *Ib.*, p. 67.

<sup>203</sup> Fragmentos del poema de John Keats (1819) *Lamia*, traducidos por Cavafis en 1892. En Cavafis, C. P. F. (1987). *Poesía completa* (trad. Bécenas de la Peña, P.). Madrid: Ed. Alianza Tres, p. 318.

(1865), John William Waterhouse (1893), Henry Meynell Rema (1901), Frank Dicksee (1902), Sir William Russell Flint (1908) y Frank Cadogan Cowper (que pintó dos versiones en 1905 y 1926).



*La Belle Dame sans Merci (La bella dama sin piedad),*  
Sir William Russell Flint (1908)

La décima estrofa de la obra de John Keats, *La Belle Dame sans Merci*: «*I saw pale kings, and princes too,/ Pale warriors, death pale were they all;/ They cried/ –La belle Dame sans Merci/ Hath thee in thrall!*» impulsó a Sir William Russell Flint a crear una imagen visual de la misma.

La dama de cabellos rojizos tras haber conquistado al caballero contempla complacida cómo éste duerme en su regazo, sabiendo que será suyo para siempre. En la copa del árbol atisbamos a los reyes, princesas y guerreros pálidos como la muerte de los que nos habla el poema.

El caballero sujeta su espada para defenderse, aunque en el lugar donde yace de nada le servirá. La dama observa al caballero satisfecha, cual figura vampírica que necesita alimentarse de su víctima.

En el escudo que cuelga sobre la cabeza de la dama puede leerse: «*fide sed cui vide*» (mira en quien confías), algo a lo que el caballero hizo caso omiso. No sólo en los escudos también en las espadas solían escribirse lemas que encerraban una moralidad o una sentencia. La máxima «*Fide sed cui vide*» aparece grabada en una espada de Felipe II –conservada en el Museo de Armas de Madrid– donde se lee: «*Pugna pro patria, pro aris et focis; nec temere, nec timide, fide sed cui vide*<sup>204</sup>», cuya traducción al castellano sería: *Lucha por la Patria, la religión y la familia; ni temeraria ni tímidamente, confía, pero mira en quién.*

<sup>204</sup> De Gandia, E. (1999). *Ruy Díaz de Guzmán y “La Argentina”* en Instituto Argentino de Ciencias Genealógicas. Buenos Aires: Instituto Argentino de Ciencias Genealógicas, p. 132: [http://www.institutogenealogia.org/Revista\\_bajar/Genealogia\\_Revista\\_02.pdf](http://www.institutogenealogia.org/Revista_bajar/Genealogia_Revista_02.pdf)

Homónimamente al poema de John Keats, *La Belle Dame sans Merci*, e inspirándose en él, el director Hidetoshi Oneda realiza un cortometraje de quince minutos en 2005; un espectacular trabajo por el cual recibió numerosos galardones.



Natassia Malthe, *La Belle Dame sans Merci* (*La Bella dama sin piedad*, Hidetoshi Oneda, 2005)

El cineasta hace una interpretación libre del poema, en el que introduce un cuarto personaje; un náufrago alcohólico que muere en los primeros minutos. El narrador que se interesa por el caballero en el poema deja de ser anónimo, apareciendo como uno de los dos supervivientes de un naufragio que se encuentran en una isla desierta.

El náufrago se inclina para beber agua de un lago y al levantarse se sorprende al descubrir a un caballero detrás de él, cuyo aspecto es sobrecogedor; viejo, decrepito y ojeroso, quien con una voz que hiela el alma inquiere al navegante: «¿*La has visto?*».

El caballero narra la historia de su encuentro con una misteriosa dama de la que se enamora profundamente. La atractiva Natassia Malthe interpreta a una *dame fatale*, sensual, seductora y fría, de una belleza extraordinaria, ideal de cualquier hombre. Pero se horroriza cuando ella aparece, custodiada por sus víctimas, mostrando su verdadera forma; el rostro de la bella se desfigura convirtiéndose en una espantosa calavera.

Después de exponer su drama, el viejo caballero muere y se desintegra ante los ojos atónitos del joven náufrago.

Asistimos pues, a la relación entre Eros y Thanatos ya que en la adaptación de Hidetoshi Oneda del poema keatsiano, la dama que enamora al caballero se alza como la representación de la muerte.

A nuestro juicio, dado que el vampirismo estaba presente en la época en la que fue escrito el poema *La Belle Dame sans Merci*, creemos que John Keats describe a una hermosísima Venus diabólica –sin dejar de pertenecer al género femenino–, a una enigmática mujer vampiro.

Terroríficas y poderosas féminas, creadas y temidas por los hombres, como *Filinion* –del poema de Johann Wolfgang von Goethe, *Die Braut von Korinth* (*La novia de Corinto*, 1797)– o *Clarimonde* –del relato de Théophile Gautier, *Les Amours d'une morte*, reeditado como *La Morte amoureuse* (*La Muerta enamorada*, 1836)– capaces de regresar de la muerte para acrecentar el sufrimiento de sus enamorados.

En el siglo XIX aumentarán las obras en las que una seductora, peligrosa y siniestra mujer ejerce sobre los hombres una oscura y letal fascinación; la mujer vampiro. En definitiva, no es más que una mujer fatal que, aun después de muerta, sigue atrayendo y destruyendo a los hombres. Ejemplo de ello son los cuentos de Ernst Theodor Amadeus Hoffmann (*Vampirismus*, 1820) y Edgar Allan Poe (*Morella*, 1835 y *Ligeia*, 1838); algunos de los poemas de Charles Baudelaire recogidos bajo el título genérico *Les Fleurs du mal* (*Las Flores del Mal*, 1857): *Le vampire* (*El vampiro*), *Chanson d'après-midi* (*Canción de la tarde*) y *Les Métamorphoses du vampire* (*Las metamorfosis del vampiro*) –poema censurado en la primera edición de *Las Flores del Mal*–; *La vampire* (*La vampira*, 1865) de Paul Féval; *Carmilla* (1871) de Joseph Sheridan Le Fanu y *La Tentation de Saint Antoine* (*La tentación de San Antonio*, 1874) de Gustave Flaubert.

### 3. 5. Pioneras en el cine

Como ya comentáramos en páginas anteriores, el arquetipo de la *femme fatale* surgió en la literatura europea de finales del siglo XIX. Ayesha, del libro *She (Ella)*, 1887) de Henry Rider Haggard podría ser la primera de estas mujeres extraordinarias. Según Román Gubern: «Jung vio en ella la matriz de la *femme fatale* de la cultura occidental. Podríamos añadir todavía que el superego masculino del novelista se rebeló y castigó aquí a la supermujer, de una belleza y una longevidad intolerables. O, dicho desde un ángulo feminista, su texto expresa los temores masculinos hacia una mayor autonomía femenina, percibida como autoritarismo despótico. Y pulveriza de paso, claro está, el sueño fáustico y quimérico de la juventud eterna perseguida por alquimistas y médicos<sup>205</sup>».

La adaptación cinematográfica de *She* arribaría al cine silencioso, cuyas mujeres protagonistas fueron Alice Delysia (Will Barker, 1916) y Betty Blythe (Leander de Cordova, 1925). Con el sonoro, sería Helen Gahagan (Lansing C. Holden e Irving Pichel, 1935) la pionera en interpretar el papel de la protagonista de *She* (cuyo título en castellano fue *La diosa de fuego*<sup>206</sup>).

Anteriores a Ayesha surgieron en el cine silente mujeres fatales libres, bellas y sensuales, que después con el sonoro seguirían fascinándonos, algunas de las cuales exponemos a continuación.

#### 3. 5. 1. Las fatales silenciosas

«¿Qué es lo que le gusta más a un hombre, cualquiera que sea su nivel social, su cultura, su nacionalidad, etc.? Ni el oro, ni el poder [...] simplemente las mujeres hermosas que excitan su imaginación erótica [...] Enseñemos pues mujeres hermosas,

---

<sup>205</sup> Gubern, *op. cit.*, p. 303.

<sup>206</sup> Posteriormente se realizaron varias versiones cinematográficas y televisivas, todas ellas inspiradas en el libro *She* de Henry Rider Haggard.

jóvenes hermosas a los hombres que pagan las localidades de cine<sup>207</sup>, y haremos fortuna. Sí, ¿pero qué clase de mujeres hermosas? ¿Grandes o pequeñas? ¿Flacas, rellenitas, o gordas? ¿Deportivas o románticas? ¿Vulgares o distinguidas? ¿Naturales o sofisticadas? Hacer la pregunta, es dar ya una respuesta: todas las mujeres hermosas<sup>208</sup>». Este es el razonamiento, entre otros, del productor y director de cine estadounidense Cecil Blount DeMille que le llevó, junto con algunos colegas, a la creación de Hollywood.

Los arquetipos femeninos del cine de Hollywood en sus inicios eran mujeres de ojos candorosos, bondadosas, dulces y algo simples, del tipo de las hermanas Lillian y Dorothy Gish –Lillian fue la intérprete favorita de David Wark Griffith–, junto con Mary Pickford a la que Cecil B. DeMille y George Dewey Cukor convirtieron en la «“novia de América” (una novia necia y vulgar que ganó, sobre todo, mucho dinero<sup>209</sup>)» y que la publicidad apodó *The Sweetheart of the World* (La novia del mundo). También estaban las “malas” que siempre eran castigadas, pero la preferencia de los espectadores se inclinaba hacia la mujer dócil, sumisa y enamorada, dispuesta a respetar y obedecer al hombre.

Contra todo el puritanismo de la época apareció una clase de mujer seductora, perversa y malvada. Estas féminas eran mucho más interesantes y atractivas, lo cual hizo que en el cine mudo triunfara el estereotipo de las *vamps*, mujeres devora-hombres, bellas y con un gran poder de seducción.

El cine danés nos mostró mujeres extrañas, incitantes, violentas y malévolas que llevaban al hombre a la fatalidad, como Clara Pontoppidan y otras muchas, pero ninguna adquirió la fama de Asta Nielsen, su máxima representante.

En *Afgrunden* (*El Abismo*, Urban Gad, 1910) interpretada por Asta Nielsen surge una mujer con doble personalidad; Magda. Una profesora de piano culta y formal que cambia radicalmente cuando se fuga con un hombre de circo, convirtiéndose en una mujer sensual, provocativa y apasionada. Como bien dicen Werner Faulstich y Helmut Korte, una «mujer segura de sí misma, pero también sensual, que trata de imponer sus ansias y deseos sexuales en contra de la moral social dominante, lo que al final la

---

<sup>207</sup> Las mujeres no pagaban, era costumbre que los hombres las invitaran al cine.

<sup>208</sup> Enciclopedia temática (1986). *Bellas artes II. 77 Cine, 774. 2 La evolución del cine mudo*, D. La expansión del cine mudo. Barcelona: Ed. Argos-Vergara, p. 57.

<sup>209</sup> *Ib.*, p. 53.

conduce a su destrucción<sup>210</sup>».

Así pues, la antecesora de la *femme fatale* fue la *vamp* –abreviación de *vampire* (vampiro)–, personaje cinematográfico inventado por el cine danés; mujer singular, misteriosa y seductora que volverá locos a los hombres, arrastrándoles a la ruina económica y moral.

Al parecer, la palabra *vamp* «... fue aplicada por primera vez a propósito de una película del cineasta norteamericano Frank Powell (1915), titulada *A Fool There Was*<sup>211</sup>», a raíz del poema de Rudyard Kipling *The Vampire* (1897):

A fool there was and he made his prayer  
(Even as you or I!)  
To a rag and a bone and a hank of hair,  
(We called her the woman who did not care),  
But the fool he called her his lady fair-  
(Even as you or I!)

Oh, the years we waste and the tears we waste,  
And the work of our head and hand  
Belong to the woman who did not know  
(And now we know that she never could know)  
And did not understand!

A fool there was and his goods he spent,  
(Even as you or I!)  
Honor and faith and a sure intent  
(And it wasn't the least what the lady meant),  
But a fool must follow his natural bent  
(Even as you or I!)

Oh, the toil we lost and the spoil we lost  
And the excellent things we planned  
Belong to the woman who didn't know why  
(And now we know she never knew why)  
And did not understand.

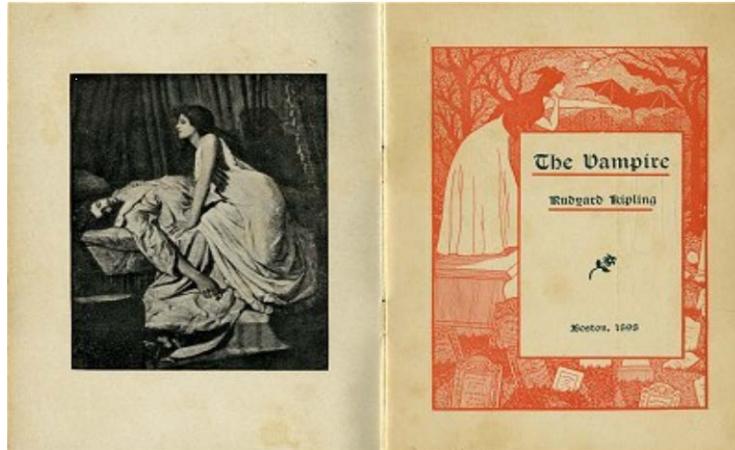
The fool was stripped to his foolish hide,  
(Even as you or I!)  
Which she might have seen when she threw him aside-  
(But it isn't on record the lady tried)  
So some of him lived but the most of him died-  
(Even as you or I!)

---

<sup>210</sup> Faulstich, W. y Korte, H., comp. (1997). *Cien años de cine: Una historia del cine en cien películas. Volumen I. 1895-1924. Desde los orígenes hasta su establecimiento como medio. Una visión General* (trad. Luna, C.). Madrid: Siglo XXI de España Ed., p. 31.

<sup>211</sup> *Enciclopedia temática. Bellas artes II, op. cit.*, p. 50.

And it isn't the shame and it isn't the blame  
 That stings like a white-hot brand-  
 It's coming to know that she never knew why  
 (Seeing, at last, she could never know why)  
 And never could understand<sup>212</sup>.



*The Vampire*, Rudyard Kipling (1897)

Según nuestra interpretación, el poema de Rudyard Kipling cuenta la historia de un hombre “tonto” que ofrece todo a la mujer que le sedujo. Nos advierte que lo que le ha ocurrido a él puede pasarnos a cualquiera, todos podemos convertirnos en unos necios por amor, y entregar voluntariamente hasta la propia vida. No se puede culpar al “vampiro” de lo que se le dio, ni esperar nada de él, ni pedir amor a una mujer que es incapaz de amar porque no tiene corazón.



Mrs. Patrick Campbell  
<http://loc.gov/pictures/resource/cph.3b45345>

La ilustración de *The Vampire* de Rudyard Kipling fue realizada por Philip Burne-Jones en 1897; la modelo fue Mrs. Patrick Campbell.

En 1907, en Nueva York, Patrick Campbell interpretó en el teatro a una mujer fatal en la obra *Hedda Gabler* (1890) del dramaturgo noruego Henrik Ibsen. Hedda tiene una doble naturaleza, instintos aniquiladores primarios e impulsos femeninos, como Circe (la ya mencionada diosa hechicera de la mitología griega). Mujer que no

<sup>212</sup> Richards, D. A., & Beinecke Rare Book and Manuscript Library. (2007). *Rudyard Kipling: The books I leave behind. The Vampire*. New Haven and London: Yale University Press, p. 61.

respeto las normas morales de la época y, al igual que casi todas las fatales, acaba destruyendo la vida de los demás y la suya propia.

Retomando la película, basada en la novela de Porter Emerson Browne de 1909<sup>213</sup>, cuyo título son las cuatro primeras palabras del poema de Rudyard Kipling: *A Fool There Was* (*Érase un tonto*), en ella encontramos a la primera *vamp* norteamericana interpretada por Theda Bara que no era una vampira sino una vampiresa, «en realidad lo que hizo fue imitar a las mujeres fatales del cine danés<sup>214</sup>».

Esta primera *vamp* fue una de las más admiradas actrices del cine silente. Theda Bara era el sobrenombre de Theodosia Goodman, «el seudónimo que le habían elegido tenía, a propósito, una resonancia danesa; pero era también –gracias a la maquiavélica imaginación de los publicitarios– el anagrama de Arab Death que significa “muerte árabe” lo que permitía aunar el exotismo oriental y el misterio escandinavo<sup>215</sup>». Ella interpretó a mujeres tan fatales como *Carmen* (Raoul Walsh, 1915), *Cleopatra* y *Salomé* (J. Gordon Edwards, 1917, 1918).

Cleopatra fue interpretada por varias mujeres del cine silencioso, citar a Helen Gardner en *Cleopatra* (1912) de Charles L. Gaskill y a Giana Terribili-Gonzales en *Marcantonio e Cleopatra* (*Marco Antonio y Cleopatra*, 1913) de Enrico Guazzoni –inspirada en la obra de Shakespeare, en el libro de Plutarco *La vida de Antonio* y en el poema *Cleopatra* de Pietro Cossanos–.



*Cleopatra* (Theda Bara), J. Gordon Edwards (1917)

Theda Bara, la *vamp* que estaba en boga durante la segunda década del siglo XX, fue la protagonista femenina del *film Cleopatra* (1917) de J. Gordon Edwards<sup>216</sup> –basado en la obra de William Shakespeare *Marco Antonio y Cleopatra*–.

La actriz aparece con ropa muy atrevida para la época; la pedrería colocada en la escasa tela que cubre sus senos oculta su desnudez. La tez blanca, los labios marcados y

<sup>213</sup> *A Fool There Was* (*Érase un tonto*) de Porter Emerson Browne, obra de teatro estrenada en Broadway en 1906. Tres años más tarde, el autor escribiría la novela en la que está basado el *film* con el mismo título.

<sup>214</sup> *Enciclopedia Temática. Bellas Artes II, op. cit.*, p. 50.

<sup>215</sup> *Ib.*, p. 50.

<sup>216</sup> Muchas de las películas del cine mudo se han perdido, de este *film* sólo se conservan unos segundos de los cuales se ha extraído la imagen: <http://classiccinema.org/movie/587/Cleopatra>

las sombras oscuras en los ojos le otorgan un aspecto misterioso de seductora y peligrosa mujer fatal.

Años después de su creación, la normativa de Hollywood pensó que esta película era impúdica y el destino se encargó de que los espectadores no volvieran a verla; las dos últimas copias ardieron en el incendio de los Estudios Fox (1937). Tan sólo se conservan unos pequeños trozos en el Museo de Arte Moderno de Nueva York.

En 1920 comenzó el declive de Theda Bara, la moda de las *vamps* había finalizado. La dulce Mary Pickford hizo que la pureza de sus personajes conmoviera al público, la llamada *chica del cabello dorado* consiguió que el espectador prefiriera a las “buenas chicas” antes que a las peligrosas *vamps*. Pero esta inclinación no duraría mucho, pronto surgiría un nuevo tipo de mujeres fatales; las *flappers*<sup>217</sup>.

La Biblia no se muestra a favor del comportamiento femenino, nos presenta a la mujer como un demonio disfrazado de ángel, advirtiendo a los hombres que hay que cuidarse de ella porque es un peligro. Los directores del cine mudo recurrieron a las Sagradas Escrituras para lanzar mensajes moralizantes en los que la mujer tenía un papel negativo.

Llegaron unas *Salomé*s silenciosas interpretadas por Florence Lawrence (J. Stuart Blackton, 1908), Vittoria Lepanto (Ugo Falena, 1910), Theda Bara (J. Gordon Edwards, 1918) y Alla Nazimova (Charles Bryant, 1923), todas inspiradas en el trabajo literario de Oscar Wilde.



*Salomé* (Vittoria Lepanto), Ugo Falena (1910)

Aunque no pertenezca al cine mudo y apareciera más de dos décadas después de que se instaurara el sonoro, es

obligado citar a la *Salomé* más cautivadora que ha hecho su aparición en la gran pantalla, la de William Dieterle (1953).

<sup>217</sup> Mujeres que bebían alcohol en un periodo de prohibición, fumaban cigarrillos con largas boquillas y conducían a gran velocidad. Amantes del jazz, se habían deshecho de sus incómodos corsés, bailaban con sus faldas cortas y su peinado *bob cut* (melena corta con flequillo).



*Salome* (Rita Hayworth), William Dieterle (1953)

Los velos nos dejan entrever el cuerpo escultural de Rita Hayworth, esto hace que no sólo Herodes y sus invitados sino también el espectador no puedan dejar de mirarla, olvidándose que aquellas finas telas velaban una verdad abominable que escondía la muerte.

Salomé continúa su hechizadora danza

quitándose los velos uno tras otro hasta llegar al último, dando la impresión de estar completamente desnuda debido al color del mismo.



*Judith of Bethulia* (Blanche Sweet), D. W. Griffith (1914)

Aunque la historia de Judit escasea en el cine, una de las grandes joyas del periodo mudo<sup>218</sup> es *Judith de Bethulia* (1914) dirigida por D. W. Griffith, adaptación de una obra de teatro de Thomas Bailey Aldrich basada en el *Libro de Judit*. Blanche Sweet realizó un trabajo excelente

interpretando a una Judit dulce y tímida, a la vez que dura y libre. Compasiva se debilita por unos instantes ante Holofernes, por el cual parece tener alguna inclinación, pero le puede más el sentimiento de venganza ante la injusticia cometida a su pueblo.



Delilah (Mabelle De Valia),  
*Samson and Delilah* (Edwin J. Collins, 1922)

En 1922 nos llegará *Samson und Delila* (Alexander Korda), una versión de la historia del fuerte libertador del pueblo hebreo Sansón y de la bella y ambiciosa filisteo Dalila, que intercambia el sexo por información, encarnada por María Corda.

En el mismo año, Edwin J.

<sup>218</sup> Con el sonoro pudimos ver *Iuditta e Oloferne* (*Judith y Holofernes*, 1959) de Fernando Cerchio interpretada por Isabelle Corey.

Collins estrena *Samson and Delilah*, un cortometraje musical (drama basado en la ópera *Samson et Dalila*, de Camille Saint-Saëns) en el que Mdelle. De Valia da vida a Dalila.

La historia de Sansón y Dalila no ha sido bien representada en el cine mudo, todos los trabajos fueron de mala calidad, tendremos que avanzar hasta 1949 donde Hedy Lamarr dirigida por Cecil B. DeMille en *Samson and Delilah*<sup>219</sup> nos muestra una espléndida interpretación de Dalila, siendo un claro ejemplo del estereotipo de mujer fatal dentro del cine bíblico.



Delilah (Hedy Lamarr),  
*Samson and Delilah* (Cecil B. DeMille, 1949)

En las Sagradas Escrituras, Dalila aparece como una astuta y ambiciosa mujer que traiciona a Sansón por once mil piezas de plata. Cecil B. DeMille nos ofrece una visión menos misógina del relato, esta mujer bella y sugerente con una gran carga erótica que despliega y utiliza todos sus

encantos para conquistar al héroe del pueblo, cuando observa que éste ha perdido la visión se lamenta diciendo: «*Está ciego, ya no podrá verme nunca*», y muere con él en la destrucción del templo. El cineasta consigue imprimir al *film* una gran emotividad obsequiándonos con una historia de amor/odio de las que dejan huella.

Volviendo a la novela *She (Ella, 1887)* de Henry Rider Haggard, de donde se cree surgió el arquetipo de la *femme fatale*, encontramos que guarda muchas similitudes con *L'Atlantide (La Atlántida, 1919)* de Pierre Benoit<sup>220</sup>, cuya primera versión cinematográfica fue realizada por Jacques Feyder (1921) en el cine silente, manteniendo el mismo nombre, con Stacia Napierkowska que encarna a la cruel Antinea.

La localización espacio-temporal de *L'Atlantide* de Feyder se sitúa en el Sáhara a principios del siglo XX. Se trata de un reino gobernado por Antinea, despótica reina coleccionista de hombres a los que toma como amantes y cuando se cansa de ellos convierte en estatuas de oro encerrándolos en una cámara de mármol. Advertimos una clara orientación necrofílica de la protagonista.

<sup>219</sup> Fue premiada en 1950 con dos Óscar (Mejor Dirección Artística y Mejor Vestuario) y obtuvo cinco nominaciones.

<sup>220</sup> Pierre Benoit inspirándose en la reina madre del pueblo tuaregs del mito platónico convierte a Tin Hinan en Antinea, la última reina de la Atlántida.

La imagen de Antinea no nos es mostrada hasta el minuto 90 del *film*, exceptuando el sueño delirante que sufre el teniente Saint Avit. Aun con un vestuario grotesco, Napierkowska interpreta a una maravillosa, sorprendente y erótica Antinea que atrapa a sus presas en sus redes de seducción.

En el texto fílmico, existe una elevada carga emocional y sexual, con ciertas connotaciones homosexuales. Observamos un carácter devorador en el sexo femenino, en contraposición con la sumisión por parte del masculino.

A pesar de tener una mirada apagada y un cuerpo nada sugerente<sup>221</sup>, al ser rechazada por Morhange, Antinea consigue, arrastrándose y retorciéndose sinuosamente como una víbora, expresar su deseo insatisfecho añadiendo a la escena una gran densidad sexual. Tras su muerte, Antinea cree ver crucifijos en paredes y columnas (símbolo de la fe de Morhange), reaccionando con pánico como si de un vampiro se tratase.

Más adelante ahondaremos en otra versión sobre la misma historia en los inicios del cine sonoro, *Die Herrin von Atlantis* (*La Atlántida*, 1932) donde de la mano de Georg Wilhelm Pabst podremos ver una Antinea (Brigitte Helm) más cruel, pero también más atrayente que nos seducirá con su fría belleza de diosa.

En ambas versiones de *La Atlántida*, al igual que en *She*, se «anticipa en cierto modo el *amour fou*<sup>222</sup> surrealista, con un amor que trasciende el paso del tiempo y de las generaciones, su carácter posesivo y destructivo a la vez perturba su naturaleza<sup>223</sup>».

Antes de enseñarnos a su Antinea, el director G. W. Pabst nos presentó a Lulú –son muchos los que piensan que el origen de la *femme fatale* se encuentra en ella–, la mujer fatal sin alma, cínica y sensual de *Die Büchse der Pandora* (*La caja de Pandora*, 1929), una obra maestra del cine silente basada en la obra homónima de Frank Wedekind (1904).

---

<sup>221</sup> Para el papel de Antinea, Feyder eligió a Stacia Napierkowska «a quien había admirado en un espectáculo de baile el año anterior. Pero la actriz había engordado excesivamente a lo largo del último año y sus facciones redondas sugirieron más bien en la pantalla un personaje maternal». Gubern, *op. cit.*, p. 313.

<sup>222</sup> El Surrealismo define “*amour fou*” como un amor loco, salvaje.

<sup>223</sup> Gubern, *op. cit.*, p. 302.

«Los dioses griegos crearon una mujer: Pandora. Era hermosa, encantadora, experta en el arte de la adulación que obnubilaba los sentidos. Pero los dioses también le dieron una caja en la que había encerrado todo el mal del mundo. La imprudente mujer abrió la caja, ¡Y todas las desgracias cayeron sobre nosotros!»

G. W. Pabst, *La Caja de Pandora*

En 1895 el dramaturgo alemán Frank Wedekind escribió la obra de teatro *Der Erdgeist* (*El espíritu de la tierra*) que junto con otra de sus tragedias, *Die Büchse der Pandora* (*La caja de Pandora*, 1904), sirvieron de inspiración<sup>224</sup> a Georg Wilhelm Pabst para realizar el *film La caja de Pandora* en 1929.

Anteriormente hubo varias Lulús silenciosas: «En 1917 Alexander von Antalffy realizó una *Lulú* protagonizada por Erna Morena. Al año siguiente, en Hungría, Mihaly Kertesz (que será conocido luego en Hollywood como Michael Curtiz) realizó otra versión con el mismo título, con Claire Lotto. De 1919 fue la producción alemana *Die Büsche der Pandora*, de Arzen von Cserepy, con la danesa Asta Nielsen. Y en 1923 dirigió Leopold Jessner en el mismo país *Erdgeist* (*El espíritu de la tierra*) de nuevo con Asta Nielsen<sup>225</sup>».

Ninguna como la de G. W. Pabst, ya que la mujer que daba vida a Lulú, protagonista de la historia, poseía una belleza intemporal y transmitía al espectador un



Lulu (Louise Brooks),  
*Die Büchse der Pandora* (*La Caja de Pandora*,  
G. W. Pabst, 1929)

erotismo cautivador. «Louise Brooks compuso una imagen que se correspondía al arquetipo de la *femme-enfant* [...] En tal arquetipo erótico, la libérrima amoralidad del *enfant* (el perverso polimorfo de Freud) aparece enfeudada en la sexualidad madura de la *femme*<sup>226</sup>».

Lulú, mujer libre, bella y sensual resulta fascinante para aquel que fija sus ojos en ella, espejismo que el hombre adivina, y que le conducirá a un trágico final. La historia de Lulú tiene reminiscencias con el

<sup>224</sup> La ópera *Lulu*, compuesta por Alban Berg y estrenada en 1937, también está basada en estas dos tragedias de Frank Wedekind.

<sup>225</sup> Gubern, *op. cit.*, p. 75.

<sup>226</sup> *Ib.*, p. 76.

mito de la hermosísima y cautivadora Pandora ya que, según cuenta Hesíodo, también al contemplarla: «un estupor se apoderó de los inmortales dioses y hombres mortales cuando vieron el espinoso engaño, irresistible para los hombres<sup>227</sup>». Tal y como nos resume el rótulo con el que se inaugura la película:

«Honored court gentlemen of jury the greek gods created a woman: Pandora she was beautiful, enticing, well versed in the infatuating arts of flattery...But the good also gave her a casket in which they locked up all the evil in the world: The heedless woman opened the box and disaster overcame us!<sup>228</sup>»

El *film* nos cuenta la vida de Lulú, una joven ambiciosa y sin moral alguna que se esconde tras una apariencia delicada e inocente causando la perdición de cuantos la rodean. Contrae matrimonio con un hombre mayor que ella, de un estatus social alto, al que tiene embelesado y obsesionado, algo que le conduce a la locura y a un trágico final. El desenfreno de Lulú, lleno de actos innobles, también le llevará a la degradación e incluso a la muerte.

En el mundo de Lulú no existe la esperanza, se quedó dentro de la jarra (caja) como en el mito de Pandora: «Sólo permaneció allí dentro la Espera, aprisionada entre infrangibles muros bajo los bordes de la jarra y no pudo volar hacia la puerta; pues antes cayó la tapa de la jarra por voluntad de Zeus portador de la égida y amontonador de nubes<sup>229</sup>». Esta mujer, seducción y muerte, cautiva y utiliza a varios hombres e incluso a una mujer que la seguirán hechizados, arrastrándoles hasta la corrupción moral o la destrucción. Los «numerosos monstruos, cuantos terribles cría el continente y el mar... admirables, cual seres vivos dotados de voz<sup>230</sup>» no estaban grabados en una diadema de oro como la de Pandora, sino en la mente de Lulú.

---

<sup>227</sup> Hesíodo. *Teogonía*, *op. cit.*, 588-590.

<sup>228</sup> En el enunciado de este apartado puede leerse la traducción (nuestra) del rótulo –que en el cine mudo resumía la parte esencial del diálogo–, palabras que pronuncia un abogado dirigiéndose a los honorables Sres. del tribunal del jurado.

<sup>229</sup> Hesíodo. *Trabajos y días*, *op. cit.*, 97 ss.

<sup>230</sup> Hesíodo. *Teogonía*, *op. cit.*, 581 ss.

*«La mujer es hiel. Pero tiene dos buenos momentos:  
uno en el lecho, el otro en la muerte»*  
Páladas

En 1845 Prosper Mérimée escribe *Carmen*, su argumento se basa en una historia de pasión, celos y muerte que le habían contado. Fue publicada ese mismo año en la revista francesa *La Revue des Deux Mondes*, y en 1847 como novela. Años más tarde, el maestro Georges Bizet (sobre el libreto que Ludovic Halévy y Henri Meilhac escribieron basado en la novela de Prosper Mérimée) compuso la ópera *Carmen* de fama universal que se estrenó en 1875.

Causa indignación el misógino epigrama inicial (en griego) del poeta alejandrino Páladas con la que Prosper Mérimée comienza *Carmen*: *«La mujer es hiel. Pero tiene dos buenos momentos: uno en el lecho, el otro en la muerte»*. Podría herirnos doblemente como la navaja de “El Tuerto” con la que Don José apuñala a Carmen, pero no nos mata sino que nos permite apreciar la necedad de algunos hombres.

Aquí, la mujer fatal es una bellísima, sensual y provocativa gitana deseada por todos cuantos la miran; deseo yuxtapuesto a la fatalidad.

Carmen, cigarrera que trabaja en la Fábrica de Tabacos de Sevilla, baila y canta con gracia y fogosidad, además, practica la cartomancia y otras artes adivinatorias. Su vida está marcada por la pasión, los celos y la muerte que encuentra al comunicar a su amante Don José que va a abandonarle, quien al no poder convencerla para que siga a su lado, receloso la apuñala.

Don José cuenta los hechos afligido. Para él, Carmen se encapricha de los hombres, disfruta jugando con ellos y después de destruirlos, los abandona. Él ha sido una de sus víctimas, fascinado por sus encantos llega a la más absoluta degradación convirtiéndose en un asesino. Se obsesiona con la gitana hasta tal punto que cuando decide abandonarle por otro, los celos se apoderan de él y le da muerte a punta de navaja. Cuchillo del que también se sirve para cavar la fosa donde la entierra.

Mérimée describe a Carmen como una mujer de belleza exótica y salvaje: «Su tez, por lo demás perfectamente lisa, se acercaba mucho al tono del cobre. Los ojos eran oblicuos, pero estaban admirablemente rasgados; los labios, algo gruesos, aunque bien dibujados, dejaban ver unos dientes más blancos que las almendras sin piel. El pelo, acaso algo grueso, era negro, con reflejos azulados como alas de cuervo, largo y

brillante<sup>231</sup>». Y Román Gubern propone una Carmen incitante y sensual: «Una hembra provocadora, imagen de la seducción carnal, para ser cabalgada sexualmente por el macho, que en este caso era por demás jinete militar. Y siguiendo con el símil animal, en otros pasajes Carmen es comparada a los gatos, al camaleón, al cocodrilo y al mono<sup>232</sup>». Además de estas semejanzas que la animalizan, Mérimée hace que ella misma se reconozca como la encarnación del maligno: «*Has topado con el diablo, sí, con el diablo; no siempre es negro, y no te ha retorcido el cuello. Aunque visto de lana, no soy cordero. Vete a poner una vela delante de tu majarí<sup>233</sup>; bien se la ha ganado<sup>234</sup>*».

Carmen, sorprendentemente incontrolable, una mujer no sumisa, posee valentía suficiente para no aceptar las normas establecidas por la sociedad patriarcal donde ella es la provocación y el escándalo.

Se rige por unas reglas propias en las que la libertad está por encima de todo, incluso del amor y la muerte. Se desvincula de Don José cuando deja de amarle, pero clara, directa y sincera le expresa aquello que siente: «*Ya no te quiero; tú todavía me amas y por eso quieres matarme. Aún podría engañarte con alguna mentira; pero no quiero tomarme esa molestia. Todo ha acabado entre nosotros<sup>235</sup>*». Con actitud fatalista afronta el destino con coraje; prefiere la muerte antes que perder la libertad. Y continúa diciendo: «*Puesto que eres mi rom, tienes derecho de matar a tu romí; pero Carmen será siempre libre. Callí nació y callí morirá<sup>236</sup>*».

Don José justifica sus crímenes culpando a la joven por seducirle y arrastrarle a la perdición y, al final de la obra, después de acuchillarla responsabiliza a los gitanos de su muerte: «*¡Pobre niña! Los calé son los culpables por haberla educado así<sup>237</sup>*», sin reconocer que los celos y el rechazo sacaron a la luz lo peor que habitaba en él, transformándole en un asesino.

Esta mujer libre, apasionada, espontánea, capaz de escoger cómo vivir y a quién amar nos impresiona imposibilitándonos odiarla, porque ha conseguido que nos enamoremos de ella como les ocurre a todos aquellos que se cruzan en su camino.

---

<sup>231</sup> Mérimée, P. (2003). *Carmen* (prólogo, trad. y notas Armiño, M.). Madrid: Ed. EDAF, p. 81.

<sup>232</sup> Gubern, *op. cit.*, p. 31.

<sup>233</sup> La Santa, la Santa Virgen.

<sup>234</sup> Mérimée, *op. cit.*, p. 114.

<sup>235</sup> *Ib.*, p. 149.

<sup>236</sup> *Ib.*, p. 149.

<sup>237</sup> *Ib.*, p. 151.

También Theda Bara, la actriz en boga de la época, protagonizó *Carmen* (1915) dirigida por Raoul Walsh, pero ésta fue tan sólo una de las numerosas representaciones que se han hecho en el cine de la pasional gitana. La novela del francés Prosper Mérimée ha sido escenificada en multitud de películas del cine mudo y posteriormente son muchas las versiones que se realizaron en el sonoro. Aunque las mejores pertenecen al periodo silente en las que los músicos que acompañaban las proyecciones

interpretaban las melodías de George Bizet.



*Carmen* (Geraldine Farrar), Cecil B. DeMille, 1915

Citar la dirigida por Cecil B. DeMille (1915) e interpretada por la famosa cantante de ópera Geraldine Farrar, que seduce por la sexualidad que emana la protagonista. Tres años más tarde,

Ernst Lubitsch dirige *Gypsy Blood* (*Sangre Gitana*, 1918) otorgando el papel de Carmen a otra *vamp* memorable, Pola Negri (cuyo verdadero nombre era Bárbara Apolonia Mathis-Chalupiec). El director supo aprovechar la belleza y el carácter fuerte de Pola Negri (actriz de ascendencia húngara) para dar vida a la famosa gitana.



*Carmen* (Pola Negri),  
*Gypsy Blood* (*Sangre Gitana*,  
Ernst Lubitsch, 1918)

Pola Negri era apasionada y deseada por todos, como el personaje de Carmen; se casó con el conde polaco Eugene Domiski, divorciándose un año más tarde. Contrajo matrimonio con el príncipe ruso Serge Mdivani. Dijo haberse enamorado de Lenin, tuvo apasionados romances con Charles Chaplin y con Rodolfo Valentino –cuenta la leyenda de Hollywood que Valentino susurró su nombre poco antes de morir–.

La inteligentísima y bella vampiresa polaca representó personajes femeninos atrayentes y sensuales que traspasaban el marco de la mujer fatal, seduciendo al público mundial durante la década de

los años veinte.

En 1926 el director Jacques Feyder elegirá para interpretar el papel de *Carmen* a una española tan independiente y seductora como la gitana de Mérimée; la cantante de cuplés aragonesa Raquel Meller (Francisca Marqués López). Mejor cantante que actriz



*Carmen* (Raquel Meller), Jacques Feyder, 1926

—que de nada le sirvió en el cine silente—, pero perfecta en cuanto a porte y sensualidad. Hubo muchos problemas durante el rodaje entre ella y Jacques Feyder. Raquel Meller había tenido un gran éxito en *Violetas Imperiales* (Henri Roussel, 1924) y se consideraba

con poder para que todo el mundo cediera a sus caprichos. Se negaba a representar la personalidad rebelde y fuerte de Carmen tratando de interpretarla como una virtuosa mujer impecable y modélica. A pesar de las tensiones, Feyder quedó satisfecho con la actuación de la actriz.

Al año siguiente Raoul Walsh volverá a hacer otra versión, *The Loves of Carmen* (*Los amores de Carmen*, 1927), esta vez será Dolores del Río (Dolores Asúnsolo y López Negrete) quien asumirá el papel de Carmen. La película generó mucha polémica en España y fue rechazada por la prensa, ya que estimaba que se burlaba de las costumbres y tradiciones españolas. Con Dolores del Río fueron más tolerantes, alabando su embrujadora forma de bailar y el sentimiento puesto en la representación.

«Posee algo en la mirada que sólo se puede percibir en un primer plano.  
Se la puede ver pensar»  
Clarence Brown



Felicitas (Greta Garbo),  
*Flesh and the Devil* (*El demonio y la carne*,  
Clarence Brown, 1926)

Basada en la novela *The Undying Past* (*El inmortal pasado*, 1906) de Hermann Sudermann, el cineasta Clarence Brown dirige *Flesh and the Devil* (*El demonio y la carne*, 1926), siendo obligado destacar a Felicitas von Rhaden (Greta Garbo). Una seductora y bellísima mujer fatal que posee gran capacidad para la manipulación, llegando a dominar a sus amantes hasta unos límites extremos en los que pierden totalmente el control de sí mismos.

Felicitas, la impresionantemente hermosa y sensual esposa infiel del conde Rhaden (Marc McDermott), tiene un romance con Leo von Harden (John Gilbert) que se enamora profundamente de ella. Greta Garbo nos ofrece «escenas de amor de una intensidad pocas veces vista antes en una pantalla [...] La secuencia en la que Felicitas, durante la comunión, gira ligeramente el cáliz para posar sus labios en donde Leo acaba de posar los suyos resulta un momento mágico, entre erótico y sacrílego<sup>238</sup>».

El marido les sorprende y, tras un duelo, muere a manos del amante. Leo se alista en el ejército colonial pidiendo a Ulrich von Eltz (Lars Hanson), su mejor amigo y compañero en la Academia Militar, que cuide de Felicitas.

Como todas las fatales, Felicitas ama el dinero y Ulrich lo tiene, así pues, toma la decisión de casarse con él. Cuando Leo vuelve, se encuentra con que su amigo y su amada le han traicionado.

---

<sup>238</sup> Ruiz Álvarez, L. E. (1997). *Obras maestras del cine mudo. Época dorada: 1918-1930*. Bilbao: Ed. Mensajero, p. 277.

Leo trata de estar lejos de la pareja, pero con su destructivo encanto la deslumbrante Felicitas vuelve a seducirle y planean huir juntos. Llegada la hora, ella decide que no desea marcharse. Leo, perdiendo el control, intenta estrangularla.

Ulrich les descubre y deciden batirse en duelo en la gélida isla de la Amistad, símbolo de la inquebrantable unión de los dos amigos. Felicitas corre para evitar la tragedia, pero el hielo se rompe y cae; el destructivo amor que los separaba yace en el fondo del agua. Los dos hombres no son capaces de dispararse, su amistad es indestructible, y terminan abrazándose.

### 3. 5. 2. Precursoras del sonoro



Helen (Jean Harlow),  
*Hell's Angels* (*Los Ángeles del infierno*,  
Howard Hughes, 1930)  
Fotografía de Russell Ball

En plena transición del cine mudo al sonoro, Jean Harlow, la rubia platino que se convertiría en uno de los símbolos sexuales de Hollywood, interpreta a Helen en *Hell's Angels* (*Los ángeles del infierno*, 1930) de Howard Hughes. Una nueva mujer delicada, muy femenina, a la vez que libertina y sexual, con mucho *glamour*, pero menos mordaz y con menor fuerza que la mujer fatal que a continuación nos ocupa; Lola Lola, la protagonista de *Der Blaue Engel*.

«A veces me regocija el mal ajeno. Poco a poco, va una haciéndose mala<sup>239</sup>»  
Rosa Fröhlich, *El ángel azul*, Heinrich Mann

Basada en la novela de Heinrich Mann, *Professor Unrat oder Das Ende einen Tyrannen* (*El profesor Unrat o el final de un tirano*, 1905), el director Josef von Sternberg dirige *Der Blaue Engel* (*El ángel azul*, 1930) lanzando al estrellato a Marlene Dietrich quien interpretó a la primera mujer fatal que apareció con el sonoro; la arrebatadora Lola Lola<sup>240</sup>, la vampiresa más impresionante del séptimo arte.

En este primer *film* sonoro de la productora Universum Film (UFA), la fuerza e inteligencia de Marlene hicieron que la fatal de *El ángel azul* brillase tanto que eclipsó al protagonista masculino y a todos los personajes.

<sup>239</sup> Rosa Fröhlich a “Basura” en la novela. Mann, H. (1998). *El ángel azul* (trad. Blancafort, M. R.). Barcelona: Ed. Andrés Bello, p. 68.

<sup>240</sup> «En sus memorias Sternberg ha admitido que la inspiración de Lola Lola procedió de la Lulú de Wedekind y no de Rosa Fröhlich de Heinrich Mann». En Gubern, *op. cit.*, p. 78.

La actriz alemana Marlene Dietrich fue una de las principales fatales dentro y fuera del cine, representaba admirablemente y sin ningún esfuerzo a la mujer fatal, tal vez, porque detrás de las cámaras tenía mucho que ver con ella. Su fuerte carácter y personalidad dominante se imponían incluso sobre los directores. No sólo conquistó el corazón de Josef von Sternberg<sup>241</sup>, sino también el de los espectadores. Marlene se convirtió en un mito viviente del que hasta “su creador”, Sternberg, sintió celos.

La atmósfera que envuelve al *film* resulta asfixiante, *El ángel azul* es un cabaret que acoge a un tipo de gente soez y vulgar; facinerosos, tahúres y estafadores, noctámbulos sin rumbo que pueblan la noche. En él actúa como bailarina y cantante Lola Lola, mujer erótica y lasciva, objeto de deseo de cuantos la ven, quien cautivará a un hombre –en el más amplio significado de la palabra– conduciéndole a la ruina, indignidad y muerte.

Se trata de Immanuel Rath (Emil Jannings), un solitario profesor de inglés que tiene que soportar las burlas de sus alumnos a causa de la similitud de su apellido con la palabra “*unrat*” (basura) –en la novela «su nombre era Raat, sin embargo para todo el Instituto era “Basura”<sup>242</sup>», con este apodo el autor se referirá a él durante toda la obra–.

Al más pusilánime de los alumnos se le caen al suelo tres fotografías<sup>243</sup> de una cabaretera que llegan a manos del profesor. Cuando el alumno se marcha, Rath coge una de ellas en la que la cantante lleva una especie de tutú tapándole las piernas y soplando se le levanta la falda. El profesor sopla varias veces mirando a uno y otro lado cerciorándose de que nadie le observa.

Con actitud digna a fin de advertir a la mujer de la fotografía que está enviando a sus alumnos, Rath decide ir al cabaret donde trabaja la artista, *El ángel azul*. Sternberg hizo del personaje de Lola Lola «un arquetipo sensual y arrogante a la vez –con la arrogancia de quien se sabe sujeto dominante–, ensalzado eróticamente por una utilización fetichista de sus piernas, sus medias, sus ligas y sus bragas, para crear una fantasía de sexualidad adolescente<sup>244</sup>».

*El ángel azul* es un tugurio infecto en el que al fondo del escenario, donde actúa Lola Lola, hay colgado un grotesco y regordete ángel que mueve las alas –en la novela

---

<sup>241</sup> Marlene Dietrich fue la amante de Josef von Sternberg durante varios años.

<sup>242</sup> Mann, *op. cit.*, p. 9.

<sup>243</sup> En la novela de Heinrich Mann no aparece ninguna fotografía de la cabaretera –cuyo nombre no es Lola Lola sino Rosa Fröhlich–, es en el cuaderno de uno de sus alumnos donde, “Basura” «se encuentra con unos versos de amor dirigidos a Rosa Fröhlich». *Ib.*, p. 6.

<sup>244</sup> Gubern, *op. cit.*, pp. 79-80.

se le menciona al describir el cabaret: «un espacioso edificio provisto de una enorme puerta cochera sobre la cual se balanceaba un farol iluminando la figura de un ángel azul<sup>245</sup>»-. Rath intenta recriminar a la mujer, pero le es imposible, nada más entrar en el camerino de Lola Lola queda prendado por ella.

Lola Lola es una mujer que necesita dar “amor”, ella misma lo manifiesta en una de sus canciones, *De la cabeza a los pies estoy hecha para el amor (Ich bin von Kopf bis Fuß auf Liebe eingestellt* <sup>246</sup>), donde recalca que lo único que sabe hacer en la vida es dar amor y que nada puede hacer por evitarlo, ya que esa es su naturaleza. Canción pícaro/erótica, junto con *Me llaman la traviesa Lola (Ich bin die Fesche Lola)* y *Tenga cuidado con las mujeres rubias (Nimm dich in acht vor blonden Frauen)* que Lola Lola interpreta en el cabaret provocando que el profesor y todos los hombres que las escuchan pierdan la cabeza.

Como marco para estas canciones el cineasta, explica Gubern, realiza encuadres atrevidos como «cuando ella actúa en el escenario, le corta por la cintura en ángulo contrapicado, de modo que en la pantalla sólo se ven sus piernas, provocativamente separadas, enfundadas en medias y botines, con las ligas encuadrando y realzando la zona de su sexo que ocupa el centro de la composición, mientras unas comparsas feas le proporcionan en segundo término un contraste favorecedor<sup>247</sup>».

Al igual que la mayoría de las fatales, Lola Lola escoge por víctima a un hombre de cierta edad<sup>248</sup>, pero en esta ocasión no tanto por dinero como por adquirir un mejor status social.

La destrucción personal de Rath comienza cuando se une a esta mujer. Es más fuerte la atracción que siente por ella que el temor que le inspira y, aun consciente de que es una sensual devoradora de hombres que le conducirá hasta la perdición, le propone matrimonio. Contra todo pronóstico, ella acepta.

Rath comunica al director del centro su intención de casarse con la cantante del

<sup>245</sup> Mann, *op. cit.*, p. 51.

<sup>246</sup> *Ich bin von Kopf bis Fuß auf Liebe eingestellt (De la cabeza a los pies estoy hecha para el amor)*. Estribillo: «*Ich bin von Kopf bis Fuß Auf Liebe eingestellt,/ Denn das ist meine Welt./ Und sonst gar nichts./ Das ist, was soll ich machen, meine Natur./ Ich kann halt lieben nur/ Und sonst gar nichts*». (*De la cabeza a los pies estoy hecha para el amor,/ porque ese es mi mundo/ y nada más. Esa es, qué le voy a hacer, mi naturaleza./ Sólo puedo amar/ y nada más*). Letra: Friedrich Hollaender (la traducción es nuestra):

<http://www.kabarett.es/textos/canciones/kopfbisfuss.html>

<sup>247</sup> Gubern, *op. cit.*, pp. 79-80.

<sup>248</sup> En el libro, el profesor tiene 57 años y ella entre 20 y 30.

cabaret y de abandonar la escuela<sup>249</sup>.

Pasados los años, nada queda ya del antiguo profesor que se ha convertido en el mucamo de su esposa (le ayuda a ponerse las medias, le calienta las tenacillas, etc.),



Lola Lola (Marlene Dietrich),  
*Der Blaue Engel* (*El ángel azul*),  
Josef von Sternberg, 1930)

quien le tiene absolutamente subyugado. La bella y fría Lola Lola, a horcajadas en una silla, sigue cantando seductora en *El ángel azul*. En plano americano y centrada en el escenario observamos que «va tocada con sombrero de copa, un emblema de dominación masculina<sup>250</sup>»

Immanuel Rath, contratado por *El ángel azul* como payaso, es el hazmerreír de la ciudad; en su última actuación, mientras presencia cómo su esposa le está siendo infiel, el director artístico le obliga a imitar el sonido del gallo lanzándole huevos a la cabeza en presencia de sus conocidos y colegas.

Enloquecido y poseído por un diablo celoso que le hace imitar a un gallo, exhala terribles gritos de rabia, dolor y humillación e intenta estrangular a Lola Lola, la «mujer que se entrega a todos, pero que nadie puede poseer realmente [...] Ante ella no cabe escapatoria: o se la mata o se muere<sup>251</sup>».

Espectacular esta secuencia final que retrata fielmente la degradación y muerte de quien fue un hombre respetable. Dando tumbos, Rath abandona el cabaret dirigiéndose al centro donde ejercía como profesor y muere abrazando la mesa en la que impartía sus clases.

En 1959 Edward Dmytryk realizaría otra versión en color, *The Blue Angel*. Esta vez sería May Britt quien representase a la sensual y atractiva cantante rubia Lola Lola.

Un año después de interpretar a la cabaretera Lola Lola, la seductora Marlene Dietrich, dirigida también por Josef von Sternberg, asume el papel de otra fatal; Marie Kolverer (el agente X27), en la película *Dishonored* (*Fatalidad*, 1931) basada en la historia de la exótica bailarina Margaretha Geertruida Zelle (Mata Hari).

<sup>249</sup> Difiere de la novela en que el profesor Unrat es expulsado del colegio por los comentarios que hay en la ciudad, alejándose de la mujer por un tiempo.

<sup>250</sup> Gubern, *op. cit.*, p. 80.

<sup>251</sup> *Ib.*, p. 302.

En diciembre de ese mismo año, George Fitzmaurice nos presenta *Mata Hari*, otra versión de la famosa mujer que, tras verse envuelta en una trama de espionaje durante la Primera Guerra Mundial, fue condenada y ejecutada por un pelotón de fusilamiento. Greta Garbo llevó a cabo magistralmente el papel de la fatal espía, quien hechizaba a los hombres para sacarles información sólo con dejar caer sus párpados. Más bella, seductora y misteriosa que Marlene Dietrich, Greta Garbo se erige como la Mata Hari más famosa del cine.

En 1932 Georg Wilhelm Pabst realizó *Die Herrin von Atlantis (La Atlántida)*, con Brigitte Helm encarnando a la aterradora Antinea. «El rodaje se prolongó a lo largo de tres meses, con interiores en estudios berlineses y exteriores en el sur de Argelia. Recuperando su viejo estilo expresionista y dando a su fábula un tinte onírico<sup>252</sup>».

«Ella les presta su cuerpo mientras les domina el alma»  
Pierre Benoit, *La Atlántida*

Es obligado profundizar en esta versión que G. W. Pabst realizó de *L'Atlantide (La Atlántida, 1932)*, en ella encontramos una Antinea fascinante que, aunque fría, despótica, hipnótica y esquiva, nos atrae poderosamente. La muerte le anima y satisface, no tiene hijos, como casi todas las fatales, no desea crear vida sino destruirla.

La Atlántida regentada por una mujer es «... por lo tanto una monarquía matriarcal tiránica, ejercida por Antinea, una soberana que es una seductora compulsiva, una coleccionista poliándrica y cruel. Ogresa vaginal, necesita, como un vampiro, sorber el espíritu siempre renovado de jóvenes hermosos –el semen reemplaza aquí a la sangre– para mantenerse viva. Encarnando una fusión de Eros y de Tanatos, pues su amor conduce a una muerte inexorable<sup>253</sup>».

No podemos llegar a identificarnos con esta mujer fatal por su crueldad y porque la historia nos es presentada como un mito, como un sueño. No nos planteamos

---

<sup>252</sup> Gubern, *op. cit.*, p. 313.

<sup>253</sup> *Ib.*, p. 310.

empatizar con un ser irreal, ni justificar la maldad de una mujer que se alimenta del semen de los hombres para después matarlos.

Antinea es semejante a una de las diosas de cualquier leyenda, o a un personaje



*Snow White and the Seven Dwarfs*  
(*Blancanieves y los siete enanitos*, William Cottrell, 1937)

*L'Atlantide* (*La Atlántida*, G. W. Pabst, 1932)

malvado de los cuentos. Antinea es la madrastra de Blancanieves, es Maléfica, pertenece a las perversas, las crueles, pero lo cierto es que estas mujeres nos cautivan, resultándonos más atractivas que las insustanciales e inseguras jovencitas como Blancanieves o la Bella Durmiente.

A la madrastra de Blancanieves, mujer segura de sí misma, no le hacía falta mostrar unos cabellos largos, rubios y sedosos para seducir. Su cabeza estaba cubierta por una gonela negra acabada en pico que se ceñía desde el centro de su frente, esto no le restaba belleza, al contrario, su rostro enmarcado por la toca hacía resaltar su blanca tez, labios rojos, larguísimas pestañas y el sombreado de sus párpados. La capa negra (morada en su interior) de cuello altísimo añadía un punto de maldad a su belleza; cuando enérgica alzaba los brazos parecía extender dos negras y gigantescas alas que dejaban entrever un largo y ajustado vestido que le hacía irresistible<sup>254</sup>.



*Snow White and the Seven Dwarfs*  
(*Blancanieves y los siete enanitos*, William Cottrell, 1937)  
*L'Atlantide* (*La Atlántida*, G. W. Pabst, 1932)

Observemos la semejanza entre la imagen de la madrastra cuando es rechazada por el espejo (*¡Ya no eres la más bella!*), quien llena de ira levanta los brazos clamando venganza, y la de Antinea al ser despreciada por el capitán Morhange (Gustav Diessel).

Al igual que la madrastra, Antinea cubre parte de su cabeza –para que sus sanguinarios pensamientos queden ocultos– con una oscura y amplia capa y, aunque no luce ninguna corona como la madrastra, deja al descubierto algunos de los bucles de su cabello a modo de diadema para indicar su poder.

<sup>254</sup> «La apariencia física de los personajes de Disney se inspiró en los galanes y bellezas cinematográficas de la época [...] La reina (La madrastra de Blancanieves, 1937) lució la silueta de Greta Garbo y los pómulos de Joan Crawford». *Walt Disney. 100 años de magia* (2001). Madrid: Ed. El País/Aguilar, p. 41.

Existe también gran similitud entre Antinea y Medusa, según apunta Ovidio en *Metamorfosis*: «Era Medusa de espléndida belleza, aspiración codiciada de numerosos pretendientes, y no había en todo su cuerpo parte más admirable que sus cabellos [...] Se dice que la deshonró el soberano de los mares en el templo de Minerva; volvióse la hija de Júpiter y se cubrió el casto semblante; para que la cosa no quedase impune, transformó la cabellera de la gorgona en repugnantes reptiles. Y aún ahora, para aterrar a sus enemigos paralizándolos de espanto, lleva delante del pecho las serpientes que ella creó<sup>255</sup>».



Imagen de Antinea: <http://www.imdb.com/media/rm3800496640/ch0064868>  
Busto de Medusa: [http://es.museicapitolini.org/collezioni/percorsi\\_per\\_temi/opere\\_celebri](http://es.museicapitolini.org/collezioni/percorsi_per_temi/opere_celebri)

Los cabellos ensortijados de la Antinea de Wilhelm Pabst se asemejan a un cúmulo de serpientes enroscadas, similares a los reptiles en movimiento que forman la cabellera de Medusa.

G. W. Pabst nos ofrece una Antinea fría e implacable, físicamente la protagonista (Brigitte Helm, *Lulú de arena*<sup>256</sup>) es una verdadera estatua de piedra y, como tal, estática. «Porque esta tribu donde reina Antinea es un pueblo de estatuas. Ella misma lo es –enigmática divinidad de piedra–, entre muñecos inflexibles. Y Pabst encontró en Brigitte Helm la mejor intérprete de tan olímpica mujer petrificada. Heroína que emerge de olas grises de arena, como Afrodita de algas y espumas. Probablemente, Brigitte Helm, de admirables perfiles estatuarios, encontró en *La Atlántida* la mejor coyuntura para desarrollar sus calidades estáticas<sup>257</sup>».

<sup>255</sup> Ovidio (2002). *Metamorfosis I. Libros I-IV*. Libro IV, *Perseo y Andrómeda, Medusa*, 794-803 (rev. y trad. Ruiz de Elvira, A.). Madrid: Ed. Consejo Superior de Investigaciones Científicas.

<sup>256</sup> Nombre con el cual Amengual bautizó a Brigitte Helm (Lulú es la protagonista de *La caja de Pandora* de Georg Wilhelm Pabst, 1929). Amengual, B. (1966). *Georg Wilhelm Pabst*. París: Seghers, p. 54.

<sup>257</sup> Jarnés, B. (1936). *Cita de ensueños (figuras del cinema)*. Madrid: Biblioteca del GECEI, pp. 63-64.

En la versión, anteriormente comentada, de Jacques Feyder, Antinea es mucho más cercana, humana o quizá más animal, pues las convulsiones de su cuerpo al ser rechazada por Morhange recuerdan a las víboras retorciéndose.

En numerosas ocasiones se ha equiparado a las mujeres fatales con algunas especies del mundo animal, Antinea engloba muchos de los paralelismos: Verdadera mantis religiosa o santateresa que devora al macho después del acoplamiento; una gata que espera tendida que aparezca su presa para iniciar la cacería; erótica y sinuosa cual serpiente hipnotiza al hombre con sus movimientos y como la araña teje una red hecha de seducción y engaños de la que nadie puede escapar.

El teniente Saint-Avit (Heinz Klingenberg) huye con la sirvienta de la reina, Tanit Zerga (Tela Tchaï), creyendo haberse librado del poder de Antinea, pero estar lejos de ella le atormenta física y psíquicamente. Sigue atrapado en la urdimbre de Antinea y decide voluntariamente regresar a la Atlántida, aun sabiendo que lo que le espera es la muerte.



Antinea (Brigitte Helm),  
*Die Herrin von Atlantis* (*La Atlántida*, G. W. Pabst, 1932)

Antinea al igual que su antecesora Cleopatra<sup>258</sup> tiene la misma mirada felina que su animal de compañía, un guepardo<sup>259</sup>. Pero no sólo compartía con ella los gustos por las mascotas, sino que ambas utilizaban sexualmente a los hombres para conseguir algún fin, y cuando les estorbaban los mandaban matar.

Las dos eran adictas al sexo, en el caso de Cleopatra: «La utilización de las relaciones sexuales, y en su caso matrimoniales, en la consecución de beneficios políticos o de enriquecimiento personal era una práctica común de la nobleza romana

---

<sup>258</sup> «Antinea, la hija de Neptuno, cuenta entre sus antepasados con la reina inmortal de Egipto». Según la novela *Atlántida* (Pierre Benoit, 1919), Antinea descende de Cleopatra Selene, hija de la gran Cleopatra y Marco Antonio. Benoit, P. (1919). *Atlántida* (trad. Tongue, M. C. y Ross, M.). Cap. IX “Atlantis”. Project Gutenberg: <http://eremita.di.uminho.pt/gutenberg/1/4/3/0/14301/14301-h/14301-h.htm>

<sup>259</sup> El guepardo se diferencia del leopardo por tener muy marcadas las características líneas negras de la cara, las denominadas “líneas de lágrimas”. Era costumbre en el antiguo Egipto ver a leopardos o guepardos a los pies de los faraones sentados en sus tronos.

tardo-republicana. En este contexto hubiera podido entenderse la conducta de Cleopatra, si ésta no hubiera sido una mujer extranjera y oriental. Por tanto e inevitablemente, se produjo la conversión de Cleopatra en una mujer fatal<sup>260</sup>». En Antinea, también descubrimos una gran adicción al sexo, aunque con una cierta orientación necrófila; se siente atraída y fascinada por los cadáveres, que colecciona en una siniestra cámara. Pletórica exhibe sus trofeos, muestra con orgullo la cripta donde descansan sus amantes, parece como si le agradara el olor a muerte, el olor del triunfo de haber acabado con aquellos seres que ya no utilizarán a ninguna mujer más.

Antinea «pertenece a la estirpe de Neptuno y desciende de Cleopatra y Marco Antonio. Cruce, en efecto, de Cleopatra, Circe y Herodías con la decadente sensibilidad simbolista francesa, encarna modélicamente a la Gran Prostituta de las civilizaciones orientales, aunque hoy se la describiría clínicamente como una compulsiva adicta al sexo<sup>261</sup>».

Encontramos en Antinea otra semejanza con la mitológica Medusa, los hombres que ponían sus ojos en ellas eran convertidos en estatuas, de piedra en el caso de Medusa y recubiertas de oro en el de Antinea. Aunque, una vez momificados, sería más lógico pensar que la soberana de la Atlántida no los cubriera con oro sino con oricalco<sup>262</sup>, pues para ella los hombres no merecían tanto.

Si existe alguna manera de empatizar con Antinea es analizando su pasado, cuando era Clémentine, una bailarina de can-can. “¡París!” Como decía el Vizconde de Jitomir, quien le entrega un radiante anillo para que acepte a un rico tuareg.

Deducimos que Clémentine recibía espléndidos regalos de los hombres a los que sexualmente satisfacía. Hombres que no la amaban y a los que ella tampoco correspondía, que la utilizaban “cubriéndola” de oro para conseguir sus favores. Cuando se encuentra con riqueza y poder se invierten los papeles –no olvida su pasado y esos recuerdos del ayer le dan fuerza para vengarse–, ahora es ella quien escoge y se aprovecha sexualmente de los hombres. Aunque existe una gran diferencia, no los compra con oro, los enamora, los hechiza. Ellos la desean y sería una forma perfecta de

<sup>260</sup> Valverde, I. y Picazo, M. (2008). *¿La reina vencida? Cleopatra y el poder en el arte y la literatura* en Congreso Internacional "Imágenes". Coord. Castillo Pascual, M. J. (2008): *La Antigüedad en las Artes escénicas y visuales*. Logroño (22-24 de octubre de 2007). Universidad de la Rioja, p. 526.

<sup>261</sup> Gubern, *op. cit.*, pp. 311-12.

<sup>262</sup> Oricalco (Auricalco). En el DRAE la palabra auricalco (del lat. orichalcum, y este del gr. ὀρείχαλκος, cobre de montaña) significa cobre, bronce o latón.

resarcirse, si no fuera porque tiene una rara afición, cuando se cansa –aunque también los cubre de oro– los mata.

Reconoceríamos a Antinea por su instinto sádico que, en palabras de Sigmund Freud, «... se distinguía de los demás porque su fin no era en modo alguno amoroso, y además establecía múltiples y evidentes coaliciones con los instintos del yo, manifestando su estrecho parentesco con pulsiones de posesión o apropiación [...] el sadismo forma parte de la vida sexual, y bien puede suceder que el juego de la crueldad sustituya al del amor<sup>263</sup>».

A pesar de su maldad, un sentimiento humano surge; se enamora por primera vez en su vida de un hombre que no ha pagado oro por obtener sus favores sexuales, pero es rechazada. El precio por despreciarla será la muerte. Sin embargo a él no le cubrirá de oro, le enterrará según manda su religión.

Como la mayoría de las *femmes fatales* no mata a sus presas, enamora a otro para que lo haga en su lugar, en esta ocasión será el mejor amigo de Morhange quien tendrá que asesinarle con una maza.

Aquí también se da el clásico triángulo amoroso atribuido a las fatales, aunque esta vez el poder y el dinero pertenecen a Antinea, Morhange y Saint-Avit son dos militares insignificantes.

Para cerrar este apartado es digno de mención el *film Cleopatra* (1934) del cineasta Cecil B. DeMille, donde Claudette Colbert aparece como la más glamurosa de todas las Cleopatras<sup>264</sup> del celuloide. Aun habiéndose realizado muchas versiones de la historia de la Reina del Nilo, en esta película destaca la impresionante actuación de la protagonista, sabiendo pasar con asombrosa facilidad de una reina fatal a una mujer enamorada y viceversa.

---

<sup>263</sup> Freud, S. (1974). *Obras completas*. Tomo VIII. 1925/1933. CLVIII, *El malestar en la cultura* (trad. López-Ballesteros y de Torres, L.). Madrid: Biblioteca Nueva, pp. 3049-50.

<sup>264</sup> Elizabeth Taylor no pudo superarla en el *film Cleopatra* de Joseph L. Mankiewicz (1963).



*Cleopatra* (Claudette Colbert), Cecil B. DeMille, 1934

Impactantes las últimas palabras pronunciadas por Antonio a su amante Egipto<sup>265</sup>: «*Estoy muriendo, Egipto. Muriendo... Mi preciosa Cleopatra, soy feliz. El fin está en tus brazos... Te llevaré conmigo, Egipto. Te llevaré conmigo*<sup>266</sup>».

---

<sup>265</sup> En el *film*, Cleopatra solía decir: «*Yo soy Egipto*».

<sup>266</sup> Guión de *Cleopatra* (Cecil B. DeMille, 1934):

<http://www.misubtitulo.com/archivo-1EFB/cleopatra+1934+fs+dvdrip+xvid+skorpion+spanish+srt>

La figura de la *femme fatale* en el cine negro americano:  
*Double Indemnity* (Billy Wilder, 1944)

## **4. EL CINE NEGRO AMERICANO Y LA *FEMME FATALE***

## 4. EL CINE NEGRO AMERICANO Y LA *FEMME FATALE*

### 4. 1. Antecedentes: La novela negra

La fuente principal del denominado *film noir* es la novela negra policíaca de origen americano. Muchas de las historias del cine negro provienen de las novelas *hard boiled*, novela negra que surgió en los Estados Unidos durante la Gran Depresión de 1929.

Para hallar los antecedentes de la novela negra tendremos que remontarnos a la Europa de finales del siglo XVIII donde surgen los *Gothic Romances* o *Gothic Tales*, novelas negras inglesas que buscan sugerir horror y misterio –relatos de terror como *The Mysteries of Udolpho* (*Los misterios de Udolfo*, Ann Radcliffe, 1794)– que, según Noël Simsolo, tanto gustarían a Sigmund Freud y André Breton «con su gótico, sus elementos desatados, la noche que se impone, las frustraciones sexuales y las acciones salvajes movidas por un romanticismo febril<sup>267</sup>».

A comienzos del siglo XIX nos encontramos con *Frankenstein* (1818) y *The transformation* (1831), ambos de Mary Shelley y *Melmoth the Wanderer* (1820) de Charles Robert Maturin, obras que prefiguran los terrores psicológicos de algunos de los cuentos de Edgar Allan Poe como *Metzengerstein* (1832).

El misterio y la muerte atraen a los lectores, como apunta Simsolo el crimen siempre presente en «... los cuentos de Edgar Allan Poe (construidos sobre pesadillas insólitas y mórbidas), la obra de Émile Zola (*Teresa Raquin* es el modelo del crimen pasional y James Cain se inspiró en él para *El cartero siempre llama dos veces*), Fedor Dostoievski (en *Crimen y castigo* –“Si Dios no existe todo está permitido”– la introspección del asesino se filtra en el lector), por no hablar de los centenares de folletines populares cargados de una poesía onírica y fúnebre<sup>268</sup>».

---

<sup>267</sup> Simsolo, N. (2007). *El cine negro. Pesadillas verdaderas y falsas*. Madrid: Alianza Editorial, p. 46

<sup>268</sup> *Ib.*, p. 46

El predecesor de la novela policíaca –principal embrión de la novela negra– fue Edgar Allan Poe, quien escribió el primer relato de detectives, *The Murders in the Rue Morgue* (*Los crímenes de la calle Morgue*, 1841), al que le siguieron *The Mystery of Marie Rogêt* (*El misterio de Marie Roget*, 1842) y *The Purloined Letter* (*La carta robada*, 1844). Pero el protagonista de esta trilogía, Chevalier Auguste Dupin, no sería el investigador más famoso de la historia de la literatura policíaca sino Sherlock Holmes, del británico Arthur Conan Doyle que compitió en popularidad con un ladrón de “guante blanco”, Arsène Lupin del escritor francés Maurice Leblanc.

En América, dentro del universo de la novela policíaca, también surgieron otros famosos sabuesos como Nick Carter creado por John Russell Coryell, personaje que sería desarrollado por varios escritores y al que le salieron muchas copias como Lord Lister, Ethel King y Nat Pinkerton, a los que seguiría Philo Vance del estadounidense S. S. Van Dine. Todos ellos antecesores de Philip Marlowe de Raymond Chandler o Sam Spade de Dashiell Hammett, los más famosos detectives privados que, más tarde, llegarían a la gran pantalla como protagonistas de muchos de los *films noirs*.

Durante el primer tercio del siglo XX, en Estados Unidos surgen los *pulps* –llamados así por estar impresos en un papel fabricado con desecho de pulpa de madera, amarillento, de mala calidad y sin guillotinar, pero muy económico–, relatos llenos de violencia y crímenes en los que no importaba el autor sino la acción. Los *pulps* trataban todos los géneros: Policíaco, terror, *western*, ciencia-ficción y sobre todo el criminal; historias de brutales asesinatos sangrientos en las que no interesaba el porqué sino el cómo.

Los *pulps* comenzaron a aparecer a través de revistas populares como *Detective Story Magazine*, *Western Story Magazine*, *Weird Tales*, *Ghost Stories* y *Black Mask*, entre otras muchas.

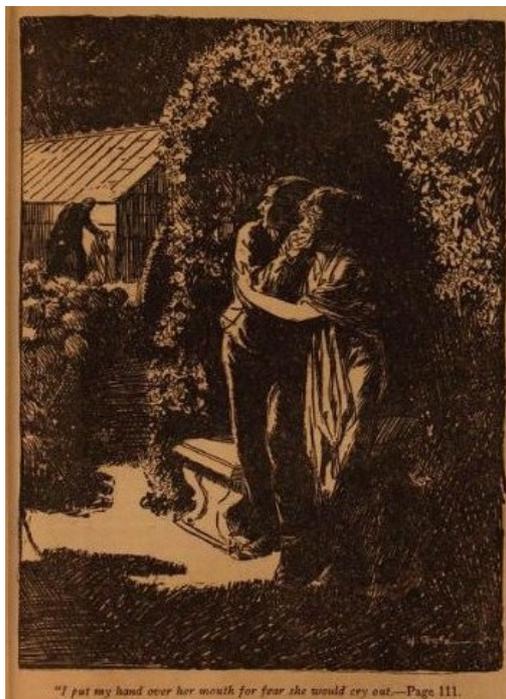
La más importante en la existencia de la novela negra americana fue la revista *pulp*, *Black Mask*<sup>269</sup>, fundada en 1920 por el periodista H. L. Mencken y el crítico teatral George Jean Nathan para financiar otro magazine, *Smart Set*.

*Black Mask* era una publicación que contenía cinco revistas en una; historias de aventuras, misterio, detectives, románticas y los mejores relatos de lo oculto, pero a

---

<sup>269</sup> Datos obtenidos en: Deutsch K. A. *History. Black Mask Magazine.com*:  
<http://www.blackmaskmagazine.com/history.html>

partir de diciembre de 1933 la revista se especializó en historias de crímenes. Además, las publicaciones contenían ilustraciones análogas a las de las historietas o cómics.



After Midnight de Marthé Neville  
Revista *Black Mask*, agosto de 1920  
<http://www.pulpmags.org/flb/bm192008/index.html#p=110>

Relatos de los mejores autores fueron publicados en *Black Mask: The Road Home* (diciembre, 1922) de Dashiell Hammett (bajo el nombre de Peter Collinson), *Knights of the Open Palm* (junio, 1923) de Carroll John Daly y *The Shrieking Skeleton* (diciembre, 1923) de Erle Stanley Gardner (con el seudónimo de Charles M. Green).

En abril de 1924, para *Black Mask*, Dashiell Hammett escribió *The house on Turk Street* (*La casa de la calle Turk*, recopilada en *El agente de la Continental*) que prelude lo que será la figura de la *femme fatale*, describiéndola a la

perfección: «Tenía poco más de veinte años y era esbelta y flexible [...] Su tez pálida destacaba bajo una masa de cabellos cortos del color del fuego. Sus ojos, demasiado apartados uno del otro para inspirar confianza, aunque no lo bastante para disminuir un ápice su belleza, me miraban traviosos, y su boca roja reía abiertamente mostrando unos dientes de puntas afiladas como los de un felino. Era tan bella como Lucifer y dos veces más peligrosa<sup>270</sup>».

En el relato, Hammett también patentiza la astucia con la que *la diablesa de cabellos rojos* (apelativo que el protagonista utiliza para referirse a la joven, cuyo nombre es Elvira) maneja al hombre para saciar su ambición seduciéndole mediante falsas promesas con el fin de que asesine por ella:

Los ojos color humo de la muchacha perdieron su alegría y adquirieron una expresión calculadora.

—*Tiene cien mil dólares de los cuales un tercio es mío. No creerás que voy a renunciar a ello, ¿no?*

<sup>270</sup> Dashiell Hammett, S. (1924). Antología de los relatos breves. *The House on Turk Street* (*La casa de la calle Turk*, 1924). *Un relato de El Agente de la Continental*, p. 42: [http://www.dooos.org/libros/DASHIELL\\_HAMMETT.pdf](http://www.dooos.org/libros/DASHIELL_HAMMETT.pdf).

–Claro que no. Supongamos que nos hacemos con los cien mil.

–¿Cómo?

–Eso déjalo en mis manos. Si lo consigo, ¿te vienes conmigo? Sabes que te trataré bien.

La sonrisa de la muchacha estaba llena de desprecio, pero a él pareció gustarle.

–Eso no lo dudo –le contestó–. Pero, escucha Hook, no podremos salirnos con la nuestra a no ser que le liquides. Le conozco y no estoy dispuesta a largarme con nada suyo a menos que esté segura de que no va a poder venir después a buscarlo.

Hook se humedeció los labios y paseó la mirada en torno suyo sin ver nada de lo que le rodeaba. Era evidente que no le atraía la idea de meterse en líos [...], pero el deseo que sentía por la muchacha era más poderoso que su miedo.

–Lo haré –estalló–. Le mataré. ¿Lo dices de veras, nena? Si le mato, ¿te vendrás conmigo?

Ella le tendió una mano.

–Te lo prometo –le dijo. Y él la creyó<sup>271</sup>.

En el texto, el autor también nos advierte que nadie está exento de caer en las redes de una mujer fatal y el peligro que ello supone: «Su feo rostro se iluminó de pronto con un destello de suprema felicidad. Respiró a fondo y enderezó los hombros. En su caso yo la habría creído también. Todos hemos caído en trampas semejantes en un momento u otro de nuestras vidas [...] vi con claridad que el esperpento habría corrido menos peligro jugando con un bidón de nitroglicerina que con aquella muñeca. Esa mujer era un peligro público. No sabía el pobre Hook lo que se le venía encima<sup>272</sup>».

Después de ocho ediciones *Black Mask* fue vendida a Eugene Crowe y Eltinge Pop Warner, quienes nombraron director a George Sutton. En 1925 la dirección corrió a cargo de Phil Cody.

En sus comienzos, explica Simsolo, «*Black Mask* tenía un sentido preciso para sus editores. Significaba “antifaz negro”, el que llevaban los héroes de la literatura popular (del Sir Williams de *Rocambole* a Fantomas y El Zorro), así como (al parecer) los ladrones y los espías. Esta mitología abundante hasta el primer cuarto del siglo XX emigra a continuación hacia el *serial* cinematográfico y el cómic con una plétora de locos criminales y justicieros enmascarados (El llanero Solitario, El Fantasma de Bengala, Batman, *The Spirit*, etc.). Para los autores del *hard boiled*, el “negro” que

---

<sup>271</sup> Dashiell Hammett, *op. cit.*, p. 43.

<sup>272</sup> *Ib.*, p. 43.

designa una realidad trágica prevalece sobre el “antifaz” que sirve para ocultar la identidad de los buenos o de los malos<sup>273</sup>».

A partir de 1926, dirigida por Joseph T. Shaw, la publicación adquirió toda su personalidad estableciendo los cánones de la novela negra clásica, de carácter realista, cuyo elemento fundamental era la acción. Las historias de detectives se volvieron más violentas, el estilo más duro y los diálogos más ágiles y cargados de ingenio. Esta manera de escribir, según apunta Simsolo «... será calificada de *hard boiled* (“dura de pelar”) y tendrá un éxito creciente<sup>274</sup>».

Atrás quedan los detectives Terry Mack (*Three Gun Terry*, 1923) y Race Williams (*Knights of the Open Palm*, 1923), hombres secos y ordinarios, engendrados por Carroll John Daly. Las peculiares características del detective privado, protagonista de estas historias de carácter duro, vendrán de la mano de Dashiell Hammett quien creará un investigador diferente; el cínico y elocuente Sam Spade, protagonista de *The Maltese Falcon* (*El halcón Maltés*) que apareció seriada en *Black Mask* en 1929. Con la llegada de Sam Spade se impondrá el estilo *hard-boiled* produciéndose profundos cambios en el género detectivesco.

En palabras de Carlos Balagué, «... nos encontramos con la aportación de una huella realista que impregna de inmediato a los novelistas y la aparición de un amplio espectro de protagonistas, empezando por la figura del detective privado, de un trasfondo amoral y ambivalente encarnado muchas veces en la heroína femenina, con una cierta sensación de pesimismo, caos y soledad que hace del *private eye* una especie de observador neutral de la realidad ajena<sup>275</sup>».

Los argumentos para estas historias eran un reflejo de la situación económica y social en la que se hallaba Estados Unidos en aquellos años –la crisis de la bolsa de Wall Street, la Depresión, el gangsterismo, la corrupción, la ley seca, el paro y las huelgas–, los escritores sacaban a la luz los vínculos existentes entre asesinos, jueces y policías dejando ver una sociedad corrupta. La razón por la que muchos de los personajes que aparecían en *Black Mask* fueran detectives privados en lugar de policías se debía, en parte, a una creciente desconfianza pública en la autoridad.

---

<sup>273</sup> Simsolo, *op. cit.*, p. 25.

<sup>274</sup> *Ib.*, p. 24.

<sup>275</sup> Balagué, C. (2004). *Las mejores películas de cine negro*. Madrid: Ediciones JC, pp. 15-16.

En el año 1931, el director de *Black Mask* manifestó que la revista promovía el ideal de la justicia en las calles, cada vez más fuera de la ley en los Estados Unidos, al describir el ambiente social con historias cargadas de realismo, aleccionadoras sobre el crimen y que restauraba la deteriorada imagen de la Policía.

A los franceses, grandes consumidores de estos relatos policíacos norteamericanos, tras la Segunda Guerra Mundial las historias de crímenes dejaron de atraerles.

En el otoño de 1945, Marcel Duhamel propone a la Editorial *Gallimard* lanzar una colección de novelas de corte anglosajón. Germaine, la mujer de Duhamel, dibuja una cubierta negra bordeada con una franja dorada y el poeta Jacques Prévert, amigo íntimo de Marcel Duhamel, sugiere un título genérico: serie *noire* (serie negra). Gaston Gallimard aprueba el proyecto y la colección tendrá un gran éxito.

El vocablo “negro” sería impuesto en honor a Cornell Woolrich (William Irish), ya que muchos de los títulos de sus novelas incluían la palabra *black*, a saber: *Black Angel* (*El ángel negro*), *The Bride wore Black* (*La novia vestía de negro*), *Black Alibi* (*Coartada negra*), *The Black Path of Fear* (*El negro sendero del miedo*), etc. Sus narraciones, de pesadilla, eran una mezcla de novela negra detectivesca y novela gótica.

La popularidad de la serie *noire* eclipsará a las numerosas publicaciones que surgieron con ella. Según señala Noël Simsolo, «... paralelamente con la “Série Noir” aparecieron “Le Bandeau Noir”, “La Veuve Noir”, “Le Flauve Noir”, colecciones marcadas por el mismo cromatismo que resultaba ser un criterio comercial, pues la palabra “negro” amalgama, desesperación y mala suerte en el lenguaje popular –“humor negro”, “día negro”, “verlo todo negro”, “pena negra” –, y caracteriza además el luto funerario, lo “sucio”, la noche y las cosas desagradables (“porvenir oscuro”, “designios sombríos”<sup>276</sup>)».

Duhamel elige entre sus autores a Dashiell Hammett, Raymond Chandler, James M. Cain, William R. Burnett, Cornell Woolrich, Horace McCoy y también a Jim Thompson, Chester Himes, Mickey Spillane y Ross McDonald. Advertimos que en la serie *noire*, escrita y consumida por varones, existe escasez de autoras, tal vez porque este tipo de literatura violenta refleja los valores patriarcales de una sociedad gobernada por la autoridad masculina, dicho por Ramón Carmona: «el *film noir* responde

---

<sup>276</sup> Simsolo, *op. cit.*, pp. 25-26

estructuralmente a una fantasía masculina, es decir, a un tipo de narratividad construida por y para el hombre<sup>277</sup>».

En la novela negra saber quién cometió el delito o crimen no es lo único importante, sino también cómo es la sociedad en la que se origina el suceso, definida extraordinariamente por Raymond Chandler:

Un mundo en que los pistoleros pueden gobernar naciones y casi gobernar ciudades, en el que los hoteles, casas de apartamentos y célebres restaurantes son propiedad de hombres que hicieron su dinero regentando burdeles; en el que un astro cinematográfico puede ser el jefe de una pandilla, y en el que ese hombre simpático que vive dos puertas más allá, en el mismo piso, es el jefe de una banda de controladores de apuestas; un mundo en el que un juez con una bodega repleta de bebidas de contrabando puede enviar a la cárcel a un hombre por tener una botella de un litro en el bolsillo; en que el alto cargo municipal puede haber tolerado el asesinato como instrumento para ganar dinero, en el que ninguno puede caminar tranquilo por una calle oscura, porque la ley y el orden son cosas sobre las cuales hablamos, pero que nos abstenemos de practicar; un mundo en el que uno puede presenciar un atraco a plena luz del día, y ver quién lo comete, pero retroceder rápidamente a un segundo plano, entre la gente, en lugar de decírselo a nadie, porque los atracadores pueden tener amigos de pistolas largas, o a la policía no gustarle las declaraciones de uno, y de cualquier manera el picapleitos de la defensa podrá insultarle y zarandearle a uno ante el tribunal, en público, frente a un jurado de retrasados mentales, sin que un juez político haga algo más que un ademán superficial para impedirlo<sup>278</sup>.

Muchos de los relatos de los escritores de la novela *hard boiled* fueron llevados al cine, siendo los ejemplos más representativos: *Little Caesar* (*Hampa dorada*, William Riley Burnett, 1929); *The Maltese Falcon* (*El halcón Maltés*, Dashiell Hammett, 1930); *The Postman Always Rings Twice* (*El cartero siempre llama dos veces*, 1934) y *Double Indemnity* (*Perdición*, 1936), ambos de James M. Cain –este último, objeto de nuestro estudio, había sido publicado anteriormente por entregas entre febrero y abril de 1936 en el *Liberty Magazine*–.

Así pues, tal y como escribe Simsolo: «La relación de *Black Mask* con el término “cine negro” no es casual, pues Gallimard había publicado (ya en 1932) a varios autores de esta revista antes de retomarlos en la “Serie Negra” después de la

<sup>277</sup> Carmona, *op. cit.*, pp. 254-255.

<sup>278</sup> Chandler, R. (1980). *El simple arte de matar* (trad. Prat, J. y Mazia, F.). Barcelona: Ed. Bruguera, p. 326.

Liberación. Los estrenos franceses de las adaptaciones de *The Maltese Falcon* (*El halcón Maltés*, 1941) de Hammett, dirigida por John Huston, y *Murder my Sweet* (*Historia de un detective*, 1944), de Raymond Chandler, dirigida por Edward Dmytryk, avalan la consideración de la etiqueta “cine negro” como prolongación de la “novela negra” *hard boiled* <sup>279</sup>».

---

<sup>279</sup> Simsolo, *op. cit.*, pp. 24-25.

## 4. 2. El cine negro americano

«Ese tipo de películas que nos fascinan con relatos complejos e imprevisibles, ciudades al borde del abismo, intérpretes que aman y odian con los ojos, noches de ensueño y pesadilla, palabras que mienten para decir la verdad, crímenes inexplicados e historias de huida hacia la nada»  
José Luis Sánchez Noriega, *Obras maestras del cine negro*

El término *film noir* fue acuñado por la crítica francesa, una vez acabada la Segunda Guerra Mundial. El crítico italiano cinematográfico Nino Frank sería el primero en utilizarlo en un artículo publicado en el verano de 1946<sup>280</sup> para referirse a las películas norteamericanas, de un nuevo tipo de cine criminal, que inundaron la gran pantalla parisina entre julio y agosto de ese mismo año.

Cinco *murder mysteries*, que se habían realizado durante la guerra en Hollywood, inauguraron la serie –*films* vinculados a la novela negra americana, muchas de cuyas obras tuvieron un gran éxito en Francia gracias a las traducciones de Marcel Duhamel bajo la nombrada serie *noire*–: *The Maltese Falcon* (*El halcón maltés*, John Huston, 1941), adaptación de la novela de Dashiell Hammett; *Laura* (Otto Preminger, 1944), de la obra del mismo nombre de Vera Caspary; *Murder, My Sweet* (*Historia de un detective*, Edward Dmytryk, 1944) de Raymond Chandler; *The Woman in the Window* (*La mujer del cuadro*, Fritz Lang, 1944), adaptación de la novela de J. H. Wallis y *Double Indemnity* (*Perdición*, Billy Wilder, 1944), de la novela homónima de James M. Cain.

En palabras de Nino Frank, estos *films* «... mostraban desde una perspectiva diferente la violencia física y los hechos delictivos. Las consideraba obras de psicología criminal e insistía en su forma de explotar con brillantez un dinamismo de la muerte violenta<sup>281</sup>».

Meses después, le seguirían otras excepcionales películas: *This Gun for Hire* (*El cuervo*, Frank Tuttle, 1942) de Graham Greene; *The Killers* (*Forajidos*, Robert

---

<sup>280</sup> «... artículo del número 61, de agosto de 1946, de *L'Écran Français*. Bajo el título “Un nuevo género policíaco: la aventura criminal». Simsolo, *op. cit.*, p. 23.

<sup>281</sup> *Ib.*, p. 23.

Siodmak, 1946) basada en un relato de Ernest Hemingway; Gilda (Charles Vidor, 1946), historia de E. A. Ellington y *The Big Sleep* (*El sueño eterno*, Howard Hawks, 1946), adaptación de la novela de Raymond Chandler.

Se reeditaron las obras de varios de los autores produciéndose entonces un nexo de unión entre la *série noire* y lo que los franceses denominaron *film noir*. Así, del mismo modo que se había establecido para estas obras la expresión *roman noir* (novela negra), se empezó a bautizar como *films noirs* a las películas provenientes de Estados Unidos porque su temática evocaba a la mencionada *série noire*.

El término *film noir* se mantuvo en Francia y traspasó a los EE. UU.: «Es significativo que nunca se le hubiera dado nombre a este tipo de cine en su país de origen. No fue hasta más tarde, durante los años 60, cuando la crítica anglosajona adoptó (incluso sin traducirlo) el término francés. Al principio, las películas que constituían el corpus noir se designaban, en Estados Unidos, mediante las tradicionales etiquetas de *mystery*, *thriller* o *crime melodrama*, según la particular naturaleza de su intriga<sup>282</sup>». Por su parte, Carlos F. Heredero y Antonio Santamarina indican que «... existían ya dos vocablos específicos –de ámbito conceptual más amplio, pero menos preciso– desde mucho antes de que la citada etiqueta hiciera fortuna: el *thriller* y, en mucha menor medida, el *shocker*<sup>283</sup>».

La denominación de “negro” es debida no sólo a la oscuridad estética de este tipo de *films* sino también a la que anida en la sociedad y en el fondo de sus personajes: «“Negro” se aplica al aspecto visual de estas películas (predominio de secuencias nocturnas, fotografía que privilegia el claroscuro, las sombras y la penumbra, etc.), pero también a su contenido: visión pesimista de la naturaleza humana, cinismo, fatalismo, etc.<sup>284</sup>».

Existe cierta controversia respecto a la catalogación del término cine negro, como estilo, género, serie o movimiento. François Guérif sostiene: «... fue un género, sí, pero únicamente mientras existió el movimiento que lo hizo posible<sup>285</sup>». Para muchos autores el *film noir* es un género, un conjunto de películas producidas en los Estados Unidos durante las décadas de 1940 y 1950. Así también Jean-Pierre

---

<sup>282</sup> Coursodon, J. P. *La evolución de los géneros*. En Della Casa, S. et al. (1996). *Historia general del cine: Vol. VIII. Estados Unidos (1932 - 1955)*. Madrid: Cátedra/Signo e Imagen, pp. 278- 279.

<sup>283</sup> Heredero, C. F. y Santamarina, A. (1996). *El cine negro. Maduración y crisis de la escritura clásica*. Barcelona: Paidós Ibérica, p. 23.

<sup>284</sup> Coursodon, *op. cit.*, pp. 278- 279.

<sup>285</sup> Guérif, F. (1988). *El cine negro americano*. Barcelona: Alcor, p. 6.

Coursodon se pronuncia: «... el cine negro es menos un género que un estilo. Sin embargo, es más que un estilo<sup>286</sup>». Carlos Losilla apunta que «... el cine negro no es un género, sino una crónica de la decadencia a modo de epílogo, un memorial del declive en forma de posdata<sup>287</sup>». Para otros es un estilo, perteneciendo al *film noir* todas las películas que contienen un mismo grupo de componentes estilísticos, narrativos, dramáticos y visuales, a este respecto Javier Coma y José M<sup>a</sup> Latorre comentan que: «... se llamaría cine negro a aquél cuya puesta en escena, versando sobre una temática referida al crimen y a la violencia de una sociedad concreta, adoptara una determinada actitud estético/ideológica<sup>288</sup>».

Es difícil identificarlo como género de una manera estricta y precisa, hemos de tener en cuenta que el cine negro engloba *films* pertenecientes al cine policíaco, criminal, *thriller*, de *gangsters*, penitenciario, de terror e incluso algún *western* que podemos considerar como géneros en sí mismos. Tampoco es un movimiento por la disparidad de obras que alberga, hechas en dilatados periodos de tiempo por cineastas con diferentes inquietudes.

Aun así, siguiendo las orientaciones de José Luis Sánchez Noriega, parece que habría cierta conformidad en «... considerarlo como un género encuadrable convencionalmente en el más amplio llamado cine policíaco o criminal. No obstante, el cine negro se distingue del policíaco en general en cuanto éste último puede ofrecer otras perspectivas e intereses y, en todo caso, no toda película policíaca posee necesariamente las características propias del cine negro<sup>289</sup>».

Presenciamos, asimismo, desacuerdos a la hora de situar cronológicamente este tipo de cine, muchos son los autores que como Jean-Pierre Coursodon ubican el cine negro americano en el período comprendido entre los años cuarenta y cincuenta. En opinión de Ramón Carmona sus «... límites temporales podrían situarse aproximadamente entre 1941, año de la aparición de *El halcón maltés* (John Huston) y 1958, año de producción de *Sed de Mal* (Orson Welles)<sup>290</sup>». Sin embargo, Javier Coma, Eduardo Sánchez Noriega, Carlos F. Heredero y Antonio Santamarina lo circunscriben

<sup>286</sup> Coursodon en Sánchez Noriega, J. L. (1998). *Obras maestras del cine negro*. Bilbao: Ed. Mensajero, pp. 11-12.

<sup>287</sup> Losilla, C. en *ib.*, pp. 11-12.

<sup>288</sup> Coma, J. y Latorre, J. M. (1990). *Luces y sombras del cine negro*. Barcelona: Dirigido por, p. 10.

<sup>289</sup> Sánchez Noriega, *op. cit.*, p. 12.

<sup>290</sup> Carmona, *op. cit.*, p. 254.

a los años treinta (cine de *gangsters*) arribando hasta la década de los sesenta, teniendo su máximo esplendor en los cuarenta; cine negro propiamente dicho.

Discrepancias que también encontramos al considerar cuál fue el *film* que dio origen al cine negro americano. Algunos piensan que se trata de *Citizen Kane* (*Ciudadano Kane*, 1941) de Orson Welles, como Thomas Schatz, otros, sin embargo, abogan por *The Maltese Falcon* (*El halcón maltés*, 1941) de John Huston, como Paul Schrader, o Jean-Pierre Coursodon que engloba a *The Maltese Falcon* y *Shadow of a Doubt* (*La sombra de una duda*, 1943) de Alfred Hitchcock como películas precursoras, anticipo del género negro y preludia: «Ya en 1941, una película menor, *I Wake Up Screaming* (*¿Quién mató a Vicky?*), presenta numerosas características visuales y de guión que permiten considerarla como una película negra (anuncia *Laura*), pero el caso permanece bastante aislado<sup>291</sup>». Aunque también podríamos calificar *Double Indemnity* (*Perdición*, Billy Wilder, 1944) como la fundadora porque, pese a que otras anteriores ya habían hecho su incursión en el cine negro, en ella se concentran y mezclan a la perfección todos los ingredientes fundamentales que caracterizan este tipo de cine.

El estilo visual que muestra una clase de angustia sin fin, las técnicas de angulación e iluminación y pesimismo del cine negro americano se deben a la influencia que ejerce el expresionismo europeo en las imágenes. Estética negra de la que nos habla François Guérif: «Bajo la profusión de sombras inquietantes aleteaba la contemplación del sórdido mundo del crimen, mientras que los estallidos de luz abrían camino hacia la cara oculta de las cosas. Picados, contrapicados y otras angulaciones de la cámara, describían desde la fragilidad de la víctima hasta la agitación del poderoso, pasando por el subrayado de las vacilaciones y los desequilibrios de la conducta humana<sup>292</sup>».

Estos elementos negros que definen la estética de los *films noirs* nos remiten al expresionismo, sobre todo alemán, películas de la década de los veinte y comienzos de los treinta que dejaron su huella en el género de *gangsters*. Hablamos que la mayor influencia proviene del expresionismo alemán, no porque el francés y el resto de expresionismos europeos fueran menos relevantes sino por ser el de mayor trascendencia.

---

<sup>291</sup> Coursodon, *op. cit.*, p. 281.

<sup>292</sup> Guérif, *op. cit.*, p. 6.

Obras expresionistas del cine mudo, como *Das Cabinet des Dr. Caligari* (*El gabinete del doctor Caligari*, Robert Wiene, 1920) que se erige en la primera película del cinema expresionista alemán, servirían de inspiración a los directores del cine negro.

Así como, *Der Golem* (*El golem*, Henrik Galeen y Paul Wegener, 1915); *Der müde Tod* (*Las tres luces*, Fritz Lang, 1921); *Nosferatu, eine Symphonie des Grauens* (*Nosferatu*, F. W. Murnau, 1922); *Schatten - Eine nächtliche Halluzination* (*Sombras*, Arthur Robison, 1923); *Der Schatz* (Georg Wilhelm Pabst, 1923); *Das Wachsfigurenkabinett* (*El hombre de las figuras de cera*, Paul Leni y Leo Birinsky, 1924); la primera y segunda parte de *Los nibelungos* (1924) –*Die Nibelungen: Siegfried* (*Los nibelungos: Sigfrido*) y *Die Nibelungen: Kriemhilds Rache* (*Los nibelungos: La venganza de Krimilda*)– y *Metrópolis* (1927) del más experimentado de los autores alemanes, Fritz Lang.

Este cineasta realizó también una de las primeras películas más importantes de crímenes del cine sonoro con un estilo visual negro, *M* (*M, el vampiro de Düsseldorf*, 1931), en el que un asesino de niños es perseguido por la Policía y una banda de delincuentes. Como también son calificados *films noirs*, *20.000 Years in Sing Sing* (*Veinte mil años en Sing Sing*, 1932) y *Private Detective 62* (1933) de Michael Curtiz.

Muchos de los grandes directores expresionistas –Fritz Lang, Robert Siodmak, William Dieterle, Otto Preminger, Billy Wilder, Josef von Sternberg, Michael Curtiz, Curtis Bernhardt o Max Ophüls– que provenían de la Europa central tuvieron que emigrar<sup>293</sup> a Estados Unidos donde continuaron con esta corriente.

Asimismo, el cine negro recibe el influjo de naturalistas como Émile Zola y Ernest Miller Hemingway. La *femme fatale* es un reflejo de las mujeres aparecidas en las novelas *Nana* (1880) de Émile Zola y *The Killers* (*Los asesinos*, 1927) de Hemingway. Fatales como Lola Lola de *Der blaue Engel* (*El ángel azul*, Josef von Sternberg, 1930), *film* inspirado en *Nana* de Zola y Kitty Collins de *The Killers*, basado en la novela homónima de Hemingway. Esta última fue uno de los grandes éxitos del cine negro, al que llegó en 1946 con el mismo título (en España, *Forajidos*) de la mano de Robert Siodmak –veinte años más tarde se haría un *remake*, *The Killers* (*Código del hampa*, Don Siegel, 1964)–.

---

<sup>293</sup> La amenaza del poder nazi fue el motivo de su emigración a otros países.

El cine negro también bebe de las películas policíacas y de *gangsters* de finales de los años veinte y principios de los treinta, que ya habían hecho su incursión en el cine mudo. Según aclara Noël Simsolo: «Los historiadores de cine sitúan el nacimiento del cine negro en 1912 con *The Musqueteers of Pig Alley* de David Ward Griffith, un corto melodrama que se desarrolla en los tugurios de Nueva York, escenarios de la lucha entre bandas rivales; pero el cine policaco y el drama realista social ya existían antes de esta fecha. Los detectives estaban presentes en el cine ya en 1903 con *Sherlock Holmes Baffled*, el primero de una serie consagrada al héroe de Conan Doyle; *The Adventures of Sherlock Holmes* (1905) del americano Stuart Blackton y *Sherlock Holmes I Livsfare* (1908) del danés Viggo Larsen...<sup>294</sup>».

A finales de los años veinte hacen su aparición las películas de *gangsters* en las que reinaba la violencia y crueldad, como *The Racket (La horda, 1928)* de Lewis Milestone y las obras del director vienés Joseph von Sternberg, entre las que destacan: *Underworld (La ley del hampa, Josef von Sternberg y Arthur Rosson, 1927)* y *Thunderbolt (El trueno, 1929)*.

*Underworld* tuvo una excelente acogida por el público, lo que desató que proliferaran las películas policíacas. En palabras del propio Simsolo: «*Underworld* sienta las bases del cine negro [...] el barrido del plano, los planos de corte de objetos y los primeros planos de rostros espantados hacen explícitos los sentimientos profundos que desencadenarán la acción fatal y mórbida en la que cada uno se enfrentará con su destino<sup>295</sup>».

Los escritores de *Black Mask* fueron contratados como guionistas dado su conocimiento del mundo oscuro del hampa. Destacar a W. R. Burnett que escribió la primera novela llevada al cine, *Little Caesar (Hampa dorada, Mervyn LeRoy, 1931)*, a la que seguiría *Beast of the City (El monstruo de la ciudad, Charles Brabin, 1932)*.

Películas que eran un fiel reflejo del caos que imperaba en las ciudades norteamericanas en los años treinta; violencia, policía, abogados y políticos venales, tráfico de drogas, bandas organizadas, etc. Un buen caldo de cultivo para los *gangsters* que contaban con el poder y dinero suficiente para comprar a las personas corruptas, que eran demasiadas debido a la Depresión. Los *gangsters* se convirtieron en personajes

---

<sup>294</sup> Simsolo, *op. cit.*, p. 54.

<sup>295</sup> *Ib.*, p. 63.

inquietantes y temidos, a la vez que admirados por el público, hecho que Hollywood aprovechó para llevarlos a la gran pantalla.

Ejemplificados en *films* como *The Public Enemy* (*El enemigo público*, William A. Wellman, 1931) y *Scarface* (*Scarface, el terror del hampa*, Howard Hawks y Richard Rosson, 1932) donde las bandas de *gangsters* utilizaban la violencia más extrema para obtener el poder. Así como en otras emblemáticas películas de este cine de *gangsters*: *G-Men* (*El imperio contra el crimen*, William Keighley, 1935); *Dead End* (*Calle sin salida*, William Wyler, 1937); *Angels with Dirty Faces* (*Ángeles con caras sucias*, Michael Curtiz, 1938) y *The Roaring Twenties* (*Los violentos años veinte*, Raoul Walsh, 1939).

En los años treinta y comienzos de los cuarenta el cine estadounidense incorpora la psicología freudiana a las películas policíacas, presentando al asesino como un psicópata. Enfermos que padecen alguna perturbación psicológica como los de *Night Must Fall* (*Al caer la noche*, Richard Thorpe, 1937) y *Blind Alley* (*Rejas humanas*, Charles Vidor, 1939), o asesinos psicópatas como los de *Strangers on the Third Floor* (*El desconocido del tercer piso*, Boris Ingster, 1940) y *The Face Behind the Mask* (Robert Florey, 1941).

Tras el final de los *gangster films* surge el cine negro clásico, donde el *gangster* de los años treinta es reemplazado por un detective cínico, y muchas de las películas se orientarán hacia la investigación de la psicología criminal.

Aunque la etapa clásica del cine negro americano abarca los años cuarenta y cincuenta, la década de los cuarenta es considerada generalmente el periodo clásico por excelencia, cuando el cine negro alcanzará su mayor desarrollo. El ciclo negro comienza en 1944 con *Bluebeard* (Edgar G. Ulmer), *Double Indemnity* (*Perdición*, Billy Wilder), *Laura* (Otto Preminger), *Murder, My Sweet* (*Historia del un detective*, Edward Dmytryk), *Phantom Lady* (*La dama desconocida*, Robert Siodmak) y *The Woman in the Window* (*La mujer del cuadro*, Fritz Lang).

En esta época, algunas de las películas que se rodaron pertenecían a la “serie B”, *films* de muy bajo presupuesto con actores desconocidos. Estos artistas, no muy bien remunerados, una vez alcanzado el éxito pasarían a trabajar en la “serie A” con el correspondiente aumento de su salario. Aunque, algunos de los *films* denominados “B” lanzaron a la fama a directores y actores que con el tiempo se convirtieron en clásicos del cine incrementando su valor. Correspondieran a una u otra serie, lo cierto es que

entre los años cuarenta y primera mitad de los cincuenta nos encontramos con las mejores producciones del *film noir* de Hollywood.

Muchas de las novelas negras de los años veinte y treinta fueron introducidas en Hollywood, pero no llegarían al cine hasta los años cuarenta debido al código de censura existente –el famoso Código de Ética y Moralidad, también conocido como Código de Censura o Código Hays<sup>296</sup>–, que aplicaba sus normas sobre cómo debía aparecer o no la venganza, el crimen, las drogas y el sexo en pantalla, censurando muchas películas y rechazando guiones.

Los autores procedentes de los *pulps* escribieron guiones o cedieron los derechos de sus novelas a las productoras. Raymond Chandler además de ser uno de los que más contribuyeron con sus espléndidas obras, se convirtió en un prestigioso guionista del cine negro. Entre otros, escribió los libretos de *The Blue Dahlia* (*La dalia azul*, George Marshall, 1946), *Strangers on a Train* (*Extraños en un tren*, Alfred Hitchcock, 1951) y, junto con Billy Wilder, *Double Indemnity* (*Perdición*, 1944).

Otras fuentes literarias llevadas al cine que forman parte de los principales *films noirs* fueron las novelas de Dashiell Hammett: *City Streets* (*Las calles de la ciudad*, Rouben Mamoulian, 1931), *The Maltese Falcon* (*El halcón maltés*, John Huston, 1941) y *The Glass Key* (*La llave de cristal*, Stuart Heisler, 1942). Destacar también los trabajos de W. R. Burnett, además de los ya citados en los años treinta: *High Sierra* (*El último refugio*, Raoul Walsh, 1941), *This Gun for Hire* (*El cuervo*, Frank Tuttle, 1942) y *The Asphalt Jungle* (*La jungla de asfalto*, John Huston, 1950). Sin olvidarnos de las más célebres obras del genial James M. Cain: *Mildred Pierce* (*Alma en suplicio*, Michael Curtiz, 1945), *The Postman Always Rings Twice* (*El cartero siempre llama dos veces*, Tay Garnett, 1946) y, por supuesto, *Double Indemnity* (*Perdición*, Billy Wilder, 1944), pues sin ella esta investigación no tendría sentido.

Películas como *Roma, Città Aperta* (*Roma, ciudad abierta*, 1945) o *Paisà* (1946) de Roberto Rossellini, del neorrealismo italiano, influirán en algunos de los *films* del cine policíaco documental; un cine negro con fuertes pinceladas de realismo que se rueda en escenarios naturales para proporcionar mayor verosimilitud a sus historias, muchas de ellas inspiradas en hechos reales. *Call Northside 777* (*Yo creo en ti*, Henry Hathaway, 1948) es una de las películas del policíaco documental influenciadas por el neorrealismo italiano. Rememorando el neorrealismo de la década de los cuarenta,

---

<sup>296</sup> En el Anexo 4 de esta tesis se encuentra el Código Hays en su idioma original.

conviene citar *The Lost Weekend* (*Días sin huella*, 1945), drama en el que Billy Wilder narra la historia de un alcoholíco.

El cine negro, en palabras de Jean-Pierre Coursodon, parece haberse desarrollado bajo la cinematográfica de «Orson Welles, y más particularmente el estilo de fotografía en profundidad de campo y muy contrastada de Gregg Toland en *Citizen Kane* (*Ciudadano Kane*) y de Stanley Cortez en *The Magnificent Ambersons* (*El cuarto mandamiento*)<sup>297</sup>».

Coincidimos con Coursodon en que uno de los *films* que más impulsó el desarrollo del cine negro fue *Citizen Kane* (*Ciudadano Kane*, Orson Welles, 1941). Además de hacer uso de una gran profundidad de campo, destaca por su fotografía en claroscuro, sus contrapicados, el magistral empleo de los movimientos de cámara y el excelente manejo de *dollies* y *travellings*. La técnica del *flash-back*, aunque ya había sido utilizada anteriormente, no se había aprovechado con tanta vehemencia como en esta película. En adelante, las innovaciones estilísticas de *Ciudadano Kane* le serán muy útiles al cine negro.

Ciertamente, en la estética visual de los *films noirs* destaca, como hemos indicado, su carácter expresionista. Los cineastas del *noir* aplicaron la iluminación de gran contraste para conseguir los efectos del *chiaroscuro*<sup>298</sup>, técnica usada por los expresionistas alemanes de principios del siglo XX para añadir dramatismo a las imágenes y mostrar con intensidad los sentimientos de los personajes.

La mayoría de las escenas están iluminadas para la noche y con escasa luz, resaltando los rostros en la penumbra, enmarcándolos, aprisionándolos. Luces y sombras sobre lugares y personajes, que hacen que estos últimos se muevan entre la luz y la oscuridad en un mundo de débiles sombras. Blanco y negro puro con marcados contrastes. La cámara emplazada en ángulos fuera de los normales (picados totales) se desplaza en movimientos violentos y laberínticos, mostrando una composición con claroscuros sobrecogedores.

Las historias se desarrollan principalmente en las ciudades en escenarios oscuros; exteriores nocturnos, ambiente urbano donde la banda sonora estridente acentúa los sonidos de una ciudad sucia, de callejones estrechos mojados por la lluvia e

---

<sup>297</sup> Coursodon, *op. cit.*, p. 279.

<sup>298</sup> Chiaroscuro (*chiaroscuro* en su original italiano), corriente artística caracterizada por utilizar grandes contrastes de luz. Algunas partes de la imagen se dejan muy oscuras, mientras que otras se iluminan intensamente destacando con gran fuerza en la escena.

interiores oscuros con una lúgubre iluminación proveniente de focos de luz bajos o colocados a gran altura. Luces oblicuas que rasgan las alargadas sombras, tan negras como la oscura y turbia personalidad de sus personajes. Tal y como describe Carmona: «Oscuridad real, en escenas en su mayoría poco iluminadas y nocturnas, pero también psicológica, a través de sombras y composiciones claustrofóbicas que someten al personaje, tanto en escenas interiores como en las de exterior<sup>299</sup>».

Respecto al método narrativo de los *films* negros, el lenguaje está repleto de elipsis para ocultar los actos que podrían ser censurados por el citado Código Hays. Hay un empleo frecuente del recurso del *flash-back* que rompe la continuidad temporal, complicando la historia al trasladar los problemas de un pretérito amenazador al presente; múltiples escenas retrospectivas en las que nos introducirá la voz en *off* –«Aquella que está llamada a organizar un proceso enunciativo en el interior del filme, aquélla, en suma, que ubica a un narrador en el centro de un relato verbal que las imágenes van a seguir, intentar su reproducción o desviar en la pertinencia de las marcas que ligan el relato a aquél que lo pronuncia instituyendo relaciones complejas, tanto en lo que respecta a la banda sonora como en lo que concierne a la banda imagen y a su mutua interacción<sup>300</sup>»– del personaje protagonista haciendo que nos sintamos identificados con él. Diálogos ingeniosos, directos e incisivos, cargados de sarcasmo y doble sentido, en muchas ocasiones con una gran dosis de cinismo.

El *flash-back* –método usado por Orson Welles en *Ciudadano Kane*, como ya hemos visto– y la voz en *off*<sup>301</sup> constituyen los recursos de los que se sirvieron, entre otros, Billy Wilder en *Double Indemnity* (*Perdición*, 1944), Tay Garnett en *The Postman Always Rings Twice* (*El cartero siempre llama dos veces*, 1946), Otto Preminger en *Laura* (1944) y Edward Dmytryk en *Murder, My Sweet* (*Historia de un detective*, 1944).

En lo concerniente a los personajes, José Luis Sánchez Noriega enuncia que: «Los protagonistas del cine negro son seres humanos en el límite. Casi nunca se trata de ciudadanos comunes; más bien abundan sujetos que destacan por su heroísmo o por

---

<sup>299</sup> Carmona, *op. cit.*, p. 257.

<sup>300</sup> Sánchez-Biosca, V. (1985). *El cuerpo del ausente (Voz en off y punto de vista en el film negro)* en *Cine de Gangsters: Diversas miradas sobre el cine negro*. Valencia: Filmoteca Valenciana, p. 15.

<sup>301</sup> El *flash-back* y la voz en *off* cobran mayor importancia en el cine negro americano, pero ya habían sido empleados como recurso narrativo en otros géneros, siendo ejemplo de ello *Rebecca* (*Rebeca*, Alfred Hitchcock, 1940), drama que no pertenece al cine negro.

su villanía y, frecuentemente, por ambas condiciones a la vez. En todo caso, sus vidas se ven trastocadas por situaciones que les arrastran a cumplir un destino. En los personajes más negativos suelen coincidir las condiciones de verdugos y de víctimas<sup>302</sup>».

Los personajes del *film noir* suelen ser cínicos, fracasados y moralmente ambiguos, antihéroes solitarios, la mayoría de las veces con un pasado oscuro. Las *vamps*, cuya misión habitualmente era acompañar a los principales intérpretes masculinos, dan paso a una nueva mujer que adquirirá todo el protagonismo: la arquetípica *femme fatale* (mujer fatal), sensual, seductora y fuerte, dispuesta a utilizar el arma que sea necesaria, incluida su propia sexualidad, para luchar en un universo dominado por los hombres donde se encuentra atrapada.

Atractivas mujeres que embaucan a varones de carácter débil para que actúen según sus fines, quienes obsesionados sexualmente y a veces guiados por algún otro tipo de interés, casi siempre económico, serán capaces de cometer las más abominables acciones con unas terribles consecuencias. Situación que se produce en *The Woman in the Window* (*La mujer del cuadro*, Fritz Lang, 1944), *Scarlet Street* (*Perversidad*, Fritz Lang, 1945), *The Postman Always Rings Twice* (*El cartero siempre llama dos veces*, Tay Garnett, 1946) y *Double Indemnity* (*Perdición*, Billy Wilder, 1944). Aunque la *femme fatale* sea considerada el resultado perverso de las mujeres no siempre son malvadas, como así lo demuestra Vivian Rutledge (Lauren Bacall) en *The Big Sleep* (*El sueño eterno*, Howard Hawks, 1946).

La fatal seduce, la mayoría de las veces, para saciar su ambición, pero no sólo ella sino casi todos los personajes desean algo, bien sea poder, dinero o sexo, y surgirán enfrentamientos entre ellos por lograrlo.

Desde el principio, en numerosos *films* del cine negro se nos hace conocedores de la trágica historia sufrida por los protagonistas, sabemos los hechos y el porqué, retrocediendo al pasado se nos aclarará el cómo y las terribles consecuencias.

El temor al pasado y la angustia fatalista serán temas a los que recurrirá el cine negro, derivados de las películas policíacas a las que se les incorporó la psicología freudiana en los años treinta y principios de los cuarenta. Muchos de los personajes provienen de un pasado tormentoso, huyen de unos hechos que creen lejanos, enterrados, pero que, casi siempre, vuelven. Las sombras de un intrincado pasado se instalan en el presente, haciendo que no puedan escapar a un destino devastador

---

<sup>302</sup> Sánchez Noriega, *op. cit.*, p. 18.

marcado por la adversidad que les llevará a un trágico desenlace. Como los eslabones de la cadena que en su tobillo luce Phyllis (*Perdición*, Billy Wilder, 1944), los acontecimientos se entrelazan y conducen a un final fatalista que los protagonistas parecen aceptar.

El detective privado Philip Marlowe de las novelas de Raymond Chandler, el autor más famoso del *hard boiled*, vendría a reemplazar a Sam Spade de Dashiell Hammett. En 1944 surgió un gran éxito de la RKO, *Murder, My Sweet* (*Historia de un detective*, Edward Dmytryk), a partir de este momento productoras como Warner Bros, Metro-Goldwyn-Mayer y Twentieth Century Fox llevarían a la gran pantalla las historias del personaje de Philip Marlowe al que volveríamos a ver en *The Big Sleep* (*El sueño eterno*, Howard Hawks, 1946), *Lady in the Lake* (*La dama del lago*, Robert Montgomery, 1947) y *The Brasher Doubloon* (John Brahm, 1947).

Poco a poco, el personaje del detective privado se irá desvaneciendo y aparecerán otros que hereden su inteligencia y destreza, similares al sabueso y astuto jefe de siniestros Barton Keyes de *Double Indemnity* (*Perdición*, Billy Wilder, 1944) o Vincent Parry quien injustamente encarcelado por el asesinato de su mujer escapa de la prisión con la intención de probar su inocencia en *Dark Passage* (*La senda tenebrosa*, Delmer Daves, 1947) e incluso antiguos detectives retirados con una vida tranquila y sencilla como Jeff Bailey de *Out of the Past* (*Retorno al pasado*, Jacques Tourneur, 1947).

Inscritas en la década de los años cuarenta se crearon un conjunto de películas centradas en la psicología criminal, como: *Suspicion* (*Sospecha*, 1941) y *Shadow of a Doubt* (*La sombra de una duda*, 1943), ambas de Alfred Hitchcock. Pero no será hasta 1944 con los *films* *Double Indemnity* (*Perdición*, Billy Wilder), *Laura* (Otto Preminger) y *The Woman in the Window* (*La mujer del cuadro*, Fritz Lang) cuando la psicología del asesinato se haga más intrincada y se establezcan las bases de este tipo de cine.

Aparecerán *femmes fatales* obsesivas, ambiciosas, posesivas, en una palabra, enajenadas como Ellen Berent Harland de *Leave Her to Heaven* (*Que el cielo la juzgue*, John M. Stanhl, 1945), June Mills de *Fallen Angel* (*¿Ángel o diablo?*, Otto Preminger, 1945), Cora Smith de *The Postman Always Rings Twice* (*El cartero siempre llama dos veces*, Tay Garnett, 1946) o Anna Dundee de *Criss Cross* (*El abrazo de la muerte*, Robert Siodmak, 1949).

En la década de los cincuenta se efectuará un análisis más detallado de la psicología criminal, historias de mentes complicadas y enfermas como *Strangers on a Train* (*Extraños en un Tren*, Alfred Hitchcock, 1951) donde dos desconocidos pactan asesinar cada uno al enemigo del otro para tener una coartada segura, y dos *films* de Otto Preminger: *Where the Sidewalk Ends* (*Al borde del peligro*, 1950) en el que un policía violento investigando un caso golpea y causa la muerte accidental de un sospechoso ocultando el crimen, y *Angel Face* (*Cara de ángel*, 1952) que trata el tema de la neurosis obsesiva.

Antes de rodar *Cara de ángel*, Otto Preminger ya había dirigido *The Thirteenth Letter* (*Cartas envenenadas*, 1941), *Laura* (1944) y *Fallen Angel* (*Ángel o diablo*, 1945) donde al igual que en *Daisy Kenyon* (*Entre el amor y el pecado*, 1947) la mujer, una vez más, es el centro de la intriga.

*Cara de ángel* forma parte de una serie de películas que se produjeron en el cine criminal a principios y hasta mediados de los cincuenta, debido al desarrollo que sufre el arquetipo femenino de la *femme fatale* dentro de estas ficciones. En *Niagara* (*Niágara*, Henry Hathaway, 1953), *A Blueprint for Murder* (*Asesinato a la orden*, Andrew L. Stone, 1953) y, sobre todo, en *Human Desire* (*Deseos humanos*, Fritz Lang, 1954) estos personajes adquieren mayor relevancia y se muestra más cantidad de violencia y realismo que en los *films* de los años cuarenta.

A comienzos de los años cincuenta aparecieron también destacadas obras, a saber: *Pickup on South Street* (*Manos Peligrosas*, Samuel Fuller, 1953), *The Big Heat* (*Los sobornados*, Fritz Lang, 1953), *The Big Combo* (*Agente especial*, Joseph H. Lewis 1955) y *Kiss Me Deadly* (*El beso mortal*, Robert Aldrich, 1955). Y a finales de la década se estrenaron dos películas que parecen haber agotado el género, *Touch of Evil* (*Sed de mal*, Orson Welles, 1958) y *Vertigo* (*Vértigo. De entre los muertos*, Alfred Hitchcock, 1958).

### 4. 3. La *femme fatale*

«¡Ay de ese sexo, en el que no hay temor, ni bondad, ni amistad, y al que más hay que temer cuando se lo ama que cuando se lo odia!»  
Jacques Dalarun, *La mujer a los ojos de los clérigos*

Dentro del universo de los personajes del cine negro americano hemos de concederle especial mención a la significativa figura de la *femme fatale*; sensual, astuta, perversa, fría e insensible que se desenvuelve perfectamente en una ciudad oscura escondida en las tinieblas, conduciendo a sus víctimas hasta el peligro e incluso la muerte.

El arquetipo de la *femme fatale* surgió en la literatura europea de finales del siglo XIX con Ayesha, una fascinante mujer que aparece en el libro *She (Ella)*, Henry Rider Haggard, 1887). Aunque sería Georges Darien uno de los primeros en utilizar el término francés *femme fatale* (mujer fatal) en su novela *Le voleur (El ladrón)*, 1897). En ella nos describe a un personaje que reúne algunas de las características de la mujer fatal; dominadora y perversa arrastra a los hombres a un destino terrible.

Sin embargo, el género literario en el que más destaca la *femme fatale* es en la novela negra policíaca de origen americano, de donde provienen muchas de las historias del cine negro. Fatales de las novelas *hard boiled*, como la segura y cínica Brigid O'Shaughnessy de *The Maltese Falcon* (Samuel Dashiell Hammett, 1930) que seduce al detective privado Samuel Spade para hacerse con una estatuilla que los caballeros de la Orden de Malta regalaron a Carlos V, atrayente *femme fatale* aunque no consiga su objetivo. Al igual que Vivian Strenwood de *The Big Sep* (Raymond Chandler, 1939) capaz de seducir al mismo duro y perseverante detective Sam Spade, o las fatales de James M. Cain; la calculadora Phyllis Dietrichson de *Double Indemnity* (1936) y la atractiva y sexual Cora Smith de *The Postman Always Rings Twice* (1934).

En el cine, desde sus comienzos, la mujer fatal existió en todos los géneros, recordemos a la cruel Antinea de *L'Atlantide (La Atlántida)*, Jacques Feyder, 1921), Lulú de *Die Büchse der Pandora (La caja de Pandora)*, Georg Wilhelm Pabst, 1929) en el cine silente, y a Lola Lola de *Der blaue Engel (El ángel azul)*, Josef von Sternberg, 1930) de principios del sonoro.

Si bien, la denominada *femme fatale* alcanzará su máximo esplendor con el cine negro americano fundamentalmente en su época dorada, años centrales de la década de los cuarenta, donde emergieron los mayores iconos femeninos: Phyllis Dietrichson (*Double Indemnity*, 1944), Katharine March (*Scarlet Street*, 1945), Cora Smith (*The Postman Always Rings Twice*, 1946), Kathie Moffat (*Out of the Past*, 1947) y Elsa Bannister (*The Lady from Shanghai*, 1947).

El cine negro, tal y como sostiene Gonzalo Pavés, «recupera aquel viejo mito decimonónico de la mujer fatal. Cargado de la misma misoginia, del mismo temor reverencial hacia la mujer, el film noir va a ofrecernos toda una amplia galería de tipos femeninos que manifestaban cinematográficamente, la perplejidad del hombre americano frente al nuevo papel de sus compañeras en la sociedad de posguerra<sup>303</sup>».

Debido a los cambios sociales acaecidos en Estados Unidos durante la Segunda Guerra Mundial, el papel de la mujer empieza a cobrar protagonismo gracias a su independencia en la sociedad y su mayor desarrollo en el mundo del celuloide. Nace entonces una nueva mujer –diferente a sus antecesoras las *vamps* que acompañaban a los *gangsters*, algo díscolas y voluptuosas pero buenas chicas– atrevida, rebelde y libre, a la par que ambiciosa, perversa y, a veces, de conducta criminal. La *femme fatale* dominante y astuta engañará casi siempre a los hombres, ya que habitualmente es mucho más hábil e inteligente que ellos.

Los rasgos físicos que caracterizaban a las *femmes fatales* del cine negro americano estaban sujetos a los estereotipos de Hollywood, poseían una belleza turbadora y ambigua. Pese a que se les supone una larga, ondulada y abundante melena de cabellos rubios o rojizos, ésta varía según la época, pues muchas *femmes fatales* lucen una corta y muy oscura cabellera. Lo mismo ocurre con sus ojos considerados de color verde, no siempre siendo así aunque frecuentemente sean claros. Exhiben un cuerpo, la mayoría de las veces, escultural, de senos bien desarrollados, normalmente enfundado en trajes oscuros, si bien en la intimidad la ropa utilizada suele ser clara, de seda o tejidos vaporosos. Lucen pieles y joyas e irradian un fuerte aroma, mezcla de su perfume con el humo de sus cigarrillos.

En el fondo, tras esa fachada artificial y artificiosa, una de las particularidades esenciales que la definen es su soledad. En numerosas ocasiones se trata de una mujer

---

<sup>303</sup> Pavés, G. (2010). *El cine negro de la RKO*, cap. III “Los rincones oscuros del film noir”. Madrid: T&B Editores, p. 207.

que anteriormente ya ha estado con un hombre, viste de negro como las viudas para enterrar su pasado, pero éste le perseguirá a donde quiera que vaya.

Consciente de su atractivo, la *femme fatale* utiliza su cuerpo provocando, mintiendo, manipulando, casi siempre, para conseguir beneficios lucrativos. Sabedora de que sus armas son belleza, seducción y sexualidad, las emplea de manera destructora. Su moral tiene como objetivo el poder y el dinero, por ello está dispuesta a arriesgarse aun poniendo en peligro su propia vida.

Se desenvuelve bien en las ciudades, en los bajos fondos, casinos y clubs clandestinos donde se dan cita delincuentes, ladrones, tahúres, pero también los hombres más poderosos. Todos pueden caer en la trampa de esta *spider woman* que, como la araña, busca lugares oscuros, rincones infectos para tejer la temible red en la que quedarán atrapadas sus víctimas. Estas urbanitas nocturnas esperan al hombre en una lóbrega habitación de hotel o en su casa, espacios donde siempre reina la soledad y la oscuridad. Temen la luz, cual vampiro, y se protegen de ella tras unas oscuras gafas de sol.

En la mayoría de las películas negras junto a la *femme fatale* cobra existencia una mujer responsable, tímida y sumisa que suele estar enamorada del protagonista, pero el hombre escoge a la fatal o, mejor dicho, es ella quien le elige. Estos hombres usualmente son poderosos, mafiosos, ricos, bastante mayores que ellas y con frecuencia menos inteligentes.

En algunos *films* clásicos de la serie negra, la *femme fatale* está casada generalmente con un hombre adinerado y entrado en años, permanece a su lado porque supone para ella un bienestar económico y social. Pero si el marido se arruina, o no goza de un gran poder adquisitivo no dudará en acabar con él si esto le reporta algún beneficio. Éste es el caso de Phyllis Dietrichson, Cora Smith (*Perdición* y *El cartero siempre llama dos veces*) y de un nutrido número de las mujeres de Cain. Si es el hombre quien está desposado, la *femme fatale* casi siempre será presentada más joven, mentalmente más fuerte e inteligente que él, como ocurre en *La mujer del cuadro* y *Perversidad*.

Estas féminas acaban con la idea de que la mujer es un ser débil que requiere la protección del hombre. Se sirven de ellos seduciéndoles y les convencen para que asesinen por ellas, pero no los necesitan, las fatales no dudan en usar un arma si no consiguen lo que desean, que comúnmente suele ser dinero.

No desempeñan el papel familiar tradicional, normalmente no tienen hijos, no están concebidas para dar vida sino para destruirla. Aparecen unidas a hombres que no desean y a los que acaban odiando, reemplazándolos por otros de los que pareciera dependen, pero ésta es una dependencia simulada; el hombre se convierte en una marioneta que ella maneja a su antojo.

Mucha controversia suscita saber si las *femmes fatales* servían para demostrar que el rol clásico de la mujer es el adecuado. El hombre las muestra como ejemplo de aquello que no se debe hacer y las castiga, pues con frecuencia las fatales mueren o son encarceladas. Las historias de James M. Cain a menudo representan el descontento de la esposa que finalmente termina asesinando a su marido, pero como expiación ella también morirá. La *femme fatale* como indica Gonzalo Pavés «... se presenta, amenaza, seduce, sugiere y, al final, se la aplasta<sup>304</sup>».

El cine negro no se muestra favorable a la mujer, tampoco las antagonistas de las fatales, fieles y resignadas que ofrecen amor y siempre perdonan, salen mejor paradas que ellas, pues muchas sucumbirán para salvar al hombre. Como podemos apreciar, los guionistas y directores del cine negro mantenían cierta inclinación en presentar a la mujer nociva y perjudicial u optaban por exhibirla sumisa y falta de carácter, hecho que revela su notable misoginia.

Así, José Luis Sánchez Noriega apunta: «Se suele decir que el cine negro es misógino al presentar roles femeninos muy negativos, encarnaciones de toda suerte de perversiones e intereses egoístas y conductas criminales<sup>305</sup>». Se representa a la fémina como la personificación del mal, pero continúa, «... esa mujer perversa, maligna, seductora o caprichosa supone una mayoría de edad cinematográfica de la mujer<sup>306</sup>».

Peligrosa para el personaje masculino, sexualmente expresiva, a través de una delicada sensualidad e incitadora mirada aparentemente inofensiva, sobresale en el plano visual reclamando la atención de todo aquel que la contempla. Dominante y poderosa conquista un espacio que hasta ahora no le pertenecía, el del hombre.

La *femme fatale* ocupa un lugar central en el desarrollo de la trama, controla y gobierna la situación, comportándose activa y contrastando con el hombre pasivo que pasa a ser doblegado y utilizado por ella. Tal y como señala Sánchez Noriega: «... según le interese se puede mostrar dulce y delicada o exigente y autoritaria, su itinerario vital

---

<sup>304</sup> Pavés, *op. cit.*, p. 209.

<sup>305</sup> Sánchez Noriega, *op. cit.*, p. 18.

<sup>306</sup> *Ib.*, p. 19.

está constituido por la realización sucesiva de su voluntad y, allí donde se hace presente, todo –pero fundamentalmente el varón– está referido a ella, que, de ese modo, consigue condicionar el conjunto de los acontecimientos<sup>307</sup>».

Aunque sus creadores la concibieron fatídica, combinando belleza, sexualidad y maldad, en opinión de Carmona, el *film noir* «... hace de la mujer sexualmente expresiva –la imagen dominante de mujer– una figura extremadamente poderosa. No es su inevitable fracaso final lo que permanece en nuestra memoria cuando el relato termina, sino su sexualidad fuerte y peligrosa y, sobre todo, excitante<sup>308</sup>».

Phyllis Dietrichson (Barbara Stanwyck), la mujer protagonista de *Double Indemnity* (*Perdición*, Billy Wilder, 1944), simboliza fielmente a la *femme fatale* del cine negro; si no la más bella, la más atractiva, inteligente y cínica que domina el arte de la seducción. Manipula al hombre para que actúe según sus fines y una vez conseguido aquello que desea, le traiciona.

Barbara Stanwyck recrea a la perfección el estereotipo de la “rubia asesina” que mediante una peluca platino parodia a Marlene Dietrich, y es que no se trata de una coincidencia que su personaje se llame Dietrichson en el *film*, más bien acudimos a un malicioso juego de palabras.

Sin lugar a dudas, Phyllis Dietrichson se asocia a la más cautivadora, astuta, calculadora y dañina de todas la *femmes fatales* que pueblan el universo del *noir*. Atendiendo a Sánchez Noriega: «Phyllis representa la mujer fatal, la vamp por excelencia del cine negro. Perversa, manipuladora, ambiciosa, ella misma dice que nunca ha querido a nadie y es consciente de su condición<sup>309</sup>». Después de intentar asesinar al personaje protagonista (Walter), en un abrazo voluptuoso, desalmada confiesa: «*No, jamás te amé Walter, ni a ti ni a nadie. Estoy podrida hasta el alma, te utilicé como has dicho*».

La presentación de Phyllis Dietrichson es muy significativa colocada en lo alto de la escalera, posición que le concede superioridad con respecto al hombre, y cubierta tan sólo con una toalla se evidencia su sexualidad, emanando un erotismo inigualable. En este sentido Heredero y Santamarina enuncian: «Esa sexualidad es presentada como incompatible con la institución matrimonial, como un potencial que termina por poner en serio peligro la vida de los maridos<sup>310</sup>».

---

<sup>307</sup> Sánchez Noriega, *op. cit.*, p. 18.

<sup>308</sup> Carmona, *op. cit.*, pp. 255-256.

<sup>309</sup> Sánchez Noriega, *op. cit.*, p. 208.

<sup>310</sup> Heredero y Santamarina, *op. cit.*, p. 216.

Phyllis vincula el matrimonio con el aburrimiento, la ausencia de amor y deseo sexual, pero el motivo por el cual ansía que su marido muera no es porque quiera librarse de una relación indeseable, sino que una ambición enfermiza le impulsa a desear cobrar el dinero del seguro.

Para inspirar compasión representa ante Walter el papel de una insatisfecha ama de casa, víctima de un marido que se emborracha y la maltrata, manifestando que se siente atrapada por un déspota que la controla y trata como un objeto de su propiedad: «*Me tiene tan atada que no puedo ni respirar*».

Obsesionado sexualmente por Phyllis, el no tan inocente, Walter decide ayudarla. Inducido por ella, será él quien planea y ejecute al marido. Mata por influencia de una mujer para así poseerla completamente, pero también por ambición; se repartirá con ella la doble indemnización del seguro.

El hombre percibe la fatalidad y así lo graba para su jefe y amigo Barton Keyes en un dictáfono: «*Era una tarde calurosa y aún recuerdo el olor de las flores a lo largo de la calle ¿Cómo imaginarse que el asesinato puede oler a madreselva? Quizá tú lo hubieses sabido en cuanto ella mencionó el seguro de accidentes Keyes, pero yo no y estaba muy contento*». Ignora el peligro que supone Phyllis, aun en los últimos momentos en que ella se muestra desafiante.

Valgan las palabras de Marta Belluscio para el personaje de Phyllis, interpretado aquí magistralmente por Barbara Stanwyck: «Mostró sin pudor toda la miseria, el instinto asesino [...] andando en la cuerda floja con un cuerpo bello, ojos brillosos como plantas con rocío y esa mueca bucal inconfundible [...] Sonreía altanera dejando caer el veneno, cual flores de seda. Pero, hecha por los hombres, su maldad ¡era mentira!<sup>311</sup>».

Además de Phyllis Dietrichson, la *femme fatale* que nos ocupa, otras memorables fatales desplegaron tal fuerza ante la pantalla que devinieron en inolvidables y eternas, algunas de las cuales citamos a continuación:

Brigid O'Shaughnessy (Mary Astor), *The Maltese Falcon* (*El halcón Maltés*, John Huston, 1941); Ellen Grahame (Veronica Lake), *This Gun for Hire* (*El cuervo*, Frank Tuttle, 1942); Mildred Pierce (Joan Crawford), *Mildred Pierce* (*Alma en suplicio*, Michael Curtiz, 1945); Kitty Collins (Ava Gardner), *The Killers* (*Forajidos*, Robert Siodmak, 1946); Gilda (Rita Hayworth), *Gilda* (Charles Vidor, 1946); Vivian Rutledge

---

<sup>311</sup> Belluscio, M. (1996). *Las Fatales ¡Bang! ¡Bang! Una mirada de mujer al mundo femenino del género negro*. Valencia: Editorial La Máscara, p. 187.

(Lauren Bacall), *The Big Sleep* (*El sueño eterno*, Howard Hawks, 1946); Cora Smith (Lana Turner), *The Postman Always Rings Twice* (*El cartero siempre llama dos veces*, Tay Garnett, 1946); Coral Chandler (Lizabeth Scott), *Dead Reckoning* (*Callejón sin salida*, John Cromwell, 1947); Elsa Bannister (Rita Hayworth), *The Lady from Shanghai* (*La dama de Shanghai*, Orson Welles, 1947); Anna Dundee (Yvonne de Carlo), *Criss Cross* (*El abrazo de la muerte*, Robert Siodmak, 1949) y Rose Loomis (Marilyn Monroe), *Niagara* (*Niágara*, Henry Hathaway, 1953).

Así como las *femmes fatales* de Otto Preminger: Laura Hunt (Gene Tierney), *Laura* (1944) y Diane Tremayne (Jean Simmons), *Angel Face* (*Cara de ángel*, 1952). Y las mujeres de Fritz Lang: Alice Reed, *The Woman in the Window* (*La mujer del cuadro*, 1944) y Katharine March, *Scarlet Street* (*Perversidad*, 1945), ambas interpretadas por Joan Bennett. Años más tarde sería Gloria Grahame quien dirigida por este director interpretaría el papel de otras dos fatales: Debby Marsh, *The Big Heat* (*Los sobornados*, 1953) y Vicki Buckley, *Human Desire* (*Deseos humanos*, 1954).

El fenómeno de la *femme fatale* causó furor en muchas de las actrices de Hollywood, mencionando a Noël Simsolo: «Algunas estrellas de las *woman's pictures* sufren una transformación en su imagen a partir de su aparición en una película “negra” emblemática. Se convierten entonces en iconos de este ciclo y la estética de las producciones se construye alrededor de ellas. Algunas se aferran a este fenómeno con obstinación. Otras lo convierten en un accesorio más. En función de su ego, las más exigentes exploran las diferentes posibilidades actorales que les ofrece esta nueva situación. Las más narcisistas se solidifican en ese papel, exigiendo que todo pase al servicio de un repertorio único. Sólo tienen un punto en común: no son *sex-symbols* y se aplican a preservar un toque naturalista en su apariencia. Quieren pasar por auténticas<sup>312</sup>».

---

<sup>312</sup> Simsolo, *op. cit.*, p. 227.

#### 4. 4. Memorables *femmes fatales*

En este apartado analizaremos someramente varias de las películas del cine negro americano de la década de los años cuarenta, principios de los cincuenta, en las que hallamos algunas de las *femmes fatales* ya citadas; bellas e inteligentes que dominan el arte de la seducción. Mujeres casi siempre presentadas como ambiciosas, cínicas y malvadas que, conforme a las palabras de Heredero y Santamarina, son «... todas diferentes entre sí, pero casi todas se ajustan al mismo patrón criminal. Su presencia introduce en el género una curiosa ambivalencia: la dimensión misógina que ubica la fuente del mal en la naturaleza femenina y el desafío implícito, por las relaciones que aquellas mantienen con los hombres, que supone su protagonismo frente al tradicional posicionamiento dominante de las figuras masculinas, cuya firmeza y seguridad ahora se desestabilizan y o se diluyen frente a ellas<sup>313</sup>».

##### 4. 4. 1. El espíritu de la *femme fatale*: *Rebecca* (*Rebeca*, Alfred Hitchcock, 1940)

«*Está muerta, pero aún manda aquí. Ella es la señora de verdad y no usted.  
La Sombra, el fantasma..., es usted*»  
Daphne Du Maurier, *Rebecca*

Como punto de partida comenzaremos por *Rebecca* (*Rebeca*, Alfred Hitchcock, 1940). Varios autores no catalogan esta película como perteneciente al cine negro, sin embargo, Noël Simsolo puntualiza: «En 1994, el francés Patrick Brion publica en París *Le Film Noir* (Éditions de La Martinière) y marca la frontera de esta denominación

---

<sup>313</sup> Heredero y Santamarina, *op. cit.*, p. 215.

desde *Rebecca* (*Rebeca*, 1940) de Hitchcock a *Party Girl* (*Chicago años treinta*, 1958) de Nicholas Ray<sup>314</sup>».

Aun compartiendo la idea de que *Rebecca* no se puede circunscribir dentro del llamado cine negro –se trata de un drama psicológico de carácter gótico<sup>315</sup>–, guarda cierta analogía con este tipo de cine; iluminación dramática, penumbra, luces y sombras sobre lugares y personajes que viven atrapados en una pesadilla. Y una *femme fatale* ausente es la verdadera protagonista de la historia, la bella perversa y malvada Rebeca que utilizó el sexo para dominar a los hombres y sigue seduciendo incluso después de muerta. Este personaje al que no vemos ni escuchamos es, sin duda alguna, el espíritu de la *femme fatale* del cine negro.

Basada en la célebre novela *Rebecca* escrita en 1938 por Daphne Du Maurier<sup>316</sup>, dos años más tarde Alfred Hitchcock estrena la película con el mismo nombre –la primera rodada por el director en EE. UU.– que resultó ser muy superior al libro. Se considera una de las mejores obras del cineasta, por la que obtuvo dos Óscar de la Academia de las Artes y las Ciencias (Mejor Película y Mejor Fotografía en B&N) y once nominaciones.

Todo el *film* es un *flash-back* narrado en primera persona por la segunda Sra. de Winter (Joan Fontaine). En sus sueños, su *voice over* nos guía por un camino serpenteante, la cámara va avanzando por el agreste sendero esquivando todos los obstáculos hasta llegar a una mansión de aspecto fantasmagórico que se encuentra completamente en ruinas: «*¡Allí estaba Manderley! Manderley reservado y silencioso, el tiempo no había podido desfigurar la perfecta simetría de sus muros*».

El *flash-back* nos hace retroceder al pasado donde la protagonista revive lo ocurrido un año antes. Ella trabajaba como dama de compañía de la Sra. Van Hopper (Florence Bates), una anciana que se hallaba de vacaciones en Montecarlo. Allí conoce a Maxim de Winter (Laurence Olivier), un aristócrata que ha enviudado recientemente, al que ella piensa que ha salvado de un suicidio, y con el que al poco tiempo contraerá matrimonio. La pareja se traslada a la mansión Manderley, un fastuoso palacio barroco propiedad del marido.

---

<sup>314</sup> Simsolo, *op. cit.*, p. 41

<sup>315</sup> *Rebecca* pertenece al cine gótico femenino, género que se implantó en Hollywood durante la década de 1940.

<sup>316</sup> Hitchcock también llevaría al cine otra novela de Daphne du Maurier, *The Birds* (*Los Pájaros*, 1963).

El ama de llaves de la casa, Miss Danvers (Judith Anderson), será una pesadilla para la nueva Sra. de Winter. Se comporta como si Rebeca (su antigua señora) estuviera viva, negándose a que otra mujer ocupe su lugar.

Manderley es una bella casona, asfixiante y misteriosa que parece tener vida propia, está impregnada de toda la maldad de su antigua dueña que en espíritu sigue allí y pervive reencarnada en Miss Danvers, guardiana de sus secretos. Durante todo el *film* sentimos a la omnipresente Rebeca en cada uno de los rincones de la mansión que habitó en vida.

Miss Danvers es un personaje sobrecogedor que aparece y desaparece inesperadamente como si de un espectro se tratara. No escuchamos sus pasos, no la sentimos llegar, nos encontramos de repente con su mirada fría, dura y enigmática; es la perfecta sirvienta de una muerta. No soporta la presencia de la nueva Sra. de Winter, mujer inexperta, débil y cándida que desentona con los personajes de Manderley a los que intenta agradar.

Odia a la recién llegada por haberse casado con el esposo de su idolatrada ama, de la que es la antítesis, insegura, pusilánime y asustadiza que se desasosiega y angustia cuando le recuerdan que *Rebeca no tenía miedo a nada*. Turbada y agobiada, cuando llaman por teléfono preguntando por la Sra. de Winter no asume su condición y responde que está muerta desde hace más de un año.

Los aposentos de Rebeca permanecen cerrados custodiados por Jasper, su perro, quien permanece tumbado a las puertas de la estancia vigilando como Cerbero la entrada al Hades.

La neurótica Miss Danvers somete a un martirio psicológico a la recién casada mostrándole las habitaciones de su señora, las cuales conserva tal y como ella las dejó antes de su muerte. Le enseña sus objetos personales y su elegante vestuario acariciando todo cuanto perteneció a su ama, haciéndole ver las diferencias abismales existentes entre ella y la fascinante, atractiva, culta y elegante Rebeca.

En una fiesta de disfraces celebrada en la mansión aconseja a la nueva esposa que copie la vestimenta que luce en un cuadro Carolina de Winter, antepasada de Maxim, traje que usó Rebeca el año anterior –hecho que la joven ignoraba–, lo que causa el estupor de los invitados y la indignación del esposo considerándolo una violación a la memoria de la fallecida.

Danvers, guardiana del templo de Rebeca, intenta por todos los medios que ella siga siendo la única dueña de Manderley y continúa angustiando cada vez más a la joven, incitándola al suicidio.



En este primerísimo primer plano, junto a la ventana, Miss Danvers le susurra al oído: «¿Por qué no se marcha? ¿Por qué no deja Manderley? Él no la necesita, tiene sus recuerdos. No la ama, desea estar con ella de nuevo. Nada la retiene a esta casa. Nada la retiene a este mundo ¿La retiene algo? Mire abajo. Es fácil, ¿no?, ¿por qué no lo hace?, ¿por qué no lo hace?, ¡hágalo!, ¡hágalo! No tenga miedo».

Pero, no sólo Miss Danvers quiere anular a la segunda Sra. de Winter, la autora de la novela Daphne Du Maurier no le asignó un nombre y Alfred Hitchcock tampoco lo hizo. Crearon un personaje sin nombre para conceder mayor importancia al de Rebeca que aparece grabado en todas sus pertenencias, que continúan en la casa, y es pronunciado por los demás personajes constantemente.

En el *film* no comparece ninguna imagen de Rebeca, pero sentimos su presencia a través de Miss Danvers y llegamos a conocerla por lo que el resto de los personajes cuentan, en pequeñas dosis de ella, discordando en algunas de sus opiniones. Nunca serán desvelados todos los secretos de Rebeca, el Sr. de Winter nos confiesa que oculta muchos de ellos: «... cosas que nunca contaré a nadie».

Rebeca poseía bastantes de las características de una *femme fatale*; seductora, sexual e inteligente y, para algunos, la criatura más hermosa que habían visto. Los hombres la adoraban y fueron numerosos los varones que sucumbieron a sus encantos. Era promiscua, sabía que podía tener a quien quisiera y cambiaba continuamente de amantes, con quienes se citaba en una casita cercana a Manderley. Mantenía una extraña unión con su primo Jack Favell (George Sanders), junto a él compartía una vida libertina llena de vicios y de secretos inconfesables. Pero Rebeca no estaba enamorada de su primo, ni de su marido, ni de nadie, porque a quien amaba era a sí misma.

Al cuarto día de casarse con Rebeca, Maxim conoce la oscura e inmoral personalidad de su mujer y aun así no la abandona, calla y soporta todo por miedo al escándalo, porque no se vea mancillado el honor de la familia. La rapidez de su segundo

matrimonio nos hace pensar que ha buscado a una inocente que reemplace a Rebeca, con la probidad y decencia que ella no tenía. No ama a la nueva Sra. de Winter, para él es tan sólo una sustituta de la primera. Cuando la joven afirma que son muy felices, le responde en tono apático: «*Si tú dices que somos felices, dejémoslo así*».

La sumisa esposa ha conseguido una identidad y una posición social que no tenía, a cambio ha de soportar el carácter variable, las constantes crisis y arrebatos de un hombre que vive obsesionado, atormentado por el pasado. Intentará borrar el recuerdo de su rival, pero ¿cómo luchar contra alguien que no existe? El hecho de que esté muerta sólo acrecienta su poder.

En la novela<sup>317</sup>, Rebeca es asesinada intencionadamente por Maxim de Winter, quien cargado de odio, después de contarle que estaba embarazada y que él no era el padre, le dispara en el pabellón de la playa donde ella solía llevar a sus amantes. Más tarde, coloca el cadáver en una embarcación y agujerea la tablazón del casco con el fin de que se hunda.

Para evitar problemas con el Código Hays, en el guión se sustituye el asesinato por accidente; Rebeca cae golpeándose con los aparejos del barco y muere. De Winter sólo es culpable de situar el cuerpo en la embarcación y provocar su hundimiento.

Al final del *film*, el Dr. Baker (Leo G. Carrol) nos revela el secreto mejor guardado por Rebeca; padecía cáncer. Ignoramos desde cuándo se encontraba enferma antes de que le comunicaran la terrible noticia. Miss Danvers cuenta que visitaba al Dr. Baker incluso sin estar casada, y éste afirma que la enfermedad estaba muy avanzada. No sabemos lo que llevaba padecido, pero lo cierto es que Rebeca debió soportar en soledad dolores terribles.

Tal vez, al comprobar que su existencia había tocado a su fin, intentó vivir plenamente; alquiló un piso en Londres donde llevaba a sus amantes, y quizá el motivo de encontrarse con ellos en el pabellón de la playa, cercano a Manderley, fuese que al avanzar la enfermedad se sentía débil para viajar. Aun así, tuvo fuerzas para aparecer en Manderley siempre deslumbrante, bella, fastuosa, respetando, aunque sólo fuera públicamente, las normas de una sociedad que ya no le importaba, pues iba a abandonarla muy pronto.

---

<sup>317</sup> Du Maurier, D. (1938). *Rebeca*, Libro electrónico, p. 188:  
<https://drive.google.com/file/d/0B8Z7fglr0o0MYlh4czdQRE5uLUk/edit?pli=1>

Rebeca desesperada se enfrenta a su marido engañándole y provocándole para que acabe con su agonía. La sonrisa con la que recibe la muerte no es más que un gesto de liberación.



Miss Danvers incendia Manderley permaneciendo dentro, con ella muere también el amor obsesivo e incondicional que sentía hacia su dueña. Ese amor, simbolizado en una estatuilla de porcelana de Cupido (alegoría del amor) que cae al suelo haciéndose pedazos, es el único amor perdurable que hay en esta historia; la adoración de Miss Danvers por Rebeca, el amor lésbico que sutilmente el director deja entrever.

Manderley arde, pero el fantasma de Rebeca no se destruye con las llamas, persiste fuerte e inalterable. Aunque se trate de un personaje negativo, su espíritu nos envuelve desde el momento en el que divisamos Manderley y continúa a nuestro lado junto con la mansión, más allá de convertirse en cenizas.



Tal es el magnetismo de la casa y de su dueña que, aun después de haber sido destruidas, la nueva Sra. de Winter sueña que es un espíritu (quizá el de Rebeca) y que vuelve allí: *«Anoche soñé que volvía a Manderley, me encontraba ante la verja, pero no podía entrar porque el camino estaba cerrado. Entonces como todos los que sueñan, me sentí poseída de un poder sobrenatural y atravesé como un espíritu la barrera que se alzaba ante mí».*

Nosotros terminamos hechizados por Manderley o por Rebeca, que viene a ser lo mismo, porque tanto la mansión oscura y misteriosa como su dueña tiene un atractivo del que nadie puede escapar. Al igual que la Sra. de Winter *nunca podremos volver a Manderley*, pero en nuestros sueños seguro que alguna vez regresaremos allí con la esperanza de encontrar el fantasma de una bella mujer, morena y alta, paseando por sus largos corredores.

#### 4. 4. 2. Brigid O'Shaughnessy: *The Maltese Falcon* (*El halcón maltés*, John Huston, 1941)

Un año después del estreno de *Rebecca* llegará a las pantallas el que se considera el primer *film* del cine negro, *The Maltese Falcon* (*El halcón maltés*, John Huston, 1941), basado en la novela homónima de Dashiell Hammett publicada en 1930 –lanzada en 1929 por la revista *Black Mask*, en cuatro entregas–.

Una década antes se había realizado una versión con el mismo nombre estrenada en España como *El halcón*, dirigida por Roy del Ruth y posteriormente el cineasta William Dieterle dirigió *Satan Met a Lady* (1936). Ambas no gozaron de mucho éxito.

Según Santamarina con *El halcón maltés* se introduce el arquetipo de «la mujer fatal, un personaje que, como ejemplifica Brigid en las imágenes, domina como nadie el arte de la simulación y de los nombres falsos, que tiene en la seducción y en el atractivo sexual su mejor arma y que cuestiona el predominio masculino dentro de esta clase de ficciones<sup>318</sup>». Reflexión que no compartimos.

La bella Brigid O'Shaughnessy (Mary Astor), si bien es intrigante, manipuladora e independiente resulta poco sensual, insulsa y algo necia ya que intenta engañar, sin conseguirlo, a un hombre como Sam Spade (Humphrey Bogart), inteligente, experimentado y conocedor del mundo del hampa.

Poco sexual, de apariencia inocente y mostrando cínicamente una expresión angelical atrae a Sam, hombre astuto que desde el primer momento desconfía de ella y no dudará en entregarla. Brigid es una perdedora, parece admitir que merece ser

---

<sup>318</sup> Santamarina, A. (1999). *El cine negro en 100 películas*. Madrid: Alianza Ed., p. 76.

castigada, con un gesto de debilidad se encamina resignada hacia el ascensor que le conducirá a la muerte.

Así pues, a nuestro juicio junto con el de algunos estudiosos, nos permitimos afirmar que la primera *femme fatale* del cine negro no es Brigid O'Shaughnessy sino Phyllis Dietrichson (Barbara Stanwyck), fatal de la película *Double Indemnity*, quien se erige en reina de la seducción y manipulación. Más astuta y calculadora que Brigid, mide todos sus pasos, elige una víctima menos inteligente que ella y no llega a enamorarse del hombre al que utiliza, algo que no le ocurre a Brigid con Sam Spade.

Mencionar otro prototipo de *femme fatale* inusual, sagaz, valiente y glamourosa, Ellen Graham –Veronica Lake, para muchos la persona más bella de Hollywood–, personaje protagonista femenino de la película *This Gun for Hire* (*El cuervo*, Frank Tuttle, 1942) basada en la novela homónima de Graham Greene. En ella nos encontramos a una hermosísima y misteriosa cantante y prestidigitadora que seduce a los hombres para obtener información, pero en el fondo es una buena chica, delicada y tierna.

#### **4. 4. 3. Alice Reed: *The Woman in the Window* (*La mujer del cuadro*, Fritz Lang, 1944)**

En 1944 se estrena *The Woman in the Window* (*La mujer del cuadro*) y un año después *Scarlet Street* (*Perversidad*, 1945) realizadas por Fritz Lang, donde los tres personajes principales de ambas historias son interpretados por los mismos actores; Edward G. Robinson, Joan Bennett y Dan Duryea que representan papeles muy similares.

En sendos *films*, la *femme fatale* atrapa con su red a un hombre bastante mayor que ella, feliz o desgraciadamente casado, al que engatusa y con el que tendrá una aventura, de todo menos amorosa.

Hombres que acabarán psicológica y mentalmente angustiados, obsesionados por fatales como Alice Reed que por una serie de representaciones fantásticas involucra en una muerte a un hombre que se convierte en su cómplice y planean juntos otro

asesinato. Y por Katharine March, “Kitty”, mujer ambiciosa, nociva y –como bien indica el título en castellano– perversa que incita al crimen, destruyendo la salud mental del protagonista.

Alice Reed, la protagonista femenina de *La mujer del cuadro*, no se nos da a conocer directamente sino mediante una pintura expuesta en un escaparate y que tiene prendado no sólo al profesor Richard Wanley (Edward G. Robinson), también a sus amigos; el doctor Michael Barkstane (Edmund Breon) y el fiscal de distrito Frank Lalor (Raymond Massey) han reparado en aquella bellísima mujer, afirmando que se trata de la mujer de sus sueños.

A la salida del club cuando se encuentra admirando la imagen de la atrayente mujer, observa en el escaparate el reflejo de la modelo del retrato, Alice Reed, más hermosa aún que la mujer del cuadro, con la que mantendrá una aventura. Arrastrado por el deseo acabará matando a un hombre clavándole unas tijeras, consintiendo que culpen por el crimen a Heidt (Dan Duryea). Angustiado por los remordimientos intentará suicidarse. Una terrible pesadilla, sólo fue eso, de la que el profesor despierta en un sillón del club, del cual no se ha movido. Un sueño delirante en el que el deseo y la represión mantienen una pugna enardecida.

En un breve epílogo, el profesor sale a la calle y vuelve a pararse frente al escaparate donde se exhibe la pintura, y al ver tras él reflejada en el cristal a una mujer huye despavorido.

#### **4. 4. 4. Katharine March: *Scarlet Street* (*Perversidad*, Fritz Lang, 1945)**

Este terrible sueño se materializa en la película que Fritz Lang estrena un año después, *Scarlet Street* (*Perversidad*, 1945), en la que hallamos en el personaje de Kitty, ambiciosa y falaz, a una de las *femmes fatales* más crueles y malvadas de la historia del celuloide.

Christopher Cross (Edward G. Robinson), cajero y pintor aficionado, cae en la trampa que le tienden una interesada mujer y su proxeneta Johnny Prince (Dan Duryea).

Kitty, sexual, segura de su poder, seduce a Chris y firma sus cuadros con el fin de obtener provecho económico de las pinturas que él le regala.

La imagen que se muestra de la mujer es negativa, desfavorable y dañina. En el discurso narrativo tan sólo comparecen dos mujeres, las dos, holgazanas; el apartamento de Kitty siempre está revuelto, platos sin fregar, ropa tirada, no hace otra cosa más que estar tumbada en la cama o en el diván y Adele (Rosalind Ivan), la esposa de Chris, es una mujer ociosa, cizañera, que dedica su tiempo a escuchar seriales de radio y hacer solitarios. Una tirana que le tiene atemorizado y esclavizado; él se sabe maltratado, pues confiesa que cuando conoció a Adele le trataba bien pero ahora ni tan siquiera puede pintar ni fumar por temor a las represalias de su mujer.

Cuando Chris, después de librarse de su terrible mujer, le propone matrimonio cree que Kitty, tumbada boca abajo en la cama, está llorando pero cuando se da la vuelta advertimos que ella ríe estrepitosamente mientras grita: «*No estoy llorando imbécil, me río. Eres un infeliz ¿Cómo se puede ser tan tonto? He querido reírme en tu cara desde que te conocí. Eres feo y viejo, y estoy harta de ti ¡Harta, harta, harta!*»

Esta fría y amoral mujer rompe con algunos de los esquemas propios de la *femme fatale*, se enamora de un canalla al que consiente que la golpee cada vez que le place y le justifica con frases del tipo: «*¿Dijo que vendría?, ¿aquí?, ¿a darme una paliza? ¡Vaya! ¡Cómo le gusta presumir de hombre duro!*» O despreciando a Chris y alardeando de su maltratador: «*¿Tú matar a Johnny? Me gustaría que lo intentases, te rompería todos los huesos. Él sí es un hombre y ¿tú me pretendes?, ¿tú? ¡Fuera de aquí!, ¡fuera!*» Christopher Cross acaba por matarla clavándole con saña un picador de hielo, insistentemente, una y otra vez.

Tras un acto fallido de ahorcamiento, sin hogar y cargado de remordimientos, convertido en un vagabundo deambula por las calles donde encuentra expuesto en un escaparate el retrato que había hecho a Kitty.

**4. 4. 5. Cora Smith: *The Postman Always Rings Twice*  
(*El cartero siempre llama dos veces*, Tay Garnett, 1946)**

«*El padre McConnell dice que las oraciones ayudan. Si habéis llegado hasta aquí, elevad una por mí y por Cora para que estemos juntos sea donde sea*»

James M. Cain, *El cartero siempre llama dos veces*

En 1946, Tay Garnett dirige *The Postman Always Rings Twice* (*El cartero siempre llama dos veces*) basada en la novela homónima que James Mallaham Cain escribió en 1934, que a su vez está inspirada en un crimen real<sup>319</sup>. La película gozó de un gran éxito, aunque la novela es muy superior, se trata de una de las mejores obras de Cain.

En 1927, Cain presencia un famoso juicio en el que Ruth Snyder y su amante Judd Gray fueron condenados a la silla eléctrica por el asesinato de Albert Snyder (marido de Ruth), que le sirvió para escribir dos de sus más célebres novelas; la que ahora nos ocupa y otra publicada en 1936, *Double Indemnity*.

Cain fue un gran escritor especialista en novelas en las que aparecen bellas féminas, fuertes, atractivas, sensuales y malvadas; *femmes fatales* que acaban destruyendo a los hombres, y que son condenadas a un final trágico como expiación de su culpa.

La *femme fatale* de esta novela es una de las más sobresalientes creadas por Cain, pero en el *film* el director optó por Lana Turner, mujer de espectacular belleza, para interpretar a la ambiciosa e infiel Cora Smith<sup>320</sup> y el personaje no resultó nada creíble, nada natural. Lana fue una buena actriz, sin embargo, ésta no forma parte de sus mejores películas.

Otras de las mujeres fatales extraídas de las novelas de Cain que fueron llevadas al cine, como Veda Pierce –*Mildred Pierce* (*Alma en suplicio*, Michael Curtiz, 1945)–

---

<sup>319</sup> Véase el apartado 5. *La realidad se convierte en ficción* de esta tesis.

<sup>320</sup> En la novela, Cora Papadakis (de soltera Smith). Cain, J. M. (1934). *El cartero siempre llama dos veces*. Montevideo: Ministerio de Educación y Cultura, p. 7:  
[http://www.edu.mec.gub.uy/biblioteca\\_digital/libros/c/Cain,%20James%20M.%20-%20El%20cartero%20siempre%20llama%20dos%20veces\\_1.1\\_%5Brtf%5D.pdf](http://www.edu.mec.gub.uy/biblioteca_digital/libros/c/Cain,%20James%20M.%20-%20El%20cartero%20siempre%20llama%20dos%20veces_1.1_%5Brtf%5D.pdf).

encarnada por Ann Blyth resultó más atractiva y sensual que ella. Y Barbara Stanwyck, aun siendo bastante menos agraciada que Lana, realizó una grandiosa interpretación como *femme fatale* que nadie ha podido superar, consiguiendo que Phyllis Dietrichson se erija en la más peligrosa, seductora y letal de todas las fatales.

Lana era considerada una de las divas de la Metro Goldwyn Mayer y el personaje de Cora mantiene su imagen de estrella; elegante y sofisticada representa a una fatal estática, distante, bella, pero carente de vida como una muñeca de porcelana. Con un turbante recogiendo sus cabellos, vestida de blanco, resulta demasiado glamourosa para estar sirviendo mesas y fregando platos en un restaurante de carretera, impensable creer que sus ropas estuvieran immaculadas, mucho menos, si atiende en una gasolinera.

El escritor había elegido como título para su novela *Bar-B-Q*, cambiándolo más tarde por *The Postman Always Rings Twice*, excelente metáfora para el funesto destino que, aunque intenten eludirlo, volverá a llamar a la puerta de los protagonistas.

Existe cierta analogía entre *The Postman Always Rings Twice* y *Double Indemnity*, la estructura narrativa es idéntica. Escuchamos la voz en *off*<sup>321</sup> del protagonista masculino contándonos la historia, en un largo *flash-back* que engloba casi la totalidad del *film*. Aunque con algunos matices, el argumento es también similar como el de la mayoría de las novelas de James M. Cain; Cora Smith y Phyllis Dietrichson son dos mujeres ambiciosas, descontentas con su matrimonio que seducen y utilizan a un hombre para deshacerse del marido. Aunque Walter Neff (*Double Indemnity*) muere a consecuencia de un disparo, el final que le espera a Frank Chambers, protagonista masculino del *film*, es el mismo que aquel que Billy Wilder rodó para Walter; será ejecutado en la cámara de gas de San Quintín.

Nick Smith (Cecil Kellaway), el marido de Cora, un hombre cariñoso<sup>322</sup> y amable, bastante mayor que ella, convence a Frank Chambers (John Garfield), un joven<sup>323</sup> al que no le gusta echar raíces en ninguna parte para que le ayude en el *Twin Oaks*, una gasolinera-restaurant de carretera de su propiedad. Excelente juego de luces y sombras, claroscuros y penumbra, a veces, justificada por la tacañería de Nick, quien en repetidas ocasiones apaga las luces para economizar.

---

<sup>321</sup> En ambas novelas, el autor utiliza la narración en primera persona.

<sup>322</sup> James M. Cain no le describe tan encantador; no son sólo los motivos económicos por los que Cora desea su muerte, sino también porque su comportamiento ha hecho que llegue a odiarle profundamente.

<sup>323</sup> Cain precisa que tiene veinticuatro años.



El cineasta, Tay Garnett, nos presenta a Cora de la misma manera que lo hiciera Billy Wilder con Phyllis a través de la disposición de la cámara, de abajo arriba, y de la fragmentación del cuerpo, mostrándonos un primer plano de las piernas de la protagonista.

A la derecha, un plano detalle de un pintalabios que rueda por el suelo del restaurante hasta llegar a Frank; elemento cargado de simbolismo, al igual que el espejo de la polvera al que en numerosos momentos nuestra protagonista se asomará para pintarse los labios, los cuales revelan la sensualidad y vanidad de su propietaria.

Seguidamente, enmarcada en la puerta, se inscribe la imagen de Cora vestida de un blanco inmaculado con un turbante en la cabeza y unos *shorts* que dejan al descubierto sus piernas –no tan extraordinarias como las de Phyllis–, quien seduce al protagonista y a los espectadores.



Ante el primer plano de la radiante mujer, con la iluminación acentuando la belleza de sus ojos, el espectador se identifica con Frank (punto de vista subjetivo de lo que mira) quedando ambos fascinados al descubrir la repentina y deslumbrante aparición de Cora.

Ella, dominante, tiende la mano para que le acerque el lápiz de labios, pero él permanece inmóvil haciendo que claudique y lo recoja de su mano.

Desde el principio, la atracción que Frank siente hacia Cora es correspondida, se trata de una mujer insatisfecha que se deja arrastrar por la pasión intentando escapar de su destino.

La pareja inicia un juego amoroso donde Nick es un obstáculo al que hay que eliminar si desean vivir libremente su apasionado amor, consiguiendo además quedarse con sus bienes.

Inusual *femme fatale* que pretende levantar el negocio de su marido trabajando duro, para generosamente compartirlo todo con un hombre. Esta seductora capaz de cautivar y retener a un trotamundos como Frank no le manipula para que asesine, y después del crimen siente remordimientos.

Tras haber intentado fallidamente matar al marido, en una segunda tentativa lo consiguen. El asesinato de Nick Smith se produce fuera de campo, como el del Sr. Dietrichson (*Double Indemnity*), debido también al código de censura<sup>324</sup> de la época, motivo por el cual tampoco son mostradas las escenas de sexo entre la pareja; sabemos que el deseo se ha consumado después de cada elipsis.

Nuestra viuda negra cree que la muerte del marido no es causa de luto y aparece ataviada completamente de blanco. La iluminación centrada en ella y la pureza del blanco de sus vestidos potencia la bajeza de Frank, hombre sin escrúpulos, desconfiado, pusilánime e infiel. Cora viste de un blanco inmaculado durante todo el *film*, salvo en dos ocasiones relacionadas con la muerte en las que se deja ver de negro: Cuando intenta suicidarse y al volver de enterrar a su madre.

Un sistema judicial corrupto consigue que los dos sean absueltos, pero ha sembrado en ellos la desconfianza y surge entre la pareja el miedo a la mutua traición.

Cora lucha por ser feliz, trata de cambiar su destino lejos de Frank, pero no puede vivir sin él y esperanzada se queda a su lado perdonándole su falta de confianza e infidelidad. Sigue adelante con la ilusión de que va a ser madre –atípico en una *femme fatale*–: «*Nosotros cortamos una vida, ¿verdad Frank? Pues ahora escucha, traemos otra al mundo, así puede que Dios nos perdone y nos sintamos en paz*».

Frank intenta besarla mientras conduce, ella sugiere que aguarde hasta llegar a casa: «*Allí habrá mil besos, besos envueltos en sueños, besos que vienen de la vida, no de la muerte*».

---

<sup>324</sup> Elipsis debidas al Código Hays que entre sus principios tenía el no mostrar los asesinatos brutales, ni presentar el adulterio de una forma demasiado precisa.

La felicidad que desean alcanzar es sólo una quimera, pues no pueden cambiar su *fatum* funesto. Frank deja de mirar a la carretera para darle besos cargados de muerte; el automóvil se estrella contra una valla y Cora fallece.



Un plano detalle nos muestra la barra de labios (alegoría de la muerte) que ha acompañado a Cora durante todo el *film*, pintalabios que cayó de su mano en su primera aparición y que ahora vuelve a caer por última vez.

Frank es juzgado y condenado injustamente por el asesinato de su amada. Sus últimas palabras al sacerdote del penal dan sentido al título de la película<sup>325</sup>:

«Lo cierto es que el cartero siempre llama dos veces, por muy lejos que estés en la parte de atrás», y prosigue: «Padre, tenía usted razón, todo acaba encajando, creo que Dios sabe de esto más que nosotros. De una forma o de otra Cora pagó la vida de Nick con la suya y ahora voy a pagar yo».

Frank mantiene una última conversación con Kyle Sackett (fiscal de distrito), desalentado comprende el porqué de su inminente ejecución: «Es como si estás esperando una carta con auténtica angustia... y te quedas junto a la puerta por si no oyes al cartero, sin darte cuenta de que siempre llama dos veces».

–«¿Cómo dice?» –interpela Kyle–.

Frank aclara: «Que llamó dos veces para Cora y esta es la segunda vez para mí, ¿no?»

–«Algo parecido» –responde Kyle–.

La novela de James Cain *El cartero siempre llama dos veces* tuvo dos adaptaciones cinematográficas anteriores: La primera dirigida por el cineasta francés Pierre Chenal, *Le dernier tournant* (*La última vuelta*, 1939) y una espléndida adaptación italiana con la que se inicia el neorrealismo, *Ossessione* (*Obsesión*, 1943) realizada por

---

<sup>325</sup> Explicación inexistente en la novela.

Luchino Visconti<sup>326</sup> durante la Segunda Guerra Mundial que fue prohibida en Italia por la censura estatal. A nuestro parecer, esta última es la mejor versión.

Posteriormente, en 1981 el director Bob Rafelson nos presenta una nueva adaptación homónima, bastante más fiel a la novela que la de Tay Garnett, con una atractiva y sexual Jessica Lange.

#### 4. 4. 6. Gilda: (*Gilda*, Charles Vidor, 1946)

«*Nunca pude imaginar que me casaría con dos desequilibrados, uno tras otro*»  
*Gilda*, Charles Vidor

El cineasta Charles Vidor, en 1946, dirige *Gilda* eligiendo a Rita Hayworth, uno de los mitos del cine para interpretar a la seductora, atractiva e inolvidable Gilda.

A Gilda se la recuerda en la escena del, mal llamado, *strip-tease* luciendo un vestido “palabra de honor” de satén negro, una larga melena y cantando *Put the Blame on Mame*<sup>327</sup> mientras comienza a quitarse sensualmente sus largos guantes –convertidos en uno de los mayores fetiches del séptimo arte–, arrancándose después el collar. A nuestro parecer, existe otra escena más sensual e impactante que se produce en la primera aparición de Gilda donde se muestra con un entallado y transparente camión de gasa, el cual frívolamente deja caer bajo sus hombros que quedan al descubierto.



Este primer plano en el que echa hacia atrás la cabeza lanzando su espesa y larga cabellera, exhibiendo la extraordinaria belleza de su rostro, seduce no sólo a su marido

---

<sup>326</sup> En Italia, 1943, Luchino Visconti adaptó la novela con el título *Ossessione* pero al no comprar los derechos James M. Cain litigó contra el *film* durante toda su vida.

<sup>327</sup> La voz que escuchamos en las canciones *Amado Mío* y *Put the Blame on Mame* no es la de Rita Hayworth sino la de la cantante canadiense Anita Ellis.

Ballin Mundson (George Macready) y a su antiguo amante Johnny Farrell (Glenn Ford) sino también al espectador, quien desde ese instante queda completamente fascinado por ella.

Así, Laura Mulvey expone que: «Tradicionalmente, la exhibición de la mujer ha funcionado en dos niveles diferentes: como objeto erótico para los personajes de la historia que se desarrolla en la pantalla y como objeto erótico para el espectador que se encuentra entre el público, con una tensión variable entre las miradas de cada lado de la pantalla. Por ejemplo, el artificio de la *showgirl* permite que ambas miradas se unifiquen técnicamente sin ninguna ruptura aparente de la diégesis. Se trata de una mujer que actúa en el interior de la narración, de manera que la mirada del espectador y la del personaje masculino de la película se combinan hábilmente sin romper la verosimilitud narrativa. Por un instante, el impacto sexual de la actriz conduce a la película a una tierra de nadie, fuera del espacio y del tiempo fílmico<sup>328</sup>».

Aun conteniendo algunas de las características propias del cine negro –entre otras, la voz *over* de Johnny como narrador–, se ha cuestionado bastante si *Gilda* pertenece a este tipo de cine. Más bien creemos que se trata de un melodrama, una historia pasional de amor/odio y celos, con un fondo de cine negro.

Es el ambiente que rodea al *film*, un submundo de chivatos, policías y canallas, el que está cargado de intriga del más puro cine negro; la historia de los turbios negocios de Ballin Mundson al frente de un monopolio dedicado al tungsteno. Finalizada la Segunda Guerra Mundial, los alemanes viajan hasta Buenos Aires para intentar recuperar unas patentes que habían entregado a Ballin durante la guerra, y que se niega a devolver. Tema repleto de intriga con impresionantes imágenes negras, como las de la noche de carnaval en las que los personajes cubren sus rostros con máscaras y bailan cerca de uno de los nazis que ha sido asesinado en el casino.

La película carece además de uno de los personajes arquetípicos del *film noir*, la *femme fatale*, ya que Gilda tan sólo interpreta a una mujer fatal. Si bien es cierto que nos encontramos ante una mujer que no se deja someter sino que lucha desafiando al hombre que la quiere dominar provocándole y enfrentándose a él con rebeldía, lo hace por un motivo incomprensible para las fatales; el amor. Seductora, baila y coquetea con los hombres, pero sus devaneos son únicamente para desencadenar los celos de Johnny.

---

<sup>328</sup> Mulvey, *op. cit.*, p. 371.

Insinuante y erótica manifiesta a Johnny, de forma irónica, que le ama mientras le besa apasionadamente: «*Te odio de tal modo que creo que voy a morir, cariño. Creo que voy a morir de odio*». La exageración al expresar sus sentimientos, la sola idea de morir por otro, no se concibe en la mente egoísta de una *femme fatale*.

En la pista del casino al bailar con Gabe Evans (Mark Roberts), una de sus conquistas, Gilda le dice: «*Si yo fuera un rancho me llamarían tierra de nadie*», aparenta ser una mujer libre, pero en realidad se trata de una víctima que está encadenada a dos canallas: su marido (hombre rico y poderoso para el que Gilda significa sólo una bella posesión más) y su siempre amado Johnny Farrell (jugador tramposo y celoso guardaespaldas).



El *film* comienza con este tahr a quien persiguen para atracarle. Un misterioso individuo, que porta un bastón con un estilete oculto en su extremo inferior, le salva la vida.

Comparece por primera vez, en plano detalle, el bastón –elemento trascendental para que el espectador siga la trama–, el cual está provisto de una gran densidad simbólica. El dueño de este mortífero bastón es Ballin Mundson, personaje peligroso y enigmático, que invita a Johnny a visitar su casino en Buenos Aires.



Percibimos una posible atracción homosexual entre los dos hombres que nos es sugerida con mucha sutileza. El estilete que Ballin introduce dentro del bastón para después mostrárselo a Johnny, podría interpretarse como un sustituto fálico. En términos de Sigmund Freud: «Todos los objetos alargados, bastones, troncos de árboles

[...] y todas las armas largas y agudas, cuchillos, puñales, picas, son representaciones del órgano genital masculino<sup>329</sup>».

Johnny, jugador empedernido, visita el casino –ilegal, como todos los de aquella época en Argentina– y los empleados le descubren haciendo trampas. Es conducido hasta el dueño, que resulta ser su salvador, a quien le propone trabajar para él.

Ballin le contrata con la condición de que no haya una mujer en su vida, enunciando: «*El juego y las mujeres no van bien*». No había necesidad de hacerlo, Johnny está completamente de acuerdo, y le responde: «*Yo nací anoche cuando le encontré en ese callejón, no tengo pasado sólo futuro. Así quiero que sea*».



En plano americano, los dos hombres brindan: «*Por nosotros, por nosotros tres*» –dice Ballin–, sellando un pacto de negocios y amistad en el que ha incluido a un tercero; el bastón. Ese amigo obediente en el que confía sin ninguna reserva.

–«*Mi otro amigo mataría por mí*» –enfatisa–.

Entre ellos, tanto las relaciones personales como las profesionales funcionan a la perfección. Mundson convierte a Farrell en su mano derecha, y éste demuestra su agradecimiento siendo fiel y leal a su protector.

Se produce una situación tensa cuando después de un viaje, Mundson regresa casado y le presenta a Gilda, su esposa, ignorando que se conocían con anterioridad. No se nos revelan las desavenencias de la pareja en el pasado, sólo lo que queda de aquella relación; odio y rencor por ambas partes.

---

<sup>329</sup> Freud, S. (1992). *La interpretación de los sueños* (trad. López-Ballesteros y de Torres, L.). Barcelona: Ed. Planeta DeAgostini, p. 375.



El plano detalle<sup>330</sup> nos ofrece una de las espectaculares piernas de la divina Gilda, quien sensual se sube unas finas medias de seda, mientras que Ballin confiesa a su socio: «*Estoy loco por ella Johnny, loco*». Johnny también está loco por ella, aunque él mismo no quiera

admitirlo, Gilda es belleza y sexualidad, es Afrodita.

El comportamiento de Johnny para con su jefe por el que siente gran devoción, en un principio, se equipara al bastón que en palabras de Ballin: «*Es un amigo fiel y obediente. Guarda silencio cuando quiero que esté callado y habla cuando quiero que hable*», pero irá cambiando con el transcurso de los acontecimientos.



En varios momentos del *film*, Ballin se agarra del brazo de Johnny con demasiada confianza, advertimos gestos e insinuaciones entre ambos protagonistas masculinos que dejan entrever una posible relación homosexual. La adusta forma en la que Mundson trata a Gilda –siente por ella un amor posesivo y extraño, aunque en alguna ocasión le vemos besándola lo hace sin ninguna pasión– choca con la relación afable y entrañable que mantiene con Johnny, en quien deposita toda su confianza entregándole una llave de su casa y dándole poder para que cuide de sus asuntos, incluida su mujer.

Lo que sí se evidencia sin ningún tipo de encubrimiento es la actitud violenta y el lenguaje machista de Johnny. Después de haberle presentado a Gilda, escuchamos su

---

<sup>330</sup> A Rudolph Maté, director de fotografía, aunque no se le suele vincular al cine negro, en Gilda exalta la radiante belleza de la protagonista con excelentes primerísimos planos y su fotografía es perfecta, digna de este género.

voz en *off*: «*Me costó un esfuerzo sobrehumano marcharme, hubiera querido volver a su habitación y pegarla, lo que me asustó fue que también deseaba pegarle a él*».

Su carácter agresivo se hace patente en varias ocasiones, zarandea a Gilda atenzándola el brazo fuertemente y soltándola con brusquedad. No sólo ella sufre la ira de Johnny, al parecer, le gusta golpear y abofetear; aprovechando que Gabe Evans (una de las conquistas de Gilda) se encuentra ebrio, le propina una considerable paliza dejándole tirado en el suelo.

Durante todo el *film*, Johnny pretende destruirla profiriéndole frases cortantes y sarcásticas cargadas de rencor. Gilda, atrevida, lucha y se rebela: «*Pienso hacer lo que me parezca, cuando me parezca*». A lo que Johnny, ofensivo, increpa: «*Irás donde te parezca y con quien te parezca, pero yo te llevaré, te iré a buscar y te traeré otra vez a casa, ¿entendido? Exactamente igual que iría a buscar su ropa sucia*».

Obsesivo, controla todos los movimientos de la mujer de su jefe, le recrimina sus devaneos e incluso llega a prohibirle la infidelidad a su marido. Los dos hombres tratan de impedir que Gilda sea adúltera. Wilhelm Reich, en su análisis de personas casadas, revela que: «La obligación de fidelidad que el marido impone a la esposa tiene también sus motivos individuales [...] Las razones son, en primer lugar, el miedo a un rival, en particular a un rival más viril, y el miedo narcisista al estigma público de “cornudo”<sup>331</sup>».

Ballin se siente superior, rico y poderoso, cree poder comprarlo todo, al contar a Johnny que se ha casado con Gilda al día siguiente de conocerla lo pone de manifiesto: «*Cuando me interesa algo lo...*». «*Lo compras*» –interrumpe Johnny. Más adelante, Ballin le hará saber que él también es una adquisición suya: «*Yo la compré como te compré a ti*». Aun así, confía en su socio ordenándole que acompañe y vigile a su esposa, pero percibe en él un extraño sentimiento de odio hacia su mujer que le hace verle como un rival.

---

<sup>331</sup> Reich, W. (1993). *La Revolución sexual. Para una estructura de carácter autónoma del hombre* (trad. Sergio Moratiel). Barcelona: Ed. Planeta DeAgostini, p. 157.



El siguiente plano medio nos muestra a Johnny nítidamente, ha conseguido una potestad de la que hasta ahora no gozaba, mientras que su jefe ha sido desplazado hacia la oscuridad. Porque es desde las sombras, únicamente, desde donde Ballin puede atreverse a indagar sobre la relación de éste con su esposa: «*¿Enseñaste tú a nadar a Gilda?*». Johnny contesta incómodo: «*Yo le enseñé todo lo que sabe ¿Estás satisfecho?*». Su respuesta es firme, con toda la seguridad que le otorga saber que, en algo, su jefe le va a la zaga.

Curioso resulta que entre los dos hombres no existan celos, ambos desean dominar a Gilda, a quien utilizan como una demostración más de poder.



Una noche en la que Ballin ha pedido a Johnny que acompañe a Gilda a su casa, los descubre besándose. En este plano conjunto, Mundson abandona la casa doliéndole más la traición de su amigo que el perder y no exhibir a su “bello trofeo”. Intenta huir a África –que se encuentra a más de dos mil millas– en una avioneta, pero al adentrarse en el mar explota.

Ballin deja de heredera a Gilda y a Johnny de albacea. La pareja se casa y Johnny se hace cargo de todos los negocios de su mujer, no obstante, la vida de Gilda seguirá siendo la misma; tendrá siempre vigilante a un hombre que le obligará a ser fiel, cuyas palabras en *off* nos inquietan: «*Allá donde fuera, hiciera lo que hiciera, estaba vigilada*».



Johnny recuerda: «... ocho, dos, cuatro, dos, uno, siete», números que Ballin le hizo memorizar. Aun creyéndole muerto continúa manteniendo una ciega e inquebrantable lealtad hacia el hombre que le salvó la vida y depositó en él toda su confianza, hasta el punto de revelarle el número secreto de su caja fuerte oculta tras un cuadro.

Al enseñar a su esposa la nueva casa en la que van a vivir, Gilda ve colgado el enorme retrato de Ballin y comenta desconcertada: «*Esto no es muy decente*». «¿*Qué palabras has dicho?*» –pregunta Johnny. «*Decente*» –repite recelosa. Él, desconsiderado responde: «*Eso me pareció oír y sonaba raro en tus labios*». Dolido por la traición a su jefe, su mente ofuscada no deja de maquinan cómo castigarla.

De nada le sirven las sinceras palabras de nuestra *non fatale*: «*Johnny, para mí nunca ha habido nadie más que tú. Todas las cosas que hice fueron para darte celos, para mí nunca ha habido nadie más que tú*». Johnny sigue obcecado en que ha habido otros, y la lanza con furia contra el sofá.

Cuando Gilda se marcha, escuchamos la voz en *off* de este tirano posesivo: «*No comprendía lo que estaba sucediendo, no comprendía que acababa de cerrar la puerta de su propia jaula. No había sido fiel a Ballin mientras vivía, pero le iba a ser fiel ahora que había muerto*» y encarga a uno de sus hombres que la vigile, ordenándole: «*No debe hablar con nadie, ni nadie debe hablar con ella*».

De nuevo, nos remitimos al análisis de personas casadas de Wilhelm Reich en donde manifiesta que: «La infidelidad de la esposa [...] significa en el criterio público que el marido no ha sabido hacer respetar sus derechos de propietario, quizás también que no ha sido lo bastante hombre, en el sentido sexual, para retener a la mujer<sup>332</sup>». Johnny se siente dueño de su esposa, con la que no mantiene ninguna relación de tipo

---

<sup>332</sup> Reich, *op. cit.*, p. 157.

sexual. Cosifica a Gilda, es algo que le pertenece, cree disponer hasta de su voluntad y en su vanidad no puede consentir que le sea infiel.



Revisando el legado de Ballin Mundson, en plano medio corto, Johnny queda inscrito en el centro de la composición presidido por dos esfinges, monstruos femeninos peligrosos y a la vez cautivadores que simbolizan el miedo a la supremacía y el peligro de la sexualidad femenina. Johnny no repara en ellas, tal vez, porque cree que controlando a Gilda acabará con ese poder, sin pensar que las estatuillas son esfinges aladas y en cualquier momento pueden emprender el vuelo.

En busca de su libertad, Gilda logra escapar volando hasta Montevideo donde comienza una nueva vida trabajando como cantante. Conoce a Thomas Langford (Donald Douglas), un supuesto abogado enriquecido con el que decide casarse, volviendo a Argentina para tramitar el divorcio.

–«No creí que volvería a fiarme de otro hombre en toda mi vida, pero vuelvo a hacerlo» –confiesa Gilda–. Cándida e inocente, después de la angustia sufrida y la falta de libertad vuelve a confiar en otro hombre que también la traicionará.

Al llegar al Hotel Centenario –lugar que conoce bien, pues allí llevaba a sus conquistas– descubre que Johnny la está esperando, aun en la distancia sigue controlándola; su prometido no es más que un farsante enviado por él.

Gilda se revuelve cargada de rabia contra el hombre que quiere someterla, y como venganza canta en el casino excitando y provocando a todos los hombres, ofreciéndose para que le bajen la cremallera del vestido.



En este primer plano una esplendorosa Gilda canta *Put the Blame on Mame* (*Échale la culpa a Mame*). Aunque interpretada con bastante ironía, se aprecia la misoginia que encierra la letra de la canción en la que se considera la sexualidad femenina como destructiva, acusando a la mujer de ser la causante de grandes catástrofes: El beso de Mame, una joven impresionante, fue el responsable del gran incendio de Chicago, la terrible tempestad que asoló Manhattan en 1886 se desató por ella, y sus contorneos al bailar provocaron el terremoto de San Francisco de 1906.

Al igual que Mame, Gilda levantaba pasiones comparables a estos tremendos desastres, explosiva e impactante era “la bomba”. Nunca mejor dicho, una bomba Able<sup>333</sup> fue bautizada con el nombre de Gilda y decorada con la imagen de Rita Hayworth –el núcleo de plutonio utilizado en Gilda había sido apodado “corazón del demonio”–. De nuevo, se recurre a la misoginia al asignar el nombre de una mujer a un artefacto tan devastador.

La bellísima e insinuante Gilda representa a la diosa del amor, inspiración del deseo, del erotismo, pero también capaz de despertar en los hombres unos intensos celos hasta el punto de llegar a odiarla. Tal y como indica Laura Mulvey: «La presencia de la mujer es un elemento indispensable en el cine narrativo común, sin embargo su presencia visual tiende a actuar en contra del desarrollo del argumento, a congelar el flujo de la acción en los momentos de contemplación erótica. Esta presencia extraña tiene entonces que ser integrada de manera coherente con la narración. Como Budd Boetticher apunta:

«Lo que cuenta es lo que la heroína provoca, o más bien lo que representa. Ella es la que, ya sea amor o miedo lo que en el héroe inspire, o bien la preocupación que

---

<sup>333</sup> La bomba atómica de plutonio “Able” es similar a la “*Fat Man*”, lanzada sobre Nagasaki en agosto de 1945.

por ella siente, lo hace actuar del modo en que actúa. En sí misma la mujer no tiene la menor importancia<sup>334</sup>».

Reprobable que una de las escenas más recordadas de la historia del cine sea la bofetada que Johnny descarga sobre Gilda, claro exponente de violencia de género. Charles Vidor solucionó mal la tensión sexual y los celos de los protagonistas con una imagen de maltrato hacia la mujer.



Johnny permanece inflexible dominando sus nervios cuando abofetea a Gilda, en el plano medio incluso pareciera que esbozara una sonrisa. Sexista y violento debe pensar que ella se ha buscado el “castigo” con su actitud descarada y provocadora. Es el escarmiento por un *striptease*, donde sólo se quita un guante.



La respuesta al ser golpeada y volver el rostro gimiendo hace que la percibamos más débil y maltratada. A la mujer, catalogada siempre por unos estereotipos absurdos, se la cree menos fuerte y más vulnerable que el hombre, por tanto, debe llorar para mostrar su debilidad física y emocional. Las que marcan la diferencia son las distintas reacciones al dar y recibir los golpes.

---

<sup>334</sup> Mulvey, *op. cit.*, p. 370.



En una escena anterior Gilda, presa de un ataque de nerviosismo, también abofetea varias veces a Johnny, pero, como se observa en las imágenes, lo hace gritando histéricamente para acabar llorando. Humillándose con ruegos hasta caer a sus pies suplica al tirano que la tiene oprimida: «*Johnny por favor deja que me vaya. Deja que me vaya, no puedo soportarlo más. No te pediré nada, pero por favor deja que me vaya*». Mientras, él la mira con desprecio alzándose frío e impassible sin, ni tan siquiera, pestañear. Es lo que se espera del hombre, debe aguantar porque se le supone fuerte.



Existe una tendencia sexista por parte del director al pensar al hombre como el sexo “fuerte”. Charles Vidor patentiza su postura, a la mujer que busca su independencia hay que abofetearla, dominarla para demostrar que el hombre tiene poder sobre ella. Además, pareciera que los creadores del Código Hays se olvidaran de prohibir las escenas de violencia contra las mujeres o, lo que es peor, no las tuvieron en cuenta.

Mundson, que había fingido su muerte, reaparece con la intención de hacer pagar a Farrell su traición. Y amenaza diciendo: «*Me pareció divertido que uno de mis amigos matara al otro, pero ahora ya no me sirve porque tengo que matar también a Gilda*». Tío Pío, el filósofo que cuida de los lavabos, le mata con su propio bastón que descuidadamente había dejado en la barra del bar del casino.

Gilda es una “buena chica”, tal y como le dice el detective Maurice Obregon a Johnny: «*¡Cómo se puede ser tan imbécil!*», y añade: «*Gilda no hizo ninguna de esas cosas que le han hecho perder el sueño, ninguna en absoluto. Fue una comedia del principio al fin y, las cosas como son, usted se dejó engañar señor Farell*».

Al no enfrentarnos a una *femme fatale* sino que simula serlo, no habrá castigo, para ella se crea un final feliz donde triunfa el amor. Obregon decide dejarles marchar, no puede denunciar la muerte de alguien que legalmente ya está muerto: «*Sólo se muere una vez y el señor Mundson se suicidó hace tres meses*».

#### **4. 4. 7. Elsa Bannister: *The Lady From Shanghai* (*La dama de Shanghai*, Orson Welles, 1947)**

«*Aquellos animales se devoraban entre sí. En su locura se comían unos a otros. Se sentía el frenesí del asesinato como el viento azotándole a uno en los ojos y se olía el hedor de la muerte que emanaba del mar*»  
Orson Welles, *La dama de Shanghai*

Un año después, Rita Hayworth volverá a la gran pantalla dando vida a Elsa Bannister en *The Lady From Shanghai* (*La dama de Shanghai*, Orson Welles), otra de las *femmes fatales* más sobresalientes del cine negro americano.

Basada en la novela *If I Die Before I Wake* (*Si muero antes de despertar*) de Sherwood King, el grandísimo cineasta Orson Welles protagoniza y dirige *La dama de Shanghai*, aunque en los títulos no figure como director. En el último de los créditos aparece como guionista y productor, omitiéndose el director.

Narrada en primera persona, tal vez, la historia sea la novela que está escribiendo en el *film* un marinero irlandés, apodado “el Negro”, es decir, nuestro protagonista masculino Michael O'Hara (Orson Welles).

Tras los títulos de crédito, en plano general, un barco atraviesa el puente de Brooklyn mientras escuchamos la voz en *off* del protagonista que nos traslada a través de un *flash-back* al Central Park de Nueva York, donde se encuentra con una bellísima mujer que viaja sola en un coche de caballos.

Nada más conocerla, Michael queda fascinado y es consciente del impacto que ha causado en él esta misteriosa mujer: «*En cuanto la vi mi sano juicio se esfumó por un tiempo. Hay gente que olfatea el peligro, yo no. Así es como la descubrí y desde aquel momento mi cabeza se vació de todo lo demás, ocupada tan sólo en evocarla*».

Salva a la dama de un atraco y la apoda con el romántico nombre de Rosalie, pero su “princesa” es la Sra. Bannister, esposa de un prestigioso abogado, y el marino desconfía: «*No me gustan las relaciones con mujeres casadas, pienso que si engañan a sus maridos también pueden engañarme a mí*».

Arthur Bannister (Everett Sloane), según muchos el mejor penalista del mundo, es un hombre siniestro, alcohólico, de sexo ambiguo, un tullido que se apoya en dos bastones y camina balanceándose. No se fía de su mujer –bastante más joven que él– y por este motivo paga a un hombre, Sidney Broome (Ted De Corsia), para que la vigile.

A instancias de su esposa, Bannister intenta contratar a Michael O'Hara como miembro de la tripulación de su velero ofreciéndole ser el contraestre de un crucero que realizará la pareja por el Canal de Panamá. A partir de este momento, O'Hara se verá atrapado en un oscuro mundo de corrupción.



Al igual que Circe arrastró a Ulises hasta su palacio en la isla Eea, Elsa consigue empujar a Michael hasta su velero que tiene el nombre de la bella diosa oceánica<sup>335</sup>. La hechicera que transformaba en animales a los hombres que no accedían a sus exigencias amorosas, guarda mucha afinidad con esta mujer.

George Grisby (Glenn Anders), el socio de Bannister, contempla fascinado a Elsa con unos prismáticos, también nosotros convertidos en *voyeurs* atisbamos cómo “la diosa” se sumerge en el agua. Así pues, Grisby, otro de los personajes que han perdido la cabeza por la Sra. Bannister, se embarcará en El Circe.

<sup>335</sup> «Circe [...] hermana carnal del terrible Aetes; pues ambos fueron engendrados por el Sol, que alumbra a los mortales, y tienen por madre a Perse, hija del Océano». Homero. *Odisea, op. cit.*, Canto Diez, *Lo relativo a Eolo, a los lestrigones y a Circe*, 135-137.



En este primerísimo primer plano Elsa, erótica y sensual, canta *Please Don't Kiss Me*<sup>336</sup> y al igual que los marineros de Ulises al escuchar la voz de Circe<sup>337</sup>, Michael acude a la llamada de su canto quedando hechizado como ellos. El cineasta elide las escenas de amor, el responsable será, una vez más, el famoso Código Hays.

En la cubierta del barco, Michael O'Hara da una bofetada a Elsa cuando ella le está hablando tiernamente. La única explicación que encontraríamos a esta reacción absurda del enamorado personaje sería el rencor que Orson Welles sentía hacia la protagonista (su exmujer). El rechazo a Rita Hayworth se puede captar, aun permaneciendo encubierto, durante todo el *film*.

Retornando al argumento, George Grisby propone a Michael un trato enrevesado y siniestro, por el cual le ofrecerá cinco mil dólares; deberá firmar una confesión falsa declarando que le ha asesinado arrojándole a la bahía de Sausalito. La firma Bannister-Grisby está asegurada, si Grisby desaparece tendrían que pagar una gran suma de dinero. Pero con lo que no cuenta el inocente Michael es que si dan por muerto al socio, ¿cómo podría cobrar el seguro?

Elsa planea asesinar a su marido y pretende utilizar a Grisby para que ejecute el crimen, a cambio le entregará parte del dinero obtenido por el seguro. La idea consiste en que Michael sea inculcado por el asesinato de Bannister.

---

<sup>336</sup> La voz es de Doris Fisher.

<sup>337</sup> «... detuviéronse en el vestíbulo y oyeron a Circe, que con voz pulcra cantaba en el interior. Siguiéndola todos imprudentemente...». Homero. *Odisea, op. cit.*, Canto Diez, 220-230.



La negrura de este idílico gran plano general nocturno resalta con el blanco del traje de Elsa que huye lejos de su marido. De fondo, escuchamos la sintonía de *Amado mío*, canción que interpreta Rita Hayworth en la ya comentada película *Gilda*.



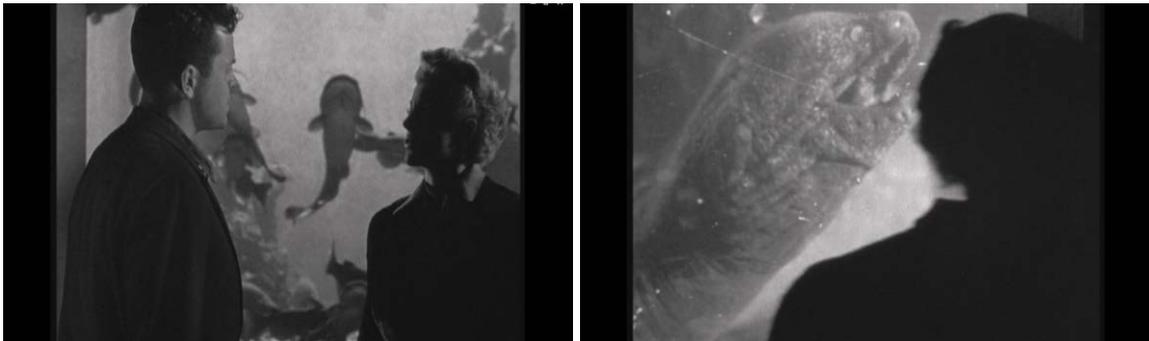
Michael corre tras Elsa, quien se desliza por las calles de Acapulco como una diosa lunar, con un vestido de escarcha que emana destellos desentonando con la imagen del fondo, un burro y unos cerdos. Las reminiscencias con la hechicera Circe no cesan, los hombres de Ulises fueron convertidos en unos extraños cerdos que «... tenían la cabeza, la voz, las cerdas y el cuerpo como los puercos, pero sus mentes quedaron tan enteras como antes<sup>338</sup>». Michael mantendrá su apariencia humana, pero su mente no será la misma.

Nuestra *femme fatale* es insegura y cobarde, no sólo ella, todos los personajes lo son. Asesinos faltos de valor, deleznales y tan escurridizos como los tiburones de la premonitoria y encarnizada historia que narra Michael:

Una vez bordeando las costas de Brasil vi el océano tan oscurecido por la sangre que parecía negro... y el sol se ocultaba tras la línea del horizonte. Nos detuvimos en Fortaleza y varios marineros sacamos los aparejos para pescar un rato. Yo fui el primero

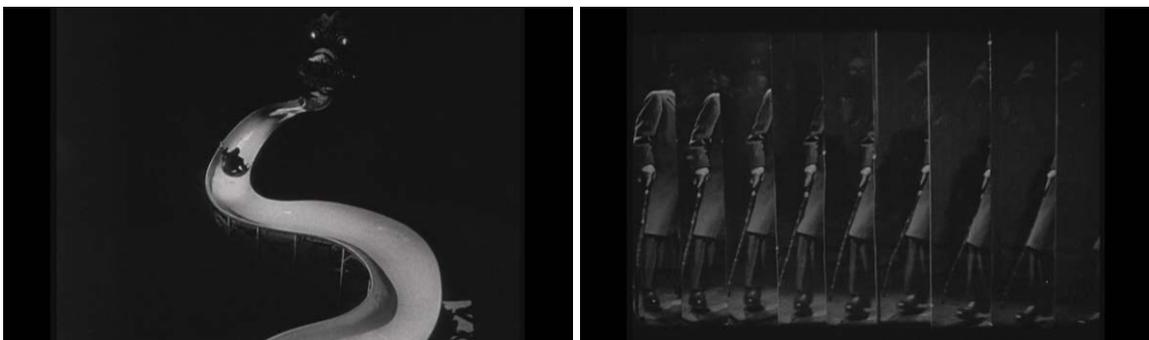
<sup>338</sup> Homero. *Odisea*, *op. cit.*, Canto Diez, 235-237.

en pescar algo. Era un tiburón, luego apareció otro y otro y otro, hasta que todo el mar se llenó de tiburones y más tiburones, no se podía ver el agua. Mi tiburón se había soltado del anzuelo y el olor o, tal vez, la mancha porque sangraba a borbotones hizo que los otros enloquecieran. Aquellos animales se devoraban entre sí, en su locura se comían unos a otros. Se sentía el frenesí del asesinato como el viento azotándole a uno en los ojos y se oía el hedor de la muerte que emanaba del mar. Nunca había visto nada peor, hasta la reunión de esta noche. Y ¿saben una cosa? Ni uno sólo de los tiburones de aquel rebaño enloquecido sobrevivió.



Tiburones y otros terribles seres marinos, como la morena, que se materializan en este plano medio de los protagonistas en el acuario, justamente en el momento en que Elsa está previniendo a Michael contra otros tiburones asesinos; su marido y George Grisby, su socio.

En esta ocasión, vislumbramos en el rostro de Elsa el gesto de una mujer dulce y enamorada que ve en Michael a su salvador, quien le ha prometido llevarla hasta la línea del horizonte. Parece una mujer débil y asustadiza que busca escapar de su marido, el cual ejerce sobre ella algún tipo de coacción. La verdad es que nos hallamos ante una ambigua *femme fatale* con un trasfondo frío y manipulador que manejó a Grisby para que eliminase a su marido, una peligrosa asesina que termina matando a su cómplice.



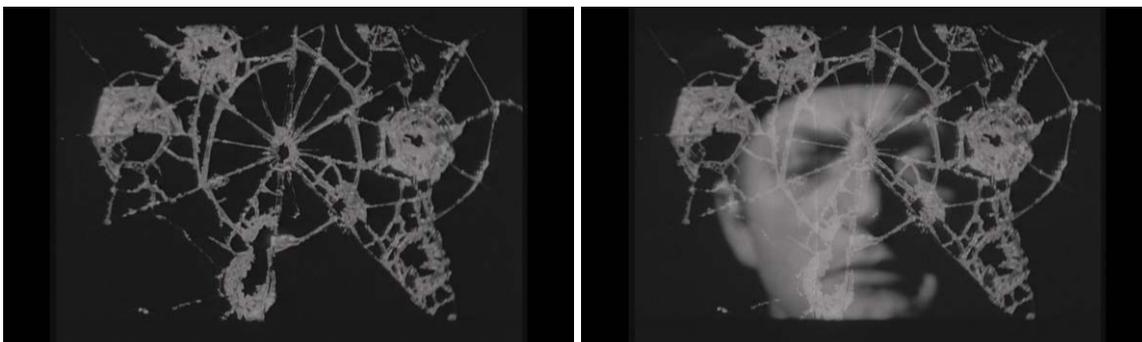
Michael perdido en un laberinto real y, a la vez, mental descende por un serpenteante tobogán –metáfora de cómo ha ido cayendo durante toda la narración– que

le conduce hasta las fauces de un terrible monstruo, Elsa, que le está esperando en la Sala de los Espejos.

El desdoblamiento de la figura de Elsa nos confirma sus múltiples caras. Durante todo el *film*, Rita Hayworth parece interpretar personajes opuestos que fluctúan entre el bien y el mal, el amor y el odio, el suicidio y el asesinato.

La aparición del tercer personaje ante los espejos nos es presentada por el director como si Bannister fuera un arácnido deforme con multitud de patas, que cargado de veneno trae consigo la muerte para los demás y para él, pues se odia a sí mismo, y se enfrenta a Elsa con una declaración de amor/odio: «*Naturalmente matarte a ti es matarme a mí, no hay diferencia. Pero, ¿sabes? Estoy bastante cansado de los dos*».

En este laberinto de reflejos, los personajes hallan aquello que quieren encontrar, es decir, a sí mismos, tal y como manifestó Santarcangeli: «El conocimiento ulterior es el de uno mismo, la comprensión del propio yo, reflejado en el propio conocimiento. Allí reside la razón profunda de que en el fondo del laberinto figure muchas veces un espejo, para que el hombre que durante largo tiempo haya estado dando vueltas por los recovecos del camino, al llegar por fin a la meta de su peregrinación descubra que el último misterio de la búsqueda, *Deus absconditus o monstruo*, es él mismo<sup>339</sup>».



Allí, en aquel gigantesco caleidoscopio cristalizan las enormes telas de araña que Elsa ha tejido para llevar a cabo su plan, y justo en el centro localizamos a una de sus presas, Bannister, que antes de morir se defiende de la tarántula cual escorpión.

Los personajes pretenden matarse frente a sus imágenes proyectadas en los múltiples espejos que simbolizan los rostros que esconden, ni ellos mismos saben dónde disparar, no saben cuál es la imagen verdadera del otro.

<sup>339</sup> Santarcangeli, P. (2002). *El libro de los laberintos. Historia de un mito y de un símbolo* (prol. Eco, U., trad. Palma, C.) Madrid: Ed. Siruela, p. 181.

Imágenes surrealistas, escaleras escherianas<sup>340</sup>, cuerpos fragmentados, luces y sombras reflejadas en los espejos que empiezan resquebrajándose para acabar reventando en mil pedazos por el impacto de las balas. Frágiles cristales que caen al suelo rotos, lo mismo que sus personajes.

Por haber descubierto el macabro plan de Elsa y Grisby, este último mata a Sidney Broome. Ella comenzó a desconfiar de Grisby y también le asesina, ahora intenta quitar la vida a su marido y que culpen a Michael para quedarse con todo el dinero del seguro. Pero, al igual que los tiburones de la historia que se devoraron entre sí, ni uno solo de *aquel rebaño enloquecido* sobrevivirá.

Michael libre del hechizo que ejercía sobre él su bella “diosa” no atiende a sus súplicas, y abandonando a Elsa moribunda se dirige hacia la salida de aquel infierno de traición y muerte.

En esta ocasión, el inocente personaje que ha caído en la red de la *femme fatale* sobrevive. Desde el principio, sabía que su destino no estaba unido al de la bella Rosalie.

Con la imagen de Michael caminando por el muelle de San Francisco escuchamos su voz en *off*, apreciando cierto escepticismo en sus palabras: «*Todo el mundo hace el idiota por alguien. Sólo envejeciendo es posible librarse de las complicaciones, así que me parece que voy a intentarlo. Tal vez viva tanto que llegue a olvidarme de ella o quizá muera sin haberlo conseguido*».

El mismo año del estreno cinematográfico de *Double Indemnity*, Otto Preminger nos presenta *Laura* basada en la novela del mismo nombre –publicada en la revista *Colliers* como *Ring Twice for Laura*– de Vera Caspary, donde nos obsequia con un tipo de mujer que no es la clásica, desaprensiva y amoral *femme fatale*.

Laura Hunt (Gene Tierney) es una atractiva mujer de clase acomodada, culta y con una personalidad cautivadora que aparece muerta en su apartamento.

El *film* trata el tema de la obsesión sexual, incluso necrófila, ya que el detective Mark McPherson (Carver Daniel Andrews, conocido como Dana Andrews) que investiga el asesinato, a medida que va descubriendo cómo era Laura y observando su imagen en un cuadro comienza a enamorarse de ella.

---

<sup>340</sup> Escaleras del artista holandés Maurits Cornelius Escher quien proyectaba imágenes de objetos imposibles, o estructuras que desafiaban los objetos geométricos y su lógica.

Casi una década después de habernos presentado a Laura, fatal que carece de oscuras y malvadas intenciones que no nos detendremos en analizar, Otto Preminger nos da a conocer a su antagonista Diane (*Cara de ángel*, 1952), una obsesiva que oculta sus perversos pensamientos.

#### **4. 4. 8. Diane Tremayne: *Angel Face* (*Cara de ángel*, Otto Preminger, 1952)**

*«Un obsesivo es un actor que desempeña su papel y cumple  
cierto número de actos como si estuviera muerto [...]*  
*Casi nada de lo que ocurre tiene para él verdadera importancia»*  
Jacques Lacan

El declive de la *femme fatale* en el cine negro americano se inició con Diane Tremayne (Jean Simmons), la mujer protagonista del *film Angel Face (Cara de ángel*, 1952) de Otto Preminger.

Comentaremos esta película de una forma detallada ya que nos encontramos ante una *femme fatale* atípica que no está impulsada por el ansia de dinero y poder, cuyas motivaciones y personalidad son casi impenetrables. Posee una moral distinta a la que estamos acostumbrados a ver en las fatales que se nos presentan claramente corruptas y codiciosas, aunque nos tememos que las variaciones serán mínimas en cuanto a su maldad.

Nos situamos frente a un *film noir* inusual que contiene temas característicos del cine negro como la obsesión y el desequilibrio, pero carece de otros como la voz en *off* o el *flash-back*. Diane no es el paradigma de una *femme fatale* al uso, es una incógnita, ni los espectadores ni los personajes conocen nada cierto acerca de ella, así se lo hace saber el protagonista masculino: «*La verdad, todavía no he descubierto lo que hay detrás de tu bonita cara*».

La narración gira en torno a Diane Tremayne, joven caprichosa que vive junto a su padre (Herbert Marshall) y la esposa de éste en una lujosa mansión. «*Cara de ángel* encierra su relato en el universo claustrofóbico de la mansión y en las relaciones que, como en un juego de muñecas rusas, se establecen entre El Sr. y La

Sra. Tremayne y entre Diane y Frank<sup>341</sup>». El objetivo de Diane se basa en acabar con su madrastra, pero la historia desembocará en tres asesinatos y un suicidio.



Las primeras imágenes del *film* nos sumergen en una negritud absoluta; como si la noche pretendiera ocultar un intento de asesinato provocado por Diane.

En la oscuridad de la noche dan claridad a la escena las luces lejanas de la ciudad semejantes a un negro cielo estrellado, del que se escapan dos puntos de luz ascendiendo por una escarpada colina; son los faros de una ambulancia circulando a velocidad de vértigo hasta detenerse en la casa de los Tremayne. Las pequeñas luces de entrada a la mansión guían hasta ella a un sanitario, Frank Jessup (Robert Mitchum), quien ignora que al entrar en la casa y cruzarse con Diane comenzará su tránsito hacia la muerte.

Frank, el protagonista masculino, excombatiente y conductor de ambulancias que pasará a ser el chofer de la familia Tremayne deviene en «... el espectador involuntario de la ejecución de los planes de Diane, entre los que se incluye, como objeto amoroso y de posesión, él mismo<sup>342</sup>». Aunque cree que no se verá atrapado, advertimos cómo va cayendo paulatinamente en su red.

Se patentiza un dominio de los personajes femeninos ejercido sobre los protagonistas masculinos; las mujeres dominan poco a poco a los hombres, mientras ellas avanzan hacen retroceder a éstos. Según nos sugiere el cineasta a lo largo de todo el discurso narrativo existe algún interés por el cual los varones se dejan someter por las féminas; Diane domina a Frank principalmente porque ella pertenece a una clase social alta, a la que él aspira, a su vez, la fortuna de la Sra. Tremayne constituye también un factor fundamental para doblegar al Sr. Tremayne.

---

<sup>341</sup> Santamarina, *op. cit.*, p. 195.

<sup>342</sup> *Ib.*, p. 195.

Podemos apreciar un matiz negro unido a la tergiversación de los sentimientos de los personajes. Sus relaciones no son las adecuadas, el amor familiar y el de la pareja central están desvirtuados. Los protagonistas albergan unas motivaciones oscuras no sólo para el espectador, sino también entre ellos; se mueven en medio de la ambición de Frank y el trastorno mental de Diane que no alcanzamos a entender completamente, o que al director no le conviene o no quiere evidenciarnos. En este *film*, Otto Preminger, al igual que Billy Wilder en *Perdición*, alude a un tipo de relación que irremediabilmente dirigirá a los personajes hacia la muerte.

Se advierte el distanciamiento psicológico en los sujetos que actúan empujados por un impulso carente de sensibilidad: Frank decide, de una forma indolente, abandonar su relación con Mary (Mona Freeman), una novia ejemplar; el Sr. Tremayne trata con total desinterés a su esposa, a quien apáticamente reprocha que no ha vuelto a escribir desde que se casó, y ella le escucha indiferente actuando sin tenerle en cuenta; Diane encierra un sentimiento confuso y gélido a medio camino entre el amor y la posesión. Las decisiones impasibles que adoptan los personajes les llevarán a un final fatal y devastador.

Diane no posee la astucia de las fatales para engañar a los hombres –Frank desde el principio desconfía de ella–, pero con su aspecto angelical consigue sus objetivos. Consciente de sus dotes de atracción y habilidad para manejar a quien desee, alardea de ello: «*Sé sonsacar lo que quiero a los demás, lo hago de tal modo que resulta natural. Siempre me contestan lo que me interesa saber sin ni tan siquiera darse cuenta de que lo hacen*». De lo que se deduce que le fue fácil averiguar cuáles eran las aspiraciones de Frank, ya que desde el primer momento le confiesa: «*Lo de la ambulancia es un trabajo como otro cualquiera hasta que abra mi propio taller, Automotor, especialidad coches de carreras. Como verá usted mis proyectos son bastante ambiciosos*». Se percata de que ha visto en ella un medio para hacer realidad sus sueños, aunque la joven tiene otros planes; ha decidido formar parte de ellos.



En los momentos de pasión de la pareja rodea con sus brazos a Frank de una manera opresiva, más que abrazarle le agarra, le atrapa para no dejarle escapar.

Catherine (Barbara O'Neil), la figura de la madrastra<sup>343</sup>, aparece significada en el *film* como una mujer escueta y seria. Para la hijastra representa antagonismo, rivalidad y hostilidad, pero hemos de tener en cuenta que Diane sufre un desequilibrio mental y un notorio complejo de Electra; es la hija quien desea ocupar el lugar de la madrastra ante el padre.

En su primer encuentro con Frank en el restaurante, Diane subraya la especial relación que mantiene con su padre y los celos de Catherine:

*«Es un buen novelista, no ha vuelto a publicar nada desde que vinimos a América después de la muerte de mi madre. Ahora está escribiendo otra vez una novela [...] mi madrastra está celosa porque papá solo comenta conmigo su trabajo, tal vez su postura sea lógica, pero según mi punto de vista no le robo nada».*

No recibimos ninguna explicación sobre si Diane padece algún tipo de trastorno psicológico, aunque por sus palabras advertimos que conserva algún trauma de la infancia: *«Yo tenía diez años cuando mi madre murió durante un ataque aéreo, no he tenido amigos y mi padre lo fue todo para mí [...] siempre jugaba a un juego que empezaba diciendo: Si Catherine estuviese muerta... Sólo pensaba en lo felices que podíamos ser juntos mi padre y yo».* Es en este punto donde descubrimos la raíz de su complejo de Electra; Diane quiere poseer totalmente el amor de su progenitor, no compartirlo con nadie y desea que la madrastra desaparezca, al igual que lo hizo su madre.

Al mismo tiempo que percibimos los sentimientos de amor y posesión hacia su padre, o precisamente por ello, se patentizan los celos y el odio a su madrastra, como así

---

<sup>343</sup> Curiosamente el nombre elegido para la madrastra de Diane es el mismo que el de la madrastra –Lady Tremaine– de la película producida por Walt Disney *Cinderella* (*La Cenicienta*, Clyde Geronimi, 1950).

se lo hace ver Frank: «*Odias a esa mujer, y algún día la odiarás lo bastante para matarla*».

Diane presenta a Catherine ante los ojos del protagonista como malvada y engañosa. Cuando Frank comenta con la Sra. Tremayne la posibilidad de que invierta dinero en el taller de reparación de automóviles que quiere montar, ella guarda la propuesta escrita para que la lea su abogado. Sin embargo, Diane le enseña dicha propuesta arrugada manifestando que la ha recogido de la basura. Acusa a su madrastra de mentirosa asegurándole que no le ayudará. Frank queda desconcertado, parecía que estaba interesada en el negocio.

El total desprecio que siente por Catherine hace que intente que Frank la vea como una influencia negativa, y maltratadora psicológica del padre: «*No va contra ti sino contra mí [...] Tú no la conoces Frank, es capaz de encerrarme [...] Es capaz, escudándose en mi padre si yo me atreviera a enfrentarme a ella, él pagaría las consecuencias*».

La protagonista se nos muestra fría y cínica a excepción de la relación que mantiene con su padre, por el cual siente adoración. Éste también la idolatra, hasta tal punto que a veces se perfila la sombra del incesto.



En diversas escenas observamos al Sr. Tremayne y a su hija en actitud cariñosa, tierna y efusiva. Aunque tratado muy sutilmente, el espectador constata el complejo de Electra<sup>344</sup> que subyace en Diane; besa a su padre en la barbilla, en el cuello y en los labios, gestos casi románticos matizados.

También atisbamos que la conducta del progenitor no es la usual entre padre e hija, procede más bien a modo de marido celoso. La espera hasta altas horas de la

---

<sup>344</sup> El complejo de Electra: Término propuesto por Carl Gustav Jung, se basa fundamentalmente en el complejo de Edipo propuesto por Sigmund Freud. Consiste en un enamoramiento de la niña hacia el padre que puede desembocar en una rivalidad con la madre.

madrugada y la conduce a su habitación para interrogarla: «¿Dónde has estado?, ¿con quién?». El cineasta juega con esa confusión.



Antes de sentarse al piano a tocar una luctuosa melodía de muerte, como una forma de despedida, se detiene a mirar el retrato del padre. Las notas acompañan a una maquinación perversa.



En la mirada de Diane, remarcada mediante un primer plano de su rostro, podemos leer sus macabros pensamientos; Catherine morirá. Aunque no imagina que su progenitor se convertirá en otra de sus víctimas.

Este excesivo amor hacia su padre no lo aprecia sólo el espectador, también algunos de los personajes serán testigos de la atracción que ambos se profesan.

Después de la muerte de Charles y Catherine Tremayne, la Policía interroga a Frank preguntándole si Diane tenía amigos: «*Que yo sepa no. Era la niña mimada de su padre*». Aislada de la sociedad, es como si el estrecho vínculo con su progenitor le impidiera mantener otro tipo de relaciones, como si esa unión fuera suficiente para ella. Cuando los abogados visitan a Diane en el hospital de la prisión, la funcionaria advierte a Fred Barrett (Leon Ames): «*Es mejor que no le mencione a su padre, hoy es el primer día que no toma sedantes*», y Arthur Vance (Raymond Greenleaf) que acompaña a Barrett manifiesta: «*Idolatraba a su padre, no es de extrañar que sus nervios le traicionen*».



Diane expresa aversión hacia su madrastra, pero no se comprueba si dicho sentimiento es recíproco; en este plano medio Catherine acaricia la mejilla de la joven, dirigiéndose a ella como *hija*.

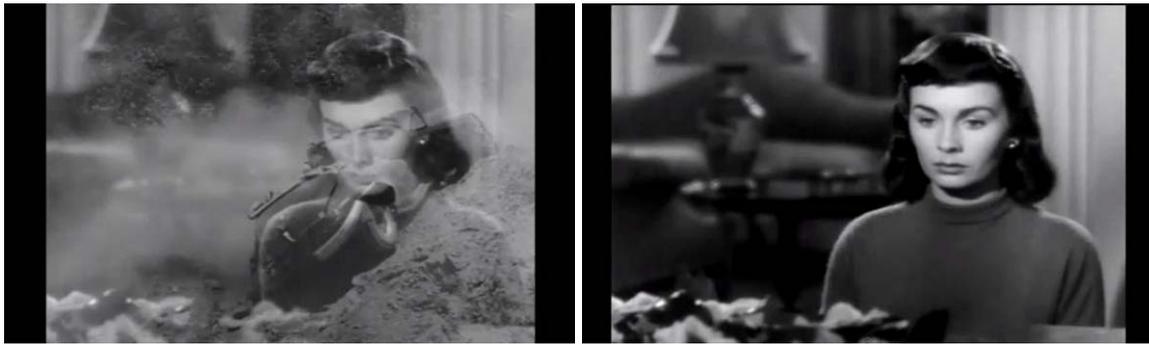
Simbólicamente, localizamos este intenso odio cuando Diane se asoma al precipicio que se encuentra frente a la mansión y arroja una cajetilla de cigarrillos vacía, mirando con frialdad su caída hasta el fondo del barranco. Instante que nos sugiere la gravedad de sus intenciones; ha decidido cómo matarla. Es la más hierática de todos los personajes, impresiona verla planear el asesinato de la Sra. Tremayne de una manera tan mecánica.

Diane sale cerrando una puerta que su madrastra había dejado abierta –psicológicamente esta puerta abierta vendría a simbolizar el cariño que la madrastra quisiera conquistar de ella–, sabe que no va a volver y la cierra dejándola fuera, no ya de la estancia sino de este mundo; ha manipulado su coche.

Ésta será la última vez que Catherine atraviese la puerta de la mansión. Se sube al vehículo, mete la primera marcha y el automóvil sale disparado hacia atrás cayendo por el barranco. Lo que ignora Diane es que el pasajero que la acompañaba en este último viaje era su padre.

En su primer encuentro con Frank, Diane toca el piano, las notas musicales resultan un reclamo peligroso para el hombre, como los cantos de las Sirenas (extraordinarias doncellas que moraban en una isla, entre la de Circe y el escollo de Escila, y que con su melodiosa voz hechizaban a los navegantes<sup>345</sup>) que llevan a la destrucción. Los mismos compases que toman el relevo en la trama cuando Diane –sabiendo que su madrastra va a coger el coche que le conducirá a la muerte– se sienta al piano e interpreta una melodía con matices oscuros y dramáticos. Las notas suenan como un canto fúnebre, doliente, macabro que reflejan el horror del asesinato.

<sup>345</sup> Sirenas citadas en Homero. *Odisea, op. cit.*, Canto Doce, 42.



Ni un solo gesto en el rostro de Diane indica remordimiento o compasión por el crimen preparado y consumado. Sigue tocando el piano impasible, con un semblante frío, inexpresivo, consciente de que –fuera del campo visual– el automóvil de su madrastra se está despeñando por una pendiente. Tras un fundido, la cámara vuelve a ella quien permanece con un semblante inquietante que reaparecerá en el momento final en el que se repite la caída del coche, provocada por ella, que le costará la vida.

Diane realmente es un ángel de muerte, perturbador y causante de la perdición de todos los que la rodean. No se caracteriza por proyectar crímenes perfectos, pero dirige el destino de todos cuantos caen en sus redes sin que puedan hacer nada por evitarlo.

El odio hacia su madrastra le condujo a un primer intento de asesinato frustrado y a otro definitivo; aunque pretende cínicamente convencer a Frank de su arrepentimiento, es evidente que miente, hay contradicción en sus palabras: «*Quiero que sepas una cosa, que daría mi vida si con ello pudiera devolvérsela a ellos dos [...] a Catherine, nunca pude soportarla, recuerdo que aprendí a fingir y siempre jugaba a un juego que empezaba diciendo: Si Catherine estuviese muerta*».

No es extraño que no lamente la muerte de su madrastra a la que aborrecía, pero no entraba en sus planes que su progenitor muriera, ese daño colateral con el que aparentemente no contaba. Pese a sentir su ausencia, la culpa y el remordimiento no afloran en ella –algo típico en las tradicionales mujeres fatales del cine negro–.

Fue casualidad que su padre se subiera al coche, aunque ya no le necesitaba, le había sustituido por otro hombre. Tras la muerte de su progenitor aumenta el grado de obsesión por Frank, lo único que le queda, convirtiéndose en la razón principal para continuar viviendo.

Recaen sobre la pareja los crímenes del matrimonio Tremayne y, a instancias de sus abogados, se casan para librarse de la cárcel; son absueltos por una justicia en la que

la verdad no sirve, se trata de que los argumentos resulten convincentes para el jurado<sup>346</sup>.

En el tejido del *film* resuena la pregunta retórica lanzada por Frank a Diane: «¿*Qué hombre está seguro con una mujer como tú?*» Un tipo cínico, duro y experimentado como él sabe, desde el principio, que está tratando con una mujer destructora e intenta dejarla pero sexualmente se siente atraído por la peligrosa dulzura de la joven y, además, cree que con su ayuda verá realizados sus ambiciosos sueños. Más tarde, tras ser exculpado de los crímenes de los Tremayne, la abandona por pura aversión a su locura, aunque infravalora la peligrosidad de Diane.

Esta obsesiva *femme fatale* confiesa su culpa, no para sentirse bien consigo misma, únicamente para que la condenen, en su mente sólo existe la idea del abandono, del rechazo y sin Frank no quiere vivir, como así declara al letrado en su despacho: «*Ahora que Frank me ha abandonado, la vida no me interesa*». Diane no busca la redención al contarle la verdad a su abogado, sino la muerte.

Intenta eximir a Frank: «*Yo maté a los dos pero Frank no sabía nada, es decir, sabía que odiaba a Catherine, no podía evitarlo, y sospechaba de mí pero casi llegué a convencerle de lo contrario*». Sin embargo, el abogado no tiene en cuenta su declaración; no pueden juzgarla dos veces por el mismo delito. Diane tomará una terrible decisión.

En el *film* podemos ver retratada la personalidad de Otto Preminger en sus personajes de naturaleza fría y cínica, pero sobre todo nos ofrece mujeres fuertes para dejar de percibir las como el objeto débil y maltratado: Diane gime hipócritamente, si nos fijamos bien advertimos que no hay ni una sola lágrima en sus ojos, las verdaderas fatales nunca lloran; la Sra. Tremayne tiene un carácter sobrio e infinitamente más



enérgico que el de su esposo, e incluso en el matrimonio japonés que trabaja para los Tremayne, la mujer domina no dejándose manejar por el marido.

De la conversación que mantienen Diane y Mary, la exnovia de Frank, se deduce que ellas son más

prácticas, listas y sagaces. Mary no intenta luchar por Frank, renuncia impasible a él, no

<sup>346</sup> Excelente crítica al sistema judicial de la época.

llora la pérdida de su enamorado sino que actuando con una lógica aplastante le cambia por su compañero, Bill, hombre más fiable.



Retrocedamos a estos planos del primer encuentro de la pareja que ilustran cómo el protagonista abofetea a la mujer y la reacción de ella en ese momento.

Diane recibe tan sólo un cachete por parte de Frank con el fin de acabar con la crisis de ansiedad que está sufriendo. En un primer plano, observamos la cara de estupor y rabia ante aquel extraño que la abofetea, y su respuesta es devolverle la bofetada.



En algunos *films*, *Gilda* podría servirnos de ejemplo –ya que en sus imágenes aparece la bofetada más famosa de la historia del cine–, este manotazo no es rehabilitador como en el caso de Diane, sino maltrato<sup>347</sup>. Pero no notamos en el rostro de *Gilda* ningún tipo de enojo hacia el protagonista, no le devuelve el daño, cobardemente rompe a llorar.

En otro momento de la película, *Gilda*, en un ataque de histeria, pega tres bofetadas al protagonista quien se nos muestra como un hombre duro que siempre aguanta los golpes y ella como una mujer débil que llora. Así pues, son las reacciones al recibir y dar los golpes las que nos hacen ver a la mujer más frágil, física y emocionalmente, que al hombre.

Aunque no son comparables las bofetadas en ambas películas, la intención ha sido resaltar el buen hacer del cineasta al presentarnos a mujeres enérgicas, rebeldes y fuertes.

---

<sup>347</sup> Estas imágenes de *Gilda* (1946) son un claro exponente de violencia de género. Celos y tensión sexual mal zanjados por parte del director Charles Vidor.



En la secuencia final se refleja la soledad, la música de Dimitri Tiomkin –que en todo momento subraya las emociones del guión– acompaña a Diane, quien sola y abandonada comienza a vagar por toda la casa. Encima del piano se localiza un retrato del padre, ya no se detiene a mirarlo. No percibimos ninguna señal de tristeza ni añoranza por su desaparición, le ha olvidado.

*«Qué triunfante llega aquí, a la temible línea final ¡Con qué alegría alcanza su propia muerte!. Pues aquí morirá el peón, sólo para esto eran sus afanes. Por la reina, que ha de salvarnos, por resucitarla de su tumba, vino él a caer en el infierno del ajedrez»<sup>348</sup>*  
Cavafis



Otrora comprobamos cómo Diane ganaba a su padre jugando al ajedrez o, tal vez, fuese él quien se dejara ganar, ya que no quería negar ninguna satisfacción a su caprichosa hija. Ella, al igual que Antinea (*La Atlántida*, Georg Wilhelm Pabst, 1932) mata a los que pierden al ajedrez. Aunque su intención no fuese acabar con la vida de su progenitor, no se asegura que él estuviera a salvo.

Entra en la habitación de su padre y mira el ajedrez dispuesto sobre la mesa, toma una de las piezas, no se trata del rey como era de esperar si le extraña, ingrata y egoísta pensando tan sólo en ella acerca la reina a su rostro.

---

<sup>348</sup> Cavafis, *op. cit.*, p. 219.

Luego se dirige a la antigua habitación de Frank situada encima del garaje y con nostalgia acaricia sus camisas, su maleta, la chaqueta con la que se arropa y se queda dormida. La escena transmite desolación, impotencia del que ha sido abandonado, en ningún caso culpa ni remordimiento, si acaso añoranza de haber perdido su posesión: Frank.

Todo es frío, la mansión, el salón, la habitación de Frank, tan gélido como sus protagonistas; personajes marmóreos y sarcásticos hacen que nos distanciamos y no nos sintamos identificados con ninguno de ellos. «El espacio y los escenarios del relato se convierten de este modo en una especie de traslación expresionista del alma de los personajes y, a su compás, todo se vuelve más denso e impenetrable, más alegórico y menos nítido en definitiva<sup>349</sup>».

Aquello que conduce a Diane al asesinato es la obsesión por dos hombres: su padre y Frank –este último en cierto modo sustituto del padre–. Su amor enfermizo y obsesivo le arrastra al suicidio, y para asegurarse de no perder al ser querido no duda en sacrificarle, lo llevará con ella hasta el profundo fondo del abismo. Ni Frank ni el espectador saben que él va a morir, pues desconocen las intenciones de la protagonista.

Diane da marcha atrás y despeña su automóvil por el precipicio colindante a la mansión que «parece simbolizar el vacío sobre el que se asienta el dominio de sus poseedores<sup>350</sup>».



El misterioso rostro de Diane y la impasibilidad de su mirada –perdida y turbadora con la que Preminger manifiesta el desequilibrio de Diane– en el momento en que acciona la marcha atrás y se dispone a suicidarse/matar nos traslada su pensamiento; Frank debe morir del mismo modo que su padre.

---

<sup>349</sup> Santamarina, *op. cit.*, p. 195.

<sup>350</sup> *Ib.*, p. 196.

Tras la pérdida de su progenitor y el alejamiento de Frank ya no hay futuro para ella. El acto de meter la marcha atrás significa el deseo de Diane de retornar al pasado junto a su amado, esa vuelta atrás para no separarse de él lleva implícita su vida y de ahí que despeñe el coche.

El gesto de auto-aniquilación de Diane no es propio de las fatales, que cuando no pueden conseguir aquello que desean matan pero no se suicidan. Aunque, como ya comentáramos al principio, Diane es una *femme fatale* atípica, según Santamarina con ella: «La evolución del arquetipo avanza así un nuevo paso presentando a una Diane que [...] no tiene siquiera un instante de arrepentimiento en el momento inmediatamente anterior a la llegada de la muerte<sup>351</sup>».

---

<sup>351</sup> Santamarina, *op. cit.*, p. 196.

## **5. LA REALIDAD SE CONVIERTE EN FICCIÓN**

## 5. LA REALIDAD SE CONVIERTE EN FICCIÓN

### 5. 1. Ruth Brown Snyder: *La rubia sangrienta de mirada de hielo*

*Double Indemnity*, la novela de James M. Cain en la que está basada la película homónima de Billy Wilder –objeto de nuestro estudio–, está inspirada en un hecho real sucedido en 1927. La protagonista de esta terrible historia fue Ruth Brown Snyder<sup>352</sup> quien, ayudada por su amante Henry Judd Gray, asesinó a Albert Snyder, esposo de Ruth, en su casa de Queens Village (Nueva York). En 1928, Ruth Snyder y Judd Gray



Ruth Brown Snyder

<http://murderpedia.org/male.G/g/gray-henry-judd-photos-1.htm>

fueron ejecutados en la silla eléctrica.

Corrieron muchos ríos de tinta sobre este caso. La dramaturga Sophie Treadwell, que en aquella época trabajaba de reportera para la prensa californiana, presenció el juicio de Ruth y se inspiró en él para escribir *Machinal* (1928), una obra de estilo expresionista. Treadwell, al contrario que James M. Cain, no nos presenta a Ruth (Helen Jones) como una ambiciosa *femme fatale* sino como una

mujer oprimida. Metafóricamente, la sociedad es una máquina y Helen una de las piezas que se niega a formar parte de ella, algo que le conduce a la muerte.

Así pues, el caso de Ruth Snyder es enfocado desde distintos puntos de vista: Por un lado, Treadwell se inclina a favor de la mujer que se siente prisionera por el

<sup>352</sup> Información para reconstruir la historia de Snyder/Gray obtenida en:

- Abbott, G. (2006). *Amazing True Stories of Female Executions*. Chichester: Summersdale, pp. 197-200.
- Gillespie, L. K. (2009). *Executed Women of 20th and 21st Centuries*. Segunda parte: *The Electric Chair –“This Is a Step Forward in the Cause of Humanity”*. Ruth Snyder– “If There Is a Penitent in This World, I Am That”. Lanham, Md: University Press of America, pp. 24-27.
- Krajccek, D. J., Ruthless Ruth (25 de Marzo de 2008). *Daily News*: <http://www.nydailynews.com/news/crime/ruthless-ruth-article-1.344029>

marido y una sociedad asfixiante que la condena por adúltera, censurando el sistema judicial patriarcal que no entiende a una mujer maltratada, y que de una forma vengativa e inhumana la condena a ser “abrasada” en la silla eléctrica.

Por otro lado, James M. Cain<sup>353</sup> en su obra *Double Indemnity* (*Pacto de Sangre*, 1936) no es capaz de juzgar ni condenar a los asesinos, les da “libertad” para que ellos elijan; los protagonistas de la novela, Walter Huff y Phyllis Nirdlinger, huyen y planean juntos su suicidio arrojándose al fondo del océano.

Por último, basándose en el libro de Cain, Billy Wilder junto a Raymond Chandler escriben el guión de *Double Indemnity* (*Perdición*, 1944) llevándolo a la gran pantalla. Wilder convierte a Ruth Snyder en Phyllis Dietrichson, la más fría, astuta y cautivadora *femme fatale* que ha dado el cine, a quien le otorga una muerte más digna que la de Ruth; Phyllis muere de un disparo producido por su amante.

Wilder y Chandler, sin posicionarse a favor del hombre, sí le hacen más humano. Introducen, en la apertura y cierre del *film*, la confesión que el protagonista Walter Neff graba en un dictáfono para su jefe Barton Keyes. Aunque se nos presenta arrepentido, es evidente que lamenta más la traición a un amigo que el propio crimen.

Al igual que el jurado que condenó a Judd a la silla eléctrica, Wilder conduce a Walter Neff hasta otra silla letal, la de la cámara de gas. No fue la Paramount, ni la censura quien liberó a Walter de esta muerte; el director pensó que el ajusticiamiento no era necesario y eliminó las imágenes finales de la “cámara de la muerte” de San Quintín<sup>354</sup> que ya había rodado.

Como puede apreciarse en la película, finalmente Billy Wilder dio al protagonista masculino la misma muerte que la que minutos antes había dado a Phyllis; Walter muere a consecuencia del disparo de su amante, pero con el consuelo de despedirse de la vida en brazos del amigo al que estaba dirigida la grabación.

Prosigamos con la historia de Ruth, allí donde lo habíamos dejado, desconocemos si se casó enamorada o debido al miedo a la soltería que existía en los años veinte, lo cierto es que Ruth y Albert no eran un matrimonio ejemplar, pues en él reinaba la violencia y la venganza.

---

<sup>353</sup> Anteriormente, se había basado en la historia de Snyder/Gray para escribir *The Postman Always Rings Twice* (*El cartero siempre llama dos veces*, 1934) que Tay Garnett llevó a la gran pantalla en 1946.

<sup>354</sup> Tuvieron que reproducir en el estudio la cámara de gas de la prisión de San Quintín, ya que no les dieron permiso para filmar en ella.



Albert Snyder  
<http://murderpedia.org/male/G/g/gray-henry-judd-photos-1.htm>

Albert iba a casarse con su novia Jessie Guishard a quien adoraba, pero poco antes de la boda la joven falleció de neumonía. El detalle de que Albert, en cierta ocasión, intentó colgar en su casa un cuadro con la imagen de Jessie y que ante la protesta de Ruth, enfadado, gritó que Jessie era la mujer más bella que había conocido, nos confirma que desprecia a su mujer y el sufrimiento psicológico de Ruth. Además, Albert Snyder a veces maltrataba a su hija y esposa, a la que amenazaba con utilizar su pistola.

Ruth sola y angustiada, cansada de tener un marido –bastante mayor que ella<sup>355</sup>– que no la amaba, necesitaba sentirse libre y encontrar a alguien que le proporcionase algo de cariño.

## 5. 2. Ruth Snyder y Henry Judd

En 1925 Ruth conoció en Nueva York a un vendedor de prendas interiores femeninas, Judd Gray. Aunque eran muy diferentes, desde el primer momento se atrajeron sexualmente y comenzaron una relación. Ella se sentía libre junto a Judd.

Albert era editor de la revista *Motor Boating* y casi nunca estaba en casa –debido a su trabajo y porque sus amantes le reclamaban–, hecho que Ruth aprovechaba para encontrarse con Judd.

El matrimonio tenía una hija de nueve años, Lorraine. Cuando la pequeña estaba en la escuela la pareja se veía, pero a veces la niña tenía que esperar en los vestíbulos de los hoteles a que los amantes bajaran de la habitación. En ese “amor prohibido” Ruth encontraba el descanso que le alejaba de la violencia que tenía en casa.

Ante la elección de muerte o supervivencia, Ruth había intentado en varias ocasiones acabar con la vida de su marido; dos veces abrió el gas mientras él dormía, pero éste se despertó y logró escapar con vida, y otra puso en su bebida cloruro

---

<sup>355</sup> Albert Snyder tenía 13 años más que Ruth.

mercúrico —«Esta sustancia es muy tóxica. Se puede presentar insuficiencia renal y la muerte, incluso con dosis pequeñas. Si la intoxicación ha ocurrido lentamente con el tiempo, cualquier daño cerebral puede ser permanente<sup>356</sup>»—, aunque no consiguió matar a Albert.

Ruth contó a Judd que su marido la maltrataba, insinuándole que debían matarle, algo a lo que él se negaba. La insistencia de Ruth y la debilidad de Judd ante la idea de cobrar una suculenta cantidad de dinero de una póliza de seguro con doble indemnización suscrita a nombre del marido, contribuyeron a que los dos elaborasen un plan para asesinar a Albert.

El 20 de marzo de 1927, los Snyder habían ido a una fiesta y volvieron tarde. Judd entró en la casa por la puerta de atrás y se escondió en la habitación de invitados, tal y como habían planeado. Ruth había dispuesto todo lo necesario para el asesinato: un contrapeso de hierro, guantes de goma, cloroformo y una cuerda de piano.

Cuando regresaron, Albert que había bebido en exceso se acostó nada más llegar. Ruth se reunió con Judd y fríamente mantuvieron relaciones sexuales antes de cometer el asesinato. Después fueron hasta el dormitorio donde Albert dormía plácidamente y Judd le asestó, no con mucha fuerza, un golpe en la cabeza con el contrapeso. El hombre se despertó desconcertado e intentó defenderse de su atacante. Judd enérgicamente golpeó la cabeza de Albert, dejándole inconsciente. Después le administraron cloroformo para dormirle y así poder estrangularle con la cuerda de piano.

Con una frialdad escalofriante la pareja de asesinos tomó unas copas y siguió ultimando su plan; revolvieron algunas cosas para simular un robo y Judd ató a Ruth de pies y manos, amordazándola. Cuando el amante se hubo marchado, Ruth llamó a la puerta de Lorraine quien le quitó la mordaza y salió a avisar a los vecinos.

La Policía observó que había pocos indicios de cómo el ladrón había entrado en la casa, además, la Sra. Snyder no tenía el comportamiento normal de una esposa horrorizada al ver el asesinato de su marido.

Albert estaba maniatado, con golpes en la cabeza y una cuerda de piano atada fuertemente rodeando su cuello, había balas en el suelo y una pistola. Su cartera estaba vacía y Ruth afirmó que también sus joyas habían desaparecido.

---

<sup>356</sup> Biblioteca Nacional de Medicina de los EE. UU. Intoxicación con cloruro de mercurio:  
<http://www.nlm.nih.gov/medlineplus/spanish/ency/article/002474.htm>

El asesinato, lejos de ser el crimen perfecto, estaba lleno de pruebas acusatorias. La simulación del robo fue un desastre, todo lo que Ruth había dicho que el ladrón se había llevado apareció en la casa –las joyas se encontraban debajo de un colchón–. Más tarde, en una caja de seguridad se descubrió una póliza de un seguro de vida de Albert Snyder que contenía una cláusula de indemnización doble.

Judd fue localizado en la habitación de un hotel en Syracuse. Al interrogarle, declaró que no estaba en Nueva York en el momento del asesinato, pero la Policía localizó en una papelería un billete de tren que demostraba lo contrario. Al verse descubierto, acusó a Ruth del asesinato de su marido.

En la casa de los Snyder, los investigadores hallaron una nota con las iniciales “JG”, las letras coincidían con las iniciales del amante. Ruth, sintiéndose traicionada, dijo que pertenecían a Judd Gray y confesó que ella había visto cómo asesinaba a su marido –las iniciales “JG” de la nota correspondían a Jessie Guishard, la novia muerta de su marido–.



Ruth Snyder en el estrado  
[http://murderpedia.org/male.  
G/g/gray-henry-judd-photos-1.htm](http://murderpedia.org/male.G/g/gray-henry-judd-photos-1.htm)

En el estrado, Ruth intentó explicar el maltrato al que le sometía su marido y que al buscar algo de paz se encontró con Judd. Afirmaba que ella nunca había bebido ni fumado y que su amante la obligaba a ir a perniciosos lugares nocturnos donde él se emborrachaba. Declaró que Gray le incitaba a que matase a su marido para cobrar la póliza de doble indemnización, que algunas veces le enviaba veneno para que se lo diera, y que fue él quien había estrangulado a Albert con un alambre de acero.

Al igual que hiciera Sophie Treadwell en su obra *Machinal* con Helen Jones –dramatizando la historia de una *everywoman* que no puede, ni debe soportar sentirse como un animal acorralado y cuya única salida es defenderse–, el abogado de Ruth la presentó como una mujer humillada, ignorada por su marido que le había obligado a buscar el amor fuera de casa, y a quien su amante había convencido de que su esposo tenía que morir para poder cobrar la prima del seguro.

Aseguró que era una buena ama de casa que leía la Biblia a su hija, y se ocupaba de que la niña asistiera a la Escuela Dominical.

Judd testificó que Ruth había intentado matar a su marido en varias ocasiones, tratando de envenenarle con pastillas para dormir o por medio del gas. Que era ella la única interesada en que su esposo muriera para poder cobrar la póliza de seguros. Añadió que él sólo le golpeó levemente, siendo Ruth quien hizo aspirar cloroformo a Albert para después asestarle un fuerte golpe, y rodeando su cuello con una cuerda de piano acabar con su vida.

El abogado de Judd contó ante el estrado que la historia de su cliente era la más terrible que había existido. Afirmó que Judd era un buen hombre que había sido enredado, sometido por un ser sin alma, un reptil, un diablo con cuerpo de mujer. Que el deseo por esta adúltera, peligrosa y malvada mujer le había hecho perder la razón conduciéndole a la perdición.

El 9 de mayo de 1927, el jurado tardó sólo una hora y media para declarar culpables a ambos por el crimen de Albert Snyder, y la sentencia fue la pena de muerte. El caso despertó el interés de la gente y de los medios; más de mil personas presenciaron el juicio Snyder/Gray y ciento ochenta periodistas lo cubrieron.

Ruth era una mujer joven<sup>357</sup> y bella, de cabellos rubios, ojos azules y curvas marcadas, el que se encontrase en el corredor de la muerte no impidió que algunos hombres perdieran la cabeza por ella (recibió ciento sesenta y cuatro propuestas de matrimonio de sus seguidores).

La prensa sensacionalista de la época se ensañó con ella condenándola más por el adulterio que por el asesinato de su esposo. Intentando culparles por el trato recibido y esperando que conmutaran la pena de muerte por cadena perpetua, Ruth escribió estos versos:

*«You've blackened and besmeared a mother  
Once a man's plaything –a Toy–  
What have you gained by all you've said,  
And has it brought you Joy?»<sup>358</sup>*

Pero no le sirvieron para librarse de la silla eléctrica, donde no se ejecutaba a una mujer desde 1899. La justicia condenó a Ruth considerando legal el castigo

---

<sup>357</sup> Cuando la ejecutaron tenía tan sólo treinta y dos años.

<sup>358</sup> Abbott, *op. cit.*, p. 199.

basándose en la ancestral y vengativa *lex talionis*, en la que la pena debe ser igual al crimen cometido.

El 12 de enero de 1928, fue conducida a la cámara de ejecución. Todos sabemos que debemos morir, lo que suaviza el horror de la muerte es que ignoramos la manera, el día y la hora, algo que es anticipado a los condenados y que aumenta su ansiedad.

A las 23:01 el verdugo, Robert G. Elliott, puso una máscara sobre el rostro de Ruth y ella gritó: «*Jesús, ten misericordia de mí, porque he pecado*». Sería la justicia divina la que tuviera que tener piedad por ella, ya que la justicia patriarcal que la había juzgado debió pensar: «En lugar de “perdónanos nuestros pecados”, la plegaria de los hombres a un Dios de justicia debería ser “castíganos por nuestras iniquidades”<sup>359</sup>».

El verdugo colocó un electrodo en su pierna derecha y otro en su cabeza, que previamente se le había rapado, y accionó la palanca que mandaría mil doscientos veinte voltios al cuerpo de Ruth. Después de tres descargas, a las 23:04 el médico de la prisión la auscultó y declaró muerta. Judd fue ejecutado diez minutos después.

### 5. 3. Una microcámara en el tobillo

Saltándose las normas de Sing Sing, que prohibían hacer fotografías durante las ejecuciones, Thomas Howard, un fotógrafo de prensa, penetró en la sala de ejecuciones llevando escondida una cámara atada a su tobillo y fotografió a Ruth mientras estaba siendo ejecutada en la silla eléctrica.

Al día siguiente, 13 de enero de 1928, eran publicadas en el diario *Daily News*, Edición Extra. En su portada, y con enormes titulares, podía verse el horror de la instantánea de la ejecución de Ruth Snyder. «Es tal la intensidad de esta imagen documento que podemos percibir la angustia de este ser humano forzado a participar en una macabra danza de la muerte a través del temblor agónico de sus extremidades.

Nuestra mirada se niega a contemplar esta ejecución porque es la muerte que se

---

<sup>359</sup> Wilde, O. (1999). *El retrato de Dorian Gray* (trad. López Muñoz, J. L.). Madrid: Unidad Editorial, p. 252.

refleja en ella apoderándose del cuerpo de Ruth Snyder<sup>360</sup>».



Portada del *Daily News* de New York  
(13 de enero de 1928)  
Fotografía tomada por Thomas Howard  
Imagen: [http://murderpedia.org/male.  
G/g/gray-henry-judd-photos-2.htm](http://murderpedia.org/male/G/g/gray-henry-judd-photos-2.htm)

Ruth fue una doble víctima de un marido maltratador y de un sistema judicial que no dudó en aplicar una condena vengativa: Muerte por muerte. «La pena de muerte es una más de las violaciones de los derechos humanos que realizan los estados que parecen tener patente de corso para ello, es decir, es un privilegio que hacen uso de él cuando existen “razones de Estado” o bien una ley escrita se lo permite, una ley que interpreta una justicia que no olvidemos que es ciega y, en algunos casos, como este, inmoral, vergonzosa y descerebrada<sup>361</sup>».

Fue enterrada en el cementerio de Woodlawn, Bronx, N. York, en su lápida sólo hay escrito su apellido de soltera “Brown”.

La idea del periodista Tom Howard fue aprovechada años después por Billy Wilder en su película *The Front Page* (*Primera Plana*, 1974). En las imágenes y en el diálogo que mantienen Hildy Jonson (Jack Lemmon) –cronista de sucesos del *Chicago Examiner*– y Walter Burns (Walter Matthau) –director del periódico–, se detalla a la perfección el plan de fotografiar al condenado, con una cámara atada en el tobillo, en el momento de su ejecución. El director del periódico, eufórico, expone su plan a Hildy:

–«*Todos los periódicos publicarán lo mismo sobre la ejecución, pero nosotros nos llevaremos la palma ¿Por qué?, ¿sabes qué? Irá en primera plana una foto de Williams colgando de la soga por el cuello*».

–«*¿Pero qué dices! Eso es ilegal, no se puede entrar con una cámara*».

–«*Y, ¿quién va a notarlo? Mira te he hecho preparar este artefacto, te lo atas al tobillo y subes el cable por la pernera del pantalón. Te haces un agujero en el bolsillo y cuando Williams caiga, al abrirse la trampilla, te levantas un poco la pernera y aprietas*

<sup>360</sup> Correa García, R. I. (2011). *Imagen y control social: Manifiesto por una mirada insurgente*. Barcelona: Icaria Editorial, p. 58.

<sup>361</sup> Correa García, *op.cit.*, pp. 58-59.

*la pera [...] A las siete en punto el chico estira la pata, a las siete y tres abandonas el patio de la cárcel, te espera una ambulancia con un laboratorio de revelado y una máquina de escribir en su interior, sale a toda pastilla tocando la sirena, mientras tú escribes el reportaje, se revela el negativo a las siete y veintidós, la foto llega a manos del grabador y tu reportaje entra en caja a las siete y cincuenta y seis, ponemos la Primera Plana a las ocho y doce, las prensas empiezan a rodar y a las ocho cuarenta y siete echamos a la calle una Edición Extra<sup>362</sup>».*



*The Front Page (Primera Plana, Billy Wilder, 1974)*

---

<sup>362</sup> *The Front Page (Primera plana, Billy Wilder, 1974)*. Guión: Billy Wilder. Basada en la obra teatral homónima de Ben Hecht y Charles MacArthur, que ya había sido llevada a la gran pantalla en dos ocasiones: *The Front Page (Un gran reportaje, 1931)* de Lewis Milestone y *His Girl Friday (Luna nueva, 1940)* de Howard Hawks.

#### 5. 4. *Double Indemnity* (*Pacto de sangre*, James M. Cain, 1936)

«Basta únicamente una sombra de miedo para transformar el amor en odio<sup>363</sup>»  
James M. Cain, *Pacto de sangre*

Si no es “el padre de la novela negra” como lo denominan muchos autores, James Mallahan Cain es uno de sus máximos representantes junto con Raymond Chandler y Dashiell Hammett.

Nació en Annapolis en julio de 1892, fue educado en Chestertown (Maryland) y se graduó en el Washington College. Se inició en la literatura como colaborador en diversos periódicos de Baltimore; trabajó para H. L. Mencken en *The American Mercury* y en otras publicaciones como el *Baltimore Sun*.

Hombre culto y cualificado periodista tras servir en las fuerzas expedicionarias de Estados Unidos en la Primera Guerra Mundial, a su regreso ejerció como profesor de periodismo en el St. John’s College de Annapolis.

Escritor de novelas cortas y cuentos para revistas, trabajó de articulista para Walter Lipmann en el diario *New York World*. También fue redactor jefe en el *New Yorker* y más tarde se trasladó a Hollywood donde escribió guiones –Paramount (1931), Columbia y MGM (1934)–, adquiriendo mucho más éxito como novelista; sus relatos de violencia, sexo y crimen tuvieron una gran acogida. Muchas de las obras de Cain son un claro exponente de la psicología criminal que predomina en la narrativa policial.

Poseía un estilo en su escritura puro, directo, claro, incisivo y nada metafórico. Se decantaba por la narración en primera persona, y para él lo importante eran los hechos, su temática giraba en torno a «la crisis de personajes presos de una pasión sexual que creen que el único medio de escapar a la mediocridad social es el dinero<sup>364</sup>», tal y como apunta Noël Simsolo.

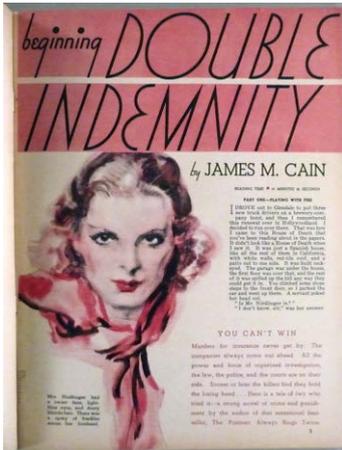
Sus relatos se caracterizaban por mujeres hechas de engaño y seducción. La apasionada, peligrosa, bella y codiciosa *femme fatale* capaz de cualquier cosa con tal de saciar su ambición se convertiría, como ya comentáramos, en el personaje más importante de la novela negra.

---

<sup>363</sup> Cain, J. M. (2003). *Pacto de sangre* (trad. Navarro T.). Barcelona: El Aleph Editores, p. 88.

<sup>364</sup> Simsolo, *op. cit.*, p. 154.

*Double Indemnity* –en España, *Pacto de sangre*– es una novela corta (125 páginas) considerada el paradigma de la novela negra. Fue escrita y publicada por primera vez y por entregas (ocho) entre febrero y abril de 1936 en *Liberty Magazine*, y en forma de libro gracias al editor de James M. Cain, Alfred A. Knopf, en 1943 en el volumen *Three of a Kind*, junto con otras dos novelas cortas: *Career in C Major* –que



Interior de la revista *Liberty* del 15 de febrero de 1936, donde comienza la primera entrega de *Double Indemnity*

había aparecido en *The American Mercury* en 1938– y *The Embezzler* –publicada también en *Liberty Magazine* en 1940–.

*Double Indemnity* está basada en hechos reales, el homicidio de Albert Snyder (director artístico de una revista) en el Queens Village de Nueva York en marzo de 1927, cometido por su esposa Ruth Snyder y su amante Judd Gray (vendedor de corsés). La intención de ambos era cobrar la elevada indemnización –cincuenta mil dólares– que se desprendía de la póliza del seguro de vida suscrita por el marido antes de ser asesinado. Su plan no

funcionó, siendo condenados y ejecutados en la silla eléctrica en la prisión de Sing Sing de Nueva York, en enero de 1928.

Inspirada también en este crimen, en 1934 James M. Cain había escrito *The Postman Always Rings Twice*<sup>365</sup> (*El cartero siempre llama dos veces*) –llevada a la gran pantalla en 1946 por Tay Garnett– que obtuvo un gran éxito. En ambas, representa el mismo tipo de trama: Triángulo amoroso en el que una mujer bella y atractiva seduce a un hombre incauto al que convence para que asesine a su marido. Aunque en *Double Indemnity*, el tema de los seguros se tratará con mayor profundidad.

La novela es una suerte de monólogo en el que el narrador (el protagonista masculino) nos explica la historia en primera persona, lo cual le añade más realismo creando una fuerte identificación con el lector, pero no tenemos más que su visión de lo acontecido, algo que le resta credibilidad.

Walter Huff, un astuto vendedor de seguros, visita la casa del señor Nirdlinger para que renueve la póliza de su automóvil. En ausencia de éste, habla con la bella

<sup>365</sup> En Francia se publicó *L'Étranger* (*El extranjero*, 1942) de Albert Camus, quien reconoció la influencia de la obra literaria de Cain públicamente.

mujer de su cliente, Phyllis Nirdlinger<sup>366</sup>. Ella tiene un extraño interés, desea contratar un seguro de accidentes para su marido sin que se entere. Nada más conocer a la atractiva Sra. Nirdlinger, Walter se siente atraído por ella, aunque se ha percatado de sus intenciones; acabar con su marido y cobrar el dinero del seguro.

Aparentemente estamos ante el personaje tipo de la *femme fatale* que seduce y engaña al hombre, pero Walter es consciente del peligro que supone una mujer así y no hace nada por evitarlo: «*Tenía que huir como quien huye del fuego. Pero no lo hice [...] Lo que hice fue abrazarla, atraer su rostro hacia mis labios y besarla en la boca, con fuerza*<sup>367</sup> [...] *Encendí el fuego y me quedé sentado, tratando de entender dónde me había metido. Lo sabía, naturalmente. Estaba al borde de un precipicio, diciéndome sin cesar que debía alejarme, y alejarme con rapidez, y no volver más. Pero esto es lo que yo me decía. Lo que hacía era mirar el precipicio y, a pesar de que continuamente procuraba alejarme, había algo en mí que me impulsaba a acercarme más para ver mejor*<sup>368</sup>».

En el segundo encuentro de la pareja, Phyllis reaparece vestida de blanco dejando impresionado a Walter, quien advierte el narcisismo de la protagonista: «*Yo no era la única persona consciente de su figura. Ella también lo era*<sup>369</sup>». La atracción sexual que Walter siente hacia ella unida a la idea –que durante mucho tiempo rondaba por su cabeza– de cómo podría estafar a la compañía donde trabajaba, hace que se ofrezca a ser su cómplice en el crimen.

Si bien es cierto que es Phyllis quien se interesa por una póliza de accidentes para su marido, es él quien fascinado por la mujer y sin poder dominar su pasión sexual se enreda, prestándose a ayudarla. Planea todo minuciosamente, como si estuviera esperando una oportunidad para saciar su ambición. La idea de que el asesinato debe producirse en un tren para engañar a la compañía y cobrar una doble indemnización parte de Walter.

Phyllis, la dueña de *La Casa de la Muerte*<sup>370</sup>, está de acuerdo con Walter en que su marido debe morir: «*No es feliz. Estará mejor...muerto*<sup>371</sup>», pero este impulso

---

<sup>366</sup> En el *film*, los apellidos Huff y Nirdlinger fueron cambiados por Neff y Dietrichson respectivamente.

<sup>367</sup> Cain. *Pacto de sangre*, *op. cit.*, p. 21.

<sup>368</sup> *Ib.*, pp. 22-23.

<sup>369</sup> *Ib.*, p. 17.

<sup>370</sup> En palabras de Walter: «*Fue ella quien bautizó la casa con el nombre de “Casa de la Muerte”, destacando el color rojo bermellón de los cortinajes*». Cain. *Pacto de sangre*, *op. cit.*, p. 168.

<sup>371</sup> *Ib.*, p. 29.

criminal se debe a la influencia que ejerce en ella algún tipo de psicopatía, relacionada no tanto con el dinero como con la muerte. Ella misma nos lo confirma: «*Tal vez estoy loca. Pero hay algo en mí que ama la muerte. A veces creo que la muerte soy yo misma, envuelta en una mortaja escarlata, flotando en la noche. ¡Me veo tan hermosa entonces! ¡Y tan triste! ¡Y tan ansiosa de hacer que todos sean felices arrastrándoles conmigo en la noche, lejos de toda preocupación, de toda desdicha!*<sup>372</sup>».

Tras asesinar al señor Nirdlinger, Walter se hace pasar por él tomando un tren del que minutos después se lanzará desde la plataforma para reunirse con Phyllis. Las mujeres de Cain son trazadas absolutamente asombrosas, duras, valientes e incluso, como en el caso de Phyllis, muy fuertes físicamente; nuestra protagonista camina sobre las vías del tren con un cadáver de noventa kilos cargado a la espalda.

Al regresar al coche, llegando a un punto Phyllis le dice que se baje y continúe andando hasta su casa. Walter se niega y en tono agresivo la amenaza: «*¡Sigue, o te pego!*<sup>373</sup>». En *Pacto de sangre*, misógina y machista por antonomasia, al igual que en la mayoría de las novelas negras aparecen hombres como Walter que se creen con derecho a intimidar a las mujeres o menospreciarlas. Cain pone en boca de los personajes masculinos de la novela una serie de “cumplidos”: «*La traté como a un gato vagabundo [...] Las mujeres son bichos raros [...] Raras y algo más. –Sí, no cabe duda de que las mujeres son raras. Especialmente cuando se las pone detrás del volante de un coche. – Son todas iguales*<sup>374</sup>».

Después del crimen, Walter invadido por el miedo para calmarse intenta entonar una melodía; *Isla de Capri*<sup>375</sup> –casualmente la canción habla de una pareja que tiene un *affaire* en la isla de Capri. El joven advierte que la mujer lleva un anillo de casada, y se despide de ella para siempre–, pero su voz sólo exhala un gemido, no consigue apaciguar sus nervios. Entonces, reza.

Temor justificado ya que Keyes, el jefe de la sección de reclamaciones de la General Fidelity<sup>376</sup>, compañía donde trabaja Walter, comienza a investigar el caso pues duda que fuera un accidente y se niega a pagar la indemnización. Walter opina de Keyes

<sup>372</sup> Cain. *Pacto de sangre*, op. cit., p. 30.

<sup>373</sup> *Ib.*, p. 85.

<sup>374</sup> *Ib.*, pp. 27, 71, 78-79.

<sup>375</sup> Canción popular de Capri para la que, en 1934, Wilhelm Grosz compuso la música con letra de Jimmy Kennedy. Existen varias versiones.

<sup>376</sup> En el *film*, Pacific All Risk.

que es un hombre meticuloso, gruñón, gordo y sudoroso, aunque reconoce que es un experto en su trabajo y el único por el que teme ser descubierto<sup>377</sup>.

Lola, la hijastra de Phyllis, se pone en contacto con Walter y le confiesa que su madrastra pudo haber asesinado a su madre: «*Es una de las mejores enfermeras de la ciudad de Los Ángeles; así es cómo conoció a mi madre, cuando ella luchaba desesperadamente entre la vida y la muerte. Es enfermera especializada en enfermedades pulmonares. Puede determinar el momento de la crisis sin equivocarse ni un minuto, con la misma precisión que cualquier médico. Y, además, sabe cómo provocar una pulmonía... ¿Cree usted que Phyllis no habría sido capaz de exponer a mi madre al frío durante la noche y tenerla encerrada allí hasta que le faltara poco para morir congelada?*»<sup>378</sup>.

Walter se percata de que cegado por la ambición y un deseo incontrolable ha escogido recorrer junto a una asesina la tortuosa senda que le llevará a la perdición.

Una culpabilidad emergente dormita en Walter y aflora por el miedo: «*Había matado a un hombre, por una mujer. Me había puesto en manos de esa mujer; de modo que había una persona en el mundo que, con sólo abrir la boca, podía matarme [...] podía decir cosas que me mandarían a la horca en un abrir y cerrar de ojos*»<sup>379</sup>.

Sus sentimientos hacia Phyllis habían cambiado, así lo expresa: «*La amaba como el conejo ama a la culebra*» y añade temeroso: «*Esa noche hice algo que no había hecho en muchos años. Recé*»<sup>380</sup>.

La atracción que sentía hacia Phyllis se transforma en repulsión. Él mismo confiesa que: «*Llegó un momento en que oír su voz me ponía enfermo; pero hubiera sido peligroso demostrarlo*»<sup>381</sup>. James M. Cain hará culminar esta aversión con la idea por parte de Walter de querer acabar con Phyllis: «*No sé cuándo decidí matar a Phyllis. Me pareció que desde aquella noche, en algún lugar recóndito de mi cerebro, existió la conciencia de que tenía que matarla, por lo que sabía de mí y porque el mundo no es bastante grande para dos personas que comparten estos secretos*»<sup>382</sup>.

---

<sup>377</sup> La estrecha relación de complicidad y amistad entre Walter y Keyes que presenciamos en el *film* no se da en la novela.

<sup>378</sup> Cain. *Pacto de sangre*, op. cit., p. 122.

<sup>379</sup> *Ib.*, pp. 88,131.

<sup>380</sup> *Ib.*, p. 115.

<sup>381</sup> *Ib.*, p. 131.

<sup>382</sup> *Ib.*, p. 141.

Walter se enamora profundamente de Lola Nirdlinger<sup>383</sup>, una joven quince años menor que él. Un sentimiento sincero y cargado de dramatismo: «*No podía besar a la muchacha a cuyo padre yo había matado*<sup>384</sup>». Un amor no correspondido; Lola ama a Beniamino Sachetti<sup>385</sup>, hijo de un médico que trabajaba junto a una tal Phyllis Belden (apellido de soltera de Phyllis), de Mannerheim, enfermera jefe del Verdugo Health Institute<sup>386</sup>.

Al padre de Sachetti se le murieron tres niños entre sus pacientes y se le acusó de negligencia. Para limpiar el nombre de su padre, Sachetti decide investigar a Phyllis ya que sospecha que fue ella la causante de dichas muertes.

Aparentemente, Phyllis no destaca por ser una mujer peligrosa hacia los demás, pero observamos en ella un comportamiento frío y una gran indiferencia ante los asesinatos que comete, de los cuales no se siente culpable, hecho que confirma su desequilibrio psíquico.

Si en la película albergamos alguna duda sobre la enfermedad mental de Phyllis, en la novela, Keyes lo pone de manifiesto explicándoselo a Walter: «*Lo único que ha sucedido es que usted ha sido víctima de una serpiente venenosa. Esa mujer... Sólo de pensar en ella se me hiela la sangre. Esa mujer es simplemente un caso patológico. El peor que conozco [...] Tienen un nombre. Debería usted leer más psicología moderna Huff*<sup>387</sup>».

Cuando Phyllis trabajaba de enfermera en el hospital asesinó a tres niños, uno de ellos estaba vinculado a la anterior Sra. Nirdlinger quien heredó la fortuna del chico cuando murió. Keyes prosigue, para demostrar a Walter que se había dejado enredar por una psicópata criminal: «*Présteme atención, Huff. Ésta es la parte más horrible. Sólo uno de los niños tenía algo que ver con las propiedades [...] Los otros dos niños murieron únicamente para confundir los rastros ¿Qué le parece, Huff? Esa mujer fue capaz de matar a dos niños de más, tan sólo para matar al que le convenía [...] es una maníaca consumada*<sup>388</sup>».

---

<sup>383</sup> En el *film*, Lola Dietrichson, donde el sentimiento es más bien paternal; ha matado a su padre y siente la obligación moral de cuidar de ella.

<sup>384</sup> Cain. *Pacto de sangre*, *op. cit.*, p. 181.

<sup>385</sup> Nino Zachetti, en la película.

<sup>386</sup> Cain. *Pacto de sangre*, *op. cit.*, p. 90.

<sup>387</sup> *Ib.*, p. 171.

<sup>388</sup> *Ib.*, p. 174.

Según Keyes, la cadena de muertes se remontaba tiempo atrás; antes del suceso de los tres niños, Phyllis había asesinado a cinco pacientes del hospital donde ejercía de enfermera añadiendo una droga al suero, heredando la fortuna de dos de ellos.

A estas ocho muertes hay que sumarle la de la anterior Sra. Nirdlinger y su marido, convirtiendo a Phyllis en una asesina en serie.

Tras comprobar la maldad que anida en Phyllis, Walter decide matarla. Se cita con ella en un parque tendiéndole una trampa. Una vez allí, Phyllis no aparece, pero alguien dispara a Walter.

Phyllis sólo confía en sí misma, consciente de que siempre está sola, sospecha la traición de Walter y desde la sombra le dispara dejándole inconsciente y malherido.

Cuando Walter se despierta en el hospital, Keyes le visita para comunicarle que han detenido a los culpables: la hija de Nirdlinger y su novio. El amor que Walter siente hacia Lola es el motivo por el cual confiesa su crimen, para que ella y su novio Sachetti no sufran, para que no sean condenados.

Nos hallamos ante una declaración de culpabilidad, en el *film* voluntaria y en la novela obligada por Keyes, pero al fin y al cabo una confesión que redime a nuestro protagonista porque: «*Es la confesión, no el sacerdote, lo que nos da la absolución*<sup>389</sup>».

En el último capítulo, Walter se dirige a los lectores revelándoles que ha tardado cinco días en escribir todo lo sucedido, y se dispone a enviarlo por correo certificado. Así pues, la diégesis es una confesión<sup>390</sup> exigida por Keyes que forma parte de otro “pacto” –inexistente en el *film*–; Keyes proporcionará a Walter un pasaje de barco para que pueda huir, luego entregará la confesión a la Policía pero le advierte que: «*En esta conversación no hay testigos. Es un pacto entre usted y yo, y si alguna vez quiere usted ponerme al descubierto, lo negaré, alegaré que no ha existido tal convenio*<sup>391</sup>».

Walter da las gracias a Keyes y éste, con un misterioso brillo en los ojos, le responde: «*No tiene nada que agradecerme*». Ciertamente no tenía por qué mostrarle su gratitud, todo lo que el inspector de reclamaciones había hecho era para que la compañía donde trabajaba no tuviera que pagar la reclamación del seguro.

Una vez embarcado, Walter admite que: «*Keyes tenía razón. No tenía por qué darle las gracias. Lo único que había hecho era ahorrarle al Estado el gasto de buscarme*». Sabía que cuando llegase a su destino sería detenido por la Policía.

---

<sup>389</sup> Wilde, *op. cit.*, p. 114.

<sup>390</sup> Para los moralistas, el pecador obtiene el perdón si confiesa sus crímenes.

<sup>391</sup> Cain. *Pacto de sangre*, *op. cit.*, p. 178.

En los primeros encuentros de la pareja, el narrador nos cuenta que Phyllis teje, teje como las arañas, mientras canturrea una canción de un *film* de Nelson Eddy<sup>392</sup>. Confeccionó para Walter un jersey –de color rosa, tal vez para suavizar su machismo–, y él se enredó en esa urdimbre siniestra que ella hiló. Después de intentar huir recorriendo su enrevesada y peligrosa espiral, herido y extenuado, ha llegado al centro del adherente laberinto. En el barco, a su lado, se encuentra la dueña y señora de la red que le expondrá sus atrevidos y letales planes.

Situación que plantea evidentes concomitancias con la *viuda negra*, que tras la cópula acaba con su pareja. Phyllis, ahora confiada, sabe que puede decidir el destino de su presa: la muerte, a la que Walter se entrega sin oponerse –en el *film* es ella quien se deja matar–.

A Phyllis no le asusta la muerte, es su compañera, la “muerte en vida” de la Balada del *Viejo Marinero* de Samuel Taylor Coleridge<sup>393</sup>, tal y como la describe Walter: «*Se ha puesto la cara completamente blanca, como recubierta de tiza, con círculos negros en torno a los ojos y rojo bermellón en los labios y las mejillas. Se ha vestido con aquella prenda roja. Tiene un aspecto horroroso. No es más que un gran rectángulo de seda roja, con el cual se envuelve; pero no tiene agujeros para pasar los brazos, y las manos, debajo, parecen muñones cuando las mueve. Se diría que es la misma siniestra figura que vino a echar los dados para apoderarse de las almas, en el verso del antiguo marinero*<sup>394</sup>».

Se suicidarán saltando por la borda, pero Phyllis decide que tendrán que esperar hasta que salga la luna. La Luna, símbolo del poder femenino, del poder de Phyllis: «*No he oído abrirse la puerta del camarote; pero está aquí a mi lado, mientras escribo. La siento. La luna*<sup>395</sup>». Esa luna que, en la película, ilumina la esclava de Phyllis muerta.

<sup>392</sup> Nelson Ackerman Eddy (Nelson Hedy) fue un famoso cantante (barítono) estadounidense de las décadas de 1930 y 1940 que actuó en varios *films* musicales. Probablemente, la canción a la que se refiere el autor perteneciera a la película *Rose Marie* (W. S. Van Dyke, 1936) con la que obtuvo su mayor éxito.

<sup>393</sup> El autor se refiere a *The Rime of the Ancient Mariner* (*La balada del viejo marinero*, 1798) de Samuel Taylor Coleridge, concretamente a estas estrofas: «*Sus labios son rojos, despejada su mirada,/ sus bucles amarillos como el oro: Su piel blanca como la lepra,/ y mucho más se parece a la Muerte que su acompañante;/ helado al aire calmo vuelven sus carnes./ El desnudo Casco se acercó a nuestro costado/ y la Pareja aquella jugaba a los dados;/ “¡El Juego ha terminado! ¡He ganado, he ganado!”/ dice ella, dando tres silbidos*»: [http://www.edu.mec.gub.uy/biblioteca\\_digital/libros/c/Coleridge,%20Samuel%20Taylor%20-%20Rima%20del%20anciano%20marinero.pdf](http://www.edu.mec.gub.uy/biblioteca_digital/libros/c/Coleridge,%20Samuel%20Taylor%20-%20Rima%20del%20anciano%20marinero.pdf), p. 6.

<sup>394</sup> Cain. *Pacto de sangre*, op. cit., p. 187.

<sup>395</sup> *Ib.*, p. 187.

Obras de James Mallahan Cain:

- *Our Government* (1930)
- *The Postman Always Rings Twice* (1934)
- *Serenade* (1937)
- *Mildred Pierce* (1941)
- *Love's Lovely Counterfeit* (1942)
- *Three of a Kind* (1943):
  - Career in C Major*
  - The Embezzler*
  - Double Indemnity* (publicada en la revista *Liberty Magazine* en 1936)
- *Career in C Major and Other Stories* (1945):
  - Coal Black* (*Liberty Magazine*, abril, 1937)
  - Two Can Sing* (*American Magazine*, abril, 1938)
  - The Girl in the Storm* (*Liberty Magazine*, enero, 1940)
- *Past All Dishonor* (1946)
- *Sinful Woman* (1947)
- *The Butterfly* (1947)
- *The Moth* (1948)
- *Three of hearts* (1949):
  - Love's Lovely Counterfeit*
  - Past All Dishonor*
  - The Butterfly*
- *Everybody Does It* (1949):
  - Career in C Major*
  - The Embezzler*
- *Jealous Woman* (1950)
- *The Root of His Evil* (publicada también como *Shameless*, 1951)
- *Galatea* (1953)
- *Mignon* (1962)
- *The Magician's Wife* (1965)
- *Cain X 3* (1969):
  - The Postman Always Rings Twice*
  - Mildred Pierce*
  - Double Indemnity*
- *Rainbow's End* (1975)
- *The Institute* (1976)
- *Hard Cain* (1980):
  - Sinful Woman*
  - Jealous Woman*
  - Root of His Evil*
- *The Baby in the Icebox and Other Stories* (1981). Historias cortas:
  - Pastorale* (*The American Mercury*, marzo, 1928)
  - The Taking of Montfaucon* (*The American Mercury*, junio, 1929)
  - The Baby in the Icebox* (*The American Mercury*, enero, 1933)
  - The Birthday Party* (*Ladies Home Journal*, mayo, 1936)
  - Dead Man* (*The American Mercury*, marzo, 1936)

*Brush Fire* (*Liberty Magazine*, diciembre, 1936)

*Coal Black* (*Liberty Magazine*, abril, 1937)

*The Girl in the Storm* (*Liberty Magazine*, enero, 1940)

*Joy Ride to Glory*

Novela: *The Embezzler* (*Money and the Woman*, *Liberty Magazine*, 1938)

- *Cloud Nine* (1984)
- *The Enchanted Isle* (1985)
- *The Cocktail Waitress* (Obra póstuma, 2013. Escrita en 1977, poco antes de su muerte)

La figura de la *femme fatale* en el cine negro americano:  
*Double Indemnity* (Billy Wilder, 1944)

## **6. CONTEXTO POLÍTICO-SOCIAL**

## 6. CONTEXTO POLÍTICO-SOCIAL

### 6. 1. Contexto político-social de *Double Indemnity*

En este apartado abordaremos la situación en la que se encontraba Estados Unidos durante la época que rodea a la película *Double Indemnity* (*Perdición*), ambientada en 1938 y estrenada en 1944.

En aquellos años aún se sentían con bastante fuerza en la sociedad norteamericana los efectos de la Gran Depresión que había empezado casi una década atrás con el *Crack* económico de 1929, el cual originó una crisis que se extendió durante toda la década de los años treinta.

La grave crisis económica que sufrió Estados Unidos terminó desembocando en una crisis social sin precedentes. El desempleo llegó a tasas alarmantes debido a una fuerte caída de la producción industrial, lo que provocó el cierre de numerosas fábricas.

La situación en el campo era desalentadora, produciéndose una caída de la demanda de productos agrícolas. Muchos campesinos optaron por emigrar a las ciudades en busca de un mejor porvenir, hecho que provocó fuertes flujos migratorios dentro del país.

Resultaba muy frecuente ver a numerosos vagabundos en las ciudades norteamericanas procedentes de zonas rurales que, una vez llegaban a la ciudad, contemplaban horrorizados que allí la situación no era mucho más halagüeña que en sus lugares de origen.

Existía escasez de ciertos alimentos debido no sólo a que mucha de la mano de obra que se empleaba en tareas agrícolas había emigrado a la ciudad, sino también a la existencia de algunos intereses económicos corporativistas. Intereses que, para evitar que los precios de determinados alimentos bajaran, llevaban a los productores a almacenar cereales y otros alimentos para poder venderlos a su antojo en las cantidades que estimaran oportunas y así controlar el mercado. Incluso en algunos casos extremos, como el de la leche, llegaban a tirarla con tal de evitar la caída de su precio.

Paradójicamente en los comedores sociales largas filas de personas esperaban la caridad, pues era la única forma que tenían de sobrevivir.

Así las cosas, a principios de los años treinta el caos y una fuerte crisis económica y social parecían haberse instalado en Estados Unidos. Ante esta complicada situación, en 1933 el gobierno presidido por Franklin D. Roosevelt toma una de las decisiones económicas más importantes, no sólo de la historia económica norteamericana sino, tal vez, de la historia económica universal: El *New Deal* (*Nueva Oportunidad*).

El *New Deal* supuso un cambio de paradigma en la economía, que hasta entonces se había regido por el principio liberal de *Laissez faire, laissez passer* (dejen hacer, dejen pasar), y que consagraba la idea de que la economía funcionaba sola, a través de una “mano invisible” que la guiaba, tal y como afirma Adam Smith en su obra *La Riqueza de las Naciones*<sup>396</sup>.

A la vista de los catastróficos resultados que se habían producido por dejar funcionar el mercado de una manera arbitraria, era evidente que el Estado debía tener un papel fundamental en la economía para evitar que una situación similar se pudiera producir en el futuro.

El Estado no se habría de ceñir al modelo clásico capitalista, cuya proclama *Life, liberty and goods* (garantizar el derecho a la vida y las libertades de los ciudadanos, así como facilitar el comercio de mercancías) abogaba por un estado mínimo. El Estado, además, tendría que intervenir para evitar los desequilibrios del mercado inyectando dinero público en los sectores productivos, en las capas de la población que pudieran requerir de ayuda para mejorar su situación económica y de esta forma contribuir a un aumento del consumo que relanzara toda la economía.

Es aquí donde entra en acción el ambicioso programa de inversiones dirigido por el Estado; el *New Deal*, de clara inspiración Keynesiana.

A partir de 1933 se destinaron ingentes cantidades de dinero en la construcción de obras públicas, que se convirtieron en millones de jornales que recibieron los trabajadores contratados para la ejecución de estas obras. Las grandes autopistas interestatales norteamericanas de hoy en día tuvieron sus orígenes en el *New Deal*, así

---

<sup>396</sup> El término *mano invisible* fue acuñado por Adam Smith en *Teoría de los Sentimientos Morales* (1759), aunque dicho término pasaría a la historia por su obra *La Riqueza de las Naciones* (1776).

como numerosas infraestructuras: puentes, presas y puertos construidos al amparo de este programa gubernamental.

El *New Deal* tuvo una vertiente social que se tradujo en la creación de numerosas políticas y leyes de marcado carácter social como la *Social Security Act* de 1935. En ella se regularon derechos tales como: la edad de jubilación, los subsidios de desempleo, ayudas para minusvalías y enfermedades profesionales que hasta entonces no contaban con una cobertura legal.

También se impusieron cambios en el ámbito del sistema bancario creando los primeros fondos de garantías de depósitos, y un compendio de normas legales que servirían para frenar procesos especulativos como los producidos a lo largo de la década de los años veinte.

Finalmente, en la agricultura se crearon los primeros seguros de garantía agraria, que fijaban un precio mínimo de compra por parte del Estado para los productos agrícolas, con el fin de evitar que se produjera un desabastecimiento de este tipo de alimentos debido a que su cultivo pudiera no resultar económicamente rentable.

Estas políticas económicas contribuyeron a una mejora sustancial del empleo, lo que redundó en el consumo y en la producción industrial.

No obstante, a partir de 1939, durante los dos primeros años de la Segunda Guerra Mundial, la economía norteamericana experimenta un importante crecimiento, debido a la fuerte demanda de bienes manufacturados y productos energéticos por parte de las naciones que estaban participando en la contienda en Europa, por lo tanto, la economía basada en la intervención pública ya no era necesaria.

Aunque el verdadero crecimiento vendrá tras su implicación en la guerra, a consecuencia del ataque a Pearl Harbour –7 de Diciembre de 1941–. Estados Unidos interviene en la Segunda Guerra Mundial y el país se sumerge en una situación de economía de guerra, en la que para poder hacer frente a sus necesidades militares el ejército norteamericano demanda cantidades ingentes de bienes que son producidos en las factorías de todo el país. Requiriendo también mano de obra en el ejército, ya fuera para sus operaciones militares en el extranjero o para puestos técnicos y administrativos dentro de la nación.

En consecuencia, el desempleo se redujo de forma considerable. Para hacernos una idea de la magnitud del empleo que se creó en estos años, la tasa de desempleo en Estados Unidos pasó del 20,9 % en 1933 a un 8,0% en 1941 –justo antes de la entrada

de Estados Unidos en la guerra–, para situarse en 1,9% al final de la contienda en 1945<sup>397</sup>.

A la vez, el periodo de guerra causó algunas situaciones angustiosas a la ciudadanía como la escasez de combustibles, debido a que la mayor parte de éstos se destinaban al ejército, así como determinados alimentos y medicinas que eran enviados a los soldados que combatían en los diversos frentes.

La intervención norteamericana en el conflicto supuso un claro cambio de rumbo en el mismo, y pronto fue evidente que Alemania y Japón no tenían ninguna posibilidad de alzarse con la victoria. El desembarco en las playas de Normandía –el famoso Día “D”, 6 de Junio de 1944– provocó que el ejército alemán retrocediera en sus posiciones acelerando así la caída del régimen nazi, mientras que el bombardeo de las ciudades de Hiroshima y Nagasaki con el uso de bombas atómicas fue definitivo para la capitulación de Japón en el verano de 1945.

### 6. 1. 1. La mujer en la sociedad norteamericana de la época



Una mujer remachadora adjunta una hoja de la cubierta exterior a un nuevo B-17F, bombardero pesado  
<http://hdl.loc.gov/loc.pnp/pp.print>

En este apartado abordaremos el contexto social específico en el que vivían las mujeres en la sociedad norteamericana de aquella época, que vendría a coincidir –al menos en parte– con el rodaje y estreno de *Double Indemnity* (*Perdición*, 1944).

Probablemente, desde el punto de vista de las relaciones de género, estemos ante una de las épocas en las que se produjeron mayores transformaciones sociales en lo relativo a la presencia de la mujer en la sociedad.

<sup>397</sup> Smiley, G. (June 1983). “Recent Unemployment Rate Estimates for the 1920s and 1930s”, *Journal of Economic History*, vol. 43, pp. 487-493, doi: 10.1017 / S002205070002979X: <http://journals.cambridge.org/action/displayFulltext?type=1&fid=4141692&jid=JEH&volumeId=43&issueId=02&aid=4141684&bodyId=&membershipNumber=&societyETOCSession=>

Es a partir de 1941, tras la entrada de Estados Unidos en el conflicto, cuando se origina un cambio revolucionario en el mercado laboral norteamericano a causa de la gran necesidad de mano de obra que se generó como consecuencia directa o indirecta de la guerra.

Como consecuencia directa de las nuevas necesidades militares que tenía el país hubo una fuerte inversión pública en la industria armamentística, con el fin de incrementar de forma exponencial la producción de equipamiento militar (aviones, motores de todo tipo, vehículos, construcción naval, etc.). Esto produjo en el ámbito privado un efecto multiplicador sobre otras actividades; producción de combustibles para los vehículos militares, producción textil para usos militares, sector alimentario y conservero para la manutención de los millones de soldados desplazados, etc., que ocasionó un incremento de la producción, y por ende la necesidad de aumentar la mano de obra para poder cubrir la demanda de bienes y servicios generada por la guerra.



Cartel realizado por J. Howard Miller (1942)  
Westinghouse War Production Co-Ordinating  
Committee

[http://www.archives.gov/exhibits/powers\\_of\\_persuasion/its\\_a\\_womans\\_war\\_too/images\\_html/we\\_can\\_do\\_it.html](http://www.archives.gov/exhibits/powers_of_persuasion/its_a_womans_war_too/images_html/we_can_do_it.html)

Millones de varones norteamericanos fueron reclutados por el ejército para combatir en Europa y en el Pacífico, lo que provocó que muchos de los puestos que estas personas ocupaban en la agricultura, industria, servicios, etc. quedaran vacantes y con pocas posibilidades de ser cubiertos nuevamente; especialmente aquellos desempeñados por hombres jóvenes, ya que un porcentaje muy importante de dicho sector de la población había sido movilizadado por el ejército.

Y es en este contexto, en el que la escasez de varones en edad de trabajar no puede cubrir las nuevas necesidades laborales que tiene el país, cuando se opta porque las mujeres –un colectivo que antaño, en su mayoría, había permanecido en sus hogares con la única misión de cuidar y alimentar a la prole– salgan en masa a incorporarse al mercado laboral, pasando a ocupar todos estos puestos vacantes.

El propio ejército norteamericano, aunque a menor escala, también fue un importante empleador de mujeres reclutando a miles de ellas para el desempeño de tareas administrativas, así como para diversas funciones relacionadas con la sanidad y la medicina dentro del ejército. Se estima que a finales de la guerra se encontraban trabajando más de dieciocho millones de mujeres en todo el país.

La contribución de las mujeres norteamericanas durante aquellos años fue decisiva para que Estados Unidos pudiera ganar la guerra, ya que de no haber dispuesto el país de esta mano de obra la capacidad armamentística norteamericana habría sido mucho menor y, tal vez, el resultado final de la contienda podría haber sido diferente.

La incorporación de la mujer al mercado de trabajo produjo, además, un cambio en la mentalidad social de la época. Hasta entonces, era el hombre quien mantenía a la familia, sin embargo, durante este periodo los millones de mujeres que llevaban un jornal a su casa fueron en realidad el pilar que sostuvo los hogares.



Cartel realizado por George Rapp (1943)  
<http://www.loc.gov/pictures/item/90707072/>

Esta independencia económica unida a que muchas mujeres desempeñaron trabajos tradicionalmente masculinos, en puestos que exigían una dureza extrema para su ejecución –ocupaciones en fundiciones, agricultura, etc.–, sirvió para acabar con el prejuicio de que las mujeres eran el “sexo débil” y que sólo podían realizar ciertas tareas.

En consecuencia, las mujeres se dieron cuenta de que su trabajo era fundamental e igual de importante que el de los hombres y comenzaron a tomar conciencia de su autonomía, de que podían ser totalmente independientes en su trabajo y en su vida; ya no necesitaban depender de nadie. Probablemente, estas mujeres fueron las que abrieron

el camino para los futuros cambios sociales acaecidos en los años sesenta en las relaciones de género.



Enfermera besándose con un marinero estadounidense en *Times Square*, celebrando el final de la Segunda Guerra Mundial  
Fotografía de Alfred Eisenstaedt (1945)  
[http://elpais.com/elpais/2010/06/23/actualidad/1277275729\\_850215.html](http://elpais.com/elpais/2010/06/23/actualidad/1277275729_850215.html)

Finalizada la Segunda Guerra Mundial –verano de 1945–, en Estados Unidos se vuelven a producir grandes cambios en el ámbito económico y social. La producción industrial baja y se produce un aumento del desempleo femenino.

Paradójicamente, algo tan lamentable como es una guerra supone un incremento del gasto público lo que se traduce en una importante inyección de capital en la economía. Ésta fue la situación que se vivió en los Estados Unidos durante la Segunda Guerra Mundial, en la que el Estado fue el principal demandante de bienes y servicios –sobre todo en la industria– a través de numerosos contratos públicos para la adquisición de material destinado a ser empleado en la contienda, provocando un sobredimensionamiento de su ejército y creando numerosos puestos de trabajo que eran necesarios mientras continuara el conflicto.

En 1945, el fin de la guerra acaba con todo un modelo económico que se había construido en torno a la contienda armada. Este cambio, lógicamente, trajo consecuencias sociales para las mujeres norteamericanas.

El primer “golpe” para las mujeres tuvo lugar en la industria. Al término de la guerra, el principal demandante de productos manufacturados (el Estado) redujo drásticamente sus pedidos, debido a los recortes presupuestarios que vendrían impuestos por la economía de posguerra. Como consecuencia, muchas de las fábricas que eran proveedores del ejército cerraron o se vieron obligadas a hacer radicales ajustes de personal, lo que provocó que la mayoría de las mujeres que habían sido contratadas

durante la guerra se vieran abocadas a una situación de desempleo. El paro alcanzó unos niveles que no se conocían desde antes de la contienda y, además, corría parejo con una bajada real de los salarios y de la renta media disponible de todos los ciudadanos<sup>398</sup>.

Las mujeres, que en la época de guerra eran prácticamente la única mano de obra que se podía contratar debido a la escasez de hombres –ocupados en otras tareas relacionadas directa o indirectamente con la guerra–, tuvieron que enfrentarse a un fenómeno nuevo; el aumento de la competencia masculina a la hora de encontrar empleo.

El final del conflicto bélico fue laboralmente negativo para ambos sexos. Numerosos varones que servían en el ejército fueron licenciados, y la caída de la producción industrial afectó a muchos obreros cualificados de diversas industrias, es decir, se originó una rebaja de la demanda de trabajadores. Sin embargo, la oferta aumentó de forma espectacular, lo cual provocó que los empleadores a la hora de contratar contaran con un mayor rango de opciones. La seguridad económica lograda por las mujeres peligraba.

Los criterios sexistas –que todavía imperaban en la sociedad norteamericana de los años 40–, así como ciertas políticas públicas que promovían el regreso de la mujer a los hogares, hicieron que los empleadores se decantaran mayormente por hombres a la hora de contratar nuevo personal.

Hubo, además, un efecto colateral como consecuencia del final de la guerra; en los años inmediatamente posteriores a la contienda en Estados Unidos se produjo un *baby boom* sin precedentes.

La sociedad norteamericana que llevaba ya casi dos décadas sumida en el pesimismo, primero con la Gran Depresión y posteriormente con la Segunda Guerra Mundial, tras el final del conflicto una ola de optimismo invadió Estados Unidos. Ante la percepción de una situación de paz y de futura prosperidad, muchos norteamericanos volvieron a los principios familiares haciendo que en aquella época se disparara el número de matrimonios, así como el de nacimientos.

Este retorno a los valores familiares tuvo efectos negativos para las mujeres, ya que pasaron de ser trabajadoras en las fábricas con unos buenos salarios –aunque

---

<sup>398</sup> Sobre las cifras relativas a la situación económica de la época puede consultarse: Vedder, R. y Gallaway, L. E. (1991). *The great Depression of 1946*. Publicado en *The Review of Austrian Economics*, vol. 5, n° 2, MisesInstitute: <https://mises.org/files/rae5212pdf> (rae5\_2\_1\_2.pdf)

siempre inferiores a los de los hombres– a asumir el rol y las tareas de esposas y madres, encargándose del mantenimiento de la casa y cuidado de los hijos, mientras que el hombre regresaba al papel de procurar el sustento económico de la familia.

Tal situación se mantendría hasta los años sesenta en los que se volverá a generar una nueva incorporación de la mujer al trabajo, aunque esta vez por motivos distintos: La fiebre del consumismo, que hará necesaria la presencia de dos sueldos para que una familia pueda acceder a ciertos bienes de consumo, así como también por importantes cambios en la sociedad civil norteamericana, entre los que destacan los Movimientos de Liberación de la Mujer.

En resumen, tras el final de la guerra, la ilusión temporal de la plena incorporación de la mujer al mundo del trabajo que se produjo durante la misma se desvaneció en los años venideros, debido a los fuertes prejuicios sexistas que imperaban en la sociedad norteamericana de aquella época que asociaban a cada sexo con unos determinados roles en el ámbito de la familia. Esta situación no cambió hasta que –tras el Movimiento de Liberación de la Mujer de los años sesenta– la sociedad fue capaz de asimilar que las mujeres tenían la misma valía que los hombres a la hora de desempeñar un puesto de trabajo, y que las tareas relacionadas con la familia debían ser responsabilidad de ambos miembros de la pareja.

La figura de la *femme fatale* en el cine negro americano:  
*Double Indemnity* (Billy Wilder, 1944)

***7. DOUBLE INDEMNITY***  
**(*PERDICIÓN*, BILLY WILDER, 1944)**

## **7. DOUBLE INDEMNITY (PERDICIÓN, BILLY WILDER, 1944)**

### **7. 1. Producción y características generales**

*Double Indemnity (Perdición)* dirigida por Samuel Wilder, más conocido como Billy Wilder, inició su rodaje el 27 de septiembre de 1943, concluyendo el 24 de noviembre de ese mismo año. Se estrenó en Estados Unidos el 6 de septiembre de 1944 en el Teatro Paramount, siendo considerada una de las mejores películas realizadas en plena guerra. Aunque somos muchos los que opinamos, como dijo Woody Allen, que *Double Indemnity* es «la mejor película hecha en Estados Unidos, en el mundo [...] ¡La mejor película hecha jamás!<sup>399</sup>».

Como ya expusiéramos en páginas anteriores, el origen del *film* se encuentra localizado en la novela homónima del escritor James Mallahan Cain que está basada, a su vez, en un hecho real. Nos remontamos a 1927 cuando James M. Cain presencia un famoso juicio por asesinato en el que Ruth Snyder<sup>400</sup> y su amante Judd Gray fueron condenados a la silla eléctrica por el homicidio de Albert Snyder (marido de Ruth). Terrible y turbadora historia que le sirvió de inspiración para concebir *Double Indemnity*. En realidad, este material fue utilizado por Cain para elaborar una novela anterior, *The Postman Always Rings Twice (El cartero siempre llama dos veces, 1934*<sup>401</sup>) que por razones de censura del incipiente Código Hays<sup>402</sup> no se pudo llevar a la gran pantalla en ese momento.

---

<sup>399</sup> Crowe, C. (2012). *Conversaciones con Billy Wilder* (trad. Rodríguez Tapia, M. L.). Madrid: Alianza Ed., pp. 314-405.

<sup>400</sup> Consultar el apartado 5. *La realidad se convierte en ficción* del presente trabajo donde se narra la historia real de Ruth Brown Snyder.

<sup>401</sup> Dos años más tarde se estrenó en el teatro. Su incursión en el cine se produjo con una adaptación de Pierre Chenal titulada *Le dernier tournant (La última vuelta, 1939)*. En 1943, sin autorización de Cain, Luchino Visconti realizó *Ossessione (Obsesión)*. Con el título original llegaría a la gran pantalla en dos ocasiones: en 1946 dirigida por Tay Garnet y en 1981 por Bob Rafelson.

<sup>402</sup> El código de censura existente -el famoso Código de Ética y Moralidad, también conocido como Código de Censura o Código Hays- creado en 1930 por la *Motion Picture Producers and Distributor of America* a cargo de Will H. Hays, endureciéndose a partir del 1 de julio de 1934, censuraba aquello que, a su parecer, no podía salir en pantalla.

*Double Indemnity* fue publicada por primera vez por entregas (ocho) entre febrero y abril de 1936 en la revista *Liberty Magazine* y en forma de libro (125 páginas), gracias a su editor Alfred A. Knopf, en 1943 en el volumen *Three of a kind* junto con otras dos novelas cortas: *Career in C Major* y *The Embezzler*.

Debido a la buena acogida de la citada novela, incrementándose el número de ejemplares vendidos, el agente de Cain, James Geller, intentó introducirla en los estudios de Hollywood, pero fue rechazada por la Oficina Hays encargada de la censura cinematográfica. «El guión estuvo circulando por Hollywood durante cierto tiempo ya que el código Hays de censura lo vetó por “endurecer la actitud del público hacia el delito”<sup>403</sup>».

Años más tarde, Cain atraviesa ciertos apuros económicos –había contraído bastantes deudas con los corredores de apuestas de Los Ángeles– hasta que en 1943 se publica un libro recopilatorio de sus relatos y su nuevo agente literario, N. H. Swanson, vuelve a enviar copias a los estudios de Hollywood. Será el productor Joseph Siström quien aconseje a Billy Wilder sobre la posibilidad de llevar estos textos de Cain a la gran pantalla.

Siström era muy aficionado a la narrativa popular americana, obras de James M. Cain, Dashiell Hammett o Raymond Chandler por su lenguaje, falta de moralidad y por rehusar al enjuiciamiento de los personajes. Así pues, había comprado<sup>404</sup> los derechos de *Double Indemnity* cuando era un folletín que se publicaba en la revista *Liberty*.

Joseph Siström fue el productor asociado –Paramount– junto con Buddy G. DeSylva del *film Double Indemnity*, entregó la historia a Billy Wilder quien confesó que: «Hizo de productor en la película, pero no figuró en los títulos de crédito»<sup>405</sup>.

Wilder y Siström negociaron con el representante de Cain y decidieron reducir en quince mil dólares la cantidad inicial de veinticinco mil por cuestión de derechos, alegando los impedimentos que supondría pasar el filtro de la censura.

*Double Indemnity* se enfrentaría a una serie de obstáculos, Joseph I. Breen de la Oficina Hays presentó a la Paramount sus objeciones sobre el relato original de James

---

<sup>403</sup> Ebert, R. (2003). *Las grandes películas. 100 películas imprescindibles de la historia del cine* (trad. Dalmau, R.). Barcelona: Ma non troppo, p. 312.

<sup>404</sup> Existe otra versión de cómo llegó *Double Indemnity* (*Perdición*) a Billy Wilder. Se dice que la secretaria de Wilder faltó un día al trabajo, pero en realidad se encontraba en el cuarto de baño leyendo el texto de *Perdición*. Si la historia de Cain fascinaba de esa manera era necesario adaptarla al cine, por lo que decidió comprarla.

<sup>405</sup> Crowe, *op. cit.*, p. 387.

M. Cain, en su argumento la técnica del asesinato estaba formulada de tal manera que suscitaba la imitación. Aunque Wilder y Siström sabrían cómo burlar las barreras de la censura del llamado Código Hays. De hecho así fue, pues lograron que pasara inadvertida la forma de exponer el adulterio, y el plan detallado del asesinato se llevó a cabo en franca violación con algunas de las prohibiciones del citado Código<sup>406</sup>.

Wilder recurrió a su habitual colaborador de guiones, el escritor Charles Brackett, quien criticó el trabajo literario de Cain considerándolo sucio, sombrío, inmoral y una verdadera basura. Se negó a participar en una obra tan negra, con el siguiente argumento: «*No, es demasiado sombría para mí*<sup>407</sup>».

Ante la negativa del novelista Charles Brackett de involucrarse en este proyecto, Wilder decidió contratar para la adaptación al propio James M. Cain. No fue posible porque Cain en ese momento, al parecer, se encontraba trabajando con otro estudio; según Wilder colaborando con Fritz Lang en el guión de *Western Union (Espíritu de Conquista, 1941)*<sup>408</sup>, aunque su nombre no figuró en los créditos.

Una vez más, Joseph Siström sugiere como coguionista a otro gran dramaturgo, Raymond Chandler, totalmente desconocido para Wilder, aunque gozara de una buena reputación literaria en Los Ángeles y hubiera escrito varias novelas: *The Big Sleep (El sueño eterno, 1939)*; *Farewell, My Lovely (Adiós muñeca, 1940)*; *The High Window (La ventana alta, 1942)*.

Raymond Chandler era un hombre arrogante, antipático, introvertido y alcohólico. De educación inglesa, afincado en el sur de California, había sido ejecutivo de una compañía petrolífera y su aparición en la literatura fue tardía. Escribió relatos *pulp*<sup>409</sup> para *Black Mask*, revista especializada en la narrativa detectivesca y policíaca. Se convirtió en un literato muy prestigioso y respetado, llegando incluso a ser considerado como el heredero de la corriente creada por Dashiell Hammett, ya en declive. Su época dorada abarca el final de los años treinta hasta 1943, publicándose una novela por año.

---

<sup>406</sup> Respecto a los Crímenes, el Código Hays en su apartado *El asesinato* especifica que: «*Los métodos de los criminales no deberán ser presentados con precisión*».

<sup>407</sup> Crowe, *op. cit.*, p. 102.

<sup>408</sup> «Aunque Wilder declara a Moffat que Cain estaba trabajando en el guión de *Western Union* (Fritz Lang, 1941) para la Fox, ello resulta cronológicamente imposible. Lo más probable es que Cain estuviera escribiendo para la Universal. El propio Cain declaró que nunca le ofrecieron el trabajo (entrevista en Backstory, Plot Ediciones, Madrid, 1993.)». Wilder, B. y Chandler, R. (2004). *Perdición* (Heras, M.). Tal cual. Biblioteca de textos cinematográficos. Madrid: Plot Ediciones, p. 5.

<sup>409</sup> En 1920 en Estados Unidos surgen las novelas de acción, violencia, denominadas *pulp* porque estaban impresas en papel de pulpa de madera.

Chandler fue el precursor de James M. Cain, al que no tenía demasiado aprecio calificándole de sátiro y de ser la casquería de la literatura. Más metafórico, muy romántico, rozando el estilo rococó, creaba atmósferas de ensueño, pero Cain era un extraordinario narrador y Chandler no. Su personaje principal, el detective Philip Marlowe<sup>410</sup>, hombre de ética y comportamientos bruscos contrasta absolutamente con la amoralidad de nuestro protagonista, Walter Neff. Según Billy Wilder: «*Chandler odiaba a James Cain. A mí me encantaba la historia, pero a él no le gustaba Cain*<sup>411</sup>».

Aunque no sabía demasiado sobre la elaboración de guiones, Chandler no escribiría el libreto por menos de mil dólares, pero cuál fue su sorpresa al explicarle Joseph Siström que cobraría setecientos cincuenta dólares semanales durante unas trece semanas. Pese a menospreciar la obra de James M. Cain, sus diálogos le parecían insípidos, acepta la proposición de Siström y comienza a redactar el guión con Billy Wilder en mayo de 1943 en el despacho que éste tenía en el edificio de la Paramount.

Se produjeron ciertas desavenencias entre Wilder y Chandler, ya que Raymond insistía en que no le agradaban los diálogos y Wilder le consideraba un gran escritor de novelas, pero no de guiones: «*Raymond Chandler del que aprendí al principio lo que es un diálogo realista. Era lo único que sabía escribir. Eso y las descripciones [...] Pero era incapaz de construir [...] Era un diletante. No le gustaba la estructura de un guión, no estaba acostumbrado a ella*<sup>412</sup>».

La relación entre ambos nunca fue buena –al igual que la colaboración que mantuvo Wilder con su productor asociado y coguionista Charles Brackett–, siete semanas caóticas en las que Chandler, para quien sería su primer trabajo cinematográfico, no pudo adaptarse a la desordenada manera que tenía Wilder de trabajar. Billy era un hombre muy nervioso, no dejaba de dar vueltas por el despacho y de amenazar a Raymond con un bastón que agitaba insistentemente:

«*Tenía la vara, y tres martinis que me había tomado antes de comer, y llamé a unas chicas, seis chicas. Una de ellas me tuvo quince minutos al teléfono y él se escandalizó. No podía soportarlo, porque era impotente, supongo. Tenía una mujer*

---

<sup>410</sup> Raymond Chandler trazaba cómo debía ser su héroe, poniéndolo en boca de Philip Marlowe: «*Estas infames calles debe recorrerlas un hombre no infame, que no sea corrupto y que no tenga miedo*». Athanasurelis, J. P. (2011). *Raymond Chandler's Philip Marlowe: The Hard-Boiled Detective Transformed*, Jefferson. N. C.: Ed. McFarland & Co., p. 16.

<sup>411</sup> Crowe, *op. cit.*, p. 103.

<sup>412</sup> *Ib.*, pp. 102-103.

*mucho mayor que él, y pertenecía a AA, Alcohólicos Anónimos; algo innecesario, porque volvió a ser un borracho en cuanto acabamos*<sup>413</sup>».

Así pues, Chandler tuvo que enviar al estudio una lista con las diez cosas que Wilder debería evitar si quería que colaboraran juntos, entre ellas: No hacer aspavientos delante de él, ni apuntarle con el bastón que tenía la costumbre de enarbolar, debería también abstenerse de darle órdenes caprichosas tales como: ¿Quiere abrir esa ventana? o ¿puede cerrar esa puerta? Además, tendría que dejar de pasear continuamente por el despacho y no interrumpir el trabajo tantas veces para hablar por teléfono con mujeres o ir al baño, y no podría beber, pues Chandler estaba tratando de dejar la bebida.

Aun con sus discrepancias lograron seguir adelante y soportarse mutuamente. A este respecto, Wilder se pronuncia: «*Era caótico, pero sabía escribir una frase redonda [...] Al cabo de cierto tiempo, aprendí a escribir como Chandler [...] Cogía lo que había escrito él, lo estructuraba y lo desarrollábamos juntos*<sup>414</sup>». Billy confesó al legendario cineasta Cameron Crowe que no podía perdonar a Hitler, pero sí a Chandler: «*Aunque... Chandler tenía mucho de Hitler*<sup>415</sup>».

Los diálogos de Cain supusieron un obstáculo, aunque fue famoso por ellos no encajaban demasiado bien ya que eran más suaves y menos naturales. Así pues, Chandler y Wilder los convirtieron en diálogos más directos, incisivos, duros y cínicos.

El recurso cinematográfico de la voz en *off* en *Double Indemnity (Perdición)* se lleva a cabo a través de la confesión que el protagonista va grabando en un dictáfono, en la novela Cain no emplea el recurso del dictáfono, la confesión está escrita. Ésta es una de las variaciones más relevantes que Wilder y su coguionista Raymond Chandler incluyeron en la película.

Tal y como apunta Noël Simsolo: «Wilder es responsable de su estructura en *flash back*, de la voz en *off* y de una sofisticación que crea un ambiente pesadillesco. Acentúa también la descripción del plan asesino (casi) perfecto y trabaja para presentar el pecado de adulterio y el carácter sensual y codicioso de la mujer fatal, desde un punto de vista que quiebre las convenciones del *thriller* tradicional<sup>416</sup>».

Analepsis inexistente en la novela, aunque el texto literario nos sumerge hasta el capítulo cuatro en una suerte de evocación y así cristaliza en la narración: «*Todo esto*

---

<sup>413</sup> Crowe, *op. cit.*, p. 104.

<sup>414</sup> *Ib.*, pp. 102-103.

<sup>415</sup> *Ib.*, p. 103.

<sup>416</sup> Simsolo, *op. cit.*, p. 154.

que les he contado sucedió al final del invierno, más o menos a mediados de febrero<sup>417</sup>».

*Double Indemnity* fue la primera narración en *off* que hizo Billy Wilder, volvería a usarla en 1950 para *Sunset Boulevard* (*El crepúsculo de los dioses*)<sup>418</sup> aunque sería la voz de un hombre muerto quien nos contase la historia. Más tarde, utilizaría la voz *over* en *Stalag 17* (*Traidor en el Infierno*, 1953), *Sabrina* (1954) y al comienzo de los *films* *Love in the Afternoon* (*Ariane*, 1957) y *The Apartment* (*El apartamento*, 1960); la *voice over* se convertiría en uno de los ingredientes básicos del cine negro americano.

Hasta finales de septiembre, los personajes principales no obtuvieron sus nombres definitivos. En el guión, el nombre del protagonista masculino Walter Neff era originalmente Walter Ness –el mismo que en la novela de Cain–, Billy Wilder descubrió que un agente de seguros de Beverly Hills se llamaba así, y tuvo que modificarlo para evitar ser demandado.

Los guionistas también sustituyeron el apellido de Nirdlinger de la obra de Cain por el de Dietrichson –quizá por la amistad existente entre Billy Wilder y Marlene Dietrich– respetando el nombre de Phyllis, aunque no era muy de su agrado sirviéndose de los protagonistas para mostrarlo. Cuando Walter conoce el nombre que hay grabado en la esclava del tobillo de la turbadora Phyllis opina, no con demasiada convicción: «*Phyllis, ¿eh? Creo que me gusta*». –«*Pero no del todo, ¿eh?*» –añade Phyllis–.

Como también fue reemplazado el nombre de las oficinas en las que trabaja Walter, en la novela *General Fidelity* de California por el de *Pacific All-Risk Insurance Company*, oficinas que imitan las de la central de la *Paramount Pictures* en Nueva York. Al comienzo del *film*, en el edificio de la *Pacific* –exhibido desde el punto de vista subjetivo de Walter– atisbamos, a merced de la profundidad de campo, en el piso inferior una oficina gobernada por hileras de mesas vacías donde se encuentra el personal de limpieza. Escena que se convierte en el antecedente de otro *film* de Billy Wilder, *The Apartment* (*El apartamento*, 1960).

El gesto de Walter encendiendo el fósforo con el pulgar, la invención del *little man* en el estómago de Barton Keyes, el implacable investigador jefe de siniestros, así como la relación de complicidad entre este último y Walter –inexistente en el libro de

---

<sup>417</sup> Cain. *Pacto de Sangre*, *op. cit.*, p. 55.

<sup>418</sup> Crowe, *op. cit.*, p. 139.

Cain, ya que el personaje de Keyes no se trata de una forma tan definida– fue invención de los guionistas.

En el último capítulo del original literario los dos protagonistas que se encuentran en el camarote de un barco, aconsejados por Barton Keyes, deciden suicidarse arrojándose al mar plagado de tiburones:

*Esto lo escribo en mi camarote [...] Ella está en el suyo, preparándose. Se ha puesto la cara completamente blanca, como recubierta de tiza, con círculos negros en torno a los ojos y rojo bermellón en los labios y las mejillas. Se ha vestido con aquella prenda roja. Tiene un aspecto horroroso. No es más que un gran rectángulo de seda roja, con el cual se envuelve; pero no tiene agujeros para pasar los brazos, y las manos, debajo, parecen muñones cuando las mueve. Se diría que es la misma siniestra figura que vino a echar los dados para apoderarse de las almas, en el verso del antiguo marinero. No he oído abrirse la puerta del camarote; pero está aquí a mi lado, mientras escribo. La siento. La luna<sup>419</sup>.*

Mantener el desenlace primigenio de la novela mostrando el suicidio de los protagonistas supondría problemas con la Oficina Hays, de este modo, la adaptación cinematográfica toma prestada la trama argumental de la narración hasta el momento del asesinato, cambiando el final de la misma.

Una vez concluido el guión –el 25 de septiembre de 1943–, Wilder propuso que Chandler continuara con un contrato en el estudio e insistió para que estuviera presente en el momento del rodaje, ya que siempre necesitaba a alguien pendiente del guión. Así pues, Chandler trabajó durante siete años en Hollywood, y recayó en la bebida.

Respecto al estilo visual de la película, Wilder no albergaba duda alguna en que debía ser en blanco y negro, gravitando en torno a obras del expresionismo alemán. Según le confiesa a Crowe:

*Se puede decir que Perdición estaba basada en el principio de M [M, el vampiro de Dusseldorf] (Fritz Lang, 1931), la excelente película protagonizada por Peter Lorre. Tenía una sensación, algo en la cabeza, tenía presente M. Pretendía hacer una película muy realista, con unos cuantos trucos, pero no demasiados. La imagen que buscaba era la de M. Era una película que tenía el aire de un noticiario. Nunca se daba uno cuenta de que estaba todo preparado. Igual que sucede en un noticiario, uno aprovechaba un momento de realidad, y lo explotaba<sup>420</sup>.*

---

<sup>419</sup> Cain. *Pacto de Sangre*, op. cit., p. 187.

<sup>420</sup> Billy Wilder a Cameron Crowe, recogido en Crowe, op. cit., p. 87.

La iluminación, un tanto dramática, también buscó que fuera de noticiario. Se utilizó el arte del claroscuro, iluminación con tintes expresionistas de influencia alemana; luces y sombras sobre lugares y personajes, pudiendo estos últimos sólo vivir bajo un continuo claroscuro y «cuya naturaleza moral engendra, a su vez, ese inestable marasmo lumínico propio de sus imágenes<sup>421</sup>». Luces oblicuas, que se filtran entre las persianas venecianas rasgando las sombras –sugiriendo barrotes de una celda carcelaria– que enmarcan y aprisionan. Iluminación que resalta los rostros en las sombras que muestran evidente consonancia con los personajes del universo narrativo en el que se inscriben.

Wilder conocía el espléndido trabajo que John F. Seitz había realizado en una película muda de 1921, *The Four Horsemen of the Apocalypse* (*Los cuatro jinetes del Apocalipsis*) y se decantó por él para que fuese el director de fotografía de *Double Indemnity* –más tarde trabajarían juntos en *The Lost Weekend* (*Días sin huella*, 1945) y *Sunset Boulevard* (*El crepúsculo de los dioses*, 1950)–.

Billy deseaba que en el interior de la mansión Dietrichson pudieran apreciarse los caprichosos rayos que penetraban por las ventanas derramando su luz y el polvo danzando en el aire y sobre los objetos. Según puntualiza Wilder, John F. Seitz «cogió magnesio, lo pulverizó y lo esparció en el aire, y rodamos antes de que se posara. Y así obtuvimos el efecto<sup>422</sup>». El cineasta mandó pintar las paredes de amarillo para evidenciar un declive, un abandono de las tareas cotidianas del hogar, de la vida de aquella casa y de los personajes que moraban en ella; aire viciado, corrupto.

La música corrió a cargo de uno de los más grandes compositores de Hollywood, Miklós Rózsa. En Inglaterra ya había compuesto la banda sonora de *films* como: *Knight Without Armour* (*La condesa Alexandra*, 1937) dirigida por Jacques Feyder e interpretada por Marlene Dietrich, *The Four Feathers* (*Las cuatro plumas*, Zoltan Korda, 1939) y *The Thief of Bagdad* (*El ladrón de Bagdad*, Ludwig Berger, 1940).

Su amistad con Jacques Feyder le facilitó que fuera contratado por las más sólidas productoras de Hollywood, donde llegó a ser uno de los compositores mejor considerados.

---

<sup>421</sup> Heredero y Santamarina, *op. cit.*, p. 200.

<sup>422</sup> Crowe, *op. cit.*, p. 89.

*Double Indemnity* fue la primera banda sonora que concibió para un *film* negro, género para el que más tarde compondría muchísimo; innovadora e incisiva y en ocasiones estridente, propia de un ambiente de pesadilla –alude a fragmentos de la Sinfonía en re menor de César Franck–, dota en ciertos momentos nucleares de un ambiente neurótico a la película.

La banda sonora de *Double Indemnity* fue nominada al Óscar de la Academia y su éxito proporcionó a Miklós Rózsa numerosas ofertas de trabajo. En 1945 con la película *Spellbound* (*Recuerda*, Alfred Hitchcock) conseguiría el Óscar a la mejor Banda Sonora, dos años más tarde ganaría otra estatuilla con *A Double Life* (*Doble Vida*, George Cukor). Contratado por la Metro-Goldwyn-Mayer desde 1949 dio al estudio su personalidad musical durante los años cincuenta, compuso la banda sonora de infinidad de películas pertenecientes a diversos géneros. Entre ellas, una de las más colosales bandas sonoras de toda la historia del cine, la del *film* *Ben-Hur* (William Wyler, 1959), una obra maestra con la que lograría su tercer Óscar de la Academia.

La escenografía corrió a cargo de Hal Pereira y Hans Dreier, este último ganaría tres Óscar a la Mejor Dirección Artística de las películas: *Frenchman's Creek* (*El pirata y la dama*, Mitchell Leisen, 1944), *Samson and Delilah* (*Sansón y Dalila*, Cecil B. DeMille, 1949) y *Sunset Boulevard* (*El crepúsculo de los dioses*, 1950) en la que también Billy Wilder obtuvo el premio al Mejor Guión.

Del vestuario se responsabilizó la diseñadora más célebre de Hollywood, Edith Head. Desde 1933 era la principal diseñadora de la Paramount, pasando en 1938 a desempeñar el máximo cargo de Jefa de Diseño.

Hizo que la protagonista femenina fuese vestida para la seducción, confeccionó camisones ajustados –con tejidos vaporosos– y jerséis que marcaban su figura potenciando su sensualidad, empleando tonos claros cuando fingía ser una víctima y prendas oscuras –sobrios trajes de chaqueta– si su comportamiento era frío y execrable.

Edith Head obtuvo treinta y cinco nominaciones a los Óscar y ganó ocho estatuillas durante sus cincuenta años de carrera. En la actualidad, el edificio del Departamento de vestuario de la Paramount lleva su nombre.

La película resulta transgresora por sus localizaciones en escenarios reales, estableciéndose así el sentido del lugar. Los enclaves exteriores –localizaciones naturales de la ciudad de Los Ángeles– son uno de los puntos fuertes del *film*, necesarios para dar la imagen de una ciudad nada corrupta y libre moralmente. Las

ubicaciones exactas del rodaje en Los Ángeles se sitúan en el 5330 Melrose Avenue (Hollywood), Olvera Street (La Golondrina Café), Venice Canals (Venice) y en Hollywood Hills. Se filmó también cerca de Forest Lawn Memorial Park –1712 S Glendale Avenue– y en otras zonas de la ciudad de Glendale, así como en Burbank y en Palos Verdes Península<sup>423</sup>.

La primera escena del *film* se rodaría en las oscuras calles de la ciudad de Los Ángeles; Walter Neff conduce por la 5th Street cruzando Olive Street pasando por el Hotel Biltmore –hoy en día, el edificio del hotel permanece igual sin haber sufrido casi ninguna transformación, en cambio, las edificaciones aledañas han desaparecido dando paso a grandiosos edificios–.

La mayoría de los emplazamientos fueron espacios interiores, construidos –mansión de los Dietrichson, fundamentalmente–, Wilder quería buscar una casa de dos pisos para poder fotografiar a la protagonista femenina Phyllis Dietrichson (Barbara Stanwyck) bajando las escaleras con la pulsera en el tobillo, confiriendo una poderosa densidad erótica al plano.

En Los Ángeles –precisando, en el 6301 Quebec Drive Street, Hollywood Hills– hallaron una mansión colonial de origen español idónea para ser bautizada como la residencia de los Dietrichson (en la novela *La Casa de la Muerte*). El director Fernando Trueba detalla: «... la arquitectura, los muebles, la decoración, etc., es un genuino ejemplo de la primera época de Leo “Carrillo”<sup>424</sup>». Actualmente, el domicilio se conserva perfectamente y las variaciones sufridas desde 1943 son mínimas.

Para el apartamento del protagonista masculino, Walter Neff (Fred McMurray), optaron por una habitación (la número 59) del Hotel Chateau Marmont de Los Ángeles –el edificio situado en el 1825 N. Kingsley Drive de Hollywood hoy en día sigue en pie–. Las puertas de las viviendas siempre abren hacia dentro, pero ésta abría hacia fuera permitiendo a Wilder crear uno de los momentos de mayor tensión del *film* con una escena culminante. Los tres personajes principales comparten un mismo encuadre en la entrada del apartamento de Walter sin que el jefe de siniestros, Barton Keyes (Edward G. Robinson), advierta que Phyllis se oculta tras la puerta abierta, donde sólo los espectadores pueden verla. Aunque el propio director confiesa: «Sí, cometimos un

---

<sup>423</sup> Datos obtenidos: [www.imdb.com/title/tt0036775/](http://www.imdb.com/title/tt0036775/)

<sup>424</sup> Wilder y Chandler (prólogo de Fernando Trueba), *op. cit.*, p. 27.

*error y no quisimos corregirlo. Ya habíamos rodado la escena. Había quedado bien y no quisimos repetirla* <sup>425</sup>».

Nino Zachetti (Byron Barr) espera a su novia Lola (Jean Heather), hijastra de Phyllis, en la esquina de Hollywood Boulevard y la Avenida Western donde se encuentra el Newman Drug Store –el inmueble continúa en excelentes condiciones, pero el *drugstore* ya no existe–.

La estación de Glendale en la que se producen las escenas de mayor concentración de angustia se filmaron en Burbank, no era la estación de Glendale sino la desaparecida Burbank Southern Pacific Station.

Lola Dietrichson y Walter Neff conversan en una colina desde la que se divisa el famoso auditorio Hollywood Bowl en el 2301 North Highland Avenue donde permanece ubicado.



Billy Wilder dirigiendo a Barbara Stanwyck y Fred MacMurray en *Double Indemnity*  
Fotografía: <http://flixchatter.net/2012/05/23/classic-flix-list-fred-macmurray-superb-louse/>

El supermercado en el que se reúnen los protagonistas –Shop at Jerry’s Market– imita al Jerry’s Market de Melrose, una mítica tienda de Hollywood. Aunque el *film* evoque un período anterior, concretamente 1938, fue rodado en 1943 en plena época de racionamiento y hubo que contratar a vigilantes para evitar el robo de productos.

Las secuencias de interiores se filmaron en los Estudios Paramount –5555

Melrose Avenue, Hollywood, Los Ángeles–.

Además de la problemática de la historia en sí, Billy Wilder se enfrentó a la negativa de interpretar este tipo de personajes adúlteros, inmorales y asesinos por parte de actores como Alan Ladd, George Raft, Spencer Tracy, Gregory Peck, Frederic March y James Cagney. Al final convenció a Fred McMurray, por aquel entonces estrella de la Paramount y asociado a las comedias románticas, para que fuera el protagonista de *Double Indemnity* (Perdición).

Wilder también hubo de persuadir a Barbara Stanwyck para que representara a una de las más crueles *femme fatales* de la historia del cine. Fue un acierto, Barbara interpretó magistralmente a una soberbia Phyllis de semblante estático que en las

<sup>425</sup> Crowe, *op. cit.*, p. 88.

escenas de gran intensidad dramática transmitía con la mirada todos sus pensamientos e intenciones. No sólo fue candidata al Óscar por su papel de *femme fatale* adúltera y asesina en *Double Indemnity* (*Perdición*), ya había sido nominada como Mejor Actriz en *Stella Dallas* (King Vidor, 1937), *Ball of fire* (*Bola de fuego*, Howard Hawks, 1941) y volvería a estarlo por *Sorry, Wrong Number* (*Voces de muerte*, Anatole Litvak, 1948). Aunque nunca ganó ninguna estatuilla por sus magistrales actuaciones, en 1981 se le reconocería su carrera artística concediéndole el Óscar Honorífico.

Asimismo, Edward G. Robinson estuvo a punto de declinar su interpretación, pero por causas diferentes, no porque le suscitara desagrado su personaje sino por ser un papel secundario ya que desde su éxito en *Little Caesar* (*Hampa Dorada*, 1931) de Mervyn LeRoy –donde encarnaba a un *gangster*– no había cesado su protagonismo en las películas. Y quizás aceptar este tipo de papeles haría pensar en el declive de su carrera profesional. Sin embargo, accedió a formar parte como actor de reparto en una sobresaliente película en lugar de ejercer de protagonista en *films* más insulsos. No obstante, la gran personalidad de Edward G. Robinson conseguirá que, en muchos momentos, el personaje de Barton Keyes esté por encima de los actores principales.

Más tarde, los tres intérpretes estarían orgullosos de haber trabajado junto a Billy Wilder en la que sería una de las mejores películas de sus carreras. Barbara Stanwyck fue nominada al Óscar como Mejor Actriz y Edward G. Robinson como Mejor Actor de Reparto.

La duración de *Double Indemnity* es de ciento siete minutos. Ahondemos en los datos técnicos de la película: Sonido: Mono (Western Electric Microphonic grabación). Color: B&N. Relación de aspecto: 1,37:1. Longitud del *Film*: 2 m (11 reels). Formato Negativo: 35 mm. Proceso Cinematográfico: Esférico. Formato Cine Impreso: 35 mm.

Como anteriormente señalábamos, el rodaje comenzó el 27 de septiembre de 1943 y concluyó el 24 de noviembre del mismo año, aunque posteriormente, a principios de 1944, se rodarían unas escenas adicionales. Billy Wilder elaboraba las películas apresuradamente, en cuarenta y cinco o cincuenta días, no solía suprimir ninguna escena de las que filmaba, *Double Indemnity* fue la excepción. Se rodaron en total 126 minutos de película que, al final, se redujeron a 107.

Chandler y Wilder confeccionaron dos finales, Walter muriendo asfixiado en la cámara de gas de la prisión de San Quintín, y un desenlace alternativo del cigarrillo junto a Barton, ambos descartados.

«En el final previsto inicialmente, Neff acaba en la cámara de gas. Se construyó un decorado muy realista y costoso y la escena fue rodada. Pero contra la opinión de todos: Siström, Chandler, el montador y persona de confianza de Wilder, Doane Harrison, e incluso el jefe de la Paramount, Frank Freeman, Wilder decidió cortar la escena. No habrá ejecución en la pantalla<sup>426</sup>».

Así pues, Billy Wilder fue quien eliminó la escena de la ejecución en la que se habían empleado cinco mil dólares en su reproducción y cinco días de rodaje.

El cineasta explica de qué trataba y el motivo por el cual la descartó:

*Ésta es la escena que no usé: era un primer plano de Robinson y un primer plano de MacMurray. Las miradas. Hay un cable conectado a su corazón. El médico está de pie, escuchando los latidos, cuando éstos se detienen. Lo tenía todo, una mirada fantástica entre los dos, y luego MacMurray que se llenaba de gas. Robinson sale, y allí están los demás testigos. Coge un cigarro, abre la caja y enciende una cerilla. Era una escena conmovedora, pero la otra, la anterior, también lo era. No se sabía si lo que se oía por detrás era la sirena de la policía o el hospital que enviaba al médico. ¿Para qué demonios necesitábamos verle morir, no? De modo que quitamos la escena de la cámara de gas que nos había costado unos cinco mil dólares, porque habíamos tenido que construir aquella cosa. Era una réplica exacta, y siempre tienen dos sillas, en caso de que haya habido un doble asesinato y los ejecuten a la vez. Así que una de las sillas estaba vacía. Era una escena muy buena. Pero ya lo habíamos contado. Íbamos a cometer una repetición<sup>427</sup>.*

Para Wilder lo primordial era la historia entre los dos hombres, si bien podría pensar el espectador en una confesión de amor velado entre ambos: «Incluso cortó el último parlamento de la escena anterior en el que un herido Neff le pedía a Keyes que le acompañara hasta el final para despedirle. Wilder rodó de nuevo la escena. La relación de Neff y Keyes salía fortalecida. Wilder siempre se refirió a ella como “la única historia de amor de la película”<sup>428</sup>». Y decidió este último desenlace porque presagiaba que sería más recordado.

Billy, hombre divertido, cínico, enérgico, expresivo, con un peculiar sentido del humor, pretendía hacer una película realista y consiguió crear un *film* trasgresor, según Noël Simsolo:

*Double Indemnity* no es innovadora únicamente en su audacia para mostrar el contagio del mal a través del deseo sexual y de la codicia de unos personajes cínicos. Lo es

<sup>426</sup> Wilder y Chandler (prólogo de Fernando Trueba), *op. cit.*, p. 11.

<sup>427</sup> Crowe, *op. cit.*, pp. 307-308.

<sup>428</sup> Wilder y Chandler (prólogo de Fernando Trueba), *op. cit.*, p. 11.

por la mirada del cineasta. Wilder no tiene nada de un humanista o un moralista. Siempre mantiene la causticidad en lo que filma (los detalles siempre son recurrentes) y señala la perversión de la mentalidad americana en sus excesos más negativos: la posesión a cualquier precio, incluido el crimen [...] Esta película tiene su originalidad ante todo en la mirada sardónica que Wilder lanza sobre una civilización que considera inhumana y enferma de arribismo<sup>429</sup>.

El cineasta intentaba elaborar una película con dos buenos actores y menos de un millón de dólares, finalmente *Double Indemnity* costó novecientos veintisiete mil doscientos sesenta y dos dólares –Wilder cobró cuarenta y cuatro mil por el guión y veintiséis mil por la dirección, los tres protagonistas cobraron alrededor de cien mil cada uno– y recaudó dos millones quinientos mil dólares en Estados Unidos.

El 21 de abril de 1944 la Paramount Pictures Inc., U.S. adquirió la titularidad de los derechos de autor, pero Wilder refiere que: «*Paramount ya no tiene los derechos. Ahora es propiedad de Universal*<sup>430</sup>».

El día del estreno, 6 de septiembre de 1944, en el Teatro Paramount James M. Cain abrazó llorando a Wilder por haber llevado a la gran pantalla *Double Indemnity*, reconociendo la magnífica adaptación que había realizado de su historia y agradeciendo las acertadas modificaciones que incluso la mejoraron.

El 7 de septiembre de 1944 aparecía publicada la crítica en el periódico *New York Times*, que reproducimos a continuación:

Crítica: *Double Indemnity* (1944)

The Screen; *Double Indemnity*, un duro melodrama, con Stanwyck y MacMurray en el papel de asesinos, se estrena en la Paramount.  
Por Bosley Crowther

El sistema de climatización del Teatro Paramount se vio reforzado ayer por una proyección en la pantalla diseñada claramente para congelar hasta la médula los huesos de sus espectadores. “*Double Indemnity*” es su título, y la intensidad de sus escalofriantes efectos dependerá de la tolerancia que cada uno pueda tener a una elevada dosis de suspense. La única pregunta en esta película es si Barbara Stanwyck y Fred MacMurray pueden asesinar a un hombre de forma fría y calculadora sin levantar las sospechas de nadie y que sean capaces de mantener la calma ante la atenta y vigilante mirada de Edward G. Robinson.

---

<sup>429</sup> Simsolo, *op. cit.*, pp. 155 y 209.

<sup>430</sup> Crowe, *op. cit.*, p. 308.

Aquellas personas que se deleiten con las historias de asesinatos, únicamente por la elegancia de su clasicismo puro, encontrarán interesante esta película, a pesar de su ritmo monótono y de su duración. De hecho, los seguidores incondicionales de James M. Cain, tienen motivos sobrados para estar de enhorabuena. Ya que Billy Wilder filmó la historia de Cain, la pareja normal que intenta cometer el “crimen perfecto” con el fin de cobrar un tipo de seguro, con un realismo que evoca la mordacidad de las antiguas películas francesas. Él, detalla el ataque a la víctima con la fría minuciosidad del informe de un forense y describe el intenso desorden psicológico que sufre la pareja como el de un sádico capaz de arrancarle las patas a una araña. Ninguna objeción más sobre el aspecto de esta película; es tan dura e inflexible como el acero.

Pero la extrema dureza de la película es también su debilidad principal, y el carácter clásico de su desarrollo limita su atractivo general. Los principales personajes –un vendedor de seguros y una mujer malvada, que son interpretados por el Sr. MacMurray y la Srta. Stanwyck– carecen del atractivo que deberían tener para las consecuencias emocionales que les esperan. Además, el hecho de que la historia esté narrada en retrospectiva elimina la incertidumbre. La Srta. Stanwyck representa bien, aunque superficialmente, su papel de mujer demencial y destructiva, pero el Sr. MacMurray resulta demasiado simple como caballero cayendo de manera precipitada bajo su encanto. Y la facilidad de su caída también es cuestionable. Una mirada a los tobillos de la dama y él cae rendido.

Sin embargo, la actuación del Sr. Robinson en el papel de un inteligente y simpático tramitador de siniestros de una compañía aseguradora es un gran trabajo de caracterización e interpretación. Con una especie de humor amargo e irritabilidad, interpreta a un tipo formidable. De hecho, el Sr. Robinson es el único personaje de la película que merece dos aplausos. El resto, son piezas pulcramente talladas de un juego criminal variable e intrigante<sup>431</sup>.

En el año 1944, *Double Indemnity* obtuvo dos nominaciones (Mejor Director y Mejor Actriz) del Círculo de Críticos de Nueva York.

Para premiar a los *films* estrenados en 1944, el 15 de marzo de 1945 en el Grauman's Chinese Theatre de Hollywood se celebró la 17ª entrega de los Premios

---

<sup>431</sup> Crowther, B. *Double Indemnity* (1944). *The New York Times* (la traducción es nuestra): <http://www.nytimes.com/movie/review?res=9E03E4D7143EE03BBC4F53DFBF66838F659EDE>

Óscar de la Academia de las Artes y las Ciencias Cinematográficas de Hollywood. La ceremonia fue presentada por John Cromwell y Bob Hope. *Double Indemnity*, aunque fue candidata a siete de los Óscar (Mejor Película, Dirección, Actriz, Guión Adaptado, Banda Sonora, Fotografía (B&N) y Sonido), no recibió ninguno.

Los galardonados de los Premios Óscar de 1945 fueron<sup>432</sup>:

Película: *Going My Way* (*Siguiendo mi camino*) de Leo McCarey.  
Director: Leo McCarey por *Going My Way*.  
Actor Principal: Bing Crosby por *Going My Way*.  
Actriz Principal: Ingrid Bergman por *Gaslight* (*Luz que agoniza*, George Cukor).  
Actor de Reparto: Barry Fitzgerald por *Going My Way*.  
Actriz de Reparto: Ethel Barrymore por *None but the Lonely* (*Un corazón en peligro*, Clifford Odets).  
Guión Original: Lamar Trotti por *Wilson* (Henry King).  
Guión Adaptado: Frank Butler y Frank Cavett por *Going My Way*.  
Historia: Leo McCarey por *Going My Way*.  
Montaje: Barbara McLean por *Wilson*.  
Fotografía (Color): Leon Shamroy por *Wilson*.  
Fotografía (B&N): Joseph LaShelle por *Laura* (Otto Preminger).  
Banda Sonora (drama/comedia): Max Steiner por *Since You Went Away* (*Desde que te fuiste*, John Cromwell).  
Banda Sonora (musical): Carmen Dragon y Morris Stoloff por *Cover Girl* (*Las modelos*, Charles Vidor).  
Canción Original: James Van Heusen y Johnny Burke por *Swinging on A Star* (*Going My Way*).  
Dirección Artística (Color): Wiard Ihnen y Thomas Little por *Wilson*.  
Dirección Artística (B&N): Cedric Gibbons, William Ferrari, Edwin B. Willis y Paul Huldchinsky por *Gaslight*.  
Mejor Sonido: E. H. Hansen por *Wilson*.  
Efectos Especiales: A. Arnold Gillespie, Donald Jahraus, Warren Newcombe y Douglas Shearer por *Thirty Seconds over Tokyo* (*Treinta segundos sobre Tokio*, Mervyn LeRoy).  
En Memoria de Irving G. Thalberg: Darryl F. Zanuck.  
Premio Juvenil de la Academia: Margaret O'Brien.  
Óscar Honorífico: Bob Hope.

*Going My Way* (*Siguiendo mi camino*, 1944) fue el *film* vencedor con siete estatuillas y, según parece, existe una anécdota cinematográfica en la que se dice que el vienés Billy Wilder no pudo reprimir el impulso de ponerle la zancadilla a su director, Leo McCarey, cuando bajaba las escaleras a recoger el premio.

---

<sup>432</sup> Fuente: IMBD. Academy Awards, USA:  
[www.imdb.com/event/ev0000003/1945](http://www.imdb.com/event/ev0000003/1945).

Un año más tarde, *The Lost Weekend (Días sin huella)* dirigida por Billy Wilder y Charles Brackett ganaría el Óscar a la Mejor Película, además de Mejor Dirección, Mejor Actor (Ray Milland) y Mejor Guión Adaptado.

Barbara Stanwyck y Fred MacMurray volvieron a encarnar a Walter y Phyllis en la emisión radiofónica Lux Radio Theatre<sup>433</sup> de *Double Indemnity* el 30 de octubre de 1950.

Para la televisión (Lux Video Theatre), *Double Indemnity* fue estrenada por la NBC el 16 de diciembre de 1954 dirigida por Buzz Kulik y protagonizada por Laraine Day, Frank Lovejoy y Ray Collins, con Ken Carpenter como narrador.

En 1960 la ITV *Play of the web* del Reino Unido realizó una versión dirigida por Cliff Owen, cuyos protagonistas principales fueron Madeleine Sherwood, William Silvestre y Donald Pleasence.

En Estados Unidos se realizó otro *remake* para televisión de la película homónima de Billy Wilder, en esta ocasión en Technicolor, su debut tuvo lugar el 13 de octubre de 1973 dirigida por Jack Smight e interpretada por Samantha Eggar, Richard Crenna y Lee J. Cobb<sup>434</sup>.

En esta adaptación, el excelente guión de Billy Wilder y Raymond Chandler fue ligeramente alterado, no para bien, por Steven Bochco. La música de Billy Goldenberg estuvo muy lejos de superar a la palpitante banda sonora de Miklós Rózsa, y la fotografía que corrió a cargo de Haskell B. Boggs no pudo eclipsar el espléndido trabajo de John F. Seitz.

Richard Crenna interpreta el papel del vendedor de seguros de nombre Walter Neff, quien también graba una confesión con los medios de reproducción de los años setenta, no en un dictáfono como en la película original sino en una grabadora de *cassette*. Mucho más atractivo que Fred MacMurray da la impresión de no estar muy embelesado con la protagonista femenina.

Samantha Eggar da vida a la sexual Phyllis Dietrichson, quien se encuentra muy lejos de estar a la altura de las *femmes fatales* del cine negro, pues le falta sensualidad y erotismo. La famosa escena en la que Phyllis desciende por la escalera con una pulsera en su tobillo es eliminada.

---

<sup>433</sup> Programa de radio Lux Radio Theatre de la NBC que comenzó a emitirse el 14 de octubre de 1934, cuya finalidad era reproducir los éxitos de Broadway. Muchas de las estrellas de renombre del cine participaron en el programa prestando sus voces.

<sup>434</sup> Al terminar de visionar la película, Billy Wilder telefoneó a Barbara Stanwyck: «Señorita, ellos simplemente no supieron hacerlo bien».

Lee J. Cobb es el único que realiza una interpretación notable del audaz jefe de siniestros Barton Keyes, sin llegar a la genialidad de Edward G. Robinson.

En 1981, asistimos a la tórrida adaptación de Lawrence Kasdan, *Body Heat* (*Fuego en el cuerpo*) interpretada por la actriz Kathleen Turner. Como enfatiza Carlos Balagué: «*Fuego en el cuerpo* abre una nueva cuña al reelaborar un añejo material literario y trasplantarlo al tiempo presente, en este caso un sucedáneo de *Perdición*, de Wilder<sup>435</sup>».

En 1986, John Cassavetes dirigió una parodia de *Double Indemnity*, *Big Trouble* (*Un hombre en apuros*) protagonizada por Beverly D'Angelo, Peter Falk y Alan Arkin.

Compartimos la reflexión de Billy Wilder cuando declara: «*Perdición* la han vuelto a hacer cinco o seis veces. Siempre con títulos diferentes. Y nunca la han mejorado<sup>436</sup>».

En el estreno de la película, el propio Alfred Hitchcock envió un telegrama a Billy Wilder con estas palabras: «*Since Double Indemnity, the two most important words in motion pictures are "Billy" and "Wilder"* (Desde *Double Indemnity*, las dos palabras más importantes en el mundo del cine son Billy y Wilder).

Así pues, la conjunción de talentos inigualables hizo posible una de las obras maestras de la historia del cine, conforme a las palabras de Crowe: «Desde el punto de vista estilístico, estructural y de dirección, es la perfección cinematográfica<sup>437</sup>».

---

<sup>435</sup> Balagué, *op. cit.*, p. 20.

<sup>436</sup> Crowe, *op. cit.*, pp. 258-259.

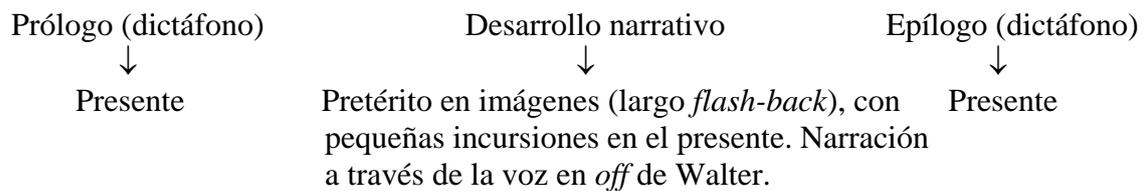
<sup>437</sup> *Ib.*, p. 405.

## 7. 2. Estructura narrativa y trama argumental

*Double Indemnity* (*Perdición*) finaliza en el mismo punto en que se inició, es decir, tiene una estructura circular en base a un prólogo y un epílogo localizados ambos en el presente y un extenso desarrollo narrativo que situamos en el pretérito; largo *flash-back*<sup>438</sup> que podríamos subdividir en cinco retornos en el tiempo, con algunas referencias al presente, escenas de Walter frente al dictáfono –elemento que enhebra el relato– a modo de separadores en el discurso narrativo.

Atraviesa el *film* la voz en *off*<sup>439</sup> de Walter haciéndonos retornar insistentemente a los momentos trascendentales a través de ese largo *flash-back* en el que relata, por encabalgado sonoro, su pesadumbrosa experiencia.

### Estructura de Double Indemnity<sup>440</sup>



Relatada en primera persona, la voz del narrador omnisciente inundada de dolor ante el dictáfono es lo que quedará escrito; la confesión de Walter a su amigo Barton Keyes (jefe de siniestros) sobre las circunstancias del asesinato del Sr. Dietrichson.

La historia está expuesta en tres partes claramente diferenciadas y prácticamente de idéntica duración: Atracción sexual, seducción y manipulación por parte de Phyllis hacia Walter convirtiéndole en su cómplice; planificación y ejecución del crimen; posteriores consecuencias del mismo.

<sup>438</sup> «... El recurso al *flash-back* encuentra su corolario en el resorte de la voz en *off* (*Perdición* puede ser considerado un título pionero en la conjugación de ambos elementos dentro del género)». Heredero y Santamarina, *op. cit.*, p. 244.

<sup>439</sup> La voz en *off* de Walter rememora las imágenes que se irán sucediendo y que van desde la fascinación a la ausencia de sentimiento alguno. Atenderemos aquí al papel que juegan las palabras de Walter con respecto a las imágenes.

<sup>440</sup> Esta estructura, prólogo y epílogo situados en el presente y desarrollo narrativo en el pasado al que accedemos a través del procedimiento del *flash-back* y la voz en *off*, será repetida por Billy Wilder en *Sunset Boulevard* (*El crepúsculo de los dioses*, 1950).

### Secuencia A

Abre el *film* una imagen nocturna de la ciudad de Los Ángeles. Un coche circula a gran velocidad saltándose los *stops*. Este conductor temerario es Walter Neff (Fred MacMurray) quien se detiene junto al edificio de la compañía de seguros Pacific All Risk donde trabaja como vendedor.

Camina encorvado por las galerías del edificio dirigiéndose hasta su despacho donde enciende un cigarrillo, utilizando sólo la mano izquierda, y comienza a grabar en el dictáfono un discurso dirigido a Barton Keyes (Edward G. Robinson), su jefe y amigo. Empieza valorando la intuición e inteligencia de Keyes, ya que éste había deducido que la póliza de accidentes del Sr. Dietrichson por la que habían de pagar una doble indemnización era un fraude; no murió por accidente, ni suicidio, sino por asesinato. Walter confiesa ser el asesino y aclara por qué lo hizo: «*Sí, yo le maté, le maté por dinero y por una mujer y ni conseguí el dinero ni la mujer*».

### Secuencia B

«*Todo empezó el mes de mayo...*». Con la voz en *off* de Walter, quien continúa grabando, comienza el primer *flash-back* que nos traslada hasta la primavera cuando llega a la casa de los Sres. Dietrichson, en el Bulevar Los Feliz, para intentar que le renueven los seguros de accidentes de sus coches.

El Sr. Dietrichson no se encuentra en casa, pero sí su mujer, Phyllis (Barbara Stanwyck), quien desde lo alto de una escalera envuelta sólo en una toalla indica a la empleada del hogar que le conduzca al salón mientras ella se viste.

Walter pasea por el salón con las manos en los bolsillos. Curioseosa, observando las fotografías del Sr. Dietrichson y de su hija. Los marcos están cubiertos de polvo, algo que indica la dejadez de la sala. Se entretiene en alimentar a los peces de colores de un acuario, pero no le importa nada de lo que le rodea, sólo piensa en la seductora Sra. Dietrichson y en la profunda impresión que le ha causado.

Walter clava la mirada en las piernas de Phyllis, quien baja las escaleras luciendo una esclava en uno de sus tobillos, y se dirige hacia el espejo donde se pinta los labios. Él se coloca tras ella arrobado por su belleza, argumentando el motivo de su visita; su marido debe renovar la póliza de seguro del coche. Ella le explica que está muy ocupado por negocios relacionados con el petróleo. Walter intenta encauzar la

conversación hacia el terreno personal, aun mostrándose seductora, ella le advierte que se está equivocando. El protagonista zanja la conversación, concertando una cita para el día siguiente ya que el marido se hallará en casa.

El exterior de la casa de los Dietrichson está circundado por madreselvas, Walter aspira su aroma y lo asocia con la muerte: «*Era una tarde calurosa y aún recuerdo el olor de las flores a lo largo de la calle ¿Cómo imaginarse que el asesinato puede oler a madreselva? Quizá tú lo hubieses sabido en cuanto ella mencionó el seguro de accidentes Keyes, pero yo no y estaba muy contento*».

Prosigue la narración en *off*, que encabalga con la imagen de las oficinas de la compañía de seguros donde Walter se encuentra con el sagaz y metódico Keyes que está intentando no abonar una póliza a un camionero de Inglewood.

Se encamina hacia su despacho, allí le aguarda una nota de la Sra. Dietrichson anulando la cita que tenían al día siguiente indicándole que fuera a su casa el jueves a las tres y media de la tarde. Walter, que no puede dejar de pensar en Phyllis, cancela todos los compromisos para ir a su casa.

En esta segunda visita, no comparecen ni el marido ni la empleada del hogar, Phyllis está sola. Le comunica que su marido acepta renovar el seguro del coche. Formula varias preguntas a Walter sobre su vida profesional, para terminar interesándose por los seguros de accidentes con el pretexto de que a su marido pudiera ocurrirle alguna desgracia en los campos de petróleo. Desea contratar un seguro sin que él se entere. Walter indirectamente le insinúa que ha captado sus no muy claras intenciones. Phyllis se ofende y le conduce hasta la puerta.

Ya en su apartamento Walter sigue pensando en ella, no consigue borrar su imagen, convirtiéndose casi en una obsesión; desea volver a verla. En breve, su deseo se verá cumplido.

Phyllis llama a su puerta, ha venido para esclarecer lo que ella denomina “*un malentendido*”. Astutamente, logra que Walter la crea y trata de ganarse su compasión arguyendo que no es feliz con su marido. Él, aunque reticente, la besa y le confiesa que está loco por ella. Phyllis continúa actuando para terminar de convencer a Walter; le explica que su marido se emborracha y la maltrata, y que ni él, ni la hija de éste, Lola, la quieren. Le relata que fue la enfermera de la primera Sra. Dietrichson y después se casó con él porque le inspiraba lástima, pero ahora le odia y no le importaría verle muerto.

Walter advierte a Phyllis que no se le ocurra hacer nada, pues el astuto Keyes lo descubriría, aconsejándola que se olvide. Pero es él quien no abandona la idea, ahora cree que no es tan descabellado asesinar al Sr. Dietrichson y conseguir a la mujer que desea. Conocedor de todas las artimañas para engañar a la compañía donde trabaja, piensa que nadie, ni tan siquiera Keyes, podría descubrirle.

«*Seguimos allí, y ella empezó a llorar suavemente como la lluvia que caía sin decirnos nada*». La *voice over* de Walter que encadena con la imagen de la pareja abrazada en el sofá nos sumerge en el presente, donde Walter continúa su relato en el dictáfono:

*Puede que ella abandonara ese pensamiento, pero yo no, me era totalmente imposible. Todo se relacionaba con algo que yo había pensado. Ya sabes lo que pasa Keyes, en este negocio no duermes pensando en las trampas que pueden tenderte. Eres como el que cuida de la ruleta para que los clientes no engañen a la casa. Y una noche empiezas a creer que podrías engañarla tú mismo ya que justamente tienes la rueda en tus manos, te lo sabes todo de memoria y piensas que lo harías bien en cuanto tuvieras una oportunidad. De pronto alguien llama y te lo ofrece todo en bandeja. Mira Keyes no pretendo disculparme, luché contra ello, pero no con mucha fuerza. La meta eran cincuenta mil dólares, aunque había que pasar por el cadáver de un hombre que jamás me había hecho nada, salvo... estar casado con una mujer que ya no le importaba y a mí sí.*

El acto sexual se ha consumado –aunque no se muestre visualmente, advertimos que se han invertido sus posiciones–, siendo sustituido por esta leve incursión en el presente. Un fundido de Walter, ante el dictáfono, concatenado con la pareja donde localizamos a cada uno en un ángulo del sofá nos arrastra hasta el segundo *flash-back* –el más corto de todos–. Mientras Phyllis se pinta los labios, él promete ayudarla fraguando un plan perfecto para asesinar a su marido.

Tras cerrar la puerta a Phyllis, Walter deambula por el salón fumando un cigarrillo y abre la ventana. Está lloviendo torrencialmente.

La imagen de Walter observando la lluvia se funde con el presente, donde prosigue su grabación:

*Así empezó Keyes, la máquina ya se había puesto en marcha y nada podría detenerme. Lo primero que había que hacer era preparar la póliza de accidentes. A él no le interesaba, pero me bastaría con una proposición, tenía que conseguir que lo hiciera sin que supiera lo que firmaba y quería algún testigo, además de Phyllis, para que me*

*oyera hablar del seguro. Yo trataba de pensar con tu cerebro Keyes, porque quería preparar todas las respuestas a las preguntas que ibas a hacer cuando muriera Dietrichson. Un par de noches después fui a su casa, todo parecía normal salvo que no me gustaba el otro testigo preparado por Phyllis, la hija de Dietrichson; Lola.*

El tercer *flash-back* nos transporta hasta la mansión Dietrichson donde Phyllis y Lola (Jean Heather) juegan a las damas, mientras que el Sr. Dietrichson (Tom Powers) yace desconsideradamente en el sofá charlando con Walter.

Parte de la conjura es que el Sr. Dietrichson firme un seguro de accidentes creyendo que suscribe la renovación del seguro de su coche, algo que consigue con la ayuda de Phyllis teniendo como testigo de la firma a Lola, la hijastra de ella.

Una vez refrendado el seguro, Walter abandona la casa de los Dietrichson. Phyllis le acompaña a la puerta y él le indica cuál es el siguiente paso: Ha de conseguir que el próximo viaje que realice su marido sea en tren, pues en accidentes que raras veces ocurren la indemnización es doble.

Al entrar en el coche se encuentra a Lola que le está esperando. Ésta le cuenta que va a citarse con su novio. Su padre le tiene prohibido ir con él, porque piensa que no es hombre para ella; está lleno de deudas y lleva una vida poco recomendable. Ante la presencia de Lola, Walter se siente mal consigo mismo ya que planea asesinar a su padre. La acerca hasta la esquina de Vermont y Franklin donde ha quedado con Nino Zchetti (Byron Barr) y se le presenta.

Surge un contratiempo, y Phyllis se reúne con Walter en un supermercado para informarle de lo acaecido: El Sr. Dietrichson se ha fracturado una pierna y no podrá emprender el viaje que tenía previsto.

En las oficinas de la compañía de seguros, Keyes ofrece a Walter un cargo de mayor categoría pero él lo rehúsa; pronto va a tener más dinero del que hubiera ganado en muchos años de trabajo.

Phyllis le telefonea interrumpiendo la conversación con Keyes. Su marido viajará esa misma noche y lo hará en tren, en el de las diez y cuarto de Glendale. La confabulación sigue adelante, harán creer a la compañía de seguros que el Sr. Dietrichson ha muerto accidentalmente al caerse de un tren en marcha, lo cual les permitirá conseguir la doble indemnización.

Walter dispone todo minuciosamente, se coloca una falsa escayola en la pierna y se vale de unas muletas para hacerse pasar por Dietrichson. De camino a la estación, Phyllis conduce el coche con su marido al lado y Walter está escondido en el asiento trasero. Ella toca tres veces el claxon; señal convenida para que Walter mate a Dietrichson.

Después del asesinato, en la estación Walter sube al tren apoyado en las muletas y camina con dificultad dirigiéndose hasta la plataforma del último vagón. Allí se encuentra con un hombre, el Sr. Jackson (Porter Hall). Con la excusa de que se ha dejado olvidada la pitillera en su departamento y le apetece fumar un cigarrillo consigue que el hombre vaya a buscarla. Así, sin ningún testigo, se arroja del tren en el punto donde le espera Phyllis. La pareja saca el cadáver del vehículo y lo abandona sobre la vía junto a las muletas y el sombrero.

De regreso, Walter explica a Phyllis la actitud que debe adoptar, aquello que ha de responder en los interrogatorios. Todo ha salido según lo previsto, pero Walter, turbado, tiene la sensación de que algo va a ir mal:

*«Ya estaba todo, no había habido fallos, nada se había olvidado. No había nada que pudiera delatarnos... Y sin embargo Keyes, mientras iba por la calle hacia el bar, pensé de repente que todo acabaría mal. Parece absurdo Keyes, pero así fue. No oía mis propios pasos... Eran los de un hombre muerto».*

Con estas palabras que acompañan la imagen de Walter alejándose por las calles vacías se produce un fundido a negro que enhebra con el presente, lugar donde continúa su grabación: *«Ha sido la noche más larga de mi vida Keyes y el día siguiente todavía peor con la noticia en los periódicos, empezó a hablarse de ello en la oficina y el siguiente cuando empezaste a investigar tú. Llevaba las manos en los bolsillos porque me temblaban. Me puse gafas negras para que no me vieran los ojos, y luego me las quité para que no me dijeran por qué las usaba».*

### Secuencia C

Un fundido de Walter ante el dictáfono anuncia el cuarto *flash-back* que nos traslada al ascensor de las oficinas de la Pacific, donde en *over* seguimos escuchando a Walter: *«Trataba de mantener la calma, pero notaba que mis nervios se hacían pedazos».*

La Policía cree que la causa de la muerte ha sido por accidente. Keyes defiende a Walter ante su superior, Norton (Richard Gaines), manifestándole que no se le puede recriminar el haber hecho la póliza al Sr. Dietrichson.

Instantes después, Phyllis entra en el despacho, ha sido emplazada para notificarle que su marido tenía suscrito un seguro de accidente. Norton mantiene que fue un suicidio, y le hace saber que la indemnización no será doble. Phyllis finge dolor por la muerte de su marido y les recuerda que fueron ellos los que la han convocado, ella ignoraba que existiera tal seguro. Viendo que Norton no va a abonarle lo que esperaba, se retira ofendida.

Keyes no está de acuerdo con Norton, e insiste en que es impensable que el Sr. Dietrichson se haya suicidado, algo que tranquiliza a Walter.

Phyllis llama por teléfono a Walter, necesita verle y se cita con él en su apartamento. Keyes se le anticipa, quiere comentar con Walter su hipótesis sobre el asesinato. No se explica la causa por la cual el Sr. Dietrichson no reclamó el seguro de accidentes cuando se quebró la pierna. Y conjeturando llega a la conclusión de que la Sra. Dietrichson se halla implicada en el crimen.

Al escuchar la conversación desde fuera, Phyllis se detiene en la puerta de entrada del apartamento. Cuando Keyes sale, Phyllis se oculta detrás de la puerta.

Keyes desaparece y la pareja se adentra en la casa. La visita de su compañero ha provocado cierto desasosiego en Walter, sabe que Keyes es obstinado y que no descansará hasta haber esclarecido el caso. En Phyllis ya anida el pensamiento de que el asesinato, que tendría que haber servido para unirles, les está separando.

#### Secuencia D

En las oficinas de la Pacific, Lola espera a Walter. En su despacho, entre sollozos, le cuenta que su madre murió un invierno años atrás. Estaba enferma de pulmonía y Phyllis era la enfermera que la cuidaba. Lola halló a su madre con las ventanas abiertas y destapada, a los pocos días murió. Seis meses después, su padre se casaba con Phyllis. Lola vio a su madrastra probarse un traje de luto dos días antes de que muriera su padre, sospecha que ella había matado a su madre y ahora también a su progenitor para cobrar el dinero de la póliza de seguros. Walter siente compasión por Lola y para animarla saldrá con ella en varias ocasiones.

Keyes en su despacho detalla a Walter cómo sus conjeturas van adquiriendo forma; describe sorprendentemente la manera en que se cometió el asesinato. Ha mandado llamar al hombre al que Walter no hubiese querido ver por nada del mundo, el Sr. Jackson (testigo accidental que estaba en la plataforma), quien no identifica en las fotografías de Dietrichson al hombre con el que coincidió en el tren, pero cree conocer de algo a Walter.

Se produce un nuevo encuentro de la pareja en el supermercado. Walter aconseja a Phyllis que no reclame la póliza de indemnización doble. Empieza a albergar dudas de su cómplice y le hace saber que conoce lo que le ocurrió a la primera Sra. Dietrichson. Ella niega todo. Le recuerda que odiaba a su esposo, pero que fue él quien planeó el asesinato y le amenaza advirtiéndole que los dos permanecerán juntos, suceda lo que suceda, hasta el final.

La cámara enfoca un primerísimo primer plano de Walter y escuchamos su voz *en off*: «Sí, recordaba, recordaba lo que tú me habías dicho Keyes acerca del viaje en tranvía del que nadie podía bajar hasta el final de la línea» que se amalgama con una imagen instalada en el presente donde prosigue su confesión: «En el cementerio... Y empecé a pensar para qué sirven los cementerios. Para dejar allí a los muertos. Creo que fue la primera vez que pensé en Phyllis así, muerta. Y ¿qué pasaría si ella muriese?»

Tras esta pequeña incursión en el quinto y último *flash-back*, Walter nos permite retroceder en el tiempo hasta el momento en el que Lola y él pasean por una colina desde la que se divisa el famoso Hollywood Bowl.

Lola le asegura que su exnovio se ve habitualmente con Phyllis, manifestando su sospecha de que Zachetti ayudó a ésta en el asesinato, ya que el día del trágico suceso él no quedó con ella alegando que estaba enfermo.

Al día siguiente, Keyes llama a Walter a la salida del trabajo anunciándole que ya se ha esclarecido el caso Dietrichson. Lo que a Walter le atemoriza es no saber si Keyes conoce la identidad del cómplice de Phyllis, motivo por el cual se dirige al despacho de Keyes para encontrar algún indicio. En el dictáfono descubre un mensaje para Norton donde Keyes descarta la posibilidad de que Walter tenga implicación alguna con el suceso y responde por él. Sospecha, en cambio, que el crimen estuviera urdido por Phyllis y Zachetti. Keyes saca un cigarro y será Walter –como a lo largo de

todo el metraje— quien prenda una cerilla con la uña del pulgar y le dé fuego. Keyes nunca lleva fósforos, argumenta que no le gustan porque se le encienden en el bolsillo.

Walter llama a Phyllis por teléfono indicándole que irá a verla, y que espere con las luces apagadas. De noche, ella le aguarda con una pistola oculta bajo el cojín del sillón en el que está sentada. Ahora es Walter quien advierte a Phyllis que los dos seguirán juntos hasta la muerte. Phyllis asegura que nada le une a Zachetti, y le insinúa que podría revelar toda la verdad. Él amenaza con matarla.

Mientras Walter cierra la ventana ella le dispara, pero se ve incapaz de efectuar un segundo disparo, según confiesa, porque acaba de comprender que estaba enamorada. Walter impertérrito no la cree. Coge la pistola, que ella entrega sin oposición, y dispara dos veces sobre el vientre de Phyllis.

Walter abandona la casa de los Dietrichson dejando el cuerpo exangüe de Phyllis en el sofá. Oye los pasos de Zachetti en el jardín y se esconde entre los arbustos. Le llama y le dice que Phyllis le engañó y que Lola aún le quiere, ofreciéndole una moneda para que la telefonee y continúe su relación con ella.

Retornando finalmente al tiempo presente, Walter prosigue su narración: «*Son casi las cuatro y media Keyes, hace frío. Me pregunto si aún estará sola en aquella casa, o si la habrán encontrado ya*». Está finalizando su confesión en el dictáfono cuando entra Keyes. Walter le ruega que no avise a nadie. Se levanta, camina hacia la puerta tambaleándose convencido de que aún puede llegar hasta la frontera y huir. Aunque ambos saben que no podrá ir muy lejos.

Se desploma junto a la puerta aclarando a Keyes que si no adivinó quién era el culpable fue porque lo tenía demasiado cerca, al otro lado de la mesa. «*Más cerca aún Walter*» —remarca Keyes—. «*Yo también te quiero*» —responde Walter casi sin hálito, mientras intenta encender un cigarrillo—. Esta vez, es Keyes quien prende una cerilla y ofrece fuego a su amigo moribundo.

La figura de la *femme fatale* en el cine negro americano:  
*Double Indemnity* (Billy Wilder, 1944)

## **8. ANÁLISIS TEXTUAL**

## 8. ANÁLISIS TEXTUAL

### 8. 1. Movimiento inicial

Antes de que aparezcan los créditos del film podemos escuchar la música inquietante de Miklós Rózsa<sup>441</sup>, innovadora e incisiva y en ocasiones estridente, propia de un ambiente pesadillesco –alude a fragmentos de la Sinfonía en Re de César Franck– que dotará, en ciertos momentos nucleares, de un ambiente neurótico a la película.



En un fundido encadenado con la majestuosa montaña del logotipo de la productora (Paramount Picture) aparece un signo icónico; una silueta.

Sobre un fondo iluminado dirigiéndose hacia la cámara un hombre con sombrero y muletas se arrastra lentamente, apoyando tan sólo su pie derecho. En un espacio enigmático y nocturno se van superponiendo los títulos de crédito a un ritmo acompasado que rivaliza con el movimiento de acercamiento de la sombra, que avanza llegando a anegar la totalidad de la pantalla, coincidiendo con el nombre del director.

Según señala Ramón Carmona, esta «secuencia inicial sitúa la película bajo el

<sup>441</sup> Uno de los más grandes compositores de Hollywood. Se trataba de su primera banda sonora para un *film negro*, género para el que más tarde compondría muchísimo.

marco de la castración: la silueta de una figura de hombre con sombrero y abrigo se arrastra hacia la cámara con muletas<sup>442</sup>».

Desconocemos de quién es la sombra que aparece en los créditos y que determinará buena parte del trayecto del *film*, ya que podría pertenecer a dos de sus personajes; el Sr. Dietrichson o Walter Neff.

Es probable que sea el Sr. Dietrichson, un hombre que se dirige, sin saberlo, hacia la muerte, una víctima del egoísmo de su propia mujer. Si consideramos que la figura pertenece a Walter Neff simbólicamente estas muletas corresponderían a un apoyo inmoral, oculto, vergonzante. Más tarde, podremos comprobar la mutilación de un espíritu que conserva restos de su poder moral y que sufre hasta obtener la venganza.

Sobre la silueta de este hombre aparecen fusionados los nombres de los actores: Fred MacMurray y Barbara Stanwyck y en un lugar inferior, aunque predominante, ocupando casi por completo el espacio de los dos anteriores, Edward G. Robinson. Tres personajes protagonistas, Walter, Phyllis y Keyes que desde los títulos de crédito aparecen ligados entre sí.

*Perdición*, el título en España de *Double Indemnity*, transfiere al *film* un sentido más dramático y funesto que la traducción literal *Doble Indemnización* donde se alude a ciertas pólizas por accidentes, que casi nunca ocurren, por las cuales las compañías de seguros pagan el doble.

En palabras de Ramón Carmona: «No deja de ser curioso que al elegir nuevo título para la versión española, se desplazara el énfasis desde lo descriptivo (la indemnización del seguro buscada por los protagonistas en el esquema argumental) hacia lo valorativo (perdición), con la consiguiente culpabilización del personaje femenino, origen de toda la tragedia<sup>443</sup>».

Aunque en nuestra opinión *Pacto de Sangre*<sup>444</sup>, título con el que apareció en Hispanoamérica<sup>445</sup>, es más revelador e impactante que el original o el de la versión española, además de parecernos más justo ya que se comparte la culpa.

*Double Indemnity* encierra la convocatoria del engaño que nos aguarda, formulado por la voz en *off*, que sutura el relato, del protagonista Walter Neff. Un asesinato se halla vinculado a estas palabras, como ya advertiremos, y a la sombra de

---

<sup>442</sup> Carmona, *op. cit.*, p. 263.

<sup>443</sup> *Ib.*, p. 261.

<sup>444</sup> Homónimo al de la novela en castellano *Double Indemnity* de James M. Cain.

<sup>445</sup> Argentina y Perú.

este hombre con muletas que se aproxima a nosotros. Sombra que se funde con la imagen nocturna de la ciudad de Los Ángeles que da comienzo al *film*.

## 8. 2. La oscuridad del presente

La sucesión de imágenes que analizaremos son negras como la película, negra ya desde el principio, puesto que comienza con un paisaje nocturno mostrándonos lo acontecido hasta el amanecer. El tiempo transcurrido en el *film* –apenas unas horas– es desde que anochece hasta que apunta el día.



Tras un fundido encadenado, el planteamiento inicial de la película comienza con la secuencia de un coche (*Dodge*, 1938) que a toda velocidad recorre las calles oscuras y lluviosas de la ciudad de Los Ángeles<sup>446</sup>.

En la oscuridad, las luces de los faros de los coches, del semáforo y de las farolas serán las encargadas de arrojar algo de luz a la imagen de la noche que oculta un asesinato.

Detengámonos unos instantes en la primera escena antes de proseguir. En el lateral izquierdo del plano dos hombres trabajan en unas obras de la carretera, así lo anuncia un cartel: *Los Angeles Railway Corp. Maintenance Dept.*, y a la derecha tres focos de fuego parecieran simbolizar un triángulo de asesinatos; tres serán las muertes.

<sup>446</sup> *Film* trasgresor en parte por sus localizaciones en escenarios reales, estableciéndose así el sentido del lugar. Los enclaves exteriores –localizaciones de la ciudad de Los Ángeles– son uno de los puntos fuertes de la película, necesarios para dar la imagen de una ciudad nada corrupta y libre moralmente.

El operario de las obras le indica al coche el camino que ha de seguir, dirigiéndole a aquel lugar al que pertenece, el foco del horror, de la muerte; impidiéndole tomar esa dirección, es como si la línea pintada en el asfalto dividiera dos mundos.

Por medio de un encadenado, aparece en pantalla un semáforo a la izquierda en la Sixth St. con el letrero de “go” y justo en el momento en el que se aproxima el coche cambia a “stop”; curioso trayecto marcado ya por dos impedimentos. El coche no tiene en cuenta el “stop” del semáforo, saltándose y advirtiéndonos que su conductor tiene algún problema.



Un plano general nos muestra cómo en un cruce el automóvil casi colisiona con una furgoneta de reparto del diario *Los Angeles Times* que le esquiva, poniendo en peligro la vida de inocentes.

Paradójicamente, de la furgoneta caen tres paquetes de periódicos, una vez más se inscribe en el texto el número tres, preludiando las tres mismas muertes que mencionábamos con anterioridad.



Finalmente se detiene frente a un alto bloque de oficinas<sup>447</sup>, donde a la derecha del plano americano podemos leer: Pacific Building. Del automóvil vemos salir al

<sup>447</sup> Oficinas que imitan las de la central de la Paramount Pictures en Nueva York.

conductor temerario que camina con cierta dificultad; el vendedor de seguros Walter Neff, un hombre que ha logrado acabar con su más terrible pesadilla.



Su silueta nos da la espalda a diferencia de la de los créditos, y la cámara mediante un *travelling* de aproximación se va acercando con él hasta la puerta del edificio. El plano queda dividido por una cruz que conforman los travesaños de la puerta; cruz sobre la que Walter se apoya agachando la cabeza.

Vislumbramos un *drugstore* iluminado por una luz que proviene del fondo donde se ubica una barbería. Llegado a este punto, el rótulo Pacific Building se encuentra ahora estampado a la izquierda sobre las dobles puertas de cristales de la entrada. Aunque en el *film* no aparece el mar, el cineasta eligió *Pacífico* como nombre para la compañía de seguros haciendo alusión al Océano Pacífico, ya que el desenlace de la novela de James M. Cain sucede en un barco que sale de San Pedro rumbo a Balboa.

Es recibido por el vigilante de seguridad del edificio. Para continuar con la relevancia simbólica concedida al número tres, localizamos tres ascensores, dos con la luz apagada –dos muertes– y el central aún con la luz encendida –Walter, aunque malherido en su hombro izquierdo, vive–.



Detalle

Una vez dentro, el vigilante nocturno le acompaña al ascensor donde conversan de temas triviales. El aspecto de Walter empieza a hacerle sospechar y, a la vez,

nosotros también conjeturamos que dicho vigilante será quien alerte a alguien más tarde.

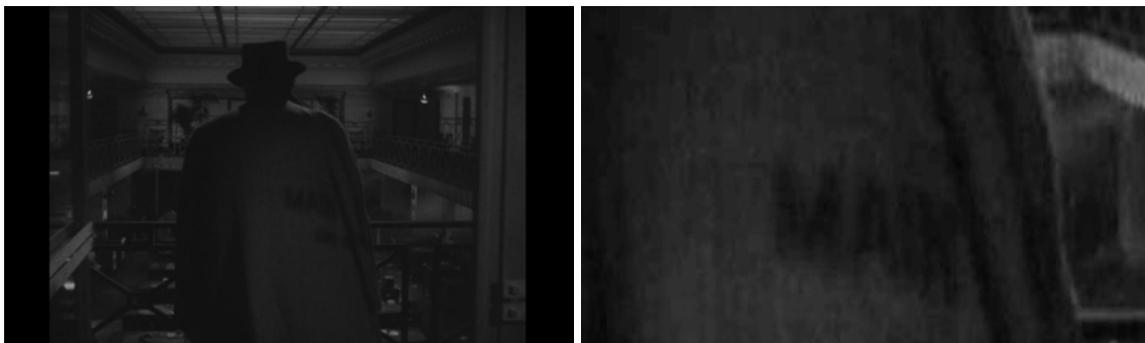
En este plano medio, Walter continúa dando la espalda a la cámara. El vigilante acciona una palanca para subir al piso duodécimo donde se encuentra su despacho. La imagen guarda muchas similitudes con el final alternativo propuesto por Billy Wilder para el *film*, con Walter en la cámara de gas y el verdugo bajando la palanca que le provocará la muerte.



Detalle

Al salir del ascensor hallamos a Walter, de nuevo, inscrito en una cruz compuesta por los travesaños de una doble puerta de cristales –en la que podemos leer Pacific All Risk Insurance Co. Founded 1906, a la izquierda y *Main Office*, a la derecha–, y es que Walter al abandonar el ascensor simbólicamente ha muerto.

El vigilante nocturno permanece en el interior del ascensor y Walter se adentra al mundo de las tinieblas. En su antesala, en el lateral izquierdo del plano, se exhibe una silla vacía –que como veremos no debería estar allí–, muy similar a la instalada en la cámara de gas ya citada.



Detalle

Un plano americano nos descubre un secreto; al atravesar la puerta sobre el cuerpo de Walter la palabra *Main* queda plasmada en su abrigo desvelando ser el mayor sospechoso, el principal asesino.



La cámara sigue a este hombre surgido de las sombras de la noche; ha salido de las sombras para convertirse en sombra. Sombra que recorre las paredes de las galerías y los pasillos, sombra que camina encorvada hasta su despacho.

Antes de entrar, una fuente de luz, ausente del plano, procedente de los pasillos de la oficina hace que la figura de Walter destaque en la oscuridad de la imagen. Dentro, la negrura lo invade todo.

La sombra que se visualiza a través de los cristales posee evidentes concomitancias con otra perteneciente a la última secuencia, ambas en el umbral de una puerta. Llegaremos a entender mejor el significado que adquieren las sombras, al final del *film*, ya que será allí donde saldrán a relucir en la plenitud de su opacidad.

Durante toda la oscuridad del metraje habrá espacios donde una pequeña fuente de luz hará visible las sombras con gran nitidez. Luces oblicuas, claroscuros y sombras que, en nuestra opinión, muestran evidente consonancia con los personajes del universo narrativo en el que se inscriben.

Trataremos de arrojar algo de luz sobre estas sombras, reflexionaremos sobre sus manifestaciones albergando la esperanza de aproximarnos a lo que late de fondo; serán las sombras las que nos desvelarán aquello que ocultan los personajes, secretos que ellos mismos no aceptan y que no desean que salgan a la luz.

### 8. 3. Confesión



Con gran esfuerzo, al estar malherido utiliza una sola mano, Walter extiende los cigarrillos sobre la mesa y enciende uno. Después, coloca un cilindro en el dictáfono y comienza a grabar una confesión.



El dictáfono será el encargado de recoger las emociones internas de nuestro protagonista y mostrarlas al exterior. Al comienzo de la grabación escuchamos: «*Walter Neff a Barton Keyes, jefe de siniestros*», en realidad, estas palabras son puro formalismo; la grabación está hecha para confesar a un amigo que ha traicionado su amistad, que le ha engañado.

Keyes es el destinatario, el “tú” del discurso pronunciado por el “yo” de la voz narradora de Walter Neff. Y es en ese “tú” –Keyes– donde se encierra una dualidad en su misión de amigo y padre simbólico e idealizado.

La resolución de la trama nos es conocida ya desde el principio gracias a la declaración que Walter graba en el dictáfono –lugar insistentemente marcado y primera experiencia a la que el espectador es convocado–, utilizado como instrumento narrativo de la historia, teniendo así el *film* la forma de memorándum: «*Keyes, yo maté a Dietrichson. Yo, Walter, agente de seguros de treinta y cinco años de edad, soltero y sin*

*señas personales, hasta hace poco, claro. Sí, yo le maté, le maté por dinero y por una mujer y ni conseguí el dinero ni la mujer».*

Así pues, retomando a Ramón Carmona: «Esta película no está basada en la pregunta: ¿qué pasa?, sino ¿cómo?, es decir, en una pregunta sobre los mecanismos de la narración y del conocimiento, sobre el modo mismo en que se constituye la historia<sup>448</sup>».

Con las palabras de Walter que resuenan en su interior empieza la tormentosa historia que con gran desaliento nos narra, y nosotros comenzamos a comprender la culpabilidad que le invade. Walter graba en el dictáfono su voz interior, aquello que le inquieta y remueve por dentro, es una suerte de confesión y al mismo tiempo un reconocimiento de su fracaso. La vida y la muerte le han atrapado.

El espectador empieza a comprender los efectos de lo acontecido, convirtiéndose en ese confesor que escucha la declaración de culpabilidad del pecador y su trágico final tras caer en la felonía de una mujer. Ahora tan sólo asume el papel de testigo, aunque en el devenir del relato el espectador ocupará el lugar destinado a Walter para más tarde pasar a identificarse con la protagonista, pero siempre viendo, sintiendo la quiebra paulatina de ambos sujetos. Personajes perdidos y nosotros con ellos.

#### **8. 4. *La Casa de la Muerte***

Comienza el primer *flash-back* con la voz en *off* de Walter que nos hace regresar al pasado para descubrir cuál es el motivo que le hizo llegar a su despacho y confesarse culpable.

A través de dicho *flash-back*<sup>449</sup> nos remontamos al mes de mayo cuando Walter, a su regreso de Glendale, visita la casa de la familia Dietrichson para la renovación de los seguros de sus dos automóviles –LaSalle y Plymouth–.

---

<sup>448</sup> Carmona, *op. cit.*, p. 262.

<sup>449</sup> Inexistente en la novela, aunque hemos de decir que el texto literario nos sumerge –capítulo IV– en una suerte de evocación y así cristaliza en el texto narrativo: «*Todo esto que les he contado sucedió al final del invierno, más o menos a mediados de febrero*». Cain. *Pacto de Sangre*, *op. cit.*, p. 55.



Mediante un lento encadenado, el coche de Walter llega a la mansión Dietrichson<sup>450</sup> en el Bulevar Los Feliz, situada en una colina desde la que se puede observar toda la ciudad. La cámara realiza un paneo siguiendo al vehículo hasta que éste se detiene, después que haya salido del coche le acompañará hasta que se sitúe ante la puerta de entrada.

Durante el día la iluminación es natural, aun así, vemos que el sol proyecta largas sombras negras que nos acompañarán evocando su importancia. Las marcas en el pavimento junto con las sombras de los árboles se despliegan como telarañas, anunciando peligro.



Observamos la imagen de cuatro niños jugando al béisbol<sup>451</sup> que denota la inocencia de una cálida y soleada mañana californiana, en yuxtaposición con la maldad alojada en el interior de nuestros personajes.

Tres son las palmeras (símbolo de poderío) que forman un triángulo en la entrada presidiendo la casa de los Dietrichson<sup>452</sup>. Escuchamos la voz en *off* de Walter sobre la que encabalgan las imágenes de la mansión: «*Se trataba de una de esas casas*

<sup>450</sup> En el libro *Pacto de Sangre*, James M. Cain se refiere a la mansión de los Dietrichson como la *Casa de la Muerte*. Nombre con el que la protagonista la bautizó debido al color rojo de las cortinas. Cain. *Pacto de Sangre*, *op. cit.*, p. 168.

<sup>451</sup> Es la niña la que batea; se nos anuncia que es una mujer la que tiene la fuerza, la que domina el juego.

<sup>452</sup> Mansión colonial de origen español localizada en la Baja California, concretamente en Quebec Drive Street (Los Ángeles).

*de estilo español, por las que todo el mundo se volvía loco hace diez o quince años, debía haber costado treinta mil dólares».*

La asistente intenta atenderle en la puerta y no dejarle pasar, Walter dándole un pequeño empujón consigue entrar. Desde el vestíbulo, nuestra mirada junto con la de él observa los elementos «de estilo español de pacotilla, igual que toda la casa. Una escalera de hierro forjado baja haciendo una curva desde el segundo piso. Un chal mexicano con flecos cuelga por encima del rellano<sup>453</sup>». Llamemos aquí la atención sobre este hogar, pues más tarde participará de un efecto siniestro.

El marido no se encuentra en casa pero sí su esposa, quien hace una sensual aparición en el rellano superior de la escalera que da al recibidor, envuelta en una toalla exhibiendo sus hombros desnudos, algo que refuerza su poder de seducción.



El contrapicado y la iluminación centrada en ella enfatizan su figura como alguien superior. Poderosa, exhibiendo su atractivo sexual, está en lo más alto, dominándolo todo desde arriba. Walter, desde abajo, la mira fascinado, acata; ella es la que manda.

Imagen que obedece a lo expuesto por Laura Mulvey, precisamente por tratar a la mujer como mero espectáculo y objeto de deseo por parte del protagonista masculino. Walter, a través de su mirada marca la diferencia sexual. Él es el sujeto activo, portador de la mirada, provocador de los acontecimientos narrativos, mientras que ella es el objeto pasivo, receptor de la mirada, soporte del deseo masculino. Pero esta figura femenina portadora de la diferenciación sexual «conlleva una amenaza de castración y por lo tanto un displacer», cuestión que, como veremos, puede quedar resuelta a través de la fetichización de la imagen femenina convirtiéndola en una imagen objetivada<sup>454</sup>.

<sup>453</sup> «Todo esto, la arquitectura, los muebles, la decoración, etc., es un genuino ejemplo de la primera época de Leo Carrillo». Wilder y Chandler, *op. cit.*, p. 27.

<sup>454</sup> Mulvey, *op. cit.*, p. 372.

El espectador es convocado a escuchar el primer diálogo entre la pareja que, como todos los del *film*, es ágil y está cargado de indirectas, ironía y doble sentido<sup>455</sup>.

La Sra. Dietrichson mirando hacia abajo pregunta:

–«¿Puedo yo atenderle en algo?» –su voz es suave y sensual–.

–«El seguro caducó el día quince, lamentaría que pudieran ustedes tener alguna avería no estando...» –Walter esboza una leve sonrisa, mira fugazmente la toalla y bromeando prosigue– «*cubiertos totalmente*». «Introduciendo así la ambigüedad sexual junto al exceso social», tal y como sugiere Ramón Carmona<sup>456</sup>.

La Sra. Dietrichson capta el sarcasmo y la doble intención: «*Le entiendo perfectamente Sr. Neff. Estaba tomando un baño de sol*». Muestra cierto pudor ocultando sus piernas desnudas tras el mantón mexicano de flores que cuelga de la escalera.

Él, arrobado, sigue con la mirada clavada en el rellano aun cuando la Sra. Dietrichson ya se ha marchado.

En palabras de Laura Mulvey, la mirada determinante del varón «proyecta su fantasía sobre la figura femenina, a la que talla a su medida y conveniencia. En su tradicional papel de objeto de exhibición, las mujeres son contempladas y mostradas simultáneamente con una apariencia codificada para producir un impacto visual y erótico tan fuerte, que puede decirse de ellas que connotan para -ser-miradabilidad- (*to-be-looked-at-ness*). La mujer expuesta como objeto sexual es el *leitmotiv* del espectáculo erótico [...] ella significa el deseo masculino, soporta su mirada y actúa para él<sup>457</sup>».

---

<sup>455</sup> Los diálogos de James M. Cain supusieron un obstáculo, aunque fue famoso por ellos no encajaban demasiado bien ya que eran más suaves y menos naturales. Así pues, Raymond Chandler y Billy Wilder los convirtieron en más directos, incisivos, duros y cínicos.

<sup>456</sup> Carmona, *op. cit.*, p. 266.

<sup>457</sup> Mulvey, *op. cit.*, p. 370.



Al dirigirse al salón, en un mismo plano observamos a Walter inscrito en una ventana con la sombra de un árbol de ramas secas al fondo y una cruz doble<sup>458</sup>, la que forman los travesaños de la ventana. Como vemos, se anuncia la muerte en cada detalle.

Llama la atención el abandono, todo está cubierto de polvo<sup>459</sup>, algo que no sólo percibe el espectador sino también el mismo protagonista. Al entrar por primera vez en la sala, Walter pensó: «... *las ventanas estaban cerradas y el sol que penetraba por las persianas hacía brillar el polvo en el aire*».

La luz que se filtra a través de las rendijas de las ventanas denota que la casa, al igual que su propietaria, resulta fría, distante, remarcando la soledad de ambas. El polvo sobre cuadros, adornos y en los marcos con las fotografías del Sr. Dietrichson y de su hija evidencian la dejadez, la declinación. La ausencia de un retrato de la Sra. Dietrichson, a su vez, es señal de aislamiento.

Las persianas venecianas reflejan en la pared un juego de luces y sombras horizontales que, por la posición de la luz del sol al llegar al suelo, crean un efecto óptico que hace que veamos las barras verticales asemejándolas a los barrotes de una celda.

Walter se ha introducido en el interior de esta prisión, al igual que la luz del sol que brilla esplendoroso y se cuele por las persianas. Luz del sol, calor equivalente a ese fuego vital o libido que observaremos en los primeros encuentros entre la Sra. Dietrichson y Walter. Más adelante, cuando el sol desaparezca en el horizonte

<sup>458</sup> Cruz de doble travesaño que lleva el *Titulus Crucis*, es decir, la inscripción puesta sobre la Cruz de Cristo (INRI).

<sup>459</sup> John F. Seitz, el director de fotografía de la película, propuso esparcir polvo de aluminio/plata en el interior de la mansión Dietrichson sobre los objetos y Wilder mandó pintar las paredes de amarillo para evidenciar un declive, un abandono de las tareas cotidianas del hogar, de la vida de aquella casa y de los personajes que moraban en ella; aire viciado, corrupto. Los caprichosos rayos que penetraban por la ventana derramando su luz y el polvo danzando en el aire también podían indicarnos el hecho de encontrarnos en una de las estaciones más secas del año.

sumergirá a nuestros personajes en un mundo inferior, el mundo de las tinieblas, es entonces cuando aflorará la luna; la muerte.



Deteniéndonos en la iconografía del espacio doméstico advertimos que, marcando el centro de la alargada mesa donde se encuentran dos lámparas, hay una pecera, en códigos externos al texto el agua se asocia a la vida.

Atendamos un momento al elemento visual de la pecera, en suma del agua –situado en el centro de la imagen y destacando en la puesta en escena–, al que nuestro protagonista se aproxima y que como enuncia Carl Gustav Jung «es también el fluido del cuerpo regido por el impulso, es la sangre y la aidez de sangre, es el olor animal y lo corpóreo cargado de pasiones<sup>460</sup>».

Aquí, el agua permanece retenida en un recipiente circular que nadie es capaz de traspasar y del que nada puede salir; es el egocentrismo de la Sra. Dietrichson, aquello que la obliga a encerrarse en sí misma. El cristal (su transparencia) nos permite ver a través de él, pero al mismo tiempo hace que no lo veamos transformándose en un nexo de unión entre el mundo visible y el invisible.

Walter alimenta a los peces, pequeños seres acuáticos de sangre fría, tan fría como la de la dueña de la casa, más tarde alimentará las ideas perversas de la Sra. Dietrichson. Éstos se hallan prisioneros en la pecera, él también ha quedado atrapado como ellos en la urna de cristal.

Mientras pasea curioseando con las manos en los bolsillos escuchamos su voz en *off*, prosiguiendo el primer *flash-back*, donde confiesa al dictáfono y a los espectadores que ella le ha deslumbrado: «*Pero a decir verdad Keyes no me interesaban a mí los peces de colores, ni los seguros de automóviles, ni el Sr. Dietrichson o su hija. Estaba pensando en la Sra. Dietrichson, en la forma en que me había mirado, deseaba volver a verla más cerca sin aquella estúpida escalera entre ambos*».

---

<sup>460</sup> Jung, C. G. (2009). *Arquetipos e Inconsciente Colectivo* (trad. Murmis, M.). Barcelona: Paidós, p. 35.

## 8. 5. Fetichismo



La Sra. Dietrichson se nos presenta con un *tild-up*<sup>461</sup> bajando las escaleras donde un plano detalle subjetivo nos muestra sus estilizadas piernas y la esclava que lleva en su tobillo izquierdo. En contrapicado, Walter la mira hipnotizado.

Sus brillantes piernas dominan todo el plano visual y es este fragmento de su cuerpo, tanto los zapatos como la cadena en el tobillo, el que adquiere un carácter seductor y sensual. No obstante, Laura Mulvey nos indica que «un primer plano de unas piernas [...] o de un rostro integran dentro de la narración una forma diferente de erotismo. Una parte de un cuerpo fragmentado destruye el espacio renacentista, la ilusión de profundidad que exige lo narrativo; proporciona a la pantalla una calidad plana, como de recortable o de icono, en lugar de darle verosimilitud<sup>462</sup>».

El sonido del tacón al caminar es impactante, una mirada es dirigida desde el punto de vista del personaje masculino, quien es seducido. Decimos dirigida, ya que un plano medio largo nos muestra al hombre que mira y luego la cámara enfoca el tobillo con cadena de ella.

En lo concerniente a la mirada, E. Ann Kaplan comenta que «la mirada se construye sobre nociones de diferencia sexual definidas por la cultura [...] los hombres contemplan a las mujeres, que se convierten en objetos de la mirada; el espectador, a su vez, se ve obligado a identificarse con esa mirada masculina y a cosificar a las mujeres de la pantalla<sup>463</sup>».

<sup>461</sup> Movimiento vertical de cámara, girando sobre su mismo eje desde las piernas hacia la cabeza.

<sup>462</sup> Mulvey, *op. cit.*, p. 371.

<sup>463</sup> Kaplan, E. A. (1998). *Las mujeres y el cine. A ambos lados de la cámara*. Madrid: Ed. Cátedra, p. 37.

Igualmente, para Laura Mulvey «la mirada del espectador y la del personaje masculino de la película se combinan hábilmente sin romper la verosimilitud narrativa<sup>464</sup>». El cuerpo de la mujer es aislado, expuesto, adornado como un fetiche y mostrado a la mirada del protagonista y del espectador; la mujer al ser exhibida y contemplada se convierte en el objeto erótico para ambos. Aquí, la mirada del protagonista masculino es determinante porque proyecta sus fantasías sobre la mujer.

Así pues, acudimos a la gran idealización de la imagen de la mujer en el cine clásico a través del concepto de fetichismo y claro está, al hablar de la mujer como espectáculo se está presuponiendo que el espectador es masculino o que este tipo de cine está dirigido a espectadores masculinos<sup>465</sup>. Para conseguir algún placer, la mujer espectadora podría identificarse con el personaje femenino, es decir, ser mirada. Una identificación narcisista, que conllevaría ser castigada.

A lo largo de todo el *film*, observaremos la existencia de rasgos fetichistas utilizados por la mujer para fascinar al hombre. El comienzo de la relación amorosa-criminal entre los protagonistas lo marca precisamente la esclava (señuelo sexual) del tobillo, eslabón necesario para el enlace de todo lo que ocurrirá entre ellos. Este objeto fetichista es el que despierta en Walter el deseo sexual hacia la Sra. Dietrichson; cada escalón que baja con esa pulsera es un paso más de Walter para acercarse a ella.

En varios planos, el cuerpo de la mujer será el máximo protagonista erigiéndose en fetiche. Freud consideró «el fetiche como un sustituto del pene [...] que tuvo suma importancia en los primeros años de la niñez, pero que luego fue perdido [...] ese pene hubo de ser abandonado, pero precisamente el fetiche está destinado a preservarlo de la desaparición [...] el fetiche es el sustituto del falo de la mujer (de la madre), en cuya existencia el niño pequeño creyó otrora y al cual no quiere renunciar<sup>466</sup>».

En esta imagen, que las piernas sean consideradas como fetiches es debido, tal y como apunta Freud, a la curiosidad del niño que contempla los genitales femeninos desde abajo, desde el pie hacia lo alto. Los zapatos, con un altísimo tacón, acrecientan su belleza, formando parte de la escenografía de la seducción; confeccionados en raso y

---

<sup>464</sup> Mulvey, *op. cit.*, p. 371.

<sup>465</sup> *Ib.*, p. 371.

<sup>466</sup> Freud, S. (1974). *Obras completas* (trad. López-Ballesteros y de Torres, L.). Tomo VIII. 1925/1933. CLIV, *Fetichismo*. Madrid: Biblioteca Nueva, p. 2992.

una borla de plumas, atrevidas y voluptuosas reproducen la visión de la vellosoidad púbica.

E. Ann Kaplan considera que «los hombres intentan descubrir en la mujer el pene que puede darles satisfacción erótica (por ejemplo, son representación del pene una cabellera larga, un zapato o unos pendientes). El temor a la castración es la base del fetichismo, porque hace que sea imposible la excitación sexual con una criatura que carece de pene o de algo que lo sustituya. En el cine puede “fetichizarse” todo el cuerpo de la mujer, para contrarrestar el miedo a la diferencia sexual, es decir, la castración<sup>467</sup>».

A este respecto Laura Mulvey expone: «El inconsciente masculino tiene dos vías para escapar de la ansiedad de la castración: la preocupación por la reactivación del trauma original (investigando a la mujer, desentrañando su misterio) contrarrestada por la devaluación, el castigo, o la redención del objeto culpable [...] o bien la completa negación de la castración por medio de la sustitución por un objeto fetiche o por la conversión en fetiche de la propia figura representada, de manera que pase a ser tranquilizadora en lugar de peligrosa<sup>468</sup>».

Así, nuestra fatal, presentada como objeto-fetiche tranquiliza el temor a la castración. En términos de Ramón Carmona: «Los planos iniciales del encuentro de Walter con Phyllis están marcados por una fascinación fetichista: al mismo tiempo lugar peligroso de castración y presencia que da placer –objeto de la mirada–, Phyllis es fuente de un placer que da confianza en uno mismo frente a la ansiedad de castración<sup>469</sup>».

Sigamos con la lectura textual fílmica, en la escena de la bajada de la mujer por las escaleras, la cámara traza una lenta panorámica descendente que concluye con la imagen narcisista que nos ofrece la Sra. Dietrichson delante del espejo con un vestido corto de un blanco immaculado.

Walter informa a Phyllis sobre los seguros de automóviles de su marido, manteniendo una conversación distendida<sup>470</sup>.

---

<sup>467</sup> Kaplan, *op. cit.*, p. 36.

<sup>468</sup> Mulvey, *op. cit.*, p. 372.

<sup>469</sup> Carmona, *op. cit.*, p. 266.

<sup>470</sup> Walter bromea al confirmar su apellido: «*With two f's, like in Philadelphia. If you know the story. –What story? –The Philadelphia story*». *Double Indemnity* está ambientada en el año 1938, observamos que se hace referencia a la película *The Philadelphia Story* (*Historias de Filadelfia*, George Cukor, 1940) que no debutará en Broadway hasta el año 1939 y en el cine hasta 1940.

## 8. 6. El narcisismo de Phyllis

«Lo que tú buscas no está en ninguna parte; lo que tú amas, apártate y lo perderás.  
Esa sombra que estás viendo es el reflejo de tu imagen. Nada tiene de propio;  
contigo llega y se queda; contigo se alejará, si puedes tú alejarte»  
Ovidio, *Metamorfosis*



En estos dos planos indirectos la Sra. Dietrichson se mira en el espejo (reflejo de la vida), se sabe deseada. Walter mira el bello rostro de la mujer –que se transformará en severo y glacial, cómo ya advertiremos–, él no se ve, como si de una representación fantasmagórica se tratase y no es la única vez que le sucederá. Al final del *film*, ambos pasarán de largo sin detenerse a mirar su imagen en el espejo, aunque su reflejo permanecerá allí, atrapado.

Dichos planos nos permiten saber más sobre los personajes; Walter está embelesado con lo que ve y ella, narcisista, se gusta a sí misma.

El espejo nos devuelve la imagen de la Sra. Dietrichson mirándose, de Walter, en plano oculto, tan sólo vemos su reflejo. Es sólo a ella a quien vemos duplicada, ¿de qué puede hablarnos esta imagen sino de sus diferentes caras? Se prefiguran ya distintos rostros que tanto nosotros como Walter vemos presidir la escena y que se irán desplegando a lo largo del texto fílmico. Otras caras que están en íntima ligazón con algo que late en su mirada, que encierra un secreto.

Contemplar su imagen reflejada en el espejo, para Ramón Carmona en su capítulo dedicado a *La feminidad como síntoma en Perdición*, bien podría señalar la naturaleza doble de las mujeres, se las desdobra visualmente con la finalidad de

advertirnos que la confianza en ellas es imposible. Aquí entraría en juego: nada ni nadie es lo que parece, lo que crees.

Este interés centrado en sí misma, no es sino el *pecado original* de la mujer fatal y la *metáfora de la amenaza* de su sexualidad hacia el hombre. «Su fin es la independencia, pero su naturaleza es fundamental e inevitablemente sexual». La sensualidad y la agresividad se mezclan en una mujer peligrosa, que se convierte en una amenaza hacia la sexualidad del hombre<sup>471</sup>.



La Sra. Dietrichson se pinta los labios frente al espejo, está segura de su belleza, pero quiere escucharlo de los labios de Walter: «*Espero haberme arreglado bien*» dice ella, como la madrastra de Blancanieves –en este caso también tiene una hijastra– preguntaba al espejo, sabiendo que siempre le contestaría que era la más bella. Walter asume el papel de espejo –objeto que la madrastra maneja– y también, en esta ocasión contesta: «*Para mi gusto perfecta*».

Narcisista, centrada en sí misma, está obsesionada con su belleza y las posibilidades de goce que ofrece su cuerpo, mira su imagen en el espejo ignorando a Walter, a quien intenta utilizar para conseguir sus propósitos. No se preocupa por el mundo que le rodea, ni le importan los límites morales establecidos.

En lo referente al mirar narcisista como Gaston Bachelard mantiene, «el rostro humano es, antes que nada, el instrumento que sirve para seducir. Mirándose, el hombre prepara, aguza, acicala ese rostro, esa mirada, todos los instrumentos de seducción. El espejo es el *Kriegspiel* del amor ofensivo<sup>472</sup>». Nuestra protagonista se prepara para el juego y el acto de arreglarse, maquillarse, de saberse bella, adquiere más importancia al verse reflejada en la “mirada del otro”.

<sup>471</sup> Carmona, *op. cit.*, pp. 259-260.

<sup>472</sup> Bachelard, G. (1978). *El agua y los sueños. Ensayo sobre la imaginación de la materia* (trad. Vitale, I.). México: Fondo de Cultura Económica, p. 39.

Observa con satisfacción su propio cuerpo como objeto sexual y, al igual que Narciso, al ver reflejado su bello rostro se ama a sí misma. No ama, pero necesita ser amada, y su cuerpo propuesto como objeto de deseo implica a Walter.

Tal como sugiere Ramón Carmona: «La mirada privilegiada de él, dirigida hacia el exhibicionismo de ella en la secuencia del espejo, un momento de pura especularidad, marca una separación entre la mirada de él y la del espectador: aprisionado en su identificación narcisista, la identidad de Neff y del espectador es simultáneamente desdoblada, dividida y recompuesta, su mirada es ahora nerviosa<sup>473</sup>», tendrá que indagar más sobre esta mujer.



La imagen de Walter en el espejo contemplándola perdura una vez que ella ha terminado de arreglarse; a continuación se da la vuelta dejando a Walter fijado todavía en el espejo. El espectador asiste a una doble imagen de él –mientras que ella ya se encuentra fuera del campo visual–, y ve cómo el espejo le aprisiona y cómo su vida queda en manos de ella.

Si Walter hubiese sabido atravesar la imagen transitoria y fugaz del “espejo” habría visto a la verdadera Sra. Dietrichson y el porvenir que le esperaba, pero esto supondría descubrir el paso entre la vida y la muerte.

---

<sup>473</sup> Carmona, *op. cit.*, p. 267.

## 8. 7. El aroma de la madre selva



Phyllis, segura de sí misma, se sienta en un sillón ocupando sólo la mitad de éste, como queriendo compartirlo y Walter más indeciso toma asiento en el brazo del sofá situado frente a ella. La Sra. Dietrichson aparece siempre en escena portando un objeto entre sus manos, anteriormente unas gafas y ahora un pintalabios con el que juguetea; objetos fetiches que confirman su narcisismo.

Walter hace referencia a la pulsera de su tobillo, dominando el plano visual: «Lleva usted una pulsera muy bonita señora», comentario que provoca cierto pudor en ella quien cambia de postura cubriendo levemente la pulsera con su pierna. Esclava, que no es más que la unión entre el alma de la Sra. Dietrichson y el mundo material. Metafóricamente también podría ser la unión inseparable de la pareja, atrapada por su irremediable y trágico destino.

Es evidente el alto grado de atracción que existe entre ambos, aunque Phyllis mantiene una actitud ambigua respecto al cortejo de Walter.

Inquieta, se levanta del sillón con la cabeza agachada, parece no escucharle y pasea dando vueltas mientras continúa jugando con el pintalabios entre sus dedos –ahora es ella de pie la que domina el plano–. Su tensión es debida al interés que muestra por otro tipo de seguros como los que se desprenden de accidentes y así se lo manifiesta a Walter, quien permanece sentado escuchándola sin advertir el peligro. Tras él, observamos unas flores secas a la izquierda y un sillón vacío a la derecha que evocan, una vez más, la muerte.



En este plano contraplano, Walter de nuevo se fija en la esclava<sup>474</sup>; le llama poderosamente la atención y se interesa por ella:

–«*Quisiera saber lo que hay grabado ahí*» –interpela–.

–«*Mi nombre*» –contesta Phyllis bajando la mirada hacia el objeto fetichista–.

–«*¿Cuál es?*»

–«*Phyllis*» –en los anillos, pulseras, etc. se suele llevar grabado el nombre de otra persona, no el propio; de nuevo el narcisismo se hace patente–.

Llamemos la atención sobre este nombre. En el original literario, en el que se basa el guión del *film*, James M. Cain escogió para la protagonista el nombre griego de Phyllis (*Filis*, *Philé*, *Filia*), el mismo que el de la trágica princesa Filis de Tracia, tal vez por lo mucho que tenían en común.

Las dos mueren prematuramente, ellas mismas deciden acabar con su vida; Filis, la heroína mitológica<sup>475</sup>, se arroja al mar<sup>476</sup> al perder la esperanza de que su amor regrese. En la novela, Phyllis Nirdlinger nos confiesa sus intenciones: «*Una noche me arrojaré desde la popa del barco, quiero sentir el contacto de sus dedos fríos apretándome el corazón*<sup>477</sup>», y se lanza al océano cumpliendo su deseo de unirse con él.

En la adaptación cinematográfica que nos ocupa, Phyllis no se suicida, pero existe un punto de similitud con la princesa Filis que descubriremos a medida que el texto avance.

---

<sup>474</sup> La pulsera que Phyllis lleva es una “esclava”, paradójico, ya que ella es una mujer libre que esclaviza a quien la rodea.

<sup>475</sup> Existen varias versiones del mito de la princesa Filis, Servio (a *Bucólicas*, 5. 10) indica que se ahorca. En Ovidio. *Heroides*, *op. cit.*, p. 81.

<sup>476</sup> Cuando Filis vio que su amante Demofonte no volvía, «se arrojó al mar cerca del cabo Pangeo». Julien, N. (2003). *Enciclopedia de los mitos*. Barcelona: Ediciones Robinbook, p. 139.

<sup>477</sup> Cain. *Pacto de Sangre*, *op. cit.*, p. 185.



Terminada la conversación con la Sra. Dietrichson caminan hasta la puerta, Walter se dispone a recoger su sombrero, de nuevo su imagen queda atrapada en el espejo, esta vez encuadrado de tal forma que pareciera formar parte de él.

Excelente el juego de luces y sombras que observamos en las imágenes. Como ya apreciamos, de nuevo, las sombras de las persianas se reflejan sobre Walter aprisionándolo, estas barras nos indican que está atrapado por una mujer de la que no podrá escapar nunca.

En el hall al despedirse, la figura iluminada de ella eclipsa la sombra de él sobre la pared. Al abandonar la mansión de los Dietrichson, Walter queda cegado por la luz que exhala Phyllis.



Un fundido de ella mirando la puerta que ha cerrado Walter encadena con la imagen de éste en el coche, quien prosigue la narración. Palabras que encabalgan con las imágenes, es aquí donde tiene lugar el monólogo, voz en *off* de Walter a propósito del aroma de la madreSelva –creación auténticamente chandleriana–: «*Era una tarde calurosa y aún recuerdo el olor de las flores a lo largo de la calle. ¿Cómo imaginarse que el asesinato puede oler a madreSelva?*». Es justamente en este instante cuando el espectador, al escuchar las palabras de Walter, comienza a desconfiar de Phyllis.

Walter aspira el aroma de la madreSelva y lo asocia con la muerte, extraña relación, pues el aroma de las flores despierta sentimientos amorosos y afrodisíacos.

No creemos que el director escogiera esta planta de forma aleatoria. Si observamos detenidamente, la flor de la madreselva tiene cinco estambres que sobresalen de manera muy visible. Esplendorosas nos parecen las flores de las plantas «que presentan los estambres muy desarrollados, de innegable elegancia, pero si una vez más apeláramos al sentido común, notaríamos que esa elegancia es demoníaca [...] plantas tan ambiguas que se ha intentado atribuirle las más turbias perversiones humanas<sup>478</sup>».

### 8. 8. *The little man*; la intuición de Keyes



A diferencia de Phyllis, quien desde el primer momento se enfrenta a la cámara –con una mirada seductora hacia Walter, advirtiéndolo tanto a él como al espectador que será ella quien dominará–, la primera aparición de Barton Keyes se produce dándonos la espalda, al igual que lo hiciera Walter. Pero Keyes, el sagaz e inteligente jefe de siniestros que anda siempre buscando cerillas en sus bolsillos para encender su puro, destacará por encima de todos los personajes.

En el universo del *film*, Keyes es un personaje positivo, el amigo que intenta que Walter no dé “un mal paso”. Su inclinación hacia el protagonista masculino es tal, que consigue contagiarnos al espectador haciendo que en ocasiones empaticemos con él.

---

<sup>478</sup> Bataille, G. (2003). *La conjuración Sagrada. Ensayos 1929/1939* (trad. Mattoni, S.). “El lenguaje de las flores”. Buenos Aires: Adriana Hidalgo Ed., p. 25.

Es un sabueso de los seguros y de las estafas, hombre intuitivo que habla constantemente del “enanito”<sup>479</sup> (*the little man*) que lleva dentro, quien le permite descubrir reclamaciones fraudulentas.

Su “enanito” es infalible, le avisa cuando algún asunto no está lo suficientemente claro, no le deja dormir y le produce fuertes dolores de estómago.

Keyes no se deja guiar por las palabras ni por los hechos, su experiencia unida a la intuición, “el enanito”, hacen que, la mayoría de las veces, pueda reconocer las reclamaciones falsas como es el caso del Sr. Garlopis: *«Todos los meses recibo cientos de reclamaciones, algunas son falsas. ¿Que cómo las conozco? Porque me lo dice mi enanito [...] cada vez que llega una reclamación falsa me hace un nudo en el estómago, no puedo comer [...] de modo que sé que es falsa»*.

La minuciosidad con la que Keyes analiza todo se convierte en una manía que roza lo patológico. Este incorregible meticuloso es amonestado por Walter: *«No dirás que hoy es martes sin mirar antes el calendario, y luego comprobarás si es de este año o del pasado y entonces querrás saber quién lo imprimió y si corresponde exactamente al calendario actual»*, advirtiéndole que podría volverse loco. Y es esa manía de Keyes por escudriñar todo, la que pondrá a Walter en una situación difícil.



El afecto que se profesan queda manifiesto en la ironía de ambos. La crítica de Walter por el interés de Keyes en desmenuzarlo todo es aceptada por éste: *«¡Vete de aquí antes de que te tire la mesa a la cabeza!»*. Gruñe bromeando, mientras busca en sus bolsillos cerillas para encender su puro, pero no las encuentra –desde este preciso instante, cerillas y cigarrillos adquieren protagonismo–. Walter enciende una cerilla con la uña del pulgar para ofrecerle fuego, y recogiendo el sentido de sus palabras le contesta: *«Yo también te quiero»*. Huelgan las explicaciones.

---

<sup>479</sup> “El enanito” es la intuición: percepción directa de la verdad, sin el proceso de los hechos o de las opiniones.

Para Ramón Carmona: «La “confesión” inicial de Neff establece a Keyes como representante de la Ley: el padre simbólico. Como tal, el acceso infalible de Keyes a la verdad, es decir, al saber, reside en su atributo fálico, su “enanito” (su *little man*) que le “hace nudos en el estómago” y le permite descubrir inmediatamente cualquier reclamación falsa de indemnización<sup>480</sup>».

Dentro del discurso narrativo del *film*, cobra especial interés y protagonismo la relación abierta a la ambigüedad que mantienen Walter y Keyes, que se despliega a lo largo de todo el texto. Dicha relación<sup>481</sup> es algo que dará lugar a múltiples especulaciones sobre la sexualidad de ambos y donde momentáneamente no centraremos nuestra atención.

## 8. 9. Tocando un hierro al rojo vivo



Walter ha encontrado una nota en su despacho para que pase a visitar a la Sra. Dietrichson. Los cambios de una escena a otra están realizados a la perfección; vemos al protagonista en las oficinas Pacific All Risk y escuchamos su voz en *off*: «*No podía dejar de pensar en Phyllis Dietrichson y en lo bien que le quedaba en la pierna aquella pulsera*». En el siguiente plano, por encadenado logrando una excelente transición, aparecen las piernas de Phyllis y la pulsera en su tobillo, como ya lo hiciera otrora, bajando la misma escalera que en el primer encuentro con Walter.

<sup>480</sup> Carmona, *op. cit.*, pp. 263-264.

<sup>481</sup> La relación de complicidad entre Keyes y Walter es inexistente en el libro de James M. Cain, ya que el personaje de Barton Keyes no se trata de una forma tan definida.

En esta ocasión, los zapatos son negros con una suerte de diamante y no aquella borla de plumas. Viste falda oscura y blusa que, aunque blanca, lleva estampadas flores negras; más concretamente, se trata de claveles chinos<sup>482</sup>, la muerte siempre omnipresente, se aloja en ella.



Detalle

En este plano detalle, vemos las piernas de Phyllis encerradas en las volutas de la barandilla de forja de la escalera, elemento visual en la puesta en escena sobre el que habremos de detenernos en varias ocasiones porque, no sólo aparecerá en momentos señeros del *film* sino que, determinará su escritura misma.

La primera vez que vimos a Phyllis fue en lo alto de una escalera que ocupaba un lugar destacado en el conjunto de la imagen, ésta aparecerá en todas las ocasiones en las que Walter visite la mansión de los Dietrichson. La sólida escalera y su sombra no son más que una enorme e insegura tela de araña. Los barrotes y volutas se extienden por toda la barandilla advirtiendo al protagonista, y al espectador, del peligro que encierra caer en la trampa.

La estrategia de Phyllis, como la de la araña, es no atacar inmediatamente, sino permitir que el visitante se canse intentando escapar de la red, ya que cuanto más se resista más se enmarañará quedando enganchado en los hilos sedosos. Lo que Walter ignora es que, una vez atrapado, es peligroso y letal enfrentarse a la dueña y señora de la trampa.

Descubrimos a la *femme fatale* casi siempre en ciudades, en callejones oscuros que se entrecruzan semejantes a los negros y largos hilos de una enorme telaraña. Como

---

<sup>482</sup> En algunas culturas el clavel chino está relacionado con la muerte. En México se cree que su característico aroma es el de la muerte, tradicionalmente adorna las tumbas el Día de los difuntos, y se la conoce como “Flor de los muertos”.

la *viuda negra*<sup>483</sup> teje su red en sitios sombríos, algunas de ellas esperan acechantes que caiga una presa, otras salen a buscar a su víctima envolviéndola. Nuestra mujer fatal no va en busca del hombre para seducirle, Phyllis espera paciente en su casa y mira lo que ha caído en la red. Centrada en Walter, la nueva presa para conseguir sus fines, puede parecer que las otras víctimas hayan dejado de interesarle, pero no es así; tiene varias atrapadas en la red y, como veremos más adelante, las posterga para utilizarlas cuando las necesite.

En este segundo encuentro, Walter es invitado a entrar voluntariamente en la “red” por Phyllis: «¡Hola Sr. Neff! ¿No pasa usted?».

Petulante, apoyado en el umbral de la puerta, como si presintiera que se va a enfrentar a una situación peligrosa, responde: «*Estaba pensándolo*».

Phyllis llama insistentemente a Nettie, la asistente. Simula no saber que no se encuentra en la casa; miente. Están solos y la trampa preparada. Ella le ofrece té helado y, aunque Walter prefiere una cerveza, al final beberá de su “pócima”; como Circe, Phyllis reducirá al hombre a la condición de animal.

La conversación que mantienen recoge una especie de juego sexual implícito, palabras de doble sentido, sugeridas, que pasarían inadvertidas por la censura.

Phyllis confiesa que su marido no le presta atención alguna: «*No quiere escuchar nada como no sea un partido de baseball por la radio. A veces nos pasamos aquí sentados toda la noche sin decirnos nada*».

–«*Parece aburrido*» –Walter le sigue el juego–.

–«*Yo me siento y hago punto*» –Phyllis teje, como todas las diosas lunares, urde el destino de la víctima que ha caído en sus redes–.

–«*Y, ¿para eso se ha casado?*» –interpela él con doble sentido sexual–.

Ella intenta parecer digna: «*A lo mejor me gusta como me sostiene la lana*».

Walter seguro de que ha utilizado una estrategia para que estuvieran a solas y poder seducirle, retoma el doble sentido con finalidad sexual: «*Si alguna vez se cansa... Pero conmigo no haría punto*».

–«*¿Ah, no?*» –pregunta Phyllis con gesto seductor–.

Walter insinúa el interés que tiene hacia ella: «*Le aseguro que no*».

---

<sup>483</sup> La *viuda negra* utiliza al macho, ya que cuando termina de copular lo devora. Del mismo modo, la *femme fatale* utiliza al hombre y cuando no le necesita acaba con él.

Inquieta pasa sus dedos por el borde del vaso de té, se frota las manos, ha llegado el momento de exponer sutilmente sus intenciones. Prediciendo lo que Phyllis planea, el jarrón de flores secas, “muerte”, preside la escena; aparece entre ambos, detrás de ella señalándola durante la conversación y en los planos contraplanos sucesivos.

El cortejo de Walter continúa, pero de este diálogo de marcado tinte sexual pasa a la desconfianza cuando advierte que ella quiere contratar un seguro de accidentes para su marido sin que éste lo sepa, y manifiesta que ha descubierto su propósito:

–«*Está muy bien pensado. Y si una lóbrega noche le cae esa roca en la cabeza [...] Claro que a veces no caen solas hay que empujarlas un poco*». En cierta manera, él le está dando la idea: «*Y tampoco hace falta que sea una roca, puede ser un coche que le atropelle o caerse por la ventana, cualquier “cosilla” con tal de ir al cementerio*».

Phyllis quiere que su marido muera y cobrar la indemnización sin que la culpa de su muerte recaiga sobre ella. Para dicho trabajo ha buscado a Walter, pero de nada le han servido sus palabras y gestos de fingido sufrimiento, su secreto ha quedado claramente al descubierto.



Ofendido decide abandonar la mansión, esta vez ha ganado la batalla a Phyllis, quien ha perdido su brillo, y la sombra de Walter atraviesa triunfante la puerta de salida.

Al marcharse, podemos observar en la parte superior, de nuevo, el número tres inscrito en la fachada: tres claraboyas en lo alto de la mansión que como las cabezas de Cerbero<sup>484</sup> vigilan la entrada a *La Casa de la Muerte*.

<sup>484</sup> Perro de tres cabezas, que cuidaba el umbral del infierno.



Un fundido encadenado de la residencia de los Dietrichson con la imagen de Walter bebiendo para quitarse el mal sabor, encabalgando con su voz en *off*: «*Se lo dije así, sin reparos, no me había engañado ni un solo instante, me di cuenta que tenía en la mano un hierro al rojo y había que tirarlo antes de que me quemase*».

Es consciente del peligro que supone Phyllis, pero ignora que hay algo peor; perder a su confidente, como así lo expresa Fernando Trueba: «El protagonista se encuentra dividido entre la fatal atracción de una mujer que huele a peligro desde el primer instante y la amistad de su jefe, tan honrado como inteligente, figura de padre y maestro, pero cuya sombra pesa de forma más amenazadora aún sobre el protagonista que la de Phyllis<sup>485</sup>».

## 8. 10. Todo está gritando asesinato



En el oscuro apartamento de Walter reina el desorden; periódicos y otros objetos esparcidos por toda la casa. Los motivos de los cuadros –colocados con pésimo gusto–

<sup>485</sup> Wilder y Chandler, *op. cit.*, p. 12.

que adornan las paredes son todos de lucha, evocando su guerra interior. Las lámparas, apagadas, que aparecen en escena no pueden dar luz al alma desordenada y confusa de nuestro personaje, quien sigue pensando en Phyllis; sigue sin soltar el hierro candente:

–«Entonces me di cuenta de que no me había librado de nada, de que el anzuelo era demasiado fuerte, de que no había terminado todo entre ella y yo, no era más que el principio. A las ocho tocaría el timbre y yo sabría quien era sin necesidad de pensarlo, como si fuera la cosa más natural del mundo».

El tercer encuentro se produce en este mismo instante, ante la llamada de Phyllis a la puerta quien ha buscado una excusa para visitarle: «*Hola, olvidaste tu sombrero en casa*». El sombrero es un “fantasma”, Phyllis no trae nada, tiene las manos en los bolsillos, aun así Walter le sigue el juego: «*Sí, déjalo por ahí*» –dice invitándola a entrar y cerrando la puerta–.



Detalle

Ella se dirige a la ventana, afuera llueve. Las sombras dividen su cuerpo, destacándose su parte izquierda (corazón) oscura.

A lo largo del *film* en diversas ocasiones el tipo de luz escogida por el cineasta sobre el cuerpo de Phyllis tiene una gran carga sexual, haciendo resaltar los senos. En esta imagen da la impresión de que su pecho izquierdo está desnudo.



Tras una breve conversación se funden en un apasionado y peligroso beso; ella le besa para que mate.



Aunque por sus palabras podríamos deducir que nos encontramos ante un hombre seguro, Walter ocupa una posición inestable sentado en la mesita de centro, máxime al estar cargada de papeles y otros objetos, ocupando sólo el borde de la misma. Presidiendo la escena, frente a él, tres cuadros de hombres en posición de ataque que, ahora, marcan su derrota.

Phyllis, por el contrario –aunque no mira de frente a Walter, señal inequívoca de que miente– sentada en el sofá se siente segura, confiada, permitiéndose poner sus pies encima.

Su vestimenta blanca le ayuda a simular la fragilidad necesaria para hacer creíbles sus palabras, de las que se desprende una mezcla de sensualidad y victimismo: «No quiero matarle, jamás lo he pensado, ni siquiera cuando se emborracha y me pega». Vemos a una auténtica *spider-woman* tejiendo su red, quien no duda en utilizar todas sus armas para conseguir llegar al corazón de Walter a través del maltrato.

Él intenta que emerjan las intenciones de Phyllis: «Pero a veces deseas que se muera». Ella no afirma ni desmiente esta idea sino que deja en el aire la duda, respondiendo: «Puede que sí».

Walter sigue intentando que exteriorice sus deseos más perversos: «Y que fuera por accidente y que la póliza estuviese a tu nombre, ¿no es eso?».

Ella sin implicarse repite: «Puede que sí», y continúa diciendo: «La otra noche volvíamos a casa de una fiesta, estaba borracho. Al entrar en el garaje se quedó ahí sentado con la cabeza apoyada al volante y el motor en marcha, y pensé qué pasaría si yo no apagara el motor y cerrara las puertas del garaje dejándole dentro». Walter ha conseguido que exprese el deseo de ver muerto a su marido, lo que ignora es que Phyllis intenta predisponerle para que sea él quien le asesine.



Al mostrar el intenso odio que siente hacia su marido, Phyllis desvía la mirada, no es capaz de mirar a Walter –de nuevo el tipo de luz hace resaltar los senos–.

Ella es el objeto de la mirada del protagonista, quien la interroga, el espectador a su vez observa cómo Walter va cayendo en su trampa.

Él le advierte sobre el peligro que supone simular un accidente mortal teniendo una póliza de seguros en su compañía: *«Hay un individuo llamado Keyes para quien un asunto así sería como comerse un dulce, en tres minutos sabría que no era accidente, en diez minutos estarías bajo los focos y antes de una hora hubieses firmado una confesión»*.

Phyllis consciente de su debilidad, rectifica: *«Pero Walter, no lo he hecho y no voy a hacerlo»*.

Inocente, alerta a Phyllis pensando que será ella la ejecutora: *«Si hay una muerte por medio no tienes salvación. No pienses en eso»*. La idea del asesinato se cierne desde hace algún tiempo sobre la cabeza perturbada de nuestra protagonista. Ha urdido un macabro plan para exterminar a su cónyuge, pero sólo piensa ser la dirigente.

Cree que ha alejado de ella la idea de acabar con su marido, sin embargo Phyllis ha conseguido su propósito; Walter no ve ahora al Sr. Dietrichson como una persona sino como un ser repugnante que la maltrata, un obstáculo que se interpone en su relación. Walter ha caído en su trampa y, ahora confiada, sabe que puede decidir el destino de su presa.

## 8. 11. Sexo velado



Detalle

Los cuerpos empiezan a acercarse prefigurando el inminente encuentro sexual que no será mostrado en pantalla. Se trata de la única escena de sexo velado existente en todo el *film* debido al Código Moral de Producción o Código de Censura Hays<sup>486</sup>, que sobre la Sexualidad indicaba: «El adulterio y todo comportamiento sexual ilícito, a veces, necesarios para la intriga, no deben ser objeto de una demostración demasiado precisa, ni ser justificados o presentados, bajo un aspecto atractivo».

Exponía además que las escenas de pasión no debían ser introducidas en la trama, salvo que fueran indispensables, y que no se mostrarían besos ni abrazos de una lascivia excesiva, de poses o gestos seductores<sup>487</sup>. Por tal motivo, en la relación entre Walter y Phyllis echamos en falta un mayor sentimiento pasional, ardiente y sexual.

En la imagen apreciamos el fulgor de una alianza que porta Walter en el dedo anular de la mano izquierda, aunque al principio de la grabación en el dictáfono declara: «Yo, Walter, agente de seguros de treinta y cinco años de edad, soltero». No creemos que fuera un *racord* dejar que Walter exhibiera un anillo, que bien pudiera simbolizar la ceremonia ritual del matrimonio o compromiso. A nuestro juicio, el cineasta era completamente consciente de su presencia y con ello deseaba alimentar la imaginación del espectador.

Casualmente, esta imagen corresponde al momento en el que los protagonistas están maquinando el asesinato del Sr. Dietrichson. Tal vez el significado del anillo sea

---

<sup>486</sup> El código de censura existente, el famoso Código de Ética y Moralidad, también conocido por Código de Censura o Código Hays. Creado en 1930 por la *Motion Picture Producers and Distributor of America* a cargo de Will H. Hays, endureciéndose a partir del 1 de Julio de 1934, censuraba aquello que podía salir o no en pantalla.

<sup>487</sup> Punto primero y segundo del apartado “Sexualidad” del Código Hays:  
<http://www.und.nodak.edu/instruct/cjacobs/ProductionCode.htm>

el compromiso trágico, “juntos hasta la muerte”, que más tarde Phyllis amenazante le recordará.

La cámara retrocede lentamente, tomando cierta distancia respecto a los protagonistas y un fundido encadenado de los amantes abrazándose nos lleva hasta un corto retorno al presente, donde Walter sigue grabando en el dictáfono: «*Puede que ella abandonara ese pensamiento, pero yo no, me era totalmente imposible. Todo se relacionaba con algo que yo había pensado*».

Se ha creado una relación de complicidad entre ambos, ¿por qué? Sabemos los motivos de Phyllis; pretende huir de un matrimonio tedioso y acabado, pero sobre todo le interesa la indemnización por la muerte de su marido que le haría recuperar la fortuna perdida. Walter, no ignorando que se halla ante una mujer ambiciosa y sin escrúpulos, acepta convertirse en su cómplice, ¿quizás la ama? Si bien es cierto que siente una fuerte atracción hacia ella, la razón más importante reside en conseguir el dinero del seguro. Aclarado queda con sus palabras: «*De pronto alguien llama y te lo ofrece todo en bandeja [...] La meta eran cincuenta mil dólares, aunque había que pasar por el cadáver de un hombre que jamás me había hecho nada, salvo estar casado con una mujer que ya no le importaba y a mí sí*».

Descubrimos en Walter una inversión trasladando su objeto de deseo, que hasta este momento era Phyllis, a la doble indemnización que se desprende del seguro.

## 8. 12. *Pacto de Sangre*



Tras dicha elipsis –elemento básico en la estructura del *film*– del acto sexual, sustituido por una leve incursión en el presente, invierten su posición en el sofá; Walter

a la izquierda fumando un cigarrillo y Phyllis a la derecha se pinta los labios con un pequeño espejo.

Ella, narcisista, de nuevo frente a un espejo. A este respecto, cabe mencionar los interrogantes que sugiere Gaston Bachelard: «Al ser que está delante del espejo podemos plantearle siempre la doble pregunta: ¿Por qué te miras?, ¿contra quién te miras?, ¿tomas conciencia de tu belleza o de tu fuerza?»<sup>488</sup>. El narcisismo pasa de los rasgos masoquistas a los sádicos, hecho que tendremos oportunidad de comprobar en la figura de Phyllis, produciéndose una relación invertida de los términos.

La lámpara próxima a Walter está apagada –ocultando sus intenciones–, él recostado, pensativo, acaba de decidir ayudarla: «*No te ahorcarán porque lo harás y yo te ayudaré*».

Este hombre débil, sorprendentemente después de convencer a Phyllis para que abandone la idea del asesinato, es quien, de una manera desprovista del más mínimo sentido común, decide poner el plan en marcha. Jean-Pierre Coursodon así lo constata: «Víctima frecuente de una pertinaz mala suerte, todavía es más víctima de sí mismo, ya que tiene tendencia a dejarse arrastrar, a veces con una pasividad sorprendente, hacia las situaciones más inextricables, y eso con pleno conocimiento de causa [...] inmediatamente después de haberle demostrado a Phyllis que su plan era irrealizable, Walter decide, contra toda lógica y prudencia realizarlo de todos modos»<sup>489</sup>.

Phyllis se incorpora poniéndose el abrigo para abandonar a su víctima, sabiéndose ayudada y protegida. El *Pacto de Sangre* queda sellado con un beso. Ella ha conseguido su objetivo, pero una suerte de relación invertida ha quedado inscrita en el texto; Phyllis ayudará y Walter será quien cometa el crimen.

Advertimos cómo Walter, inducido por Phyllis, ya ha puesto en funcionamiento su maquinaria mental, empieza a cavilar y especular acerca de cómo llevarán a cabo el asesinato: «*Lo vamos a hacer, pero lo haremos bien y sé perfectamente cómo*» –dice atenazando a Phyllis enérgicamente por los hombros– y prosigue: «*No daremos ni un paso en falso. No habrá fallos ni errores, todo será perfecto*». De nuevo se besan, doble sello del *Pacto de Sangre*.

En la pareja se destaca la lujuria, no el amor. El sexo, el deseo, la atracción que hacia Phyllis se despierta en la figura de Walter son los ingredientes fundamentales para

---

<sup>488</sup> Bachelard. *El agua y los sueños*, op. cit., p. 39.

<sup>489</sup> Coursodon, op. cit., p. 285.

convertirlo en un asesino. Como apuntan Carlos F. Heredero y Antonio Santamarina: «El arquetipo de la “mujer fatal” lleva implícito la debilidad moral de su oponente masculino, deja al descubierto la disponibilidad de éste para el asesinato y opera, a fin de cuentas, una inversión significativa en la jerarquización de los roles sexuales que, hasta antes de su aparición, estaba consolidada en el interior de la ficción criminal. Inversión que actúa como reveladora de unas contradicciones masculinas que el desarrollo de las tipologías había mantenido ocultas hasta entonces<sup>490</sup>».

Aunque Phyllis pensase que astutamente le había convencido, sacando de su mente la idea del asesinato para introducirla en la de él, constatamos que no había hecho más que avivar la ambición de Walter. Ella no le convierte en una víctima, sino en su cómplice; los dos acceden a participar activamente en la estafa y en el crimen. Para convencer a Walter aplicó la compasión y la mentira, algo que resultó muy convincente, aunque tanto esfuerzo no habría sido necesario ya que él deseaba ser convencido.



El extraordinario efecto de luces y sombras hace que veamos duplicada la sombra del protagonista. La sombra reflejada en las cortinas es como un desdoblamiento de Walter que se enfrenta a él, satisfecha de que haya sucumbido a los deseos de una mujer, mientras que la sombra del lateral derecho de la pared pareciera como si los observara.

Walter está intranquilo porque conoce su sombra –sus oscuros pensamientos–, en palabras de Carl G. Jung: «El reconocimiento de la sombra predispone a la modestia y hasta al temor a la esencia insondable del ser humano. Esta precaución es muy necesaria porque si el hombre se siente tranquilo sin su sombra es precisamente por desconocerla. Pero aquel que conoce a su sombra sabe que no está a salvo, que por ella

<sup>490</sup> Heredero y Santamarina, *op. cit.*, p. 217.

la psique arcaica, todo el mundo arquetípico, entra en contacto directo con la conciencia y la penetra de influencias arcaicas<sup>491</sup>».

Solo, junto a su sombra, se dirige hacia la ventana y es esa “sombra” quien corre las cortinas para observar la lluvia. Es la parte oscura de Walter la que contempla la furia con la que cae el agua. Lluvia que hace unos instantes caía suavemente.

La lluvia refuerza la escena, el agua aquí tiene un aspecto maléfico, no purifica, no limpia, no es capaz de calmar su sed de ambición, ni de apagar su deseo sino que lo aviva.

El cineasta utiliza la lluvia con la finalidad de dar un giro a la narración; presagia un cambio negativo de la situación. Walter coloca una esquina doblada de la alfombra para no tropezar, aunque ya es demasiado tarde. Ha aceptado llevar a cabo los malévolos planes de Phyllis y pasará de ser un anodino vendedor de seguros a convertirse en un asesino.

### 8. 13. La doble indemnización



En el *film* sólo vemos juntas a Phyllis y a su hijastra Lola cuando Walter visita la casa para que el Sr. Dietrichson firme la póliza de los seguros de sus coches.

Ellas juegan a las damas chinas. Hallamos en Lola la figura que se opone a nuestra protagonista, pero no sólo por el contraste que se produce debido a la relación

---

<sup>491</sup> Jung, C. G. (1983). *La psicología de la transferencia. Esclarecida por medio de una serie de imágenes de la alquimia*, para médicos y psicólogos prácticos (trad. Kogan Albert, J.). Barcelona: Paidós. Biblioteca de psicología profunda, pp. 103-104.

establecida entre la figura más iluminada (que viste una blusa blanca) y la más siniestra (de color oscuro, que mueve las fichas negras), imagen prefiguradora de que algo terrible está a punto de tramarse, sino por el rol que desempeñan.

Lola es un tipo de “mujer buena” que ofrece al hombre la posibilidad de redimirse, aunque no es exactamente el prototipo de “mujer ángel” –contraria a la *femme fatale*–, la ingenua y sumisa que se atiene a los deseos del hombre.

La primera imagen nos muestra un plano medio de Lola, quien sincera y atrevida interrumpe el juego: «*Phyllis, ¿te molestaría que no siguiéramos esta partida? Estoy muy aburrida*». Phyllis trata a su hijastra con superioridad y sarcasmo: «*¿Tienes algo mejor que hacer?*».

Mostrando su rebeldía, Lola adopta una actitud de protesta levantándose y contestando a su madrastra: «*Sí, lo tengo*». Aunque, es incapaz de mirarle a los ojos, tiene miedo.

–«*Papá, ¿puedo marcharme un rato?*» –Lola cortésmente pide permiso, pero en realidad no necesita su consentimiento; está decidida a marcharse y lo hará–. Antes dará una serie de explicaciones (mentiras) sobre a dónde irá y con quién.

Se despide soberbia abandonando la sala: «*Espero que todo esté bien claro. Buenas noches papá, buenas noches Phyllis*». El Sr. Dietrichson ante la firmeza de carácter de su hija, algo que le llena de orgullo, comenta: «*Buena luchadora para su peso*».



Cuando se marcha Lola, quedan tres personajes y tres lámparas encendidas justo detrás de cada uno de ellos y, aunque cambien de posición, siempre habrá una lámpara a sus espaldas.

En la escena, el triángulo de lámparas nos atrae y nos conduce más allá de la luz, a la oscuridad de otro triángulo formado por los tres personajes. Phyllis, inscrita en el vértice superior de dicho triángulo siniestro, despliega sexualidad. Sexualidad que,

como en todas las fatales, es «incompatible con la institución matrimonial, como un potencial que termina por poner en serio peligro la vida de los maridos<sup>492</sup>», en palabras de Heredero y Santamarina.

Como si presintiera que va a firmar su sentencia de muerte, el Sr. Dietrichson pone algunos inconvenientes. Al ofrecerle Walter un seguro de accidentes lo pospone: «*Puede que hablemos otro día Sr. Neff, hoy estoy cansado*» –dice incorporándose del sofá donde se encuentra tumbado–, al indicarle que suscriba la solicitud de renovación de los automóviles desconfía: «*¿Firmar qué?*», para más tarde gruñir: «*¿Dos copias?*» y continuar refunfuñando: «*Archivos, duplicados, triplicados*».



Los primeros planos de Phyllis y Walter intercambiando miradas de complicidad y temor contenido añaden tensión a la escena. Tras este intenso cruce de miradas, el Sr. Dietrichson firma lo que él cree un seguro para sus coches, ignorando que es una póliza de doble indemnización por accidente de la que será beneficiaria su esposa.

El *film*, deliberadamente, nos muestra la figura del Sr. Dietrichson –del cual desconocemos su nombre, Phyllis le nombra tan sólo en dos ocasiones llamándole “cariño”– como la de un hombre adusto, gruñón y de carácter complicado, tiene que provocar en nosotros cierta antipatía; una conducta censurable a fin de que exista una argumentación que de forma parcial nos permita aliarnos, no alejarnos, de la pareja protagonista y de su macabro plan.

---

<sup>492</sup> Heredero y Santamarina, *op. cit.*, p. 216.



Se despiden en el porche de la mansión, la cámara se va acercando y el flequillo de Phyllis brilla destacando en la oscuridad; la idea del asesinato ya está en marcha. Su peinado –forma de rulo en su flequillo– le confiere un carácter enigmático, envuelve sus ideas, sus intenciones y a Walter.

Aunque, también resulta evidente que el vendedor de seguros gris, anodino, sin muchos recursos ha visto en ella la posibilidad de salir de su insustancial vida. Su codicia queda manifiesta, recordemos que es él quien indica a Phyllis que su marido no debe utilizar el coche sino viajar en tren para cobrar el doble: *«Si un individuo muere en un tren le pagan cien mil en lugar de cincuenta mil... ¡Vamos al máximo nena!, por eso tiene que ser en el tren»*.



Walter abandona la mansión, su figura coincide con el vértice superior del triángulo formado por las tres palmeras del jardín que se yerguen como si se tratasen de las puntas de un tridente gigantesco que le hubiera atravesado.

De nuevo las escaleras que nos permiten alcanzar otros niveles más elevados, dándonos la posibilidad de ascender hacia lo superior o descender hasta lo más ruin de nuestros pensamientos. Ahora Walter descende por las escaleras exteriores de *La Casa de la Muerte*, que le conducirán al horror y sacarán lo más abyecto y maligno de su ser.



En ningún momento Phyllis sube las escaleras, siempre nos es mostrada bajando hasta la maldad. No ocurre lo mismo con los demás ocupantes de la mansión, en esta secuencia hemos visto a Lola y al Sr. Dietrichson dirigirse hacia las escaleras y ascender por ellas. Escaleras que, por otro lado, no sabemos hacia dónde conducen.

La controversia que emerge del dualismo que adopta el elemento visual de las escaleras, será retomada al final de nuestra investigación.

Prosigamos ahora con el texto que nos aguarda, al entrar en el coche Walter se encuentra con Lola, quien le pide que le acerque a ver a su novio: Nino Zchetti<sup>493</sup>, hombre impulsivo de no muy buena reputación con el que su padre no quiere que salga.

Walter se encuentra intranquilo ante la presencia de Lola ya que proyecta asesinar a su padre, pero sorprendentemente ella confía en él, alguien al que acaba de conocer.



Un primer plano de Walter conduciendo silencioso, la ausencia de música y las palabras en *off* nos estremecen: «*En aquel momento yo tenía una sensación extraña llevando en mi cartera la firma de su padre y lo que significaba esa firma. Significaba que era hombre muerto. Era solo cuestión de tiempo y no de mucho tiempo*».

---

<sup>493</sup> En el *film* en una grabación de Keyes para Norton informa: «*Le hemos identificado como un tal Nino Zchetti, que antes era estudiante de medicina, de veintiocho años de edad*». En la novela es estudiante de química y presentará una tesis con el título: “*El problema de los coloides en la reducción de minerales de oro con baja proporción de metal*”. Cain. *Pacto de sangre*, *op. cit.*, p. 54.

Surge un imprevisto antes de cometer el asesinato, el Sr. Dietrichson se ha roto una pierna. Phyllis y Walter se encuentran en un supermercado –*Shop at Jerry's Market*<sup>494</sup>, en *Los Feliz*– para evitar sospechas.



En un plano medio la pareja nos da la espalda, disimulan mirando los artículos de las estanterías. Se diría que son un matrimonio feliz comprando alimentos para sus hijos, pues están parados frente a las cajas de productos infantiles, pero ella no tiene hijos, no desea crear vida sino eliminarla.



«*Es terrible vivir sin ti [...] pienso en ti continuamente*», escuchamos estas palabras aparentemente enamoradas de Phyllis, pero cuando Walter abandona el supermercado y se despide, el rostro de ella cambia radicalmente tornándose glacial.

---

<sup>494</sup> Imita al *Jerry's Market* de Melrose, una tienda de Hollywood. Hubo que contratar a vigilantes para evitar robos de productos ya que el *film* se rodó en época de racionamiento.

## 8. 14. Keyes: Padre simbólico

Gracias a su perspicaz carácter Keyes se percata de cualquier estafa, pero también de la capacidad y talento que poseen los que le rodean. Por ello, propone a Walter un puesto de trabajo de mayor responsabilidad como ayudante de reclamaciones: «*Se me ha ocurrido la idea absurda de que tú podrías servir*» –siempre ironiza para que no se le note el afecto que siente por su amigo y compañero–.

Keyes, con la intención de que acepte su proposición explica apasionado, tanto a Walter como a los espectadores, lo que significa metafóricamente ser un inspector de reclamaciones: «*Es un médico, un sabueso, un guardia, un juez, un jurado y un confesor, todo en una pieza*». Exaltado, hace una descripción prosopopéyica de los instrumentos que utiliza: «*Los lápices son escalpelos y bisturís y esos papeles no son simples formularios, no. Son mucho más, son algo vivo, están llenos de tramas, de retorcimientos, de sueños, de engaño*».

Walter rechaza la propuesta que su mentor Keyes (como jefe) le ofrece para mejorar su vida (como padre simbólico). El incremento de cincuenta dólares se le antoja insuficiente por un puesto de mayor responsabilidad. Pronto va a tener más dinero del que hubiera ganado en muchos años de trabajo, no piensa que afrontará una mayor carga, la que se desprende de un hecho tan atroz como el asesinato.

La decepción de Keyes ante dicha negativa tan sólo aparece en su contestación burlona y sarcástica: «*Te elegí a ti para el trabajo no porque te crea más listo, sino porque te creía menos tonto que los demás que están aquí*», y prosigue irónicamente: «*Me he equivocado, no eres más listo, sólo un poco más alto*».

Keyes funciona indirectamente como conciencia moral de Walter, como padre que vela por el hijo al que quiere y aconseja: «*Oye, ¿por qué no sientas la cabeza y te casas de una vez?*». El sentimiento es mutuo, por las palabras de Walter grabadas al comienzo, sabemos que también piensa como lo haría un hijo: «*¡Viejo gruñón!, por más que te pasaras la vida gritándonos a todos nunca me engañaste a mí, ni un solo instante, yo sabía que debajo de las mangas de tu chaleco había un corazón más grande que una casa*».

Phyllis llama por teléfono a Walter quien, durante la conversación, muestra una expresión angustiada y furtiva debido a que Keyes se encuentra junto a él. Su gesto no

cambia, ni tan siquiera cuando escucha las palabras: «*Te quiero Walter*», parece como si no le satisficieran. Dos palabras, “Te quiero”, que en boca de Phyllis suenan engañosas y vacías –hecho que se demostrará en otro momento decisivo del *film*, justo al final del mismo donde tendremos oportunidad de ahondar en la falsedad de ellas–, en realidad sólo “le quiere” para terminar de ejecutar lo planeado. Phyllis no puede albergar amor alguno.



En este plano medio en el que Walter habla con Phyllis por teléfono ultimando el crimen queda inscrita cierta simetría, la línea oscura de la pared cae como el filo de una espada negra separando a Walter y a Keyes. Al dejar de hablar con ella, la cámara nos muestra a los dos amigos sin división alguna.

## 8. 15. El crimen: 15 de Junio. Tren de Glendale. 22.15 h

*«Cosas tan espantosas como aquélla eran para la oscuridad de la noche,  
no para la luz del día»*

Oscar Wilde, *El Retrato de Dorian Gray*

En el aire, otra vez, el olor relacionado con la muerte: «*Olía de nuevo a madreselvas, pero ahora más fuerte porque era de noche*», y tal vez por la inmediatez del asesinato: «*No dejaba de pensar en la calle oscura camino de la estación, lo que tenía que hacer y en los tres toques de claxon que sería la señal*».



Phyllis baja las escaleras que conducen a la casa acompañada por su marido; ahora es el Sr. Dietrichson quien queda localizado en el vértice del triángulo fatal formado por las tres palmeras, que representan la fuerza y el poder triple de la dueña de la mansión. Se dirige a su coche sin sospechar que la muerte le espera oculta en el asiento de atrás.

Depositamos nuestra atención en el interior del vehículo y, allí, descubrimos una mirada escondida que busca otra mirada que le dé valor, la de Phyllis, quien abre la puerta trasera del coche y susurra algo parecido a un “hola” dirigido al futuro asesino. Extiende una manta que oculta al que será el ejecutor del pacto mortal que han elaborado.

Phyllis arranca el automóvil que chirría de una forma intensa y desagradable, como si fuera un grito de terror que unido a una música oscura y turbadora añade tensión a la escena. Al abandonar la casa, en lo alto de nuevo las tres claraboyas que al igual que las cabezas de Cerbero vigilan a nuestros personajes, emprenden un camino irreversible hacia el asesinato y la muerte.



El inminente asesinato del Sr. Dietrichson es el acontecimiento nuclear sobre el que pivota la estructura del *film*, cuyas escenas se irán deslizando vinculadas a un plano sonoro de inquietante y angustiosa música que mantendrá el suspense.

El homicidio nos es anunciado por Phyllis, sentada a su lado, a través de tres golpes de claxon al entrar con el coche en una estrecha y oscura calle. Para intensificar

lo que va a ocurrir, un coro inquietante de violines se mezcla con el ruido del motor del coche acelerando y con el sonido del claxon.

El instante en el que Walter asesina al Sr. Dietrichson se produce fuera de campo<sup>495</sup>; la cámara sólo enfoca el rostro de Phyllis, máximo exponente de que algo aterrador está sucediendo. Cierta estremecimiento se dibuja en su semblante, mientras que en un espacio invisible Walter mata a su marido.

El director no revela en ningún plano cómo se produce el asesinato debido al citado código de censura existente, que entre sus principios tenía el de no mostrar los asesinatos brutales<sup>496</sup>.



La fórmula que utiliza el cineasta para mostrarnos el momento del crimen mediante un sostenido primer plano de Phyllis –en el que sus ojos miran a un punto fijo sin pestañear, su boca se entreabre ligeramente y su flequillo se torna oscuro–, potenciado por las estridencias y disonancias de una banda sonora dura y contundente, aporta intensidad y genera un grado de tensión mayor que si nos lo presentara explícitamente.

Así pues, la elipsis del asesinato queda resuelta con este primer plano del rostro frío e inmutable y una mirada rayana a la satisfacción casi sexual de Phyllis –en el último fotograma incluso pareciera que esboza una leve sonrisa–. Un paralelismo se inscribe en el texto ya que, como veremos más adelante, otro oscuro y gozoso estremecimiento similar se apoderará de su rostro<sup>497</sup>.

Los sonidos estertóreos que emite el Sr. Dietrichson son indicadores de su agonía y muerte, pero ¿qué instrumento utiliza Walter para matarle? Las escenas que

<sup>495</sup> *Double Indemnity* se encontró con una serie de problemas a la hora de pasar el filtro de la censura. Elipsis debida al Código Hays –Código de Ética y Moralidad, Código de Censura o Código de Producción–.

<sup>496</sup> Respecto a los Crímenes, el Código Hays en el punto b) de su apartado 1: *El asesinato*, especifica que: «No se mostrarán los detalles de los asesinatos brutales». A su vez, en el apartado 2 indica que: «Los métodos de los criminales no deberán ser presentados con precisión».

<sup>497</sup> Al final de este trabajo habremos de reflexionar detenidamente sobre la relación que guarda el rostro desencajado de dolor/goce de Phyllis con el éxtasis místico de Santa Teresa de Jesús.

antecedentes al crimen en las que pudimos verle escondido en el asiento trasero del coche son oscuras e imprecisas, el director sólo muestra de forma vaga cómo Walter se sirve de una de las muletas de Dietrichson para ejecutar el homicidio. El espectador supone que le desnuda, ya que en la posterior investigación policial no se encuentra el menor rastro de violencia en el cuerpo<sup>498</sup>.

En la novela, James M. Cain describe el asesinato del Sr. Nirdlinger (Sr. Dietrichson) de una manera más detallada, poniéndolo en boca de Walter Huff (Walter Neff): «*Me levanté, le puse la mano en la boca y le tiré de la cabeza hacia atrás [...] Me apoderé de una de las muletas y se la coloqué bajo el mentón. No quiero explicarles lo que hice entonces, pero a los pocos segundos estaba acurrucado en el asiento trasero, con el cuello roto y sin el menor rastro de violencia*<sup>499</sup>».

Al Sr. Nirdlinger le asesinaron rompiéndole el cuello, pero ¿cómo apareció acurrucado en el asiento trasero del coche? James M. Cain no pretende que Walter Huff nos aclare la forma en la que sucedió todo: «*No quiero explicarles lo que hice entonces*».



El director sigue manteniendo un primer plano del rostro malévolo y satisfecho de Phyllis que se funde con un plano general, mostrándonos la llegada del coche a la estación de Glendale. En el plano sonoro, la oscura música que inauguraba el *film* acompaña a las imágenes.

Ella abre la puerta trasera del automóvil y tapa el cuerpo de su marido con una manta, al igual que en el libro de James M. Cain tampoco se nos muestra cómo el cadáver ha llegado hasta allí.

---

<sup>498</sup> En la novela de James M. Cain, el informe forense indica que la muerte se había producido por una fractura en la base del cráneo. Cain. *Pacto de sangre*, op. cit., p. 92.

<sup>499</sup> *Ib.*, p. 72.

## 8. 16. La suplantación



Suplantando la identidad del Sr. Dietrichson, vemos cómo Walter sentado al lado de Phyllis se baja del coche y comienza a caminar (la forma en la que ha pasado al asiento delantero también es omitida).

En plano general, los protagonistas comparecen de espaldas a la cámara. De camino hacia el tren, Walter continúa ocultándose mientras da instrucciones a Phyllis sobre cómo tiene que actuar. Ahora no albergamos ninguna duda; aunque esta sombra huidiza nos esquive dándonos la espalda, se trata de la misma que vimos en los títulos de crédito avanzando hacia los espectadores.



Phyllis, desenfocada y completamente desplazada hacia la izquierda del encuadre, se marcha exultante dejando a Walter en el vagón del tren, mientras que él queda inscrito en el centro de la escena del fondo nítidamente enfocado. Contemplamos cómo la derecha de la imagen se va llenando progresivamente de humo. Humo que, en esta ocasión, no purifica sino que sirve para nublar aún más la mente de nuestro protagonista.

La cámara se desplaza hacia la derecha enfocando el humo, cuando éste desaparece deja a Walter a la izquierda del encuadre encerrado en lo que se nos antoja la puerta de una prisión. Se inicia el trayecto, ¿hacia dónde le conducirá este tren? Hacia “el final de la línea”, como más tarde pronosticará Keyes.



Walter recorre con esfuerzo el último vagón –hay tres pasajeros sentados, cifra recurrente y periódica que atraviesa el *film*– hasta llegar a la plataforma del tren para arrojarse de ella.

Una vez allí se encuentra con un personaje muy peculiar que se presenta: «*Me llamo Jackson. Yo voy hasta Medford, Medford en Oregón*». A partir de ahora este sujeto remarcará siempre la ciudad en la que vive y el estado al que pertenece: Medford, Oregón, omitiendo el nombre del condado, tal vez porque es el mismo que el suyo<sup>500</sup>.

Centrado en el encuadre, en plano medio corto, comparece Walter quien da la espalda al Sr. Jackson y al espectador, procura ocultar su rostro en todo momento.

En los planos sucesivos, con dificultad, se girará varias veces escondiendo su cara entre las sombras para que el Sr. Jackson no se fije en él. Difícil tarea, pues éste es un hombre locuaz que busca conversación ofreciéndole un cigarrillo, que él rechaza cortésmente: «*No gracias, prefiero un puro*». Miente, ha planeado escrupulosamente hasta el más mínimo detalle; Walter es un fumador de cigarrillos y no de puros como lo era el Sr. Dietrichson.

Con la excusa de haber dejado su purera en el departamento, hace que el Sr. Jackson abandone la plataforma para poder ejecutar sus planes.

---

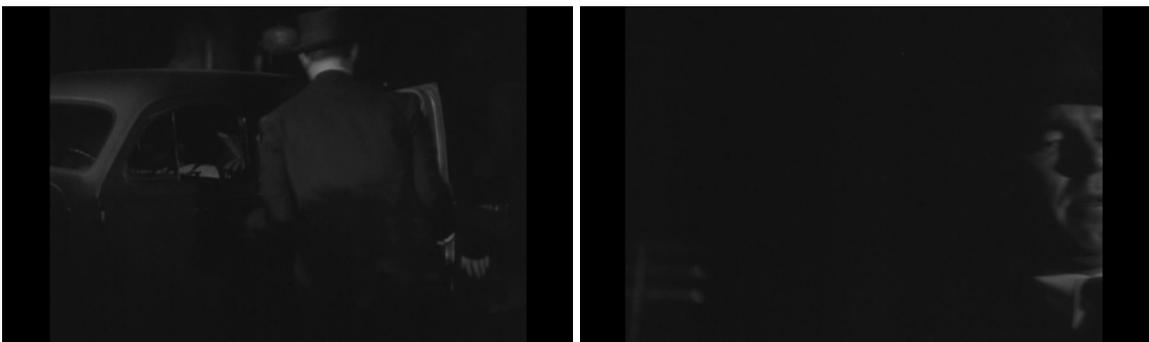
<sup>500</sup> James M. Cain eligió el nombre de Jackson para el hombre que aparece en la plataforma del tren coincidiendo con la denominación del condado al que pertenece Medford: Capital del Condado de Jackson en el estado de Oregón.



Walter divisa las dos ráfagas de luz de los faros del coche de Phyllis, según lo previamente acordado. La música irá *in crescendo* creando una atmósfera de tensión desde este momento en el que Walter lanza las muletas y se tira del tren en marcha hasta que se reúna con Phyllis, preparen la ficticia escena del crimen y vuelvan al automóvil. Música sostenida hasta el momento en el que el coche arranque.



Asistimos ahora a un plano medio largo de Phyllis desplazado a la derecha, dirigiendo una mirada satisfecha y morbosa al cadáver de su marido.



Walter, dándonos la espalda, traslada el cuerpo. Una mano y parte del brazo del Sr. Dietrichson es la única imagen que la cámara nos muestra.

En el plano visual, la oscuridad se despliega ocupando casi la totalidad de la pantalla. La negrura semioculta la cara de Walter que mira de soslayo el rostro de la

muerte, al espectador le es negado ver el cadáver, se nos muestran las miradas de los asesinos que miran, a nosotros sólo nos está permitido verles mirar.



Dos planos medios largos nos muestran a los asesinos, ambos contemplan el resultado de su plan: un hombre muerto. Phyllis, astuta y precavida, lleva guantes, Walter en cambio va dejando sus huellas en todos los objetos.

Se omite la escena en la que el Sr. Dietrichson es arrojado a la vía del tren, ni tan siquiera vemos el cuerpo depositado allí sino a Walter quien, ayudado por Phyllis, lanza las muletas y el sombrero junto al cadáver. Las muletas arrojadas no emiten sonido alguno, pero su lanzamiento sobre el muerto nos hace sentir un quejido lastimero, como un grito de dolor. Ante aquel horror, la “cadena” de Phyllis símbolo de alianza les une más que nunca.

Billy Wilder, de nuevo, inserta el suspense para continuar manteniendo la complicidad del espectador a través de la tensión y angustia generada en la escena del coche que no arranca en tres intentos.



Un plano medio corto nos muestra cómo sus rostros se van tornando pálidos y descompuestos. En el penúltimo intento, más allá de ser presas del pánico reflejan cierta resignación, como si merecieran ese castigo. Finalmente, el ronco y salvador sonido del motor invade la escena.



En primer plano, la cámara nos muestra la espalda de los protagonistas para que tomemos distancia respecto a los asesinos. La actitud de Walter comienza a cambiar, al bajarse del coche ni siquiera desea despedirse de Phyllis y olvida incluso besarla. Cuando se lo solicita: «*¿Qué pasa, es que no me vas a besar?*», perplejo se aproxima a ella, parece que la depositaria de aquel beso no fuese la boca sino la mejilla.



En un plano general, Walter camina de espaldas alejándose de la cámara. Phyllis ha conseguido influir en la débil personalidad de este hombre, de tal manera que, ahora es una persona distinta; el vendedor de seguros que era incapaz de transgredir las normas se ha convertido en un asesino. Planeó la estafa para satisfacer su codicia, pero, sobre todo, arrastrado por la pasión y el deseo para complacer a Phyllis. Ahora, después de lo acontecido se sabe perdido y camina sin identidad, sin conciencia, sin alma.

Porque como subraya Erich Fromm: «Tenemos conciencia de la existencia de un yo, de un núcleo de nuestra personalidad que es inmutable y que persiste a través de nuestra vida [...] Ese núcleo constituye la realidad que sustenta a la palabra «yo», la realidad en la que se basa nuestra convicción de nuestra propia identidad. A menos que tengamos fe en la persistencia de nuestro yo, nuestro sentimiento de identidad se verá amenazado y nos haremos dependientes de otra gente, cuya aprobación se convierte

entonces en la base de nuestro sentimiento de identidad<sup>501</sup>».

Acaba de sesgar una vida, y desde ese momento nuestro protagonista está muerto por dentro; es la muerte de sí mismo a través del crimen del otro. Se sabe muerto, consciente de su *fatum* trágico: «*No oía mis propios pasos [...] Eran los de un hombre muerto*». Un fundido a negro tras estas palabras nos deja impactados.



Un plano nadir muestra a Walter subiendo las escaleras en dirección a su apartamento –simbólicamente la ascensión significa encaminarse hacia lo superior, lo sublime–, pero observamos cómo su sombra, metafóricamente su lado oscuro, parece que desciende. A partir de este instante, el ser inferior y criminal que habita en su interior seguirá descendiendo hasta lo más bajo.

Tras comprobar que todo está en orden en su apartamento, que nadie llamó ni le visitó, se despoja del disfraz de Dietrichson y continúa con el plan. Ahora, le vemos bajar por la escalera hasta el sótano siguiendo a su sombra, por la que se ha dejado guiar estafando y asesinando a un hombre. No se podrá librar de ella, ya que al igual que la maldad surgida de su inconsciente forma parte de él.

---

<sup>501</sup> Fromm, E. (2007). *El arte de amar. Una investigación sobre la naturaleza del amor* (Rosenblatt, N.). Barcelona: Ediciones Paidós Ibérica, p. 94.

## 8. 17. Veredicto: Muerte por accidente



Tras el *flash-back* del asesinato, un cuarto y conciso retorno al presente, la imagen de Walter prosiguiendo la grabación ante el dictáfono se funde con las oficinas de la Pacific All Risk: «*Trataba de mantener la calma, pero notaba que mis nervios se hacían pedazos*».

Keyes aborda a Walter en los pasillos, el jefe quiere verles. La Policía cree que el Sr. Dietrichson sufrió un accidente en el tren, algo que se niega a aceptar el Sr. Norton ya que la compañía tendría que pagar una indemnización doble.

Cuando el presidente recrimina a Walter la pésima venta del seguro al Sr. Dietrichson, Keyes sale en su defensa: «*Es absurdo reprocharle eso a Neff, es el mejor vendedor que tiene la Compañía. ¿Cómo van a saber los agentes que un cliente se va a caer del tren?*». En todo el texto, el sentimiento de admiración y confianza en Walter por parte de Keyes siempre está presente.



Walter rígido, apenas se mueve, aprieta la mandíbula, no pestañea y dando vueltas a su anillo demuestra intranquilidad. De nuevo el clásico claroscuro creado por la tenue luz, rayos oblicuos que se filtran entre las persianas rasgando las sombras que le enmarcan y aprisionan, produciendo el efecto –mencionado en escenas anteriores– de

los barrotes de una celda; elementos pues, que encierran al personaje atrapado por el entramado de rejas ficticias.

El presidente de la compañía ha llamado a Phyllis para interrogarla; intenta demostrar que el Sr. Dietrichson se suicidó para no tener que pagar el seguro de accidente.



Phyllis, sublime y seductora entra al despacho, oculta su rostro con un velo intentando no revelar –doble papel del simbolismo, revelar es tanto *quitar el velo como recubrir con un velo*<sup>502</sup>– su secreto. Lleva guantes negros (color de fuerza y poder), tal vez los mismos que el día del asesinato de su marido. Su vestimenta oscura contrasta con un pañuelo blanco que sujeta con la mano izquierda, color que utiliza para mostrar aparente pureza. Con la otra mano coge un vaso de agua que le sirve Walter, agua que no purificará su alma.

En su situación, con el fin de guardar las apariencias, debería vestir de luto riguroso ya que su marido acaba de fallecer, sin embargo, lleva un traje de chaqueta gris de alivio de luto representando que la pena ya ha pasado<sup>503</sup>. Alejamiento que el cineasta remarca al no enseñarnos ninguna imagen del cementerio, ni mencionar en el tejido del *film* el entierro del Sr. Dietrichson.

En plano escorzo, vemos cómo Phyllis reacciona indignada ante las insinuaciones del Sr. Norton respecto a que su marido no hubiera sufrido un accidente. Se encara a él y abandona la oficina dando un portazo.

Keyes manifiesta su malestar por la forma en la que su jefe ha tratado el asunto: «*Hemos perdido y tendremos que pagar, y usted lo sabe*». Pero antes, para demostrar su

<sup>502</sup> Chevalier, J. (1986). *Diccionario de símbolos* (colab. Gheerbrant, A.). Barcelona: Editorial Herder, p. 1053.

<sup>503</sup> La costumbre de guardar luto solía durar alrededor de un año, pero las viudas lo llevaban entre dos y cuatro. Conforme iba transcurriendo el tiempo y el dolor se iba suavizando, pasaban al llamado medio luto o alivio de luto que consistía en llevar ropas oscuras –gris y morado– mezcladas con el negro.

perfecto dominio y la profunda pasión que siente hacia el negocio de los seguros, con una agilidad y rapidez increíbles, ilustra al presidente y a los espectadores sus extensos conocimientos sobre los tipos de suicidios existentes. Magistral monólogo que es obligado plasmar:

*«Yo tengo diez libros referentes a suicidios: suicidios por raza, por color, por ocupación, por sexo, por estaciones del año, por hora del día. Formas de suicidio: por veneno, por arma de fuego, por ahogo, por salto. Suicidio por veneno, subdividido en clases de veneno: corrosivo, irritante, gaseoso, alcaloide, narcótico, proteínico, etc. Suicidio por salto, subdividido en: salto desde lugares elevados, a la vía del tren, bajo camiones, bajo caballos y desde un barco».*

Y continúa, argumentando que la idea de probar ante los tribunales que el caso Dietrichson es un suicidio no tiene lógica:

*«Pero Sr. Norton, en todos los casos de esta clase de suicidios no hay ni uno solo desde la plataforma de un tren en marcha. ¿Y sabe a qué velocidad iba el tren en el lugar donde apareció el cadáver? A veinte kilómetros por hora. ¿Le parece a usted que un hombre quiera tirarse de un tren con la esperanza de matarse? No, no Sr. Norton. Hemos perdido y tendremos que pagar y usted lo sabe».*



En primer término, nos es mostrado un vaso de agua que sostiene el Sr. Norton, en escorzo, mientras escucha absorto la disertación sobre los tipos de suicidio, vaso que le es arrebatado por Keyes para bebérselo tras agotar su enérgico discurso. *«¿Me permite?»* –pregunta retórico–. Después, satisfecho, prosigue imperativo: *«¡Vamos Walter!»*. Sale del despacho dejando a Norton obnubilado.

Al igual que ya ocurriera en otras ocasiones, busca cerillas –que como siempre no encuentra– por todos los bolsillos para encender su puro, esta vez, el fuego que Walter le ofrece encierra agradecimiento profundo: *«Te hubiera abrazado en aquel momento Keyes. A ti y a tus estadísticas, eras al único al que teníamos miedo y en cambio parecía que estabas de nuestra parte».*

Al llegar a su apartamento, Walter arroja su cartera en una silla de la entrada. Phyllis le telefona, se encuentra cerca de allí y subirá en breve. Suena el timbre, pero no aparece Phyllis como era de esperar, se trata de Keyes. Al ir a abrir la puerta nos percatamos de que en la silla no hay ninguna carpeta, ha desaparecido. ¿Tal vez porque dentro de esa cartera se escondía la copia del macabro seguro?

¿Cuál es el motivo de la inesperada visita de Keyes? Ha sido el *little man* –la voz de la intuición que habla desde su interior y que nunca se equivoca– quien le ha empujado a acercarse a casa de su compañero. Y es Walter quien le saca a colación por primera vez: «*Ese enanito vuelve a molestarte, ¿eh?*» –advertimos que si se hace referencia al “enanito” por parte de alguno de ellos, hay cerillas, fuego–. Keyes no le escucha porque está dándole vueltas al caso Dietrichson: «*¿Puede que no supiera que estaba asegurado?*».

En esta ocasión la intuición es más fuerte que otras veces; el *little man* hace que se le estrague el estómago. Y solicita ayuda: «*¿Tienes bicarbonato de sosa?*». Ante la negativa de Walter, cualquier cosa le sirve: «*¿Tienes pipermín o algo así?*». Durante toda la conversación continúa quejándose: «*Voy a acercarme a una farmacia, tengo la comida como cemento en el estómago*». Ciertamente, el *little man* le está causando problemas y él sabe porqué: «*Llevo veintiséis años viviendo con este enanito y nunca me ha fallado, aquí tiene que haber algo sucio*».



Walter comienza a inquietarse. Saca un cigarrillo y un fósforo –hemos comprobado en varias ocasiones su ligereza y habilidad para encenderlo–, ante las especulaciones de Keyes se queda paralizado por unos instantes con la cerilla entre sus dedos sin prenderla. Acto seguido se sirve un *bourbon* mientras escucha atónito a Keyes, quien incrédulo sigue conjeturando: «*Un individuo contrata un seguro por el que han de pagarse cien mil dólares si muere en el tren, y dos semanas después muere en el tren y no en desastre ferroviario, sino cayéndose tontamente de la plataforma a la*

vía ¿Sabes cuáles son las probabilidades de que ocurra eso? Una en... bueno, no sé en cuantos millones. Y ahora lo de la pierna rota. No, no, no puede ser».



Phyllis desde fuera oye la conversación entre los dos hombres y se esconde tras la puerta. Ingeniosa la realización de esta escena donde, paradójicamente, la puerta abre hacia fuera. Esta incoherencia pasa inadvertida a los ojos del espectador, centrándose en la tensión generada por los tres protagonistas que así quedan encuadrados en un mismo punto. Escena de perspectiva larga<sup>504</sup> realmente agobiante, donde gobierna el suspense.

La puerta abierta del apartamento de Walter<sup>505</sup> sirve a Phyllis para esconderse, pero sólo de Keyes, el cineasta no la oculta a los ojos del espectador mostrando en un plano medio corto su rostro intranquilo, angustiado. No sólo oculta a una mujer, sino lo que ésta esconde, un asesinato.

En el universo del *film*, las puertas nos permiten pasar dejándonos ver cómo sus protagonistas encierran, ocultan o dejan salir y entrar la maldad.

En tres ocasiones (cifra que nombra la película), Walter cruzará el umbral de *La Casa de la Muerte*, alegoría de nacimiento, vida y muerte.



La primera vez que Walter fue a casa de los Dietrichson (nacimiento del deseo), la asistenta no le permitía pasar, impedimento para no cruzar esa puerta, pues tras ella se

<sup>504</sup> El ejemplo más famoso, *Citizen Kane* (*Ciudadano Kane*, 1941) de Orson Welles.

<sup>505</sup> Escena rodada en el Hotel *Chateau Marmont* de *Los Ángeles*, habitación número 59.

ocultaba con forma de mujer la seducción y mentira. La segunda vez, aunque percibió con claridad las intenciones de Phyllis, eligió libremente destruir su vida arrastrado por la pasión. Habrá una tercera ocasión en la que Walter atravesará la puerta de *La Casa de la Muerte*, a la que tendremos acceso a medida que avance el metraje, y otras puertas que intentará traspasar donde quedará inscrito el trágico final.

Llegamos a un punto del texto en el que adquiere un notable grado de ambigüedad saber cuándo Phyllis miente y cuándo dice la verdad. Ante la pregunta de Walter de si tiene miedo, ella responde: «*Sí, tengo miedo, pero no de Keyes. Tengo miedo de nosotros, no somos los mismos, lo hicimos por estar unidos y en cambio esto nos separa. ¿No es eso Walter?*» ¿Es cierto que teme perderle? Nuestra experiencia con el *film* nos hace pensar que no, lo que sucede es que está empezando a nacer en ella la desconfianza hacia el otro. Sentimiento que será mutuo a medida que evolucione la trama.



Preludio de que están emergiendo unos sentimientos de rechazo y desconfianza, es que un beso en primer plano sustituye a la respuesta de Walter.

## 8. 18. Una mirada asesina



Lola aborda a Walter en la antesala de las oficinas de la Pacific All Risk. Curiosamente, no se muestra aquella silla vacía destacada en la puesta en escena –a la izquierda del plano–, como ya viéramos al comienzo del *film*, silla que evocaba a la instalada en la cámara de gas. Ahora advertimos que nunca estuvo allí, ése siempre fue un lugar ocupado por la recepcionista.

Si bien es Walter el pecador que se confiesa ante el dictáfono, Lola, la hija del Sr. Dietrichson, ve en él a un confesor al que abrir su alma. Entre sollozos, le cuenta que su madre murió un invierno algunos años atrás. Estaba enferma de pulmonía y Phyllis era la enfermera que la cuidaba –le es casi imposible describir la terrible mirada de aquella mujer–. Halló a su madre con las ventanas abiertas y destapada. A los pocos días, murió. Seis meses después, su padre se casaba con Phyllis. Desde niña tiene miedo de volverse a encontrar con la mirada glacial e intimidatoria de su madrastra, mirada anunciadora de alguna tragedia. Ahora cree que también está involucrada en el accidente de su progenitor.

Walter intenta alejar toda sospecha de Phyllis: *«No es usted razonable Srta. Dietrichson, su padre se cayó de un tren»*.

Lola formula retóricamente una pregunta: *«Y, ¿qué hacía Phyllis dos días antes de que se cayera del tren? Estaba en su habitación delante del espejo probándose un sombrero y un velo negro, como si no pudiera esperar para ver cómo estaría de luto [...] Vi sus ojos en el espejo y tenían la misma expresión que antes de la muerte de mi madre. La misma mirada»*.

Se priva al espectador de ver el espectáculo macabro del desfile de la Sra. Dietrichson ante el espejo probándose el luto, Lola fue el único testigo. El reflejo de la

mirada de Phyllis en el espejo, que le atemoriza, retrata el interior de la pavorosa alma de su madrastra. Aquella mirada afilada e intensa trae consigo la muerte y, aunque Lola ya no es una niña vulnerable y asustadiza, tiene miedo. Los ojos de Phyllis se expresan claramente, espera el momento de aniquilarla a ella también.

La imagen que se nos presenta de Phyllis como madrastra es negativa, un ser aborrecible, disconforme, que genera problemas y odio. Para Lola es una asesina sin escrúpulos, sin embargo hemos de tener en cuenta que su madrastra sufre cierto desequilibrio mental y serios complejos.

Phyllis posee un complejo extraño al que podríamos denominar *complejo de la madrastra* –basado en la madrastra de Blancanieves–; pero existe una notable diferencia, no envidia a su hijastra porque ella haya comenzado a caminar por esa etapa de la vida en la que mientras ella empieza un declive de su belleza su hijastra está llena de hermosura y juventud; el excesivo narcisismo de Phyllis no le hace sentir envidia de Lola. Tampoco los celos, aunque en cierta ocasión manifiesta cómo el padre la antepone a ella: «*La quiere mucho más a ella que a mí [...] En su seguro de vida tiene como beneficiaria a su hija, a Lola [...] Nada valgo para él*». Por sus palabras percibimos que lo que motiva el odio de la madrastra hacia Lola es la ambición.

Su único interés es el económico, una peligrosa motivación que le conduce hasta el asesinato. Crímenes motivados por dinero, realizados con o sin ayuda. Phyllis anteriormente ya había incurrido en la perpetración de un homicidio, el de la Sra. Dietrichson, esta vez ejecutándolo ella sola.

En la película no se nos desvela nada sobre el pasado de Phyllis, tan sólo que fue enfermera<sup>506</sup> de la primera mujer del Sr. Dietrichson. La novela describe de una manera más exhaustiva el horror al que le lleva su ambición sin límites, producto del trastorno antisocial de la personalidad que sufre y que hace de ella una asesina en serie; fueron diez las vidas sesgadas por Phyllis.

Cuando trabajaba de enfermera en el hospital murieron tres niños, uno de ellos estaba vinculado a la anterior Sra. Nirdlinger: «*Al fallecer el chico, la Sra. Nirdlinger quedaba convertida en albacea, a cargo de cuantiosas propiedades que el niño debía heredar*». Phyllis, que tenía planeado convertirse en la nueva Sra. Nirdlinger, asesinó a los tres niños; no le importaba que sólo uno tuviera algo que ver con las propiedades:

---

<sup>506</sup> En la novela, Phyllis Belden, de Mannerheim, enfermera jefe del Verdugo Health Institute. Cain. *Pacto de sangre*, op. cit., p. 90.

«Los otros dos niños murieron únicamente para confundir los rastros». Pero la cadena de muertes se remontaba tiempo atrás: «Habían descubierto cinco casos, todos anteriores a los tres niños, en los que los pacientes murieron estando ella de enfermera, y en dos de ellos entró en posesión de bienes<sup>507</sup>».

Con ayuda de la novela de James M. Cain que el *film* adapta, hemos descifrado qué clase de desarrollo psicótico sufre, se trata de una psicopatía profunda. Pero Phyllis no comete crímenes sin pudor y sin conciencia clara de sus actos, pertenece al tipo de los llamados *psicópatas organizados*; es más inteligente que el resto, cuidadosa, preocupada por no dejar rastro de sus delitos y habilidosa con las emociones humanas.

Prosigamos ahora con la lectura del texto fílmico. Walter queda en varias ocasiones con Lola, dar apoyo a la hija del hombre que ha asesinado tranquiliza su conciencia. El triángulo Walter, Lola y Phyllis nos lleva hasta el planteamiento de Sigmund Freud sobre la dualidad de la naturaleza humana. Las pulsiones de vida (Eros<sup>508</sup>) acercan a Walter hacia Lola –paradójicamente a través de una muerte, la del padre– aunque en un principio sintió atracción (pulsión de vida) hacia Phyllis, ahora comienza a aflorar en él cierta aversión (pulsión de muerte).

## 8. 19. Bajo sospecha



La cámara se aproxima desplazando a Lola hacia la izquierda haciéndola desaparecer del plano, enfocando el rostro de Walter hasta un primerísimo primer plano

<sup>507</sup> Cain. *Pacto de sangre*, op. cit., p. 174.

<sup>508</sup> En la novela de James M. Cain, Walter está enamorado de Lola.

que se funde con la imagen de la galería central de las oficinas.

Walter se dirige al despacho de Keyes. Sentado en un sillón, a la entrada, una visita inesperada: el Sr. Jackson, aquel charlatán de Medford con el que cruzó unas palabras en la plataforma antes de arrojarle del tren ¿Qué está haciendo allí?, ¿quién le ha llamado?



Es preciso llamar la atención sobre la siguiente actitud corporal de Keyes tumbado en una especie de diván cuando Walter entra en el despacho. Deducimos una relación de tratamiento psicológico, ya que a Walter le espera una silla vacía junto al diván para escuchar a Keyes.

La posición de los personajes se invierte, debería ser Walter quien ocupara el lugar de Keyes y confesar al “psicoanalista” las miserias de su vida. La supuesta silla del especialista no es usada para tal fin, y vacía, sin que nadie se siente en ella, les separa; símbolo de esa distancia que ahora hay entre ellos por el secreto que Walter esconde, o tal vez pudiera entenderse también como representación de la remarcada “silla de la cámara de gas” de la que hablábamos en los planos iniciales del *film*, ocupando un lugar que no le correspondía.

Keyes da respuesta a las preguntas de Walter sobre el hombre de la entrada: «*El único hombre que pudo ver algo al supuesto Dietrichson está ahí fuera a la puerta, me he tomado la molestia de traerle desde Oregón ¡Pase, pase usted Sr. Jackson!*».



Al igual que las aspas del ventilador que localizamos junto a la cabeza de Walter, un sentimiento de angustia/miedo a ser descubierto por aquel hombre da vueltas incesantemente en su cerebro.

La toma de la disposición táctica empleada para situar a los tres hombres en esta escena resulta muy efectiva por parte del cineasta. Un triángulo compuesto en su base por Keyes y Jackson y en su vértice superior Walter, marcando un eje que culmina en una silla, ¿la de la cámara de gas?



Walter y Jackson de nuevo compartiendo espacio escénico están, como otrora, muy cerca el uno del otro, aunque en esta ocasión sus posiciones se hallan invertidas. En el tren inscribíamos a Walter en un primer término y es ahora el Sr. Jackson quien gobierna el plano manteniéndose Walter detrás, en ambas situaciones nuestro protagonista trata de disimular su presencia.

En las fotografías que le son mostradas, el Sr. Jackson no identifica al Sr. Dietrichson como el hombre con el que coincidió en la plataforma del tren. Asegura que era unos diez ó quince años más joven: *«El hombre a quien yo vi no tenía cincuenta años, claro que aquello estaba oscuro y... Ahora que recuerdo, procuraba mantenerse de espaldas a mí».*



El Sr. Jackson tiene el convencimiento de que conoce a Walter y le aborda acosándole a preguntas: «¿Ha estado usted en Medford Sr. Neff?», «¿va usted a pescar truchas? Debo haberle visto en Planetfalls». Walter responde con evasivas, procurando permanecer en un segundo plano en todo momento. Escenas de tensión en las que llegamos a creer que el Sr. Jackson pudiera identificar a Walter como el impostor del Sr. Dietrichson.



Cuando Jackson se marcha, Keyes aplica la lógica deductiva a la reconstrucción de los hechos con todo detalle:

«No, no iba en el tren. Mira Walter, no puedes estar seguro de matar a un hombre tirándole de un tren que va a veinticinco kilómetros por hora. La única forma de estar seguro es matarle primero y echar luego el cadáver a la vía. Esto significa, o bien matarle en el tren o, y aquí es donde aparece la inteligencia, matarle en otro sitio y colocarlo en la vía. Dos posibilidades y yo personalmente elijo la segunda». Ha dado justamente en el centro de la diana y continúa con su acertada teoría:

«Sí, sí, Walter fue así. Mataron al hombre su esposa y otro tipo, luego el otro tipo subió al tren con muletas fingiendo ser Dietrichson, a su debido momento saltó del tren y colocaron el cadáver por donde el tren había pasado. Una sustitución, ¿comprendes? Era muy fácil que saliera bien porque era de noche, había poca gente y todos se fijaban en las muletas, nadie le miraba al rostro».

Walter escucha atónito las conclusiones a las que ha llegado Keyes, está inmóvil con una cerilla en la boca, exhibiendo de nuevo su anillo de compromiso mortal.

Los culpables, juntos, atados, compartiendo doble indemnización y doble confianza participan de una aparente seguridad que no les conducirá más que al final de la línea, como así lo arguye Keyes, enmarcado en la puerta de su despacho, tratando en todo momento de fundamentar el suceso: «*Han cometido un asesinato, y eso no es como subir juntos a un tranvía del que cada uno puede apearse donde quiera. Tienen que seguir juntos el viaje hasta el final, y es un viaje de ida tan sólo porque el final de la línea es el cementerio*».

Cuando termina de hablar, el sabueso investigador busca de nuevo fuego entre sus bolsillos y Walter se lo ofrece sin pronunciar ni una sola palabra, consciente de que cualquier movimiento en falso hará que la sombra de la sospecha se cierna sobre él. Tiene miedo de la intuición del experimentado Keyes; sabe que el *little man* puede descubrirle.

Keyes de quien desconfía no es de él sino de Phyllis, y le comunica a Walter que irá tras su pista: «*Que nos demande si se atreve, estoy dispuesto a enfrentarme con ella y con el otro tipo, cavarán su propia tumba*». Sin ninguna duda, Keyes nombra “la llave” que puede abrir la puerta de la cámara de gas a la que serían conducidos la pareja de asesinos.

## 8. 20. *¿Qué esperabas? Soy una víbora*

«Basta únicamente una sombra de miedo para transformar el amor en odio»  
James M. Cain, *Pacto de Sangre*



Por encadenado aparece Phyllis bajándose de un coche, en primer término observamos un puesto de fruta y a ambos lados de la pantalla dos balanzas colgantes. Localizada en el centro, Phyllis –al igual que la diosa de la justicia ante su gigantesca balanza–, significada aquí como la Némesis, sinónimo de enemigo, concretará una venganza sobre la figura de Walter.

Se produce un nuevo encuentro de la pareja en el supermercado donde Walter aconseja a Phyllis que no reclame la póliza, y le informa que sabe lo que le ocurrió a la primera Sra. Dietrichson.

Los acontecimientos que a continuación se suceden y que han de anunciar el devenir del relato derivan de las consecuencias que el engaño ha tenido sobre la relación entre la pareja.

Negándolo todo, Phyllis se excusa alegando el profundo odio que Lola siente hacia ella. El diálogo que mantienen hace que la relación se enfríe cada vez más, dando paso a acusaciones mutuas.



Proseguimos con una configuración plano contraplano en la que Phyllis recrimina a Walter: «*Tú planeaste su asesinato, yo tan sólo deseaba verle muerto*». A partir de este momento se distancia la pasión y el secreto criminal peligra.

Comienza a nacer en Walter un rechazo hacia Phyllis, la desconfianza desplaza el deseo que despertó en él en un primer momento; aquello que deseaba, acaba de ser destruido. En sus palabras advertimos desasosiego e inquietud: «*Yo soy el único que planeó su muerte, ¿quieres decirme eso?*»

Llegados a este punto, se nos desvela el principio del fin de su relación, empezando a aflorar el miedo y la desconfianza mutua. Desconfianza que, en una lectura minuciosa del texto fílmico, podría haber sido revelada al advertir que Walter en su última conversación telefónica con Phyllis repite en dos ocasiones Sra. Dietrichson en lugar de Phyllis, marcando el inicio de una distancia que acabará separándoles.



Nuestra protagonista se quita las gafas de sol; no intenta ocultar lo letal que puede llegar a ser, atractivamente enigmática le advierte en tono amenazante: «*Ninguno abandonaremos esto, lo hicimos juntos y juntos seguiremos hasta el final. Hasta el final de la línea, los dos. ¡Recuérdalo!*»

Detengámonos aquí, donde la mirada de Phyllis irradia rencor y sus palabras se inmiscuyen con los pensamientos de Walter: *Juntos hasta el final de la línea*, le

resultaba familiar aquella frase, Keyes la había pronunciado antes resolviendo cuál era el final de la línea; el cementerio.

Una extraña relación de amor/odio, aversión/atracción, minada por la desconfianza y los celos ha surgido entre la pareja. Phyllis sospecha que Walter está arrepentido de haber participado en el crimen de su marido y cree que se ha enamorado de su hijastra Lola. A su vez, Walter piensa que Phyllis le es infiel con Nino Zachetti, está convencido de que se ha dejado envolver por una hermosa víbora cargada de veneno, cuajada de mentiras, que ha matado y por su condición seguirá haciéndolo hasta acabar con él<sup>509</sup>.

El corazón de Walter ya no alberga sentimiento alguno hacia Phyllis, su relación está muerta y es consciente de ello.



La cámara se va acercando al rostro de Walter hasta llegar a un primerísimo primer plano. El pánico hace su aparición anegando sus ojos y de la mano traerá el odio. Baja la inquieta mirada y con la voz en *off* encadenamos al presente: «Sí, recordaba, recordaba lo que tú me habías dicho Keyes acerca del viaje en tranvía del que nadie podía bajar hasta el final de la línea, en el cementerio. Y empecé a pensar para qué sirven los cementerios. Para dejar allí a los muertos. Creo que fue la primera vez que pensé en Phyllis así, muerta. Y, ¿qué pasaría si ella muriese?»

Walter empieza a imaginársela muerta como única solución a sus problemas, subestimando la inteligencia de Phyllis ¿Qué pasaría si ella muriese? Ciertamente, que él también lo estaría.

Advertimos que en los diálogos de la película se nombran varias veces los cementerios, la muerte anida en el interior del alma de nuestros personajes. Cada uno

---

<sup>509</sup> Alusión hecha por la similitud con la fábula de Esopo, *El labrador y la víbora*, cuya moraleja es: «No te confíes del malvado, creyendo que haciéndole un favor vas a cambiarle su naturaleza». Esopo (2014). *Las cien mejores fábulas de Esopo, El labrador y la víbora*. Madrid: Verbum, p. 66.

vio en el otro un medio para conseguir saciar su ambición, ahora tienen un cementerio psíquico dentro de ellos pues lo que han obtenido ha sido inquietud, fracaso, frustración y odio.



Walter invita a cenar a Lola, el remordimiento le obliga a mantener una relación paternal con ella; saber que se encuentra bien, tranquiliza su conciencia.

En la mesa, en primer término, una vela encendida divide a los dos personajes, separados por un execrable crimen. Walter no soporta mirar a los ojos a la inocente joven después de haber asesinado a su padre.

Siente compasión por Lola y para animarla saldrá con ella en varias ocasiones. Le parece atractiva y le agrada su carácter puro, decente, esa suerte de candidez y dulzura que ve en la pequeña Dietrichson.

Dando un paseo por las colinas que hay detrás de Hollywood Bold, ella le asegura que Zachetti se ve habitualmente con Phyllis y manifiesta su sospecha de que éste la ayudó en el asesinato: «*Mataron juntos a mi padre, él y Phyllis. Él la ayudó a hacerlo, estoy segura [...] La ha estado viendo, ha ido a casa de ella noche tras noche. Se ve que siempre se entendieron los dos y a lo mejor me utilizaba a mí como tapadera*».

Zachetti mantiene relación con dos mujeres de la misma familia, amante a la vez de madre e hijastra, lo que supone una cruel revelación para Walter. En efecto, tal y como lo expone Carlos Balagué: «El prólogo a la violenta ruptura de la alianza criminal de los dos protagonistas se producirá al advertir Walter el engaño de su cómplice con el novio de su hijastra<sup>510</sup>».

---

<sup>510</sup> Balagué, *op. cit.*, p. 60.



El humo del cigarro cubre el rostro pensativo de Walter, la ira se apodera de él al confirmarse sus sospechas de que Phyllis le engaña con Zachetti; son amantes y le han utilizado. Teme más el engaño que la muerte, así, el momento más desgarrador se produce en este instante en el que comprende que ha sido traicionado y no cuando descubra más adelante los fatídicos planes de Phyllis.

## 8. 21. Las cerillas: El mensaje del fuego

Antes de proseguir y llegados a este punto, nos detendremos para terminar de articular aquello que empezamos esbozando de una manera sucinta, nos estamos refiriendo a dos elementos visuales destacados en la puesta en escena: las cerillas, que Walter acostumbra a encender para dar fuego a Keyes, y los cigarros. Se ha dudado sobre si la relación existente entre los dos hombres pudiera ser homosexual, debido a que los cigarros y el fuego de los fósforos funcionan en el texto como una alegoría.

Durante todo el metraje, entre Keyes y Walter los cigarros están omnipresentes, ¿cigarrillos y puros como insistentes elementos fálicos? En todo momento, las cerillas encienden y alumbran la conexión entre nuestros protagonistas masculinos ¿Tanto que acabarán incendiándose?, ¿podríamos pensar que de alguna manera las cerillas nos hablan del sentimiento de ignición entre nuestros protagonistas?

La censura de la época era muy estricta y los cigarros eran considerados como símbolos de la pasión, del deseo. Cuando se quería revelar una inclinación sexual, los directores hacían que las mujeres fatales y sus héroes aparecieran fumando o pidiendo fuego, el cigarrillo suplía al sexo que no podía mostrarse en la pantalla. Aun habiendo

observado que la sexualidad femenina es superada por Keyes, el sentimiento de amor/deseo que Walter tiene hacia Phyllis degenera hasta convertirse en odio mientras que lo que siente por Keyes permanece inalterable; no creemos que los cigarrillos y las cerillas funcionen en el texto como símbolos de homosexualidad, «a veces un cigarrillo es solamente un cigarrillo<sup>511</sup>».

Raymond Chandler en los diálogos de la película puso de manifiesto una relación de profunda amistad entre los dos hombres, siendo Keyes el referente paterno. Según hemos manifestado en páginas anteriores, coincidimos con el guionista considerando a Keyes símbolo de esa hegemonía paterna.

Durante todo el *film*, las cerillas actúan como símbolo de una amistad no proclamada entre Walter y Keyes. Los dos hombres han trabajado juntos durante once años y se ha creado un estrecho vínculo de amistad y complicidad entre ellos, evidenciado de una manera muy clara con miradas, gestos y palabras de doble sentido que encierran un gran afecto.



En diferentes escenas entra en juego el simbólico y recurrente elemento de la cerilla, que nos hace percibir la amistad y cordialidad existente entre ambos.

Presenciamos cómo Keyes busca fósforos en sus bolsillos sabiendo que no encontrará ninguno (nunca los lleva), Walter interpreta que tiene que darle fuego –no utiliza rascador para prender las cerillas, las saca del bolsillo de su chaqueta y con gran maestría clava la uña de su pulgar en ellas encendiéndolas<sup>512</sup>– sin necesidad de que éste se lo pida, sobran las palabras.

Como veremos más adelante, la relación entre Walter y Keyes cerrará el discurso de una manera decisiva en el plano final de ambos con el juego de la cerilla.

Al examinar este texto, el motivo, tal vez, que ha dado lugar a pensar en la posible homosexualidad es que el director quiso reflejar un tipo de relación homosocial,

<sup>511</sup> Frase atribuida a Sigmund Freud.

<sup>512</sup> Las cerillas antiguas contenían azufre y fósforo en su punta, al producir fricción con la uña del pulgar éstas se encendían.

por parte de Keyes, en donde las mujeres no tienen cabida, haciéndose patente la misoginia de éste.

Ejemplo de ello queda significado en la escena en la que después de haber escuchado cómo Walter habla por teléfono con una mujer, Keyes la ataca sin conocerla basándose sólo en su nombre. Despectivamente comenta: «*Margi, apuesto a que bebe en botella*». Más tarde, cuando invita a Walter a un *Martini* y éste lo rechaza por tener una cita, vuelve a comentar: «*Ah, sí, sigo apostando a que bebe en botella*». La única relación con las mujeres por parte de Keyes que nos es dada a conocer se halla en la de una antigua novia, que tampoco sale bien parada: «*Se teñía el pelo desde los dieciséis años y había una tendencia a la locura por parte de madre, además, ya tenía esposo, un jugador profesional del voleibol*».



Prosiguiendo con el análisis textual de la secuencia, en este plano conjunto Keyes se encuentra comprando puros; esta vez, Walter no quiere ningún acercamiento y le da el fósforo indicándole: «*Al comprar tabaco te regalan cerillas. No tienes más que pedir las*». Keyes le responde dando una curiosa excusa: «*No me gustan, se me encienden en el bolsillo*».



Walter entra en el ascensor central de la Pacific All Risk, como ya hiciera al comienzo del *film*, y se dirige al despacho de Keyes donde escucha atentamente la nota

grabada por éste al Sr. Norton en el dictáfono –el plano corto evoca la escena primaria de Walter malherido–.

El sentimiento de admiración mutua entre los dos hombres siempre está presente, aunque en Keyes es más protector. En esta ocasión, ante la sospecha del Sr. Norton sale en defensa de Walter: «*Con referencia a su indicación de vigilar a Walter Neff discrepo en absoluto [...] Hace once años que conozco muy bien a Walter Neff y respondo personalmente por él sin ninguna clase de reservas*».

Por encadenado, sale del despacho de Keyes y se va al suyo donde llama por teléfono a Phyllis. Queda con ella a las once de la noche –un encuentro sobre el que planea la sombra de la muerte–, y el «*Adiós nena*» suena a verdadera despedida.



Saca un pañuelo blanco del bolsillo, se seca las manos sudorosas (síntoma de que tiene miedo) y se tapa la boca, quizás así es como quisiera acabar con Phyllis, asfixiándola.

Esta intención es confirmada por Marta Belluscio: «Walter Neff, solitario ante el temor infinito, en un ímpetu de verse rescatado y redimido del animal subyacente que la mujer ha sacado a flote, se dirige a matarla. El convenio sangriento, contrato de doble fatalismo, acaba rompiéndose [...] Se huele la traición como un basural encolerizado de vientos<sup>513</sup>».

---

<sup>513</sup> Belluscio, *op. cit.*, p.182.

## 8. 22. Última visita a *La Casa de la Muerte*

«Ay de aquellos que llaman bien al mal y al mal bien, que cambian las tinieblas en luz y la luz en tinieblas, que dan lo amargo por dulce y lo dulce por amargo [...] Así su raíz se volverá putrefacción y su flor será aventada como polvo»  
Isaías, 5:20

Esta última secuencia comienza en el vestíbulo de la mansión Dietrichson con la *voice over* de Walter, continuación del plano anterior que se mezcla mediante un encadenado con el principio de esta banda de imágenes donde se escucha: «*Lo que yo no había calculado es que ella podía tener también sus planes*».

Volviendo a la, ya citada, princesa Filis de Tracia, Ovidio nos narra que gritaba a las olas: «“*Pérfido Demofonte*” [...] dice y, poniéndose pálida, dirige su mirada hacia su cinturón, y divisa unas ramas: duda y rehuye lo que está dispuesta a hacer, y teme y dirige los dedos a su cuello<sup>514</sup>».

Su resolución era suicidarse, pero también acabar con su amado<sup>515</sup> ¿Tendrá Phyllis un plan similar?



Partimos de un plano cenital que nos aporta una visión de conjunto acerca del entorno donde localizamos a nuestro personaje, no existe información concreta del

<sup>514</sup> Ovidio. (2010). *Heroides. Carta de Filis a Demofonte* (trad. Ramírez de Verger Jaén, A.). Madrid: Ed. Akal Clásica, p. 17.

<sup>515</sup> Una de las versiones del mito cuenta que Filis entregó una cajita a Demofonte (en algunas fuentes, Acamante) «advirtiéndole que contenía unos objetos consagrados a la Gran Madre, Rea, y que no debía abrirla nunca, a menos que tomara la decisión de no volver a su lado [...] Un día abrió la cajita y lo que vio en su interior le llenó de terror, hasta el punto de que montó en su caballo y salió corriendo al galope. Cayó de su montura y murió al clavársele su propia espada». March, J. (2002). *Diccionario de mitología clásica* (trad. de Lozoya, T.). Barcelona: Ed. Crítica, p. 14.

rostro –la identidad escapa a esta verticalidad quedando oculta–, sino un dato general, su persona.

La cámara se sitúa en una posición de superioridad con respecto a la protagonista, alejada de ella para que no se vea su rostro. El cineasta procura no tomar su punto de vista y estar distanciado, porque si el semblante de Phyllis es el reflejo de su alma, la luz debe huir de él.

Es en el plano general que nos muestra la escalera del vestíbulo de la casa de los Dietrichson donde se empieza a dar importancia al personaje. Su arco de cobertura reducido ofrece detalles de la situación, al mismo tiempo que centramos la atención en el sujeto; una mujer que todo lo gobierna está bajando las escaleras, viste ropa de seda blanca para ocultar su malignidad, aunque ya se dibuja su silueta negra en la pared.

Desde este momento sabemos que ella es deseable; se trata a la vez de la figura más luminosa –va vestida de blanco y sus cabellos son rubios– y la más oscura del plano –sombra–; además, esconde una incógnita, ambos elementos se encuentran interconectados.

Tres focos de luz (dos de pie a los laterales y otro colgando del techo en el centro) reflejan la sombra acechante de Phyllis sobre la pared. Sombra que podría definir su propia alma o una parte vital de sí misma –al igual que su imagen en el espejo, como ya apuntamos en páginas anteriores–, en ella descubrimos lo que no se ve ni se dice, es decir, la parte oscura de nuestra protagonista.

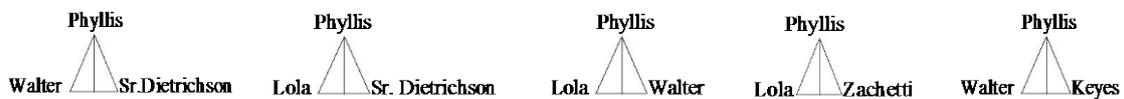


Hemos de establecer una diferencia entre dos planos del *film*, que corresponden al comienzo y al final del mismo. Coinciden en la imagen de Phyllis bajando las escaleras, sin embargo, el plano americano primario centrado en la protagonista se encuentra bajo el control de la mirada de Walter, quien está empezando a descubrirla junto con el espectador. En la escena final, la vista cenital nos muestra a una Phyllis donde no gobierna la mirada de Walter, ya no pretendemos descubrirla sino mantener un cierto distanciamiento respecto a ella.



Misteriosa, se dirige a la puerta dejándola entreabierta; percibimos que lleva un pañuelo en su mano izquierda, acto seguido apaga las luces de la entrada, luces que arrojan sombras sobre la pared y las escaleras.

Las tres lámparas del vestíbulo trazan una cifra –la misma que nos ha ido acompañando en nuestro transitar por el *film*– y configuran un triángulo en cuyo vértice superior central se inscribe la figura de Phyllis; las dos luces laterales marcan el eje horizontal, es en el centro de ese mismo eje de oscuridad donde nuestra protagonista se sitúa.



Triángulos de sentimientos amorosos, entrañables o ambiciosos que se dan a lo largo del discurso fílmico por los personajes localizados en su base, siendo Phyllis el eje que separa, que desune; el vértice del odio, deseo y codicia que domina las pirámides letales creadas por ella.



Detalle

El cineasta, en plano picado, nos muestra cómo Phyllis se dirige hacia el salón todavía iluminado. En el pasillo que comunica las dos estancias hay una ventana que da

al exterior, a través de sus cristales puede verse un árbol cubierto de hojas al que la oscuridad y la blanca luz de la luna le confieren un aspecto fantasmagórico.



Detalle

Fue en el mes de mayo cuando Walter pisó por primera vez la casa de Phyllis, entonces, extrañamente, el árbol se nos descubrió sin hojas.

Según la versión del mito de Filis relatada por Ovidio, la princesa se ahorcó y fue transformada en árbol seco<sup>516</sup>. El desenlace de la historia es que «Demofonte regresó al día siguiente y, al no encontrar a su amada, se abrazó al árbol y lloró desesperado. Desde aquel día las ramas desnudas del almendro se cubrieron de ramilletes de flores blancas además de hojas<sup>517</sup>». Walter también tomará a Phyllis entre sus brazos, pero no para darle vida, aun así el árbol de Phyllis ha florecido.

En la iconografía, el árbol florido representa el árbol de vida y el seco el de muerte, produciéndose aquí una inversión en la dimensión simbólica de esta dualidad que a su vez relacionamos con otro símbolo: la serpiente –Phyllis–. La serpiente enrollada en el árbol supone la espiral o lazos con los que nuestra protagonista liga a Walter. La verticalidad del árbol es también asimilable con las escaleras presentes al comienzo del *film* y en este último estribillo visual que analizamos.

En este caso, las escaleras simbolizan la naturaleza humana de Phyllis, nunca la vemos subir como a otros personajes; no asciende hacia lo superior, hacia el espíritu, siempre es mostrada descendiendo, bajando hasta lo infernal, hasta el pecado.

<sup>516</sup> Servio (a Bucólicas, 5. 10) en Ovidio. *Heroides*, op. cit., p. 81.

<sup>517</sup> Sechi Mestica, G. (2007). *Diccionario Akal de mitología universal* (trad. Bouyssou M. P. y García Quintela, M. V.). Madrid: Ed. Akal, p. 108.



Phyllis atraviesa el arco de entrada al salón, la cámara continúa alejada de ella. A su derecha, encima del mueble con espejo, se encuentra un busto de una mujer con los senos al descubierto que se refleja en él; es Afrodita, Diosa del Amor.

Las estatuas simbolizan la personalidad de quien las conserva, cierto es que no encontramos ni un ápice de amor en Phyllis, pero no hemos de olvidar que Afrodita es también la Diosa de la Sexualidad y Phyllis la posee toda.



Detalle

Si observamos detenidamente la talla, apreciamos que se trata de una Venus Púdica ya que intenta ocultar sus pechos con uno de sus brazos. Provocativa y pudorosa, al igual que Phyllis cuando aparece cubriéndose tan sólo con una toalla, un pudor que nos atrae.

El espectador es quien ve reflejada la imagen de Phyllis en el espejo, ella no se ve, o tal vez no quiere visualizar su persona, enfrentarse con su yo le asusta; con una sola mirada a su imagen comprobaría que no es la persona que quiere ser.

Esta vez, no accedemos a una descripción de su rostro, de su propia interioridad, aquello que el espejo dice del alma. Aunque la información nos fue dada anteriormente, es el mismo espejo que al principio de la película le devolviera el reflejo narcisista y egoísta de sus actos, pensamientos y sentimientos.

Hallamos una cierta articulación entre sueño y espejo –sueño, espejo de la vida–, asistiendo a la impresión que nos provoca la emergencia de este sueño, ya que el

espectador atraviesa el espejo porque está reflejado en el propio sueño, que es a la vez la imagen. Desde dentro, se queda con el reflejo de Phyllis, con su lado maquiavélico y vengativo.



La luz interior es artificial hasta el momento en que apaga todas las lámparas, después la escena queda iluminada de manera lateral por la luz exterior de la luna que se filtra a través de las rendijas de las persianas, generando un cierto claroscuro.

Reina una gran dualidad a lo largo de esta última secuencia: dos lámparas, dos ventanas y más tarde dos personajes; vida y muerte se alojan en el mismo espacio escénico. Formulada así, estos planos denotan la íntima relación que guardan con el desenlace de la secuencia, puesto que Phyllis apaga dos luces, dos vidas que se apagarán al final.

### 8. 23. Antes de que me delates

«Buscad una armonía triste como el afán que me tortura, que me acercan doquier  
sombros de muerte y rebosa en mi pecho la amargura»  
Salomé Ureña de Henríquez, *Sombras*



En la penumbra Phyllis levanta el cojín de un sillón dejándonos ver un arma –el *travelling* de acercamiento que describe la cámara nos muestra un plano detalle de la pistola– que se desliza por su pañuelo y cae. La pistola que estaba destinada a permanecer en la sombra ha salido a la luz, un secreto que, de momento, sólo es compartido con el espectador. Centramos toda nuestra atención en el arma, objeto que desde el punto de vista narrativo nos transmite información de lo que más tarde acontecerá.



Preparada para recibir a Walter, Phyllis enciende un cigarrillo. Es asombrosa la efectividad del silencio. La escena está oculta, secreta, sólo vista por el haz de luz que se desprende de la cerilla iluminando su rostro, su aspecto es cuasi-demoníaco. La transposición del símbolo de la llama a una energética espiritual nos da la idea de superioridad y mando.

Junto a Phyllis, aparecen en el texto dos elementos muy concretos: la pistola y el cigarrillo. Parece seguro que, como sostiene Ramón Carmona, los «cigarrillos con volutas de humo se convierten en trazos de una sensualidad oscura e inmoral y la iconografía de la violencia (pistolas en primer lugar) es un símbolo específico (como quizá lo sea el cigarrillo también) de su “antinatural” poder fálico<sup>518</sup>».

El cineasta mediante un plano medio corto nos presenta a una Phyllis fría y sin escrúpulos, convirtiéndose ante los ojos del espectador en una mujer atractiva; atractivo, unido a la maldad. Es precisamente la conexión entre lo perverso y lo sexual en la mujer lo que atemoriza al hombre, y a la vez le fascina, esa maldad que nos asusta, al mismo tiempo nos cautiva y ejerce en nosotros un poderoso magnetismo.

*«Y les hice leer con claridad en los signos de la llama,  
rodeados hasta entonces de sombras»  
Esquilo*



La fuente de luz cálida procedente de la llama de la cerilla ilumina su rostro aportando a la imagen un tono enigmático y ardiente. El empleo de la diferencia de foco marca la figura de Phyllis como objeto de deseo. Lo que manda es lo que la luz hace visible; vemos a una auténtica *femme fatale* de belleza perversa, cabellos rubios y pálida tez, una mujer que, segura de su atractivo, espera con gran frialdad a su víctima para acabar con ella.

El fuego que ilumina “la tentación” es un fuego destructor que simboliza la ira de nuestra protagonista. En el tejido del *film* hemos comprobado cómo al igual que el

---

<sup>518</sup> Carmona, *op. cit.*, p. 258.

fuego, Phyllis (parafraseando a Paracelso<sup>519</sup>) necesita, para alimentarse, consumir vidas ajenas. La maldad parece ser una necesidad en ella.

Esta imagen nos muestra uno de los rasgos característicos que diferencia al cine negro de otros géneros, que no es más que el énfasis que éste hace al presentar a la mujer como enigma y misterio. Mujer que moviliza a los hombres mediante una poderosa sexualidad; la mujer fatal como la encarnación del pecado, del deseo. Es su perfil sexual, el de la deseabilidad el que nos seduce, desde el momento en que lo negamos tanto más nos atrae, más disfrutamos.



«Tras el deseo, es necesario que la llama concluya, es necesario que el fuego se acabe y que los destinos se cumplan<sup>520</sup>». Valgan metafóricamente estas palabras de Gaston Bachelard, ya que Phyllis apaga la cerilla –lo cual supone el paso de la vida a la muerte– y se acomoda en un sillón a esperar aquello que el azar le tiene preparado.

La oscuridad se expande en el interior de la estancia, al igual que en el interior del alma de Phyllis. En este preciso momento oímos cómo se detiene el coche de Walter.

Phyllis ha dispuesto el escenario necesario para lo que acaecerá, un escenario donde las sombras entran, los objetos pierden sus colores y ella se sabe como única protagonista.

La cámara encuadra un plano medio largo de Phyllis en una postura hierática, vistiendo un camisón y suscitando de fondo una relación amorosa, aunque, como advertiremos, se desplazará lo sexual hacia la muerte. Se otorga mucho peso visual al sillón, en el que se encuentra anclada con una mirada solemne.

---

<sup>519</sup> «Paracelso establecía la igualdad del fuego y de la vida; ambos para alimentarse, necesitan consumir vidas ajenas». Cirlot, *op. cit.*, p. 216.

<sup>520</sup> Bachelard, G. (1966). *Psicoanálisis del fuego* (trad. Redondo, R. G.). Madrid: Alianza Editorial, p. 94.

El silencio de la traición, el veneno flotando en el aire preside la imagen de Phyllis en su particular trono –aquel en el que se sentó la primera vez que recibió la visita de Walter– esperando, majestuosa, a su víctima donde late un goce perverso y tras el goce la muerte.



La puesta en escena del plano ubica en primer término a Phyllis, desde donde está sentada puede verse la entrada principal. Una sensualidad extrema y una insidiosa mirada hace que sintamos una gran fascinación hacia ella, quien ve la sombra de Walter al entrar reflejada en la pared del *hall*. Coincidimos con el punto de vista de Phyllis, compartimos la mirada con la protagonista, estamos viendo con ella la sombra de él.

Así, llegamos a transformarnos en el objeto de la mirada ficticia del protagonista masculino. Para Annette Kuhn, este tipo de observación adopta la forma de *voyeurismo*, habiendo una distancia insalvable entre el espectador y el objeto de la mirada, por lo que



Detalle

es impensable una respuesta para dicho espectador «ni bajo la forma de una devolución de la mirada, ni bajo la forma de un castigo por haber mirado<sup>521</sup>».

Podemos establecer un cierto paralelismo entre la sombra de él al entrar y la sombra de ella bajando las escaleras; sombras que parecen desafiarse, presagiando el enfrentamiento que se dará posteriormente.

Al analizar estas sombras que rivalizan en la oscuridad, no hacemos más que enfrentar el mundo de la luz al de la oscuridad, algo que determina la conducta moral de nuestros personajes. Recordando lo

<sup>521</sup> Kuhn, *op. cit.*, p. 72.

comentado anteriormente, las sombras reflejadas y ajenas para ambos son el lado oscuro de su propio yo, lugar donde también encontramos su parte más perversa y negativa.

En esta última secuencia afloran las sombras de ambos personajes que atraviesan la oscuridad de la noche, abriéndose paso como presencias fantasmagóricas en su condición de *alter ego*.

Phyllis, solemne en el sofá, cruza las piernas exhibiendo de nuevo su esclava y habla desde el interior de las sombras: «*Estoy aquí Walter*».



Walter se aproxima cauteloso, quizá presintiendo que se acerca al horror de la muerte: «*Hola cariño ¿Hay alguien más en la casa?*». Por sus palabras apreciamos que no confía en ella, teme que le tenga preparada una trampa. Phyllis responde segura presintiendo el miedo de Walter: «*Nadie, ¿por qué?*».

La iluminación es un componente fundamental; las escenas de esta última visita de Walter a la casa son oscuras, en contraste con las de la primera vez que estuvo allí, donde los hechos descritos visualmente estaban llenos de luminosidad. Al comienzo de la historia, el sol brillaba esplendoroso y su luz se colaba por las rendijas de las persianas venecianas, ahora es la luz de la luna la que se filtra a través de ellas. Esta luz de muerte, aunque con menor intensidad, hace que las sombras de las persianas caigan de nuevo sobre Walter aprisionándolo, sigue atrapado.

Walter sospecha, incluso de una música proveniente de la calle. Música que ni Phyllis ni el espectador escuchan, y se dirige a ella con incertidumbre: «*¿Y esa música?*»

–«*Será alguna radio en la calle*» –responde Phyllis intentando que se confíe–.



Se sienta en el brazo del sillón manteniendo no sólo una posición inestable, sino una actitud insegura –inseguridad que ya se hacía evidente al cruzar el umbral de la puerta–. Inquieto frente a Phyllis quisiera adoptar una postura firme, pero no puede, desconfía de ella. En el ambiente se respira la mutua traición, que más adelante se convertirá en mutua destrucción.

El fondo y la mirada desencantada de él siguen la misma dirección, trazando una diagonal donde Phyllis queda apresada, hay un espacio vacío que los distancia y la oscuridad dificulta la visibilidad del rostro de la protagonista. Ahora ella no es iluminada, la escena de sombras extravía su semblante en el corazón de las tinieblas y es Walter quien recibe la luz.



Este momento recuerda a Walter otro ya vivido y así lo evoca: *«Como la primera vez que vine aquí, ¿verdad? Hablábamos de seguros de automóviles, pero tú pensabas en asesinato y yo en la pulsera de tu tobillo»*.

Asistimos pues, a un plano que, aunque por analogía de la puesta en escena, se asimila con otro del principio del *film*; ambos difieren en el punto de vista, que se halla desplazado, dominando unas veces el de él y otras el de ella.

Entonces él aparecía como sujeto del deseo y ella como objeto del deseo; ahora, ni la pulsera en el tobillo que le cautivó, ni Phyllis deslumbran como objetos de deseo; no la desea, ni siquiera puede fingirlo. Ante la aniquilación de su objeto de deseo, ya no puede mirarla como lo hiciera otrora.

A Phyllis no le interesa recordar. Inaccesible al espectador –interna y visualmente– va madurando sus deducciones y pregunta sin temor alguno: «¿Y en qué estás pensando ahora?». Walter receloso responde: «Ya he dejado de pensar, nena. He venido a decirte adiós».

Aunque le es indiferente lo que piense hacer, ella sigue interrogándole sin perder su frialdad: «¿Adiós?, ¿adónde vas?»

Walter intenta intimidarla sin éxito: «Eres tú quien se va, no yo. Yo me bajo del tranvía en esta esquina».



Una seguridad psicopática invade a nuestra protagonista, Phyllis sabe que si ha logrado manipularle también tendrá poder para destruirle. Levanta el rostro con altivez diciéndole: «No digas más tonterías y habla claro».

## 8. 24. El final de la línea: El cementerio

*«Uno son el torturador y el torturado.  
El torturador se equivoca, porque cree no participar en el sufrimiento;  
el torturado se equivoca, porque cree no participar en la culpa»*  
Schopenhauer



Detengámonos por unos instantes en estos planos confrontados donde Walter recuerda a Phyllis que los dos son culpables de asesinato. La configuración plano contraplano en la que se desarrolla la escena de nuevo vuelve a marcar los lugares que ocupaban al comienzo del *film*, en la que también en primer plano se miraban, aunque sus miradas no encerraban el saber de su engaño.

Si el espejo responde al plano contraplano que nos devolvió la imagen de Phyllis al principio, dicha configuración refleja ahora a Walter convertido en Phyllis.

Sin sentimiento alguno, Walter –en una posición ligeramente curvada– comienza a atacarla verbalmente: *«Un amigo mío tiene una teoría curiosa. Cuando dos personas cometen un asesinato es como si fueran juntas en un tranvía. Ninguna pudiera bajar sin la otra, están ya unidos y han de seguir juntos hasta el final de la línea. La última parada es el cementerio».*

Las palabras de Walter no consiguen inquietar a Phyllis, quien permanece segura y tranquila manteniendo la idea de que Walter no es más que un objeto con el que puede hacer lo que quiera, incluso destruirle.



Con total indiferencia Phyllis no mira a Walter mientras habla, un plano medio la muestra pensativa contemplando su anillo. Una vez más, aflora el narcisismo que forma parte de su personalidad; ella se gusta a sí misma, y como ambiciosa que es resalta su belleza con joyas.

En tres ocasiones la hemos visto observar su esplendoroso anillo que refleja su ambición. La conducta narcisista y ambiciosa de Phyllis es propia de personas que sufren algún otro tipo de perturbación, en este sentido estaríamos hablando de la psicopatía que hallamos en ella.

Acomodada en su trono, fría y cerebral, contesta sin hostilidad: *«Puede que tenga razón»*.

–*«La tiene»* –responde Walter– y continúa diciendo: *«Dos irán hasta el final de la línea, pero no seré yo uno de ellos, tengo otro para que haga el viaje en mi lugar»*.

Ella no ignora quien la acompañará en ese trayecto, aun así, pregunta: *«¿De quién estás hablando?»*

Como ya es sabido, uno de los motivos por los cuales la relación empezó a corroerse es la sospecha de Walter respecto a la infidelidad y traición de Phyllis, por lo que increpa con resentimiento: *«De un conocido tuyo, un tal Zachetti ¡Vamos nena! Me metisteis en esto porque yo sé algo de seguros, ¿no es cierto? Fui un tonto, me hubieseis eliminado en cuanto hubierais cogido el dinero»*.

En el diálogo aparece la mentira, una mentira psicopática fría y premeditada. Phyllis miente, y lo hace de una forma relajada: *«Nadie pensaba eliminarte»* –dice distante–. Hemos de advertir que miente con la palabra, pero también con el cuerpo que utiliza para seducir. Nunca sintió amor por Walter, actuó para poder manipularle y sigue manteniendo esa actuación.

Ahora, las palabras de Phyllis no tienen ningún valor, están vacías, lo esencial reside en su comportamiento, el cual provoca inseguridad y desconfianza en Walter.

Tiene miedo, ha visto cómo ella sutilmente, una vez conseguido su objetivo, ha ido anulándole y ahora teme lo que le espera. Intranquilo se levanta dirigiéndose a cerrar la persiana de madera para que no se escuche en la calle lo que acontecerá.



Walter apoya una de sus manos en el respaldo del sillón de Phyllis, mientras le oímos decir: *«Lo que importa es que Keyes cree que es Zachetti al que buscan y le meterá en la cámara de gas antes de que pueda sospecharlo»*. Phyllis egoísta, pregunta: *«¿Y entonces, qué va a ser de mí?»*

Colocando sus manos sobre el respaldo, cerca del cuello de Phyllis, Walter contesta: *«No seas tonta nena, ¿qué crees que puede pasarte a ti? Tú le ayudaste a cometer el crimen, eso es lo que opina Keyes y lo que vale para Keyes vale para mí»* –remarca intentando intimidarla–.



Situado tras ella pareciera como si quisiera estrangularla, esta vez no se servirá de ningún objeto (muleta) como en el caso del Sr. Dietrichson, piensa utilizar una herramienta natural; sus manos. Ellas bastarán para terminar con aquella oscura e inextricable mente de la malvada mujer que le ha arruinado la vida.

Es en este momento cuando Walter intenta ejecutar lo que le venía dando vueltas en la cabeza desde hacía algún tiempo. Sin embargo abandona la idea, ¿le falta valor? o tal vez, aun dándose cuenta de la maldad de Phyllis, no puede controlar sus sentimientos y todavía le queda algo de aquella atracción de fatales consecuencias.

En la configuración de la puesta en escena el encuadre ahoga la figura de Phyllis –quien mira de reojo las manos de Walter–, resaltándose la superioridad visual de él.

Incluso viendo en los ojos de Walter la mirada de la muerte, Phyllis sigue creyendo que es un ser vulnerable, no le tiene miedo, piensa que no es rival para ella y continúa impasible mostrándose imperiosa en su sillón, el cual adquiere la connotación de trono: *«Pero puede que no valga para mí, puede que no me guste esa idea, puede que prefiera hablar»* –responde–. Walter no va a poder con ella.



El director utiliza como elemento escénico un objeto simbólico, un sillón (trono) para inscribir la representación del poder en el discurso. Phyllis se siente confiada con toda esa supremacía, máxime teniendo escondida la pistola bajo el cojín donde se encuentra sentada; omnipotente da la impresión de creer ocupar el trono de “El que todo lo puede”. Por el contrario, él, rígido, no se atreve a mirarla, se revela impotente y desprovisto de energía ante ella que le sigue dominando.

Percibimos el temor en el rostro de Walter –oscurecido–, sabe que Phyllis –visiblemente iluminada– es capaz de cumplir su amenaza; siente miedo, miedo a que ella hable. Contrariamente, Phyllis no deja ver emociones ni sentimientos o ¿tal vez no los tiene?

Sabe que la intención de Walter es matarla, él mismo se lo confirma: *«A veces uno está donde no puede hablar, dos metros bajo tierra. Y si fueses tú se lo achacarían también a Zachetti, ¿no crees? Claro que sí. Justamente eso es lo que va a pasar, porque él va a venir aquí dentro de unos quince minutos con la Policía detrás de él. Lo he preparado yo»*. Las palabras de Walter se erigen como verdaderas.

Ella no manifiesta temor alguno, permanece sentada en su trono altiva, contestándole segura, firme: *«Y tú te quedarás sano y salvo con todo, ¿no?»* Egoísta, sacando su lado más cínico continúa diciendo lo que le conviene decir: *«Tal vez haya hecho venir a Zachetti para evitar sospechas y poder huir tú y yo»* –miente–.

Aun habiendo sido descubierta sigue luchando, tratando de ocultar sus intenciones. Está acostumbrada a mentir y lo hace mirando a los ojos con una actitud tranquila, no para evitar alguna situación molesta, sabe que está mintiendo y no le importa pues carece de la inquietud o el malestar propio de cuando se miente.

Esta vez de nada le servirá, Walter ya no la cree: «*¡Qué gracia! Repítelo*» –pero Phyllis no lo repite– y continúa diciendo: «*La primera vez vino preguntando por Lola, yo le hice volver, le trabajaba. Es un hombre alocado, impetuoso, seguí metiéndole en la cabeza que ella salía con otro a fin de darle celos y luego le dije dónde vivía. Ya sabes lo que hubiera hecho con ella*». Phyllis reconoce que “trabaja” a las personas, se sabe inteligente y subestima a los demás, su idea de utilizar a Zachetti, Walter, Lola o engañar a Keyes es porque los considera inferiores a ella.



El siguiente plano medio captura la figura de Phyllis donde pueden observarse los destellos de la piedra preciosa que lleva en su dedo y los de sus labios. Tienen una luminosidad especial que les confiere tal efecto y carecerían de ella mostrados desde otro punto de vista, se trata de un rasgo de escritura del autor a través de la puesta en escena para conseguir ese brillo. Luz también en su mirada, una mirada que todavía hechiza.



Se enfrentan a través de sus miradas y los contraplanos así lo constatan. Walter responde con palabras que atraviesan y definen a la verdadera Phyllis: «Sí, y esta vez te creo porque es algo canallesco». Ahora es fácil creerla por la vileza de lo que cuenta.

Phyllis mira de frente, desafiante, al que sabe que ha venido a acabar con ella: «Los dos somos canallas». Él replica: «Tú lo eres un poco más». Tal vez, lo que le ligó a esta mujer y le hizo caer irremediabilmente en sus redes fue haber encontrado a alguien tanto o más vil que él.

Walter muestra la agresividad de una persona perdida en el desasosiego y para aplacarlo se justifica a sí mismo pensando que Phyllis es la culpable de su conducta, descargando la culpa sobre ella<sup>522</sup>: «Tú me hiciste matar a tu marido». No cabe justificación alguna, lo cierto es que él es el único responsable de sus actos, nadie podía obligarle a hacer algo que no quisiera hacer.

La falta de remordimientos es una característica manifiesta en Phyllis, en ningún momento escucharemos de sus labios palabras que muestren arrepentimiento o culpa. No sólo no lamenta los asesinatos<sup>523</sup> que ha cometido (la primera Sra. Dietrichson y su marido) sino que su intención es seguir matando, como así se lo recuerda Walter: «Luego tratabas de que Zachetti matara a Lola y puede que a mí también, y luego alguien más te hubiera librado de Zachetti. Así es como operas tú, ¿verdad?»

El ser humano para Phyllis es un objeto y por tanto sustituible. No se siente culpable cuando infringe los códigos comunes, aunque sean tan despiadados como asesinar inocentes, cree necesarios esos sacrificios ya que es algo que está ajustado a satisfacer sus necesidades.

Frente a la falta de ética, impostura, términos que inscriben el lugar de Phyllis, la verdad de Walter no le importa nada.

---

<sup>522</sup> Como Adán, culpabiliza a la mujer: «La mujer que me diste por compañera me ha dado del árbol y he comido». Génesis, 3:12, *op. cit.*, p. 115.

<sup>523</sup> En la novela de James M. Cain que el *film* adapta, como ya vimos, Phyllis había matado a varios pacientes del hospital donde trabajaba como enfermera. Es responsable de la muerte de diez personas.

Phyllis reconoce su maldad: «*Supongamos que sí*», aunque seguidamente contraataca: «*¿Es quizá mejor lo que tú has preparado para esta noche?*»



El fondo sonoro resulta incómodo para Walter, sonido que si bien en un principio pensamos extradiegético él en cambio parece oír y busca su procedencia. Un plano medio largo nos muestra cómo Walter se dirige a cerrar la ventana, ocasión que Phyllis aprovecha para incorporarse y coger la pistola que previamente había escondido bajo el almohadón donde se encuentra sentada –acto que se produce fuera de campo–.

Phyllis, como la cruel Atropos<sup>524</sup>, decide cortar el hilo de la vida de Walter y dispara. Pese a creerla capaz de cualquier iniquidad brota de nuevo en él cierta ingenuidad, pues no esperaba que le disparara.

La imagen del disparo está omitida, ¿por qué no la vemos disparar? Debido al código de censura<sup>525</sup> ya citado, y en parte porque la pistola es el fantasma fundamental de la película, y qué mejor que no mostrarla en el momento del disparo como fantasma que es.

<sup>524</sup> Una de las Moiras, deidades de la vida y el destino del hombre, de la mitología griega. Las Moiras eran tres: Cloto representaba el nacimiento, Láquesis la vida y Atropos la muerte, ella era la encargada de cortar el hilo de la vida del hombre.

<sup>525</sup> El Código Hays o Código de censura cinematográfico se inauguró el 31 de marzo de 1930 y hasta 1956 no alteró su contenido. Fue derogado en los años 60.



Momento de marcada perplejidad ofrece este plano que nos devuelve, accediendo a la mirada de Walter, a Phyllis empuñando el arma que acaba de disparar. La pistola que hasta ahora había permanecido en las sombras, en secreto para Walter, se hace visible.

Walter reta a Phyllis para que efectúe un segundo disparo: «*Puedes hacerlo mejor*» –dice mientras se agarra a las cortinas con la mano derecha y lleva su mano izquierda hasta el hombro donde ha sido herido–. El fondo es tremendamente oscuro y el personaje neutro, quien ni desea ya, ni es deseado; ahora odia y es odiado.

La cámara encuadra a Phyllis desde la mirada subjetiva de Walter, los barrotes de luz aprisionan ahora a nuestra protagonista. Se aproxima a Phyllis, quien le sigue apuntando con el revólver (de nuevo el brillo que hace resplandecer el arma): «*Prueba otra vez. Si me acerco un poco más...*» –avanza despacio y la cámara con él hasta ponerse frente a ella–. Continúa acercándose: «*¿Qué?, ¿crees que acertarás ahora?*»

Es desconcertante cómo varía la conducta de Phyllis, derrotada baja la pistola –el arma actúa aquí como objeto simbólico, no da poder sino seguridad–, no puede dispararle teniéndole frente a frente, ocasión que aprovecha Walter para arrebatarse el arma de las manos.

Phyllis, mujer fría, calculadora y egoísta que ha utilizado sin piedad a Walter y a quien hasta hace un instante no le importaba prescindir de él, asombrosamente, no puede efectuar un segundo disparo y se deja arrebatarse el arma sin oponer resistencia. ¿Qué ha ocurrido?, ¿descubre ahora que está enamorada? Walter descolocado se lo pregunta: «*¿Por qué no has disparado otra vez nena?, ¿no me digas que has estado enamorada de mí?*»

Creemos que en ningún momento Phyllis experimentó nada parecido a un sentimiento de amor, no sólo hacia Walter sino hacia nadie que no fuera ella misma. La lógica nos hace pensar que se ve perdida; sus planes han fracasado, la Policía está de

camino y sabe que lo que le espera es la muerte. Muerte que le brinda la oportunidad de elegir entre dos opciones: la cámara de gas o a manos de Walter, prefiriendo esta última. Pero aún había tiempo, estaba en sus manos terminar lo que había empezado y escapar, ¿por qué no lo ha hecho?

Reflexionemos en este punto sobre una cierta conducta autodestructiva por parte de nuestra protagonista, el trastorno de la personalidad que sufre Phyllis, es decir, su psicopatía hace que sea temeraria y se mueva en una ambivalencia entre escapar del dolor y la tentación de obtenerlo. Una intensa búsqueda semejante al impulso de muerte de Freud, en este caso, Phyllis sucumbe al gozo del dolor.

Este tipo de enfermos siente atracción por la muerte. La patología de Phyllis, atracción e identificación con la “dama blanca” se clarifican de manera más evidente en la novela: *«Tal vez estoy loca. Pero hay algo en mí que ama la muerte. A veces creo que la muerte soy yo misma, envuelta en una mortaja escarlata, flotando en la noche. ¡Me veo tan hermosa entonces!»*<sup>526</sup>

## 8. 25. Matar muriendo



En estas imágenes es la cabeza la que manda en el plano siendo Walter colocado de espaldas, por tanto, ahora es él quien está constituido como enigma.

Un extraño brillo en la mirada de Phyllis inunda los primeros planos donde toda la iluminación se centra en ella, quien saca a la luz la artificialidad del vínculo que le unía a Walter: *«No, jamás te amé Walter, ni a ti ni a nadie»*. Una verdad ha sido dicha, el rostro y palabras de Phyllis así lo acusan: *«Estoy podrida hasta el alma, te utilicé como has dicho»*.

<sup>526</sup> Cain. *Pacto de Sangre*, op. cit., p. 30.

Parece sincera, sus ojos están empañados no por la emoción sino por un arrepentimiento fingido que emerge y se refleja en su rostro, simulando así una mujer diferente.

Aunque ha elegido morir surge un último sentimiento de desesperación, de angustia, fruto del miedo a perder la vida e intenta despertar algo ya olvidado: «*No significabas nada hasta hace un instante que no pude hacer el segundo disparo*». Falacias, sin veracidad ni consistencia, en definitiva, inútiles para Walter.

Ahora la mirada de Phyllis está vacía, petrificada; ojos que no miran porque ven su propia muerte. La venganza inscrita en la mirada de Walter actúa como un elemento anunciador de la muerte. No es Walter quien mira, sino la muerte que contempla a Phyllis desde los ojos del protagonista. La muerte es el final de la mirada de ambos.

Se nos anuncia que algo ha sido perturbado, Phyllis así lo manifiesta: «*Nunca pensé que pudiera ocurrirme tal cosa*», pero nadie, ni ella misma puede creerse lo que dice estar experimentando.

¿Por qué intenta hacernos creer su conversión en estos últimos momentos?, ¿conserva algún sentimiento hacia Walter o tiene miedo a que la mate? Contrariamente a lo expuesto por Marta Belluscio: «Ella se enamoró sin pensar y se dejó matar<sup>527</sup>», consideramos que el egocentrismo patológico de Phyllis la incapacita para el amor, no es capaz de amar por estar demasiado centrada en sí misma. Carece de sentimientos, si en algún momento el espectador ha creído que amaba a Walter es debido a que él así lo pensaba.

Por consiguiente, sostenemos que Phyllis sigue manteniendo su mentira, lo cual es compartido con el protagonista masculino: «*Lo siento, no te creo*» –dice contundente–.

En última instancia Phyllis trata de avivar la esperanza de que la crea, aunque sus palabras expresan lo contrario: «*No te pido que me creas sólo que me abrases*» – otra manera de resistirse a la muerte–.

Tal y como exponen Carlos Heredero y Antonio Santamarina, las *femmes fatales* no tienen salvación, «el amor podría salvarlas, acaso, del destino inexorable que les reservan las últimas escenas de las películas, pero cuando se deciden a explicitar o a

---

<sup>527</sup> Belluscio, *op. cit.*, p. 182.

poner en juego sus sentimientos [...] o bien es ya demasiado tarde o bien parece tan sólo una estratagema más para salvar su vida en el último minuto<sup>528</sup>».

En este caso se trata de un ardid, Phyllis, instalada siempre en la cruel y pérfida impostura, finge revistiendo hipócritamente sus argumentos; un discurso que es puro fingimiento, mascarada, donde no hay verdad posible.

Walter ahora tiene el arma en sus manos y es él quien decide: poseerla o matarla. El revolver, que tiene la facultad de penetrar en el cuerpo y causar heridas, sustituye simbólicamente al pene, en términos de Sigmund Freud: «Las armas y herramientas más diversas [...] pistolas, revólveres, puñales [...] son empleadas como símbolos del miembro masculino<sup>529</sup>».

Progresivamente vemos cómo el rostro de Phyllis se va dulcificando de manera deliberada, sus ojos buscan un efecto salvador en los ojos de Walter pero sólo encuentran una mirada de rencor en un rostro que se endurece, se tensa frío. Ha recobrado la seguridad, el poder que le otorga el arma. Y en este eje de miradas, gravitando en torno a ellas, el universo del horror.

Phyllis le abraza. Asistimos a un proceso de inversión, ella que ocupaba el lugar del objeto de deseo hasta hace unos instantes ya no es objeto de deseo de nadie, se ha convertido en el sujeto que desea.

El uso frecuente de primeros planos del rostro de Phyllis nos incorpora en la mirada y casi en el interior del personaje. Los destellos de sus ojos son producto del deseo; sexo y muerte se anudan.



Se impone la tensión frente a la belleza, la mirada de Phyllis aguarda el momento que sigue, y sabe que lo que sigue acabará con ella. Es extraordinaria la

<sup>528</sup> Heredero y Santamarina, *op. cit.*, p. 215.

<sup>529</sup> Freud. *La interpretación de los sueños*, *op. cit.*, p. 376.

sensación de pánico conseguida simplemente con primeros planos y la ausencia de banda sonora.

Accedemos a su emoción más íntima (algo inesperado para el espectador), la angustia está latente en su rostro. Phyllis no pestañea, lo que le da una carga dramática superior, su mirada se sabe atrapada pudiendo sentirse el vértigo de su encuentro con la muerte.

El miedo, la reacción emotiva frente al peligro que supone Phyllis, impulsará a Walter que llevará su odio hasta las últimas consecuencias. Si en un principio no tuvo valor para estrangularla, al recibir el disparo reacciona conforme al principio básico de supervivencia; matar para que no te maten.

Walter se despide escuetamente: «*Adiós nena*» –suenan dos disparos–. Un dolor hiriente atraviesa el cuerpo de Phyllis quien exhala un gemido, aun así estamos en el instante mismo del goce. Desestabilizada por una impenetrable angustia lleva el sufrimiento/goce inscrito en el rostro y su cuerpo extenuado y, a la vez, extasiado queda vacío de toda fuerza.

El momento de encuentro con la muerte es reproducido en toda su literalidad sonora, ya que con la imagen de Phyllis de espaldas oímos los disparos efectuados por Walter. Muerte que no vemos, tan sólo escuchamos cómo suena y que deja sus huellas allí, en el lugar donde empezó todo y donde ahora nada queda.

Al efectuar los disparos en el vientre de Phyllis, una vez más, no se nos muestra el asesinato sino a través del estremecedor rostro de ella. El arma del homicidio no aparece en escena en el momento de efectuarse los disparos, situación similar a la dada minutos antes cuando ella le disparó. No se exhibe la pistola ni el asesinato, algo que no resta intensidad dramática.



Los primeros planos del rostro de la protagonista en el momento en el que recibe los disparos son, como puntualiza Ramón Carmona, los de una mujer que es

«aprisionada de verdad o simbólicamente por la composición del plano, mientras que se afirma y se expresa visualmente el control sobre ella<sup>530</sup>».

La cámara mantiene un primer plano del cambiante rostro de Phyllis, del que va emergiendo un profundo y acerado dolor en yuxtaposición con un gesto de goce o placer. Este fragmento plantea evidentes concomitancias con la secuencia del asesinato del Sr. Dietrichson donde el rostro de Phyllis también nos anunciaba la muerte. En ambos casos, estrangulamiento/disparos se producen fuera del campo visual.



Tras el sonido seco e impactante de los dos disparos surge levemente una música tensa que de forma progresiva se va intensificando. Su rostro se estremece y sus ojos se llenan de oscuridad, es aquí donde aflora el sentimiento de compasión que el cineasta logra transmitir al espectador.

Su muerte nos conmueve, tal vez porque constatamos que Phyllis –esa mujer fría, incapaz de sentir, a quien no le importa que los demás mueran o sean encarcelados con tal de conseguir sus objetivos– es una enferma.

En cambio, Walter, hombre mentalmente sano, ha olvidado lo que es la compasión. Si la identificación hace que encontremos algo de nosotros en el otro y esto nos permite comprenderle, el espectador, que hasta ahora se había sentido identificado con Walter, en este instante no empatizará con él ya que tras las palabras de Phyllis no duda en apretar el gatillo.

---

<sup>530</sup> Carmona, *op. cit.*, pp. 258-259.



El rostro conmocionado de Phyllis nos recuerda al rostro transfigurado de Santa Teresa ante la visita del ángel. Existe una semejanza entre ambas imágenes de rostro desencajado de dolor/goce a causa de la inminente muerte (Phyllis), y debido al éxtasis (Santa Teresa).

Hablamos de un dolor y un placer extremos, contradictorios y confusos, ambigüedad presente en el rostro de Phyllis siendo atravesada por el disparo que efectúa Walter sobre su vientre, pero también en Santa Teresa sumida en un éxtasis místico doloroso y a la vez con un gesto de profundo placer, el cual nos remite al célebre fragmento del capítulo XXIX de su vida:

Véale en las manos un dardo de oro largo, y al fin del hierro me parecía tener un poco de fuego. Este me parecía meter por el corazón algunas veces, y que me llegaba hasta las entrañas. Al sacarle, me parecía las llevaba consigo, y me dejaba toda abrasada en amor grande de Dios. Era tan grande el dolor, que me hacía dar aquellos quejidos; y tan excesiva la suavidad que me pone este grandísimo dolor, que no hay desear que se quite... No es dolor corporal, sino espiritual, aunque no deja de participar el cuerpo algo, y aun harto. Es un requiebro tan suave que pasa entre el alma y Dios, que suplico yo a su bondad le dé a gustar a quien pensare que miento<sup>531</sup>.

En la mística se manifiesta el vínculo entre la vida y la muerte, el goce de Santa Teresa no es más que su deseo de morir para alcanzar la vida divina y gozar eternamente. Por su parte, la conciencia destructora de Phyllis hace que halle en su muerte un goce, como apunta Georges Bataille: «Si muere, halla en su muerte una felicidad mayor aún y, en la conciencia de su destrucción, el broche final de una vida que sólo justifica la necesidad de destruir<sup>532</sup>». De ahí que observemos el mismo gesto

---

<sup>531</sup> Véase pasaje de Santa Teresa en Bataille, G. (2005). *El erotismo* (Vicens, A., y Sarazin, M. P.). Barcelona: Tusquets Editores, p. 230.

<sup>532</sup> *Ib.*, p. 181.

doloroso, placentero y erótico en el rostro agonizante de Phyllis y en el de Santa Teresa en éxtasis.

Para este autor, el éxtasis religioso y el sexual son dos tipos de experiencias similares, y es que existe una estrecha relación entre mística y erotismo siendo «el sentido último del erotismo la muerte<sup>533</sup>». La muerte –aquí asesinato– de Phyllis se asemeja al impulso sexual, presenciamos pues, la erotización de la muerte.

Un impulso autodestructivo hace que Phyllis entregue el arma, en cierto modo es un suicidio; se deja matar. Sustituye la satisfacción sexual por la experiencia de angustia-castigo. Muerte que le permite liberarse de su derrota.

Phyllis es un personaje psicótico sadomasoquista, utiliza al hombre sexualmente pero cuando los objetivos no son los que esperaba proyecta su maldad contra él o contra ella misma y esto le satisface. En el sadismo, dirigida hacia afuera, y en el masoquismo, hacia adentro, se observa una mezcla de sexualidad y agresividad. En ambos casos, se desvía el fin erótico sin dejar de satisfacer el impulso sexual. Idea ilustrada a la perfección por Sigmund Freud: «En el sadismo, admitido desde hace tiempo como instinto parcial de la sexualidad, nos encontramos con semejante amalgama particularmente sólida entre el impulso amoroso y el instinto de destrucción; lo mismo sucede con su símil antagónico, el masoquismo, que representa una amalgama entre la destrucción dirigida hacia dentro y la sexualidad, a través de la cual aquella tendencia destructiva, de otro modo inapreciable, se hace notable y perceptible<sup>534</sup>».



En estos dos planos medios largos observamos cómo Walter, en escorzo, coloca el cuerpo ya sin vida de Phyllis en el sofá. Al fondo presenciamos el enorme jarrón de pie con flores secas (muertas).

<sup>533</sup> El autor se refiere a la *petite mort* –pequeña muerte–, término utilizado para describir el desvanecimiento post-orgásmico. Bataille. *El erotismo*, op. cit., p. 149.

<sup>534</sup> Freud. *El malestar en la cultura*, op. cit., pp. 63-64.



Al comienzo de esta última secuencia pudimos ver de nuevo, en el centro de la imagen, el enorme jarrón. Éste no se presenta como una mera redundancia, es un elemento que, en muchas ocasiones, ha constituido la escenografía presidiéndola. Evidente prefiguración de la muerte, vuelve a comparecer en el momento final donde introduce una diferencia notable y nos remite a aquello que no volverá a ser.

En todas las visitas que Walter realiza a la casa Dietrichson el jarrón destaca, acompaña a los personajes protagonistas y, en ocasiones, aparece interponiéndose entre ellos ¿Por qué este elemento protagoniza la puesta en escena de varios de sus encuentros? Introduce lo que está en juego, la vida, es pues insistente manifestación que anuncia la muerte.

Ahora que Phyllis ha muerto, el enorme búcaro acompañará a Walter en todos los planos sucesivos hasta que abandone la casa.



La luz de luna que entra por la ventana ilumina las flores sin vida, a su lado en el sofá yace Phyllis. Ahora el jarrón se exhibe triunfante; la muerte inunda la estancia.

Un plano general marca la desolación mostrándonos algunos de los elementos simbólicos que han sido utilizados a lo largo del *film*, prefiguraciones de tan amargo final. Tal y como lo describe Francisco Javier Gómez Tarín: «Los fantasmas llegan convocados por esa magia de los objetos, de las cosas inanimadas en cuyo seno anida el aliento de sus propietarios de antaño: las cosas son las personas, sus vivencias saben de

ellos<sup>535</sup>». Pese a su aparente debilidad simbólica ocupan un lugar significativo porque forman parte del mismo escenario donde empezó y ahora acaba todo, inscriben la diferencia y con ella su pérdida.

Detrás se distingue la escalera vacía, en lo más alto pudimos admirar a una Phyllis radiante, llena de vida, a quien hemos visto bajar para no volver a subir más. Aquel cuerpo del deseo, deseado y deseante está muerto.



Con Phyllis muerta en el sofá, Walter se agacha para recoger la pistola del suelo, no parece estar malherido y sin embargo en su cuerpo se inscribe la huella de cierto contacto con la muerte; un cuerpo que sabe de esa muerte, pues la siente frente al cuerpo de la víctima.

Tiene que morir porque al igual que Phyllis desea morir, empero, más allá de intentar curar su herida o huir se dirige al despacho donde grabará lo sucedido ante el dictáfono, le puede más la culpabilidad que el dolor.



Al levantarse repara en la pulsera del tobillo de Phyllis y se detiene mirándola unos instantes, quizás pensando en la curiosa contradicción y recordando sus propias palabras: «*Tú pensabas en asesinato y yo en la pulsera de tu tobillo*». Sus eslabones le esposaron para siempre a Phyllis, sexo y muerte formaban la cadena.

<sup>535</sup> Gómez Tarín, F. J. (2000). *Tren de sombras*, de José Luis Guerín. *El cine es estado puro*. Valencia: Universitat de Valencia, p. 7, BOCC:  
<http://www.bocc.ubi.pt/pag/tarin-francisco-tren-de-sombras-cine-estado-puro.pdf>

Encadenado a ella, su destino era como el de los camaradas de armas galos que entraban en combate unidos por medio de cadenas y si uno moría el otro no debía sobrevivir<sup>536</sup>. Phyllis así lo había enunciado: «*Juntos seguiremos hasta el final. Hasta el final de la línea, los dos ¡Recuérdalo!*»

## 8. 26. Iluminando la oscuridad

El siniestro salón, al igual que la música que lo acompaña, hace que la oscuridad nos invada produciendo un efecto angustioso, pues este lugar nombra el asesinato.



Detalle

Ya nada queda, el vacío que deja Phyllis en la mansión se hace patente en el plano general del salón de los Dietrichson cuando Walter abandona la casa.

Al final del vestíbulo una sombra proyectada en la pared, una silueta negra que se empasta con el fondo también negro. Sombra que minutos antes entró y no debiera haber salido, pues Phyllis tenía planeado matarle. Fondo oscuro a lo largo de todo el *film* al igual que el alma de sus personajes, tan negra como ellos.

Es preciso reincidir en los aspectos y peculiaridades de la sombra, en palabras de Jolande Jacobi: «Bajo el aspecto individual, la sombra es para lo oscuro personal como la personificación de los contenidos de nuestra psique que a través de la vida no hemos admitido, hemos arrojado o reprimido [...] Bajo el aspecto colectivo representan la

---

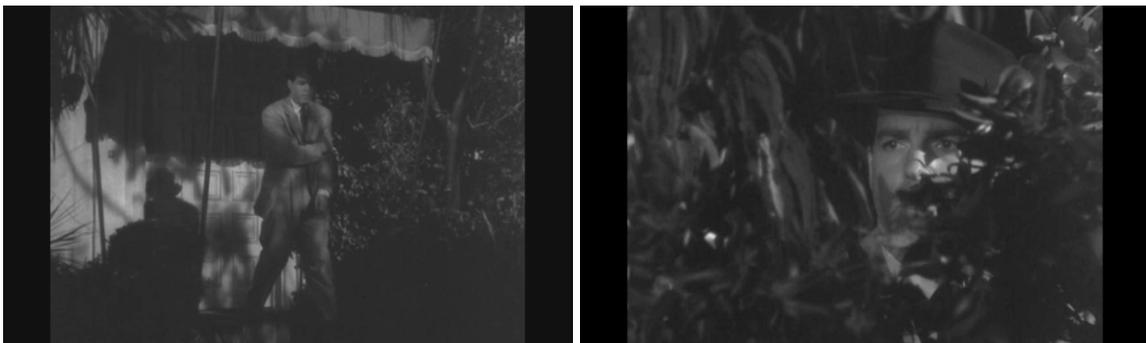
<sup>536</sup> Cirlot, *op. cit.*, p. 120.

parte oscura de lo colectivo-humano, la disposición estructural que yace en lo íntimo de todo ser humano para lo inferior y lo oscuro<sup>537</sup>».

Así pues, las sombras al igual que la luz forman parte de la dialéctica existente entre el bien y el mal. El cineasta ha hecho visibles las sombras permitiéndonos ahondar en ellas, descubriendo los rincones prohibidos de los personajes; sombras que se convierten en el espacio donde se encuentran aquellas partes que ellos mismos rechazan, niegan y no confiesan. En definitiva, se ha iluminado la oscuridad para que emerja el oscuro mundo interior de cada uno de ellos, que nos ha permitido conocerlos y, hasta cierto punto, comprenderlos.

La luz dada a estas sombras nos ha dejado ver en ellas todas las patologías de los protagonistas. Hallamos en Phyllis a una asesina que no se sentía culpable, no es que desconociera la diferencia entre lo correcto y lo equivocado, pero tenía unas leyes propias diferentes a las comunes para valorar lo que estaba bien o mal. Para ella, las malas acciones que cometía tenían una justificación particular vinculada con su código personal en el que no existía la culpa.

Luz que también nos ha hecho ver la degradación moral y la codicia de un hombre débil. Descubrimos a un Walter no tan inocente, actuó manejado por Phyllis pero ella no le presionó, hubo un acuerdo entre ambos y es que en el manipulado siempre hay algún tipo de ganancia, en este caso la indemnización.



Walter herido abandona la mansión Dietrichson dejando a Phyllis muerta. Oye pasos y se esconde en el frondoso jardín donde las aromáticas madreselvas amenizan el vestíbulo de la muerte.

La primera vez que Walter fue a casa de Phyllis asoció esta planta con el asesinato: «¿Cómo imaginarse que el asesinato puede oler a madreselva?».

---

<sup>537</sup> Jacobi, J. (1976). *La Psicología de C.G. Jung* (trad. Sacristán, J. M.). Madrid: Ed. Espasa-Calpe, p. 170.

Walter preguntó a Phyllis por el perfume –fetiche invisible– que utilizaba, pero ella ignoraba su nombre. Indudablemente, como todos, estaría compuesto por extracto de flores. Flores, madreselvas, símbolos de la obra del sol, contrarios pero coincidentes con la muerte pues estimulan el goce de la vida.

Es el aroma que desprende Phyllis el que le hace relacionar su perfume con el de la madreselva y éste, a su vez, con la muerte. Incurrió, como apunta Georges Bataille, en la empalagosa trivialidad de «que el amor tiene el aroma de la muerte<sup>538</sup>». No pensaba que el camino estaba erizado de malezas, que Phyllis y su perfume, como la madreselva, tenían una existencia breve y su placer era efímero. Phyllis, muerta, al igual que ocurre con las flores «extraída de la pestilencia del estiércol [...] parece bruscamente retornar a su basura primitiva<sup>539</sup>».

Los pasos que escuchamos son producidos por Zachetti, novio de Lola, quien se encamina hacia la casa. Walter, fuera de plano, le llama.



En un último intento de restablecer su probidad perdida, Walter canaliza la relación amorosa existente entre Zachetti y Lola. Llevándose la mano al bolsillo le ofrece una moneda para que llame por teléfono, diciéndole: «*Lola te quiere, siempre te ha querido, no me preguntes por qué, porque yo no lo entiendo. Ve y llámala, anda es por ahí*» –indica empujándole–. Le salva de la emboscada que él mismo le había preparado; la Policía vendrá en breve, le aleja para evitar su implicación en el asesinato de Phyllis.

Walter desolado se dirige a la compañía de seguros para grabar la confesión, palabras que encabalaron con las imágenes a lo largo de todo el *film* y que esta vez no volverán al pretérito.

---

<sup>538</sup> Bataille. *La conjuración sagrada. Ensayos 1929-1939, op. cit.*, pp. 25-26.

<sup>539</sup> *Ib.*, p. 25.

## 8. 27. La muerte del amanecer



El zigzag cronológico nos hace retornar al presente, al despacho donde se encuentra Walter malherido. Observamos a través de la luz que entra por las persianas cómo alborea, la noche está a punto de morir. Ahora, inversamente a su significado, la aparición del Sol, el amanecer, nos muestra su lado negro, algo que conlleva la aparición inequívoca de la Muerte.

Está finalizando su grabación: «*Son casi las cuatro y media Keyes, hace frío, me pregunto si aún estará sola en aquella casa, si la habrán encontrado ya*». Emite una especie de quejido acompañado de un espasmo –la herida producida por el disparo está debilitando su cuerpo, pero saca fuerzas para hacer una última petición a su amigo– y jadea ante el dictáfono: «*Quiero que seas tú quien se lo diga a Lola, con cariño, antes de que se entere por la prensa y que cuides de ella y de ese hombre, Zchetti, para que no les molesten demasiado*».



Mira hacia la puerta –la cámara retrocede–, alguien ha entrado. Keyes comparece en el despacho dando presencia a aquel “tú” interlocutor del “yo” de la narración.

El asesino interrumpe la grabación haciendo referencia por última vez al “enanito”: «*Hola Keyes. Vienes temprano, ¿eh? Siempre me pregunté a qué hora vendrías a la oficina, ¿te ha sacado de la cama ese enanito?*»

A lo largo del *film*, vimos cómo Keyes recurrió a esa especie de sexto sentido, su intuición, palpitar que sentía en varias ocasiones en el estómago haciendo que fuera muy difícil intentar engañarle y estafar a la compañía, en esta ocasión el *little man* le ha fallado.

Keyes –cierra la puerta, comienza a caminar y la cámara con él– decepcionado, traicionado, responde con tristeza: «*Me sacó el conserje, parece que goteabas sangre cuando entraste aquí*». Ha escuchado parte de la grabación y ahora sabe quién mató al Sr. Dietrichson.

Walter espera que Keyes le amoneste, pero paternalmente tan sólo le dice: «*Has dado un mal paso*». Y se dispone a llamar a un médico.

Al tratar de impedir que Keyes descuelgue el teléfono sus manos se juntan, es Walter quien la retira primero e inquiere: «*¿Para que me remienden un poco, para que me cuiden hasta que esté bueno de modo que pueda entrar por mi propio pie en la cámara de gas de San Quintín?, ¿para eso?*» Severo y triste, Keyes contesta: «*Algo parecido*».

Pero Walter tiene otros planes y clama piedad al “padre”: «*¡Vamos! Supongamos que te vuelves a la cama y no encuentras estos cilindros hasta mañana por la mañana cuando abran, haz esto por mí Keyes*».

Sabiendo que no hallará ningún motivo para hacerle cambiar de idea, Keyes responde: «*Dame una razón para ello*». Encontramos una reminiscencia bíblica; Walter, al igual que Caín, no puede justificar su crimen y Keyes, simbolizando al Padre justo y justiciero, ante el delito cometido le niega la ayuda al igual que Dios se la negó a Caín lanzándole al este del Edén.

Angustiosamente continúa apelando a Keyes: «*Necesito cuatro horas para llegar adonde voy*». El asesinato es injustificable y “el padre” no ayudará a huir a “su hijo”, pues sus principios no le permiten convertirse en su cómplice.

Pero, ¿por qué Walter ha ido a la oficina si todavía tenía tiempo de huir? Su conciencia no se lo permitía, necesitaba confesar su culpa. No podemos controlar nuestra conciencia, se presenta de manera súbita y nos mortifica insistente, entonces es

necesario descargarla para poder salir de las sombras. Viendo cercana la muerte, busca recibir el perdón –la absolución de sus pecados– de Keyes para tranquilizar su espíritu.

Extraños remordimientos que no le hacen arrepentirse de los asesinatos cometidos, pero sí de haber traicionado la confianza que Keyes había depositado en él.

A este respecto, según Erich Fromm, la naturaleza dominante de la conciencia proviene del padre y «la conciencia paterna dice: Obraste mal, no puedes dejar de aceptar las consecuencias de tu mala acción, y, especialmente, debes cambiar si quieres que te aprecie <sup>540</sup>». La confesión <sup>541</sup>, a través del dictáfono, que hemos observado de principio a fin del *film* no estaba dirigida a los espectadores sino al “padre” (Keyes), es una forma de pedir perdón por la traición para recuperar la estima del padre.

Walter sale del despacho, pretende alcanzar la frontera pero Keyes intenta que reflexione: «*No llegarás ni siquiera al ascensor*» –le anuncia–.

Tras otra puerta, la de la oficina de Walter, se encuentra la traición, el egoísmo y los crímenes grabados en el dictáfono. Dependerá de Keyes que vean la luz o que no atraviesen la puerta de aquel despacho.



Desangrándose por el disparo se desploma moribundo en el quicio de la puerta de la Pacific All Risk, justo antes de llegar al ascensor como vaticinó Keyes, a quien escuchamos de fondo: «*¿Oiga? Envíe una ambulancia al Edificio Seguros Pacífico, es preciso avisar a la Policía*».

Junto a Walter aquella silla ocupando el lugar que durante todo el pretérito fue el destinado a la recepcionista, símbolo de otra silla que impide respirar y produce la muerte.

<sup>540</sup> Fromm, *op. cit.*, p. 35.

<sup>541</sup> Con este final Billy Wilder se aseguró no tener problemas con la censura, ya que el pecador arrepentido gracias a la “confesión” alcanza el perdón del “Padre”.



Keyes se acerca hasta donde se encuentra Walter poniendo una rodilla en el suelo y apoyando su codo en la pierna doblada. Lleno de compasión y de ternura le pregunta: «¿Cómo va eso Walter?»

El estribillo visual entre los dos hombres completa la confesión, presentados en el mismo encuadre y localizándose en el marco de una puerta que ni el espectador ni el protagonista lograrán traspasar.

Al principio de la grabación escuchábamos a Walter: «*Lo que quiero es informarte de algo que no pudiste ver por tenerlo demasiado cerca*», ahora casi agonizante trata de aclarar, no a su jefe sino a su amigo, por qué no había podido resolver este caso: «*¿Sabes por qué no pudiste adivinarlo esta vez? Yo te lo diré, porque tenías demasiado cerca a la persona que buscabas*».

Keyes, ese hombre que reconoce al instante la falsedad de una reclamación, que descubre los engaños a lo lejos, no pudo ver la traición de un amigo por tenerla demasiado cerca, «*al otro lado de tu mesa*» –termina diciendo Walter–.

Viendo que el final se acerca, Keyes desvela su grado de afecto y le responde: «*Más cerca aún Walter*». Éste intenta responderle con una mirada de complicidad, pero no puede alzar la vista. A cambio, esboza una dolorosa mueca parecida a una sonrisa mientras le dice: «*Yo también te quiero*».



Con mucho esfuerzo lleva su mano hasta el lado izquierdo del pecho, las palabras que acompañan a la imagen nos hacen pensar que su mano va dirigida al corazón, pero Walter tan sólo intenta sacar un cigarrillo del bolsillo de su chaqueta.



Situación que nos recuerda aquella otra en la que Walter reprochaba a Keyes su meticulosidad, y éste irónico le respondía: «Walter vete de aquí antes de que te tire la mesa a la cabeza» –sabiendo que estas palabras no hacían más que reafirmar su confianza y amistad–, entonces Walter cortaba la conversación diciendo: «Yo también te quiero».

Con las últimas frases de los dos hombres, «Más cerca aún Walter» y «Yo también te quiero», se verbaliza y se desprende el aprecio que ambos se profesan. Ahí, abrazando en su totalidad la cercanía, estaba la clave. Palabras e imágenes destinadas a cerrar el *film* y aprehender el sentido de este gesto inscrito en el texto, constatando que ésta era «la única historia de amor de la película<sup>542</sup>», tal y como declaró el propio Billy Wilder.

<sup>542</sup> Wilder y Chandler, *op. cit.*, p. 11.



Tendido en el suelo, moribundo, Walter no tiene fuerzas para encender su último cigarrillo. Ahora, en las postrimerías de las imágenes, es Keyes quien hace el gesto que antes era característico de Walter y le ofrece fuego en un intento de dar luz y calor (vida) a su amigo –intercambio simbólico y a la vez real metaforizado por un fósforo–. Este gesto representa una comunión –una común-unió–, que ahora a las puertas de la muerte Keyes recuerda a Walter.

Pocas veces un elemento tan insignificante como una cerilla ha sido capaz de comunicar tanto entre dos personajes; un eterno juego de complicidad, una gran amistad, relación paterno-filial y, en el último momento, el perdón de Keyes ante la traición de su amigo. Ese fuego que Keyes le ofrece ahora es también símbolo de regeneración que termina destruyendo, purificando el mal, siendo la redención de su amigo.

Walter exhala un último suspiro que apaga la cerilla, esto supone el paso de la vida a la muerte. Muerte que se nos presenta como una liberación a la angustia vivida por el protagonista. Así finaliza este recorrido con la culminación emocional de ambos personajes<sup>543</sup>.

---

<sup>543</sup> Esta escena sustituyó a la ejecución de Walter en la cámara de gas contemplada por Keyes que Billy Wilder decidió eliminar para dar relevancia a la interpretación de los protagonistas.

## 8. 28. Lo que no vimos en la película

### 8. 28. 1. Secuencia “D”

Existe en el guión un final alternativo, muy similar al que hemos visto, que Billy Wilder rodó pero que posteriormente descartó.

Los ojos de los dos hombres se encuentran en un momento de silencio. Walter herido, con mucho esfuerzo, tira del pañuelo del bolsillo de Keyes y se seca torpemente la cara con él. Luego, apretando el pañuelo contra su hombro, habla con su amigo por última vez:

–«Al final de esa línea de tranvía, cuando yo me baje... tú estarás allí para decirme adiós... ¿Verdad Keyes?»<sup>544</sup>» Finaliza con un fundido a negro.

### 8. 28. 2. Secuencia “E”

En el final previsto para la película, Walter era ajusticiado. Se rodó la escena en la que era conducido a la cámara de gas de San Quintín<sup>545</sup> y ejecutado ante la rigurosa mirada de su jefe y amigo Keyes, pero también se desechó.

Billy Wilder prefirió no utilizarla: «*Lo importante era la historia entre los dos hombres. Lo vi, pese a que ya había rodado la escena de la cámara de gas [...] ¿Para qué demonios necesitábamos verle morir, no?*»<sup>546</sup>»

---

<sup>544</sup> Guión original: <http://www.imsdb.com/scripts/Double-Indemnity.html>

<sup>545</sup> Para este segundo desenlace tuvieron que reproducir en el estudio la cámara de gas de la prisión de San Quintín, ya que no les permitieron filmar en ella.

<sup>546</sup> Crowe, *op. cit.*, pp. 307-308.



Esta imagen, perteneciente a las escenas eliminadas, nos encierra, miramos a través de los ojos de Walter, buscando entre los testigos que se encuentran fuera de la cámara, la mirada compasiva de Keyes –de no haberse eliminado, probablemente supondría cierta inclinación hacia Walter por parte del espectador–.



Keyes mira a través de las ventanas de cristal a su amigo, pero será por un corto espacio de tiempo, cuando las bolas de cianuro caigan una nube de gas se expandirá por el habitáculo y los cristales se empañarán tanto que casi les resultará imposible distinguirse.



Walter vuelve la cabeza y poco después un plano detalle nos muestra el fin. El médico entra y le declara muerto.

¿Qué es lo que no funcionaba en la escena eliminada? Billy Wilder nos lo aclara: «Se veía la ejecución de Fred Mac Murray, la cámara de gas, las píldoras, los médicos de San Quintín, etc. Pensamos que era mucho mejor acabar con la escena entre Fred Mac Murray y Edward G. Robinson. Se sabía el final, sabíamos que eran grandes amigos, que se querían mucho, que uno iba a ser ejecutado y el otro sufriría. En la versión más larga simplemente teníamos una escena de más<sup>547</sup>».

Como apunta Noël Simsolo: «Wilder prefiere cortar las dos escenas finales, que ya había rodado (proceso y ejecución del hombre), borrando así una conclusión que subrayaba el triunfo de la ley y el orden<sup>548</sup>».

La no inclusión de dichas imágenes privaron al espectador de comprobar que «*el final de la línea*» de la que hablaba Keyes era la cámara de gas de San Quintín.

---

<sup>547</sup> Ciment, M. (1994). *Billy & Joe. Conversaciones con Billy Wilder y Joseph L. Mankiewicz*. Madrid: Plot Ediciones, pp. 26-27.

<sup>548</sup> Simsolo, *op. cit.*, p. 155.

La figura de la *femme fatale* en el cine negro americano:  
*Double Indemnity* (Billy Wilder, 1944)

## **9. CONCLUSIONES**

## 9. Conclusiones

«¡Ay de ese sexo, en el que no hay temor, ni bondad, ni amistad, y al que más  
hay que temer cuando se lo ama que cuando se lo odia»  
Jacques Dalarun, *La mujer a los ojos de los clérigos*

Para clausurar el presente trabajo antes de cifrar los ingredientes fundamentales y relevantes del *film Double Indemnity* extraídos a raíz de la labor analítica, brotan algunas de las conclusiones alcanzadas referentes a los modos de representación y tratamiento de la mujer a través de la historia.

En los capítulos precedentes a dicho análisis, hemos visto que en diversas mitologías, religiones y leyendas –escritas por hombres– existe misoginia, ya que la malignidad, tentación, seducción y engaño recaen sobre las mujeres. En la mayoría de las ocasiones aparecen como fatales provocadoras, sensuales y vengativas; mujeres y diosas de amor y muerte, símbolos de la maldad femenina.

A lo largo de estas páginas se evidencia cómo, durante siglos, algunas mujeres de carácter inconformista han sido injuriadas, rechazadas, juzgadas y castigadas por desear vivir a contracorriente de los cánones establecidos en una sociedad patriarcal que no ahondó en el porqué de su comportamiento, que no manifestó tener la menor empatía con ellas, y que las condenó sin incumbirle si estaba o no probada su vileza. Creyéndose que albergaban una gran capacidad innata para la traición y la mentira, se suponía que la perversidad formaba parte de su naturaleza y, por ende, significaban una amenaza para el sosiego del hombre.

En nuestro transitar por el universo literario e iconográfico femenino en busca del personaje de la *femme fatale* hemos sido testigos del inicio y construcción negativos de su figura. Constatando, que el cine en sus inicios tampoco se mostró favorable a la mujer; guionistas y directores mantenían cierta tendencia en presentarla sumisa y falta de carácter u optaban por exhibirla nociva y perjudicial.

Los primeros relatos de los escritores de la novela *hard boiled* preludian lo que será el personaje de la *femme fatale*, ambiciosa, manipuladora y perversa. Muchas de las

obras de estos autores fueron llevadas a la gran pantalla, así, el cine negro nació también cargado de misoginia, ya que adoptó la imagen estereotipada y pernicioso de la mujer hecha de engaño y seducción. Si la fascinación que nos produce el *film noir* se orienta hacia el lado oscuro del personaje, no hay ninguno tan *negro* como el de la *femme fatale*, pues enmascara sus emociones para que nunca logremos saber hasta qué punto puede llegar su crueldad.

No obstante, dotada de unos valores que otrora la sociedad había adjudicado al género masculino como la inteligencia y la valentía, su figura vino a trastocar el orden establecido; activa y dominante conquistó un espacio que hasta ese momento no le pertenecía, el del hombre. Sexualmente expresiva, a través de una delicada sensualidad e incitadora mirada aparentemente inofensiva, sobresalía en el plano visual reclamando la atención de todo aquel que la contemplaba. Suponía un peligro para el personaje masculino que desconfiaba de esta nueva mujer desafiante, libre e independiente a la que no podía dominar, teniendo que luchar si no quería ser destruido por ella.

La *femme fatale* se convirtió en uno de los personajes esenciales del cine negro americano, erigiéndose en símbolo de feminidad poderoso y fuerte que nos cautiva desde su representación visual hasta su rol en la estructura narrativa.

Una de las más astutas, calculadoras y dañinas de todas las *fatales* que pueblan el universo del *noir* es, sin lugar a dudas, Phyllis Dietrichson, la *femme fatale* protagonista de *Double Indemnity*, el *film* negro objeto de nuestro estudio. Su presentación localizada en lo alto de una escalera, posición que le concede superioridad con respecto al hombre, y cubierta tan sólo con una toalla evidencia su sexualidad, emanando un erotismo inigualable. Hábil e inteligente, con una frialdad enigmática controla y domina la situación contrastando con el hombre que pasa a ser subyugado y utilizado por ella; una vez conseguido aquello que desea, le traiciona.

Tras realizar el análisis detallado y pormenorizado de *Double Indemnity* exponemos los puntos más reveladores dentro de la configuración total del tejido fílmico.

La base sobre la que se apoya el *film* son las emociones, así pues, al aplicar el análisis textual adoptamos las orientaciones recibidas por el Dr. D. Jesús González Requena; hemos concebido el texto atendiendo a la emoción que de él se desprende, buscando más allá de su significado, su sentido, que es el significado que se siente, que moviliza cierta emoción.

Destacamos los aspectos tanto primarios como tangenciales hallados al ampliar la lectura del texto. A saber: Perversión, cinismo, enajenación sexual, ambición, elemento criminal, signos de *pulsión de muerte* (masoquismo por la pasión autodestructiva y sadismo por la pasión destructiva), deslealtad, latente ambigüedad, sugerencia de una relación homosexual, todos ellos elementos que conforman el corpus de características narrativas del *film*.

No podemos dejar de destacar la forma en la que se intenta integrar la realidad en la pantalla a través de la comparativa que surge entre los protagonistas de la película y su idiosincrasia, así como la vinculación de los mismos con la disciplina de la psicología. Observamos cómo se puede encontrar un cuidado detalle en la elaboración de los personajes, su evolución y la dinámica que los mueve, de tal manera que se aprecia sumo esmero y atención para con la materia científica que más aborda la personalidad y psique humana.

Buen ejemplo de ello es el personaje de Phyllis Dietrichson, pues reúne gran parte de los atributos que se le figuran a una mujer fatal, tales como: Sensualidad, falsedad, una destacada y rara combinación de frialdad y victimismo, gran capacidad de influir en los demás (sobre todo si son del sexo opuesto) y una nada despreciable inteligencia. Todo lo cual, podría tener correlatos en la psicología ya que dicha descripción que se realiza sobre nuestra *femme fatale*, de sus conductas y rasgos, llegaría a ser incluso susceptible de diagnosticarse como patología.

Se observan e intuyen pautas que podrían ser perfectas referencias de escenas o frases que se proyectan en la película, muchas de ellas atribuibles a Phyllis Dietrichson, que nos indican un trastorno. Unas como la falta de empatía son más intuitivas, mientras que otras parecen evidentes como la que versa sobre que las relaciones con los otros están dominadas por un comportamiento sexual y provocador (histriónico) o aquella que describe a alguien embaucador y que saca provecho de los demás.

Todo ello está ligado por completo a la exhibición del personaje femenino que se produce en el *film*. No sería incierta su presentación como la de una mujer que transgrede la moral para librarse del yugo al que el déspota y maltratador de su marido la tiene sometida. Una mujer que ha decidido acabar con su carcelero, y ha encontrado a una persona dispuesta a ello, con la que además podría vivir una gran historia de amor pasional. Existe este patrón en otros relatos llevados al cine en los que las protagonistas no se nos muestran como malvadas *fatales*, sino que constituyen casi un modelo.

Precisamente la película que nos ocupa, basada en la historia real del asesinato del marido de Ruth Snyder cometido por ella y su amante, es expuesta bajo puntos de vista muy diferentes; James M. Cain, autor de la novela, presencié el juicio de Ruth que le sirvió para escribir *Double Indemnity* –inspirada también en este crimen en 1934 había escrito *The Postman Always Rings Twice* (*El cartero siempre llama dos veces*, llevada a la gran pantalla en 1946 por Tay Garnett)–. Por otro lado, la dramaturga Sophie Treadwell, que también se hallaba presente en el juicio, en 1928 escribió *Machinal*, obra de teatro expresionista basada igualmente en el homicidio perpetrado por Ruth Snyder.

Al contrario que James M. Cain, Sophie Treadwell enfoca el caso desde otra perspectiva, no nos presenta a Helen Jones, la protagonista, a modo de una ambiciosa *femme fatale* sino como una mujer oprimida. La autora se posiciona a favor de la mujer que se siente prisionera por el marido y por una sociedad asfixiante que la califica de adúltera, censurando el sistema judicial patriarcal que no entiende a una maltratada, y que de una forma vengativa e inhumana la condena a la silla eléctrica; metafóricamente, la sociedad es una máquina y Helen una de las piezas que se niega a formar parte de ella, hecho que le conduce a la muerte.

En *Double Indemnity*, tanto James M. Cain en la novela como Billy Wilder en el *film*, la recreación del personaje femenino cristaliza en una inclinación al mal en acciones e intenciones. El comportamiento perverso y criminal de Phyllis no parece ser defendible como el de la protagonista de *Machinal*, lo que nos lleva a poder argumentar que es la narrativa de los hombres la que retrata a la mujer tan claramente letal y sexual.

Los actos criminales que recaen sobre Phyllis, o que se encarga el clima que genera Wilder en mostrarnos, dejan poco margen para culpar al narrador protagonista, quien aparece como un hombre incauto que se ha visto seducido y utilizado por la mente asesina de una mujer. Dado que el *film* es una suerte de monólogo en el que el narrador, la “víctima”, nos explica la historia en primera persona, recurso que crea una fuerte identificación con el espectador, unido a que se nos da a conocer la oscura personalidad y parte del turbio pasado de Phyllis, hacen inevitable la etiqueta de fatal que se le atribuye. Pero no debemos olvidar que no tenemos más que su visión de lo acontecido, algo que le resta credibilidad.

Sin embargo, sí hay un resquicio en el que se podrían compartir responsabilidades. Tenemos que Phyllis es un personaje perverso que utiliza a Walter

para conseguir sus fines, del mismo modo, el psicoanálisis también habla de este tema a partir de la relación entre dependientes y perversos. Refiere en cierta manera que existe una extraña simbiosis entre ambos, siendo usado el dependiente para los logros del perverso, pero posibilitando en los mecanismos mentales del dependiente disfrute y capacidad de salirse de los límites tan marcados que se fija a sí mismo. A Walter, “el personaje engañado”, le favorece la muerte del Sr. Dietrichson; la atracción sexual que siente hacia Phyllis junto con la idea –que durante mucho tiempo rondaba por su mente– de cómo podría estafar a la compañía donde trabajaba hace que se ofrezca a ser su cómplice en el crimen, beneficiándose de la póliza de seguros, además de quedarse con aquella mujer que llevaba deseando desde que se fijó en la esclava de su tobillo. Y es que en el manipulado siempre hay algún tipo de ganancia, en este caso, la indemnización.

Narcisismo, egocentrismo, crueldad, cinismo y falta de remordimientos se patentizan en Phyllis; signos, todos ellos, de que nuestra protagonista padece un trastorno antisocial de la personalidad que salvaguarda las funciones perceptivas y mentales, siendo sus funciones emocionales y sociales las alteradas, generando las conductas desviadas y disruptivas que tanto le caracterizan. Por tanto, sería más cierto presentarla como una psicópata carismática y atractiva que, de forma consciente y deliberada, seduce y manipula a un hombre débil despertando su latente ambición. Un hombre que acaba degradado moralmente, reconociendo su culpa: «*Sí, yo le maté, le maté por dinero y por una mujer y ni conseguí el dinero ni la mujer*».

Al comienzo del *film*, Walter fue mostrado como un hombre íntegro, seguro de sí mismo, que contaba con la aprobación y respeto de jefes y compañeros. Hallamos en esa presentación un error en el ámbito de la funcionalidad interpersonal. Dentro de la psicología, los personajes más volubles, sugestionables e inseguros son aquellos que poseen un perfil dependiente, los cuales se adecuan a los sujetos perversos que, como Phyllis, tienen gran capacidad para el engaño y la manipulación. Con todo lo dicho, reiteramos que no es correcta la exposición inicial de Walter, no es congruente con la funcionalidad y la dinámica del *partenaire* de la psicópata que describimos. Se trata de un ardid creado por el cineasta, ya que no queremos identificarnos con alguien de un perfil tan bajo.

Confirman el desequilibrio de Phyllis otros rasgos patognomónicos como la carencia de sentimientos y de empatía, incapacidad de situarse en el lugar del otro

desconociendo el sufrimiento por el que pasan los demás. Quien no padece este trastorno, al observar a alguien que sufre sin querer ve cómo su propia fisiología se “contagia” en cierta medida de las emociones del otro. En cambio, Phyllis sabe cuándo alguien tiene miedo, cuándo está exasperado o desconcertado, aunque esa proyección tan humana de las emociones no sucede en ella. Nuestra protagonista no es capaz de ponerse en la piel de Walter, ni de nadie, tras el asesinato de su marido es consciente, en un nivel frío y superficial, de aquello por lo que su cómplice está pasando y percibe su inquietud, pero de una manera indolente inquiere: «Walter, ¿qué pasa, es que no me vas a besar?... Todo ha salido bien. Te quiero Walter».

Phyllis reconoce las emociones humanas, y su habilidad principal radica en el hecho de ser capaz de manipularlas en función de sus intereses. En el primer encuentro de la pareja en la casa Dietrichson, ella se percata de que la atracción y el deseo embargan al hombre, sin embargo no comprende su esencia. Considera esas emociones raras o ridículas, lo que le lleva a utilizar esa “superioridad” en su beneficio cosificando a Walter, convirtiéndole en un objeto, en un instrumento.

No se siente culpable cuando infringe los códigos comunes, aunque sean tan despiadados como asesinar inocentes –el ser humano para Phyllis es un objeto y por tanto sustituible–, ya que es algo que está ajustado a satisfacer sus necesidades. El abanico de delitos que comete un psicópata no tiene por qué alcanzar el nivel de un asesino en serie o sin más el de un asesinato, pero éste no es el caso de nuestra *femme fatale*.

En el *film* no resuena el trastorno de Phyllis de manera tan evidente como en la obra de James M. Cain que el *film* adapta, donde acaba con la vida de diez personas. Su psicopatía hace de ella una asesina en serie que siente atracción por la muerte, con la que se identifica: «Tal vez estoy loca. Pero hay algo en mí que ama la muerte. A veces creo que la muerte soy yo misma, envuelta en una mortaja escarlata, flotando en la noche. ¡Me veo tan hermosa entonces! ¡Y tan triste! ¡Y tan ansiosa de hacer que todos sean felices arrastrándoles conmigo en la noche, lejos de toda preocupación, de toda desdicha!<sup>549</sup>».

El cineasta hace visibles las sombras que resaltan la psicología de los personajes, permitiéndonos ahondar en ellas, descubriendo sus rincones prohibidos; sombras que se

---

<sup>549</sup> Cain. *Pacto de Sangre*, op. cit., p. 30.

convierten en el espacio donde se encuentran aquellas partes que ellos mismos rechazan, niegan y no confiesan. En definitiva, se ilumina la oscuridad para que emerja el mundo interior, el lado lóbrego, no desvelado de su personalidad que nos ha permitido conocerlos y, hasta cierto punto, comprenderlos. Hallamos en Phyllis a una asesina que dispone de unas leyes propias, las malas acciones que comete tienen una justificación particular vinculada con su código personal en el que no existe la culpa. Sombras que sacan a la luz los desequilibrios de los sujetos, y al final no diferenciamos el bien del mal, ni la víctima del verdugo.

Como la mayoría de las fatales, nuestra protagonista sólo confía en sí misma, consciente de que siempre está sola sospecha la traición de Walter y desde la sombra le dispara dejándole malherido. Después, de manera temeraria se deja arrebatar el arma. Phyllis, mujer fría, calculadora y egoísta, asombrosamente, no puede efectuar un segundo disparo, ¿qué ha ocurrido?, ¿descubre ahora que está enamorada? Consideramos que su egocentrismo la incapacita para el amor, le es imposible querer a nadie por estar demasiado centrada en sí misma. Si en algún momento del *film*, el espectador ha creído que tenía algún sentimiento hacia Walter es debido a que él así lo pensaba.

Reflexionemos en este punto sobre su conducta autodestructiva, Phyllis se mueve en una ambivalencia entre salvar la vida y la tentación de morir, una intensa búsqueda semejante al impulso de muerte de Freud. El trastorno de la personalidad que sufre hace que fluctúe entre escapar del dolor y la tentación de obtenerlo, en este caso, sucumbe al goce del dolor. Un impulso autodestructivo hace que entregue el arma, en cierto modo es un suicidio; se deja matar. Muerte que le permite liberarse de su derrota.

La conciencia destructora de Phyllis hace que encuentre en su muerte un goce, como apunta Georges Bataille: «Si muere, halla en su muerte una felicidad mayor aún y, en la conciencia de su destrucción, el broche final de una vida que sólo justifica la necesidad de destruir<sup>550</sup>».

Pulsión de muerte que también advertimos en el protagonista masculino, quien consciente del peligro que supone esta mujer no hace nada por evitarlo: «... *no me había engañado ni un solo instante, me di cuenta que tenía en la mano un hierro al rojo y había que tirarlo antes de que me quemase [...] seguía sin soltar el hierro candente*». Impulso más evidente en la concepción cainiana: «*Estaba al borde de un precipicio,*

---

<sup>550</sup> Bataille. *El erotismo*, op. cit., p. 181.

*diciéndome sin cesar que debía alejarme, y alejarme con rapidez, y no volver más. Pero esto es lo que yo me decía. Lo que hacía era mirar el precipicio y, a pesar de que continuamente procuraba alejarme, había algo en mí que me impulsaba a acercarme más para ver mejor*<sup>551</sup>».

El comportamiento criminal de Phyllis se asemeja al fenómeno de las fichas de dominó, basta con empujar la primera para que se produzca una caída en cadena. Walter sabe que para que la reacción se detenga, sólo hay que separar una ficha; el momento del encuentro con la muerte es reproducido en toda su literalidad sonora, ya que con la imagen de Phyllis de espaldas oímos los disparos efectuados por Walter. Muerte que no vemos, tan sólo escuchamos cómo suena. Después, su rostro se estremece y sus ojos se llenan de oscuridad, es aquí donde aflora el sentimiento de compasión que el cineasta logra transmitir al espectador.

Lo cierto es que su muerte nos conmueve. Nos ha cautivado esta *femme fatale* que Billy Wilder presenta seductora, fría y sin escrúpulos, convirtiéndola en una mujer atractiva; atractivo unido a la maldad. Es justamente la conexión entre lo perverso y lo sexual en la mujer lo que atemoriza al hombre y a la vez le fascina. Esa maldad que nos asusta, al mismo tiempo nos atrae y ejerce en nosotros un poderoso magnetismo.

Por último, dentro del discurso narrativo cobra especial interés y protagonismo la relación abierta a la ambigüedad que mantienen Walter y Keyes, algo que ha dado lugar a múltiples especulaciones sobre la sexualidad de ambos.

En la puesta en escena destacan dos elementos visuales que funcionan en el texto como una alegoría: las cerillas que Walter acostumbra a encender para dar fuego a Keyes y los cigarrillos ¿Puros y cigarrillos como insistentes elementos fálicos?, ¿podríamos pensar que de alguna manera el fuego de los fósforos nos habla del sentimiento de ignición entre nuestros protagonistas?, ¿tanto que acabarán incendiándose?

El simbólico y recurrente juego de las cerillas y los cigarrillos no hace más que potenciar la amistad y cordialidad existente entre ellos. Raymond Chandler en los diálogos de la película puso de manifiesto la profunda amistad de los dos hombres, siendo Keyes el referente paterno; coincidimos con el guionista considerándole símbolo de esa hegemonía paterna. El motivo que ha dado lugar a pensar en una posible homosexualidad es que el director quiso reflejar un tipo de relación homosocial por

---

<sup>551</sup> Cain. *Pacto de Sangre*, op. cit., pp. 22-23.

parte de Keyes, en donde las mujeres no tienen cabida, haciéndose patente la misoginia de éste.

Con las reiteradas frases finales de los dos hombres: «*Más cerca aún Walter*» y «*Yo también te quiero*» se verbaliza y desprende el afecto que ambos se profesan. Ahí, abrazando en su totalidad la cercanía, estaba la clave. Palabras e imágenes destinadas a cerrar el *film* y aprehender el sentido de este gesto inscrito en el texto, constatando que ésta era «la única historia de amor de la película<sup>552</sup>», tal y como declaró el propio Billy Wilder.

---

<sup>552</sup> Wilder y Chandler, *op. cit.*, p. 11.

La figura de la *femme fatale* en el cine negro americano:  
*Double Indemnity* (Billy Wilder, 1944)

## **10. ANEXOS**

## **Anexo 1:**

### **Ficha técnica y artística de *Double Indemnity* (*Perdición*, Billy Wilder, 1944)**

## Anexo 1:

### Ficha técnica y artística de *Double Indemnity*<sup>553</sup>

**Título original:** *Double Indemnity*.

**Duración:** 107 min. Duración (en metros): 9596. Duración (en bobinas): 11.

**Año:** 1944.

**País:** EE. UU.

**Lenguaje:** Inglés.

**Fecha de estreno:** 6 de septiembre de 1944, Nueva York.

**Género:** Criminal, Drama, Negro.

**Distribuidora y Productora:** Paramount Pictures.

**Producción:** Joseph Siström.

**Producción ejecutiva:** Buddy G. DeSylva.

**Presupuesto:** 927.262 \$.

**Características:** B&N.

**Sonido:** Western Electric Mirrophonic Recording.

**Dirección:** Billy Wilder.

Ayudantes de dirección: Jack Gage, CC Coleman Jr. y Bill Sheehan.

**Guión:** Billy Wilder, Raymond Chandler basada en la novela original *Double Indemnity* (*Pacto de Sangre*, 1936) de James M. Cain.

**Música:** Miklós Rózsa.

**Director de fotografía:** John F. Seitz.

2d Cam: Otto Pierce y Harlow Stengel.

Imágenes fijas: Ed Henderson.

**Dirección artística:** Hal Pereira y Hans Dreier.

**Editor:** Doane Harrison.

Asistente: Lee Hall.

**Casting:** Harvey Clermont.

**Decorados:** Bertram C. Granger.

Atrezzo: Jack DeGolconda y James Cottrell.

**Diseño de Vestuario:** Edith Head.

---

<sup>553</sup> [www.imdb.com/title/tt0036775/](http://www.imdb.com/title/tt0036775/)  
<http://www.afi.com/members/catalog/DetailView.aspx?s=&Movie=2201>

Ayudantes: Neva Bourne y Bill Rabb.

**Maquillaje** (de artistas): Wally Westmore.

Maquillaje: Bob Ewing.

Peluquería: Hollis Barnes.

**Sonido:** Stanley Cooley, Walter Oberst, Loren Ryder y HO Kinsey.

**Efectos especiales:** Farciot Edouart.

**Edición:** Doane Harrison.

### **Producción Miscelánea**

Jefe de producción: Hugh Brown.

Asistente del director de la producción: Al Trosin

Publicista: John Woolfender.

Secretaria de ventas: Nancy Lee.

Puesta en escena: Paul Tranz.

Control: Walter McLeod.

Control de micro: Bill Pilar.

Electricidad: Chet Stafford.

Cables: Jack Duffy.

Doble de Barbara Stanwyck: Dorothy Staten.

### **Reparto:**

**Barbara Stanwyck:** Phyllis Dietrichson.      **Fred MacMurray:** Walter Neff.

**Edward G. Robinson:** Barton Keyes.

**Tom Powers:** Señor Dietrichson.

**Jean Heather:** Lola Dietrichson.

**Byron Barr:** Nino Zachetti.

**Richard Gaines:** Señor Norton.

**Porter Hall:** Señor Jackson.

**Fortunio Bonanova:** Sam Gorlopis.

**John Philliber:** Joe Peters.

**Bess Flowers:** Secretaria.

**James Adamson:** Empleado del ferrocarril.

**Raymond Chandler:** Hombre leyendo un libro en el pasillo de las oficinas de la Pacífico Todo Riesgo.

**Edmund Cobb:** Conductor del tren.

**Kernan Cripps:** Conductor.

**Betty Farrington:** Nettie (empleada del hogar de los Dietrichson).

**Bess Flowers:** Secretario del señor Norton.

**Miriam Franklin:** Secretaria de Keyes.

**Harold Garrison:** Mozo de la estación.

**Eddie Hall:** Hombre del *drugstore*.

**Teala Loring:** Telefonista de la Pacífico Todo Riesgo.

**Sam McDaniel:** Charlie (mecánico del garaje).

**Constanza Purdy:** Señora obesa del *drugstore*.

**Dick de Rush:** Conductor del ferrocarril.

**Floyd Shackelford, Oscar Smith y Billy Mitchell:** Otros empleados del ferrocarril.

**Douglas Spencer:** Lou Schwartz.

**John Berry, Clarence Muse y George Magrill:** Papel secundario.

### **Filmación:**

- Apartamento de Walter Neff: 1825 N. Kingsley Drive, Hollywood, Los Ángeles, California, EE. UU.
- Casa Dietrichson: 6301 Quebec Drive, Hollywood Hills, Los Ángeles, California, EE. UU.
- 5330 Melrose Avenue, Hollywood, Los Ángeles, California, EE. UU.
- Estación de Glendale: Burbank estación de Pacífico Sur, Burbank, California, EE. UU.
- La Golondrina Café, Olvera Street, Los Ángeles, California, EE. UU.
- Estudio: Paramount Studios - 5555 Melrose Avenue, Hollywood, Los Ángeles, California, EE. UU.
- Cerca de Forest Lawn Memorial Park - 1712 S Glendale Avenue, Glendale, California, EE. UU.
- Venice Canals, Venecia, Los Ángeles, California, EE. UU.
- Hollywood Hills, Los Ángeles, California, EE. UU.
- Hollywood, Los Ángeles, California, EE. UU.
- Península de Palos Verdes, California, EE. UU.

**Anexo 2:**  
**Filmografía de Billy Wilder**

## Anexo 2:

### Filmografía de Billy Wilder<sup>554</sup>

#### Como director:

- 1934 – *Mauvaise graine* (*Curvas peligrosas*)
- 1942 – *The Major and the Minor* (*El mayor y la menor*)
- 1943 – *Five Graves to Cairo* (*Cinco tumbas al Cairo*)
- 1944 – *Double Indemnity* (*Perdición*)
- 1945 – *The Lost Weekend* (*Días sin huella*)
- 1948 – *A Foreign Affair* (*Berlín Occidente*)
- 1948 – *The Emperor Waltz* (*El vals del Emperador*)
- 1950 – *Sunset Boulevard* (*El crepúsculo de los dioses*)
- 1951 – *Ace in the Hole* (*El gran carnaval*)
- 1954 – *Sabrina*
- 1953 – *Stalag 17* (*Traidor en el infierno*)
- 1955 – *The Seven Year Itch* (*La tentación vive arriba*)
- 1957 – *Witness for the Prosecution* (*Testigo de cargo*)
- 1957 – *Love in the Afternoon* (*Ariane*)
- 1957 – *The Spirit of St. Louis* (*El héroe solitario*)
- 1959 – *Some Like it Hot* (*Con faldas y a lo loco*)
- 1960 – *The Apartment* (*El apartamento*)
- 1961 – *One, two, three* (*Uno, dos, tres*)
- 1963 – *Irma la Douce* (*Irma la dulce*)
- 1964 – *Kiss Me, Stupid* (*Bésame, tonto*)
- 1966 – *The Fortune Cookie* (*En bandeja de plata*)
- 1970 – *The Private Life of Sherlock Holmes* (*La vida privada de Sherlock Holmes*)
- 1972 – *Avanti!* (*¿Qué ocurrió entre mi padre y tu madre?*)
- 1974 – *The Front Page* (*Primera plana*)
- 1978 – *Fedora*

---

<sup>554</sup> Fuentes: IMBD (The Internet Movie Database):  
-[http://www.imdb.com/name/nm0000697/?ref\\_=tt\\_ov\\_dr](http://www.imdb.com/name/nm0000697/?ref_=tt_ov_dr)  
-AFI Catalog of Feature Films:  
[www.afi.com/members/catalog/SearchResult.aspx?s=&TBL=PN&Type=DP&ID=22099&pName=%20%20Billy%20Wilder](http://www.afi.com/members/catalog/SearchResult.aspx?s=&TBL=PN&Type=DP&ID=22099&pName=%20%20Billy%20Wilder)

1981 – *Buddy Buddy* (*Aquí, un amigo*)

**Como productor:**

1951 – *Ace in the Hole* (*El gran carnaval*)

1953 – *Stalag 17* (*Traidor en el infierno*)

1954 – *Sabrina*

1955 – *The Seven Year Itch* (*La tentación vive arriba*)

1957 – *Ariane*

1959 – *Some Like it Hot* (*Con faldas y a lo loco*)

1960 – *The Apartment* (*El apartamento*)

1961 – *One, two, three* (*Uno, dos, tres*)

1963 – *Irma la Douce* (*Irma la dulce*)

1964 – *Kiss Me, Stupid* (*Bésame, tonto*)

1966 – *The Fortune Cookie* (*En bandeja de plata*)

1970 – *The Private Life of Sherlock Holmes* (*La vida privada de Sherlock Holmes*)

1972 – *Avanti!* (*¿Qué ocurrió entre mi padre y tu madre?*)

1978 – *Fedora*

**Como guionista:**

1929 – *Der Teufelsreporter* (*El reportero del diablo*)

1930 – *Ein Burschenlied aus Heidelberg*

1930 – *Menschen am Sonntag*

1930 – *Der Kampf mit dem Drachen oder* (corto de 14 minutos, idea)

1931 – *Princesse, à vos ordres!* (*El favorito de la guardia*)

1931 – *Emil und die Detektive* (*Emil y los detectives*), como Billie Wilder.

1931 – *Der falsche Ehemann*

1931 – *Seitensprünge* (idea)

1931 – *Ihre Hoheit befiehlt*

1931 – *Der Mann, der seinen Mörder sucht*

1932 – *Das Blaue vom Himmel*

1932 – *Un rêve blond* (guión, como Billie Wilder).

1932 – *Es war einmal ein Walzer* (*Érase una vez un vals*)

1932 – *Scampolo, ein Kind der Straße*

- 1932 – *Ein blonder Traum*  
1932 – *Es war einmal ein Walzer*  
1932 – *Der Sieger*  
1932 – *Un peu d'amour* (guión)  
1932 – *Where Is This Lady?* (historia, *Es War Einmal Ein Walzer*)  
1932 – *Happy Ever After*  
1933 – *Adorable* (historia, *Ihre Hoheit Befiehlt*)  
1933 – *Was Frauen träumen* (*Lo que sueñan las mujeres*)  
1933 – *Madame ne veut pas d'enfants* (guión, como Billie Wilder)  
1933 – *Madame wünscht keine Kinder* (adaptación)  
1934 – *Mauvaise graine* (*Curvas peligrosas*) (guión, como Billie Wilder)  
1934 – *Music in the Air* (adaptación y guión)  
1934 – *One Exciting Adventure* (historia)  
1935 – *The Lottery Lover* (*La lotería del amor*) (guión)  
1935 – *Emil and the Detectives* (sin acreditar)  
1935 – *Under Pressure* (*Bajo presión*) (diálogo adicional, sin acreditar)  
1937 – *Champagne Waltz* (historia)  
1938 – *Bluebeard's Eighth Wife* (*La octava mujer de Barba Azul*) (guión)  
1938 – *That Certain Age* (*Reina a los catorce años*) (sin acreditar)  
1939 – *Midnight* (*Medianoche*) (guión)  
1939 – *Ninotchka* (guión)  
1939 – *What a Life* (guión)  
1940 – *Arise, My Love* (*Adelante mi amor*) (guión)  
1940 – *Rhythm on the River* (historia)  
1940 – *French Without Tears* (*Coqueta hasta el fin*) (tratamiento, sin acreditar)  
1941 – *Ball of Fire* (*Bola de fuego*) (historia original, guión)  
1941 – *Hold Back the Dawn* (*Si no amaneciera*) (escrito por)  
1942 – *The Major and the Minor* (*El mayor y la menor*) (escrito por)  
1943 – *Five Graves to Cairo* (*Cinco tumbas al Cairo*) (guión)  
1944 – *Double Indemnity* (*Perdición*) (guión)  
1945 – *The Lost Weekend* (*Días sin huella*) (guión)  
1947 – *The Bishop's Wife* (*La mujer del obispo*) (sin acreditar)  
1948 – *A Foreign Affair* (*Berlín Occidente*) (guión)

- 1948 – *The Emperor Waltz* (*El vals del emperador*) (escrito por)
- 1948 – *A Song Is Born* (*Nace una canción*) (basada en la historia *From A to Z*)
- 1950 – *Sunset Boulevard* (*El crepúsculo de los dioses*) (escrito por)
- 1950 – *La voyageuse inattendue* (guión *Mauvaise graine*)
- 1951 – *Ace in the Hole* (*El gran carnaval*) (escrito por)
- 1953 – *Stalag 17* (*Traidor en el infierno*) (guión)
- 1954 – *Sabrina* (guión)
- 1954 – *Emil und die Detektive* (*Emil y los detectives*) (guión)
- 1954 – Lux Video Theatre (TV, series de guiones anteriores), *Double Indemnity* (1954),  
*Hold Back the Dawn* (1954) y *Sunset Boulevard* (1955)
- 1955 – *The Seven Year Itch* (*La tentación vive arriba*) (guión)
- 1956 – Robert Montgomery Presents (serie TV, historia, *Sunset Boulevard*, 1956)
- 1957 – *Ariane* (guión)
- 1957 – *The Spirit of St. Louis* (*El héroe solitario*) (guión)
- 1957 – *Witness for the Prosecution* (*Testigo de cargo*) (guión)
- 1959 – *Some Like it Hot* (*Con faldas y a lo loco*) (guión)
- 1960 – *The Apartment* (*El apartamento*) (escrito por)
- 1960 – *Ninotchka* (TV, guión 1939)
- 1960 – *Ocean's Eleven* (*La cuadrilla de los once*) (sin acreditar)
- 1961 – *One, two, three* (*Uno, dos, tres*) (guión)
- 1963 – *Irma la Douce* (*Irma la dulce*) (escrito por)
- 1964 – *Kiss Me, Stupid* (*Bésame, tonto*) (guión)
- 1965 – *Ates gibi kadin*, historia *Ball of Fire* (sin acreditar)
- 1966 – *The Fortune Cookie* (*En bandeja de plata*) (escrito por)
- 1967 – *Casino Royale* (sin acreditar)
- 1970 – *The Private Life of Sherlock Holmes* (*La vida privada de Sherlock Holmes*)
- 1972 – *Avanti!* (*¿Qué ocurrió entre mi padre y tu madre?*) (guión)
- 1973 – *Double Indemnity* (TV, guión 1944)
- 1974 – *The Front Page* (*Primera plana*) (guión)
- 1978 – *Fedora* (escrito por)
- 1981 – *Buddy Buddy* (*Aquí, un amigo*)
- 1982 – *Witness for the Prosecution* (TV, película 1957)
- 1995 – *Sabrina* (*Sabrina y sus amores*) (guión anterior)

2012 – *Love, Marilyn* (documental extractos de cartas)

## Premios y nominaciones<sup>555</sup>:

### Premios de la Academia, EE. UU.

|      |  |  |
|------|--|--|
| 1988 | <b>Ganador</b><br>Irving G. Thalberg<br>Óscar Honorífico |  |
| 1967 | <b>Nominado</b><br>Óscar                                 | Mejor Historia y Guión<br><i>The Fortune Cookie</i> ( <i>Bandeja de plata</i> , 1966)<br>Compartido con:<br>I.A.L. Diamond |
| 1961 | <b>Ganador</b><br>Óscar                                  | Mejor Película<br><i>The Apartment</i> ( <i>El apartamento</i> , 1960)   |
|      |  | Mejor Director<br><i>The Apartment</i> ( <i>El apartamento</i> , 1960)   |
|      |  | Mejor Historia y Guión<br><i>The Apartment</i> ( <i>El apartamento</i> , 1960)<br>Compartido con:<br>I.A.L. Diamond        |
| 1960 | <b>Nominado</b><br>Óscar                                 | Mejor Director<br><i>Some Like It Hot</i> ( <i>Con faldas y a lo loco</i> , 1959)  |
|      |  | Mejor Guión<br><i>Some Like It Hot</i> ( <i>Con faldas y a lo loco</i> , 1959)<br>Compartido con:<br>I.A.L. Diamond        |
| 1958 | <b>Nominado</b><br>Óscar                                 | Mejor Director<br><i>Witness for the Prosecution</i> ( <i>Testigo de cargo</i> , 1957)                                     |

<sup>555</sup> <http://www.imdb.com/name/nm0000697/>

|      |                          |   |
|------|--------------------------|---|
| 1955 | <b>Nominado</b><br>Óscar | Mejor Director<br><i>Sabrina</i> (1954)   |
|      |                          | Mejor Guión<br><i>Sabrina</i> (1954)<br>Compartido con:<br>Samuel A. Taylor<br>Ernest Lehman  |
| 1954 | <b>Nominado</b><br>Óscar | Mejor Director<br><i>Stalag 17 (Traidor en el infierno,</i><br>1953)  |
| 1952 | <b>Nominado</b><br>Óscar | Mejor Historia y Guión<br><i>Ace in the Hole (El gran carnaval,</i><br>1951)<br>Compartido con:<br>Lesser Samuels<br>Walter Newman                      |
| 1951 | <b>Ganador</b><br>Óscar  | Mejor Historia y Guión<br><i>Sunset Blvd. (El crepúsculo de los</i><br><i>dioses,</i> 1950)<br>Compartido con:<br>Charles Brackett<br>D.M. Marshman Jr. |
|      | <b>Nominado</b><br>Óscar | Mejor Director<br><i>Sunset Blvd. (El crepúsculo de los</i><br><i>dioses,</i> 1950)   |
| 1949 | <b>Nominado</b><br>Óscar | Mejor Guión<br><i>A Foreign Affair (Berlín occidente,</i><br>1948)<br>Compartido con:<br>Charles Brackett<br>Richard L. Breen                           |
| 1946 | <b>Ganador</b><br>Óscar  | Mejor Director<br><i>The Lost Weekend (Días sin huella,</i><br>1945)  |
|      |                          | Mejor Guión<br><i>The Lost Weekend (Días sin huella,</i><br>1945)<br>Compartido con:<br>Charles Brackett  |
|      |                          | Mejor Director<br><i>Double Indemnity (Perdición,</i> 1944)   |

|      |                          |   |
|------|--------------------------|---|
| 1945 | <b>Nominado</b><br>Óscar | Mejor Guión<br><i>Double Indemnity</i> ( <i>Perdición</i> , 1944)<br>Compartido con:<br>Raymond Chandler          |
| 1942 | <b>Nominado</b><br>Óscar | Mejor Historia original<br><i>Ball of Fire</i> ( <i>Bola de fuego</i> , 1941)<br>Compartido con:<br>Thomas Monroe |
|      |                          | Mejor Guión<br><i>Hold Back the Dawn</i> ( <i>Si no amaneciera</i> , 1941)<br>Compartido con:<br>Charles Brackett |
| 1940 | <b>Nominado</b><br>Óscar | Mejor Guión<br><i>Ninotchka</i> (1939)<br>Compartido con:<br>Charles Brackett<br>Walter Reisch                    |

### Globos de Oro, EE. UU.

|      |                                    |  |
|------|------------------------------------|--|
| 1973 | <b>Nominado</b><br>Golden<br>Globe | Mejor Director - Película<br><i>Avanti!</i> (1972)   |
|      |                                    | Mejor Guión<br><i>Avanti!</i> (1972)<br>Compartido con:<br>I.A.L. Diamond                    |
| 1961 | <b>Nominado</b><br>Golden<br>Globe | Mejor Director<br><i>The Apartment</i> ( <i>El apartamento</i> , 1960)                       |
| 1958 | <b>Nominado</b><br>Golden<br>Globe | Mejor Director<br><i>Witness por the Prosecution</i> ( <i>Testigo de cargo</i> , 1957)       |
| 1955 | <b>Ganador</b><br>Golden<br>Globe  | Mejor Guión<br><i>Sabrina</i> (1954)<br>Compartido con:<br>Samuel A. Taylor<br>Ernest Lehman |
| 1951 | <b>Ganador</b><br>Golden<br>Globe  | Mejor Director<br><i>Sunset Blvd.</i> ( <i>El crepúsculo de los dioses</i> , 1950)           |

|      |                                    |  |
|------|------------------------------------|--|
|      | <b>Nominado</b><br>Golden<br>Globe | Mejor Guión<br><i>Sunset Blvd. (El crepúsculo de los dioses, 1950)</i><br>Compartido con:<br>Charles Brackett<br>D.M. Marshman Jr. |
| 1946 | <b>Ganador</b><br>Golden<br>Globe  | Mejor Director<br><i>The Lost Weekend (Días sin huella, 1945)</i>  |

### Premios BAFTA

|      |   |  |
|------|---|--|
| 1995 | <b>Ganador</b><br>Academy<br>Fellowship |  |
| 1961 | <b>Ganador</b><br>BAFTA                 | Mejor Film<br><i>The Apartment (El apartamento, 1960)</i><br>USA.            |
| 1960 | <b>Nominado</b><br>BAFTA                | Mejor Film<br><i>Some Like It Hot (Con faldas y a lo loco, 1959)</i><br>USA. |

### American Film Institute, EE. UU.

|      |  |  |
|------|--|--|
| 1986 | <b>Ganador</b><br>Premio por<br>su carrera |  |
|------|--|--|

### Festival Internacional de Cine de Berlín

|      |   |  |
|------|---|--|
| 1993 | <b>Ganador</b><br>Premio<br>Honorífico<br>Golden<br>Berlin Bear |  |
|------|---|--|

### Premios Cinta Azul

|      |                               |  |
|------|-------------------------------|--|
| 1952 | <b>Ganador</b><br>Premio Blue | Mejor Película en Lengua Extranjera<br><i>Sunset Blvd. (El crepúsculo de los</i> |
|------|-------------------------------|--|

|  |        |                       |
|--|--------|-----------------------|
|  | Ribbon | <i>dioses</i> , 1950) |
|--|--------|-----------------------|

### Premios Bodil

|      |                         |  |
|------|-------------------------|--|
| 1951 | <b>Ganador</b><br>Bodil | Mejor Película Americana<br><i>Sunset Blvd. (El crepúsculo de los dioses</i> , 1950) |
|------|-------------------------|--|

### Festival de Cine de Cannes

|      |  |  |
|------|--|--|
| 1946 | <b>Ganador</b><br>Gran Premio del Festival | <i>The Lost Weekend (Días sin huella</i> , 1945) |
|------|--|--|

### Festival Internacional de Cine de Chicago

|      |                              |                      |
|------|------------------------------|----------------------|
| 1978 | <b>Nominado</b><br>Gold Hugo | <i>Fedora</i> (1978) |
|------|------------------------------|----------------------|

### Premios David di Donatello

|      |                         |   |
|------|-------------------------|---|
| 1975 | <b>Ganador</b><br>David | Mejor Director Extranjero<br><i>The Front Page (Primera plana</i> , 1974) |
|------|-------------------------|---|

### Gremio de Directores de América, EE. UU.

|      |  |   |
|------|--|---|
| 1991 | <b>Ganador</b><br>Premio Preston Sturges |   |
| 1985 | <b>Ganador</b><br>Premio por su carrera  |   |
| 1961 | <b>Ganador</b><br>Premio DGA             | Director Destacado<br><i>The Apartment (El apartamento</i> , 1960)<br>Compartido con:<br>Hal W. Polaire |
| 1960 | <b>Nominado</b>                          | Director Destacado  |

|      |                               |   |
|------|-------------------------------|---|
|      | Premio DGA                    | <i>Some Like It Hot (Con faldas y a lo loco, 1959)</i>                            |
| 1958 | <b>Nominado</b><br>Premio DGA | Director Destacado<br><i>Witness for the Prosecution (Testigo de cargo, 1957)</i> |
|      |                               | Director Destacado<br><i>Love in the Afternoon (Ariane, 1957)</i>                 |
| 1956 | <b>Nominado</b><br>Premio DGA | Director Destacado<br><i>The Seven Year Itch (La tentación vive arriba, 1955)</i> |
| 1955 | <b>Nominado</b><br>Premio DGA | Director Destacado<br><i>Sabrina (1954)</i>                                       |
| 1954 | <b>Nominado</b><br>Premio DGA | Director Destacado<br><i>Stalag 17 (Traidor en el infierno, 1953)</i>             |
| 1951 | <b>Nominado</b><br>Premio DGA | Director Destacado<br><i>Sunset Blvd. (El crepúsculo de los dioses, 1950)</i>     |

### Premios Edgar Allan Poe

|      |                          |   |
|------|--------------------------|---|
| 1958 | <b>Nominado</b><br>Edgar | Mejor Película<br><i>Witness por the Prosecution (Testigo de cargo, 1957)</i><br>Compartido con:<br>Harry Kurnitz |
|------|--------------------------|---|

### Premios European Film

|      |   |  |
|------|---|--|
| 1992 | <b>Ganador</b><br>Premio por su carrera |  |
|------|---|--|

### Sociedad de Cine Lincoln Center

|      |                                 |  |
|------|---------------------------------|--|
| 1982 | <b>Ganador</b><br>Gala Homenaje |  |
|------|---------------------------------|--|

### Premios Internacionales Flaiano

|      |   |        |
|------|---|--------|
| 2000 | <b>Ganador</b><br>Premio por su carrera | Cinema |
|------|---|--------|

### Fotogramas de Plata

|      |                                       |   |
|------|---------------------------------------|---|
| 1982 | <b>Ganador</b><br>Fotogramas de Plata | Mejor Película Extranjera<br><i>Fedora</i> (1978)<br>Compartido con <i>Atlantic City</i> (1980) |
|------|---------------------------------------|---|

### Premios del Cine Alemán

|      |   |  |
|------|---|--|
| 1997 | <b>Ganador</b><br>Premio a su trayectoria | Billy Wilder no estuvo presente en la ceremonia del premio. La presentación se hizo en su casa de Los Ángeles donde realizó una grabación para que fuese incluida en la emisión. |
| 1973 | <b>Ganador</b><br>Premio Honorífico       | Por sus continuas y excepcionales contribuciones a la película alemana en los últimos años.  |

### Sindicato Nacional Italiano de Periodistas Cinematográficos

|      |                                 |  |
|------|---------------------------------|--|
| 1951 | <b>Ganador</b><br>Silver Ribbon | Mejor Director Extranjero<br><i>Sunset Blvd. (El crepúsculo de los dioses, 1950)</i> |
|------|---------------------------------|--|

### Premios Laurel

|      |                                  |                                       |
|------|----------------------------------|---------------------------------------|
| 1971 | <b>Nominado</b><br>Golden Laurel | Mejor Productor-Director<br>4º puesto |
| 1970 | <b>Nominado</b><br>Golden Laurel | Productor-Director<br>7º puesto       |
| 1965 | <b>Nominado</b><br>Golden Laurel | Productor-Director<br>9º puesto       |
| 1964 | <b>Nominado</b>                  | Productor-Director                    |

|      |                                    |                                 |
|------|------------------------------------|---------------------------------|
|      | Golden Laurel                      | 4º puesto                       |
| 1963 | <b>Ganador</b><br>Golden Laurel    | Productor-Director              |
| 1962 | <b>Nominado</b><br>Golden Laurel   | Productor-Director<br>5º puesto |
| 1961 | <b>2º puesto</b><br>Golden Laurel  | Productor-Director              |
| 1960 | <b>3er puesto</b><br>Golden Laurel | Productor-Director              |
| 1959 | <b>2º puesto</b><br>Golden Laurel  | Productor-Director              |
| 1958 | <b>Nominado</b><br>Golden Laurel   | Productor-Director<br>7º puesto |

### Premios de la Asociación de Críticos de Cine de Los Ángeles

|      |   |  |
|------|---|--|
| 1994 | <b>Ganador</b><br>Premio por su carrera |  |
|------|---|--|

### National Board of Review, EE. UU.

|      |                                |                            |
|------|--------------------------------|----------------------------|
| 1994 | <b>Ganador</b><br>Billy Wilder | Por su excelente dirección |
|------|--------------------------------|----------------------------|

### Premios del Círculo de Críticos de Cine de Nueva York

|      |                                  |  |
|------|----------------------------------|--|
| 1961 | <b>2º puesto</b><br>Premio NYFCC | Mejor Guión<br><i>One, Two, Three (Uno, dos, tres,</i><br>1961)<br>Compartido con:<br>I.A.L. Diamond |
|------|----------------------------------|--|

|      |                                   |   |
|------|-----------------------------------|---|
| 1960 | <b>Ganador</b><br>Premio NYFCC    | Mejor Director<br><i>The Apartment (El apartamento, 1960)</i><br>Compartido con: Jack Cardiff por <i>Hijos y amantes</i> (1960) |
|      |                                   | Mejor Guión<br><i>The Apartment (El apartamento, 1960)</i><br>Compartido con:<br>I.A.L. Diamond                                 |
| 1950 | <b>3er puesto</b><br>Premio NYFCC | Mejor Director<br><i>Sunset Blvd. (El crepúsculo de los dioses, 1950)</i>   |
| 1946 | <b>Ganador</b><br>Premio NYFCC    | Mejor Director<br><i>The Lost Weekend (Días sin huella, 1945)</i>   |
| 1944 | <b>3er puesto</b><br>Premio NYFCC | Mejor Director<br><i>Double Indemnity (Perdición, 1944)</i>   |

### Premios PGA

|      |  |  |
|------|--|--|
| 2000 | <b>Ganador</b><br>PGA Hall of Fame - Motion pictures | <i>Some Like It Hot (Con faldas y a lo loco, 1959)</i> |
| 1997 | <b>Ganador</b><br>Premio a su trayectoria            |  |

### Festival Cinematográfico de Venecia

|      |  |  |
|------|--|--|
| 1972 | <b>Ganador</b><br>Golden Lion a su carrera |  |
| 1960 | <b>Nominado</b><br>Golden Lion             | <i>The Apartment (El apartamento, 1960)</i>            |
| 1959 | <b>Nominado</b><br>Golden Lion             | <i>Some Like It Hot (Con faldas y a lo loco, 1959)</i> |

|      |  |   |
|------|--|---|
| 1951 | <b>Ganador</b><br>Premio internacional | <i>Ace in the Hole (El gran carnaval, 1951)</i> |
|      | <b>Nominado</b><br>Golden Lion         | <i>Ace in the Hole (El gran carnaval, 1951)</i> |

### Paseo de la Fama

|      |  |   |
|------|--|---|
| 1960 | <b>Ganador</b><br>Estrella sobre el Paseo de la Fama | El 8 de febrero de 1960. En 1751 Vine Street. |
|------|--|---|

### Gremio de Escritores de América, EE. UU.

|      |  |  |
|------|--|--|
| 1980 | <b>Ganador</b><br>Laurel por sus escritos para la pantalla |  |
| 1975 | <b>Nominado</b><br>Premio WGA                              | Mejor Comedia Adaptada<br><i>The Front Page (Primera plana, 1974)</i><br>Compartido con:<br>I.A.L. Diamond   |
| 1973 | <b>Nominado</b><br>Premio WGA                              | Mejor Comedia Adaptada<br><i>Avanti! (1972)</i><br>Compartido con:<br>I.A.L. Diamond   |
| 1971 | <b>Nominado</b><br>Premio WGA                              | Mejor Comedia escrita para el cine<br><i>The Private Life of Sherlock Holmes (La vida privada de Sherlock Holmes, 1970)</i><br>Compartido con:<br>I.A.L. Diamond |
| 1967 | <b>Nominado</b><br>Premio WGA                              | Mejor Comedia estadounidense escrita<br><i>The Fortune Cookie (Bandeja de plata, 1966)</i><br>Compartido con:<br>I.A.L. Diamond                                  |
| 1964 | <b>Nominado</b>  | Mejor Comedia estadounidense escrita   |

|      |  |   |
|------|--|---|
|      | Premio WGA   | <i>Irma la Douce</i> ( <i>Irma la dulce</i> , 1963)<br>Compartido con:<br>I.A.L. Diamond  |
| 1962 | <b>Nominado</b><br>Premio WGA                              | Mejor Comedia estadounidense escrita<br><i>One, Two, Three</i> ( <i>Uno, dos, tres</i> , 1961)<br>Compartido con:<br>I.A.L. Diamond               |
| 1961 | <b>Ganador</b><br>Premio WGA                               | Mejor Comedia estadounidense escrita<br><i>The Apartment</i> ( <i>El apartamento</i> , 1960)<br>Compartido con:<br>I.A.L. Diamond                 |
| 1960 | <b>Ganador</b><br>Premio WGA                               | Mejor Comedia estadounidense escrita<br><i>Some Like It Hot</i> ( <i>Con faldas y a lo loco</i> , 1959)<br>Compartido con:<br>I.A.L. Diamond      |
| 1958 | <b>Ganador</b><br>Premio WGA                               | Mejor Comedia estadounidense escrita<br><i>Love in the Afternoon</i> ( <i>Ariane</i> , 1957)<br>Compartido con:<br>I.A.L. Diamond                 |
| 1957 | <b>Ganador</b><br>Laurel por sus escritos para la pantalla |   |
| 1956 | <b>Nominado</b><br>Premio WGA                              | Mejor Comedia estadounidense escrita<br><i>The Seven Year Itch</i> ( <i>La tentación vive arriba</i> , 1955)<br>Compartido con:<br>George Axelrod |
| 1955 | <b>Ganador</b><br>Premio WGA                               | Mejor Comedia estadounidense escrita<br><i>Sabrina</i> (1954)<br>Compartido con:<br>Samuel A. Taylor<br>Ernest Lehman                             |
| 1954 | <b>Nominado</b><br>Premio WGA                              | Mejor Comedia estadounidense escrita<br><i>Stalag 17</i> ( <i>Traidor en el infierno</i> , 1953)<br>Compartido con:<br>Edwin Blum                 |

|      |                                  |  |
|------|----------------------------------|--|
| 1951 | <b>Ganador</b><br>Premio<br>WGA  | Mejor Drama estadounidense escrito<br><i>Sunset Blvd. (El crepúsculo de los dioses, 1950)</i><br>Compartido con:<br>Charles Brackett<br>D.M. Marshman Jr.  |
| 1949 | <b>Nominado</b><br>Premio<br>WGA | Mejor Comedia estadounidense escrita<br><i>A Foreign Affair (Berlín occidente, 1948)</i><br>Compartido con:<br>Charles Brackett<br>Richard L. Breen<br><br>Mejor Musical estadounidense escrito<br><i>The Emperor Waltz (El vals del emperador, 1948)</i><br>Compartido con:<br>Charles Brackett |

La figura de la *femme fatale* en el cine negro americano:  
*Double Indemnity* (Billy Wilder, 1944)

## **Anexo 3:**

### **Filmografía del cine negro americano (1912-1981)**

## **Anexo 3:**

### **Filmografía del cine negro americano (1912-1981<sup>556</sup>)**

#### **1912**

*Musketeers of Pig Alley, The* (*Los mosqueteros de Pig Alley*, David Wark Griffith)

#### **1913**

*Traffic in Souls* (*Tráfico de almas*, George Loane Tucker)

#### **1914**

*Gangsters and the Girl, The* (Scott Sidney)

#### **1915**

*Italian, The* (Reginald C. Barker)

*Regeneration, The* (*Regeneración*, Raoul Walsh)

#### **1927**

*Underworld* (*La ley del hampa*, Josef von Sternberg, Arthur Rosson)

#### **1928**

*Docks of New York, The* (*Los muelles de Nueva York*, Josef von Sternberg)

*Dagnet, The* (*La redada*, Josef von Sternberg)

*Racket, The* (*La horda*, Lewis Milestone)

#### **1929**

*Alibi* (*La senda prohibida*, Roland West)

*Behind that Curtain* (*Tras la cortina*, Irving Cummings)

*Broadway* (*Broadway*, Paul Fejos)

*Chinatown Nights* (*La frontera de la muerte*, William A. Wellman)

*Condemned* (*Condenado*, Wesley Ruggles)

*Hole in the Wall, The* (*Un hombre de suerte*, Robert Florey)

*Thunderbolt* (*El trueno*, Josef von Sternberg)

#### **1930**

*Big House, The* (*El presidio*, George William Hill)

*Born Reckless* (*El intrépido*, John Ford, Andrew Bennison)

*Danger Lights* (*Señale de alarma*, George B. Seitz)

---

<sup>556</sup> Junto al título original de la película se encuentra el que se le dio en castellano –aunque algunos de los *films* no se estrenaron en España sí lo hicieron en Hispanoamérica–, si no aparece, es que no se estrenó en ningún país hispanohablante.

*Doorway to Hell, The* (*La senda del crimen*, Archie L. Mayo)  
*For the Defense* (*El acusador de sí mismo*, John Cromwell)  
*Ladies Love Brutes* (*La fascinación del bárbaro*, Rowland Vance Lee)  
*One Night at Susie's* (John Francis Dillon)  
*Outside the Law* (*Fuera de la ley*, Tod Browning)  
*Paid* (*Pagada*, Sam Wood)  
*Roadhouse Nights* (*Noches de contrabando*, Hobart Henley)  
*Street of Chance* (*Los pequeros/La calle del azar*, John Cromwell)  
*Widow from Chicago, The* (Edward Francis Cline)  
*Those Who Dance* (William Beaudine)

### 1931

*A Free Soul* (*Un Alma libre*, Clarence Brown)  
*An American Tragedy* (*Una tragedia humana*, Josef von Sternberg)  
*Are these Our Children?* (*¿Son estos nuestros hijos?*, Wesley Ruggles)  
*Caught Plastered* (*La droguería de los líos*, William A. Seiter)  
*City Streets* (*Las calles de la ciudad*, Rouben Mamoulian)  
*Criminal Code, The* (*El código penal / Código criminal*, Howard Hawks)  
*Dance, Fools, Dance* (*Danzad, locos, danzad*, Harry Beaumont)  
*Dishonored* (*Fatalidad*, Josef von Sternberg)  
*Finger Points, The* (*El dedo acusador*, John Francis Dillon)  
*Gang Buster, The* (Albert Edward Sutherland)  
*Guilty Hands* (*Manos culpables*, Woodbridge Strong Van Dyke, Lionel Barrymore)  
*Homicide Squad* (*De hombre a hombre*, George Melford y Edward L. Cahn)  
*Hush Money* (*Chantaje*, Sidney Lanfield)  
*Iron Man* (*El hombre de hierro*, Tod Browning)  
*Ladies' Man* (Lothar Mendes)  
*Ladies of the Big House* (*Damas del presidio*, Marion Gering)  
*Lady Who Dared, The* (William Beaudine)  
*Last Parade, The* (Erle C. Kenton)  
*Little Caesar* (*Hampa dorada*, Mervyn LeRoy)  
*Maltese Falcon, The* (Roy del Ruth)  
*Man of the World* (*Un hombre de mundo*, Richard Wallace)  
*My Sin* (*Redimida*, George Abbott)

*Public enemy* (*El enemigo público*, William Augustus Wellman)

*Quick Millions* (Rowland Brown)

*Secret Six, The* (*Los seis misteriosos*, George William Hill)

*Smart Money* (Alfred E. Green)

*Star Witness, The* (*El testigo*, William Augustus Wellman)

*Street Scene* (*La calle*, King Vidor)

*Vice Squad, The* (John Cromwell)

## **1932**

*20.000 Years in Sing Sing* (*Veinte mil años en Sing Sing*, Michael Curtiz)

*Beast of the City, The* (*El monstruo de la ciudad*, Charles Brabin)

*By Whose Hand?* (*El expreso fatal*, Benjamin Stoloff)

*Disorderly Conduct* (*Conducta desordenada*, John William Considine Jr.)

*Famous Ferguson Case, The* (Lloyd Bacon)

*Frisco Jenny* (*Barrio chino*, William Augustus Wellman)

*Guilty as Hell* (Erle C. Kenton)

*Hatchet Man, The* (*El hacha justiciera*, William Augustus Wellman)

*Hell's Highway* (*La carretera del infierno*, Rowland Brown)

*Hell's House* (*Casa correccional*, Howard Higgin)

*Hollywood Speaks* (Edward Buzzell)

*I'm a Fugitive from a Chain Gang* (*Soy un fugitivo*, Mervyn LeRoy)

*Ladies of the Jury* (Lowell J. Sherman)

*Lawyer Man* (*Hombre de leyes*, William Dieterle)

*Love is a Racket* (William Augustus Wellman)

*Madame Racketeer* (*Alias, la condesa*, Alexander Hall, Harry Wagstaff Gribble)

*Menace, The* (*La estatua vengadora*, Roy William Neill)

*Miss Pinkerton* (*Miss Pinkerton*, Lloyd Bacon)

*Mouthpiece, The* (James Flood, Elliot Nugent)

*Murders in the Rue Morgue* (*El doble asesinato en la calle Morgue*, Robert Florey)

*Night Club Lady* (*La dama del club nocturno*, Irving Cummings)

*Night Court / Justice for sale* (*Justicia*, Woodbridge Strong Van Dyke)

*Night of June 13th, The* (*La noche del 13 de junio*, Stephen Roberts)

*Payment Deferred* (Lothar Mendes)

*Phantom of Crestwood* (*El fantasma de Crestwood*, Jacob Walter Ruben)

*Scarface, Shame of a nation* (*Scarface, el terror del hampa*, Howard Hawks)

*Silent Witness, The* (Marcel Varnel, Robert Lee Hough)

*Taxi* (*Taxi*, Roy Del Ruth)

*Thirteen Women* (*Trece mujeres*, George Archainbaud)

*Trial of Vivienne Ware, The* (William K. Howard)

*Two Seconds* (*Dos segundos*, Mervyn LeRoy)

*Under-Cover Man* (James Flood)

*Wet Parade, The* (*Alcohol prohibido*, Victor Fleming)

### **1933**

*Before Dawn* (*Antes del amanecer*, Irving Pichel)

*Billion Dollar Scandal* (Harry Joe Brown)

*Blind Adventure* (*Una aventura en la niebla*, Ernest Beaumont Schoedsack)

*Blood Money* (Rowland Brown)

*Bombay Mail* (Edwin L. Marin)

*Bowery, The* (*El arrabal*, Raoul Walsh)

*Broadway Through a Keyhole* (Lowell J. Sherman)

*Bureau of Missing Persons* (*Los desaparecidos*, Roy Del Ruth)

*Crime of the Century* (William Beaudine)

*Ever in my Heart* (*Siempre en mi corazón*, Archie L. Mayo)

*Fog* (Albert S. Rogell)

*From Headquarters* (William Dieterle, Michael Curtiz)

*Gambling Ship* (*Casino de mar*, Max Marcin, Louis J. Gasnier)

*Heroes for Sale* (*Gloria y hambre*, William Augustus Wellman)

*I Am Suzanne!* (*Yo soy Susana*, Rowland Vance Lee)

*Kennel Murder Case, The* (*Matando en la sombra*, Michael Curtiz)

*King for a Night* (*Rey por una noche*, Kurt Neumann)

*Kiss Before the Mirror, The* (*El beso ante el espejo*, James Whale)

*Ladies They Talk About* (Howard Bretherton, William Keighley)

*Lady for a Day* (*Dama por un día*, Frank Capra)

*Lady Killer* (*El guapo*, Roy Del Ruth)

*Life of Jimmy Dolan, The* (*Su última pelea*, Archie L. Mayo)

*Little Giant, The* (*Pequeño gigante*, Roy Del Ruth)

*Mad Game, The* (*La ley del Talión*, Irving Cummings)

*Mayor of Hell, The* (*Por el mal camino*, Archie L. Mayo, Michael Curtiz)  
*Midnight Club* (*El club de medianoche*, Alexander Hall, George Somnes)  
*Narrow Corner, The* (Alfred E. Green)  
*Penthouse* (*Asesinato en la terraza*, Woodbridge Strong Van Dyke)  
*Private Detective 62* (Michael Curtiz)  
*Prizefighter and the Lady, The* (*El boxeador y la dama*, Woodbridge Strong Van Dyke)  
*Secret of the Blue Room, The* (Kurt Neumann)  
*Story of Temple Drake, The* (*Secuestro*, Stephen Roberts)  
*This Day and Age* (*La juventud manda*, Cecil B. DeMille)  
*Wild Boys of the Road* (William Augustus Wellman)

**1934**

*All of Me* (*Mi vida entera*, James Flood)  
*Belle of the Nineties* (No es pecado, Leo McCarey)  
*Big Shakedown, The* (John Francis Dillon)  
*Case of the Howling Dog, The* (*El caso del perro aullador*, Alan Crosland)  
*Crime Doctor* (John Stuart Robertson)  
*Crime Without Passion* (*Crimen sin pasión*, Ben Hecht, Charles MacArthur)  
*Dangerous Corner* (*Curva peligrosa*, Phil Rosen)  
*Dark Hazard* (*Golpes de azar*, Alfred E. Green)  
*Evelyn Prentice* (*La tela de araña*, William K. Howard)  
*Father Brown, Detective* (Edward Sedgwick)  
*Fog Over Frisco* (*Niebla sobre San Francisco*, William Dieterle)  
*Gay Bride, The* (*La novia alegre*, Jack Conway)  
*Hat, Coat, and Glove* (*Una esposa infiel*, Worthington Miner)  
*He Was Her Man* (*Es mi hombre*, Lloyd Bacon)  
*Heat Lightning* (Mervyn LeRoy)  
*Hi, Nellie!* (*¿Qué hay, Nellie?*, Mervyn LeRoy)  
*Hide-Out* (*El refugio*, Woodbridge Strong Van Dyke)  
*I Am a Thief* (Robert Florey)  
*Jealousy* (*Una mujer fue la causa*, Roy William Neill)  
*Lazy River* (*Luisiana*, George B. Seitz)  
*Little Miss Marker* (*Dejada en prenda*, Alexander Hall)  
*Man with Two Faces, The* (*El hombre de las dos caras*, Archie L. Mayo)

*Mandalay* (*Mandalay*, Michael Curtiz)  
*Manhattan Melodrama* (*El enemigo público número 1*, W. S. Van Dyke, George Cukor)  
*Marie Galante* (*María Galante*, Henry King)  
*Menace* (Ralph Murphy)  
*Midnight* (*Llamada a un asesino*, Chester Erskine)  
*Mystery of Mr. X, The* (*El misterioso Sr. X*, Edgar Selwyn, Richard Boleslawski)  
*Murder in the Private Car* (*El vagón de la muerte*, Harry Beaumont)  
*Murder in Trinidad* (Louis King)  
*Murder on the Blackboard* (*Asesinato en la pizarra*, George Archainbaud)  
*Ninth Guest, The* (*El noveno huésped*, Roy William Neill)  
*Return of the Terror* (*El terror vuelve*, Howard Bretherton)  
*Secret Bride, The* (*La novia secreta*, William Dieterle)  
*St. Louis Kid, The* (*Duro y a la cabeza*, Ray Enright)  
*Such Women are Dangerous* (James Flood)  
*Thin Man, The* (*La cena de los acusados*, Woodbridge Strong Van Dyke)  
*Witching Hour, The* (*Voluntad esclava*, Henry Hathaway)  
*Woman in the Dark* (Phil Rosen)

### 1935

*A Notorious Gentleman* (Edward Laemmle)  
*Baby Face Harrington* (Raoul Walsh)  
*Black Fury* (*Infierno negro*, Michael Curtiz)  
*Black Room, The* (*Horror en el cuarto negro*, Roy William Neill)  
*Bishop Misbehaves, The* (*Su señoría se divierte*, Ewald André Dupont)  
*Bordertown* (*Barreras infranqueables*, Archie L. Mayo)  
*Crime and Punishment* (*Crimen y castigo*, Josef von Sternberg)  
*Crime of Dr. Crespi, The* (John H. Auer)  
*Death from a Distance* (Frank R. Strayer)  
*Dr. Socrates* (*El doctor Sócrates*, William Dieterle)  
*Florentine Dagger, The* (Robert Florey)  
*Four Hours to Kill* (*Compás de espera*, Mitchell Leisen)  
*Frisco Kid* (*La ciudad siniestra*, Lloyd Bacon)  
*Glass Key, The* (*La llave de cristal*, Frank Tuttle)  
*G-men* (*G-men contra el imperio del crimen*, William Keighley)

*Grand Exit (El gran final, Erle C. Kenton)*  
*Great Hotel Murder, The (El misterio del Gran Hotel, Eugene Forde)*  
*His Night Out (William Nigh)*  
*I Found Stella Parish (Su vida privada, Mervyn LeRoy)*  
*Kind Lady (George B. Seitz)*  
*Ladies Love Danger (H. Bruce Humberstone)*  
*Men Without Names (Hombres sin nombre, Ralph Murphy)*  
*Mr. Dynamite (Alias Dinamita, Alan Crosland)*  
*Murder Man, The (La voz que acusa, Tim Whelan)*  
*Nitwits, The (La viuda negra, George Stevens)*  
*Public Hero Number 1 (El héroe público número 1, Jacob Walter Ruben)*  
*Pursuit (Esposados y desposados, Edwin L. Marin)*  
*Remember Last Night? (¿Recuerdas lo de anoche?, James Whale)*  
*Rendezvous at Midnight (William Christy Cabanne)*  
*Right to Live, The (William Keighley)*  
*Scoundrel, The (Ben Hecht, Charles MacArthur)*  
*Seven Keys to Baldpate (Las siete llaves, William Hamilton, Edward Killy)*  
*Shadow of a Doubt (La sombra de la duda, George B. Seitz)*  
*Show Them no Mercy (Guerra sin cuartel, George Marshall)*  
*Special Agent (Agente especial, William Keighley)*  
*Star of Midnight (Estrella de medianoche, Stephen Roberts)*  
*Whole Town's Talking, The (Pasaporte a la fama, John Ford)*

**1936**

*Absolute Quiet (George B. Seitz)*  
*After the Thin Man (Ella, él y Asta, Woodbridge Strong Van Dyke)*  
*And Sudden Death (Charles Barton)*  
*Big Brown Eyes (Sus grandes ojos marrones, Raoul Walsh)*  
*Big Noise, The (Frank McDonald)*  
*Boulder Dam (La montaña encadenada, Frank McDonald)*  
*Bullets or ballots (Balas o votos, William Keighley)*  
*Career Woman (Lewis Seiler)*  
*Case Against Mrs. Ames, The (William A. Seiter)*  
*Charlie Chan at the Opera (Charlie Chan en la ópera, H. Bruce Humberstone)*

*Crime of Dr. Forbes, The* (George Marshall)  
*Exclusive Story* (*La fuerza del hampa*, George B. Seitz)  
*Ex-Mrs. Bradford, The* (*Mi ex-mujer y yo*, Stephen Roberts)  
*Fury* (*Furia*, Fritz Lang)  
*Great Guy* (*El gran tipo*, John G. Blystone)  
*Jailbreak* (Nick Grinde)  
*Lady from Nowhere* (Gordon Wiles)  
*Law in Her Hands, The* (William Clemens)  
*Love Letters of a Star* (Milton Carruth, Lewis R. Foster)  
*Mad Holiday* (George B. Seitz)  
*Meet Nero Wolfe* (Herbert J. Biberman)  
*Murder of Dr. Harrigan, The* (Frank McDonald)  
*Petrified Forest, The* (*El bosque petrificado*, Archie L. Mayo)  
*Public Enemy's Wife* (Nick Grinde)  
*Road Gang* (*Intriga infame*, Louis King)  
*Satan Met a Lady* (William Dieterle)  
*Two in the Dark, The* (*El asesino invisible*, Benjamin Stoloff)  
*Unguarded Hour, The* (*Una hora en blanco*, Sam Wood)

### **1937**

*Alcatraz Island* (*La isla del olvido*, William C. McGann)  
*Big City* (Frank Borzage, George B. Seitz)  
*Big Town Girl* (Alfred L. Werker)  
*Black Legion* (*La legión negra*, Archie L. Mayo, Michael Curtiz)  
*Boy of the Streets* (William Nigh)  
*Bulldog Drummond's Revenge* (*La venganza de Bulldog Drummond*, Louis King)  
*Dead end* (*Calle sin salida*, William Wyler)  
*Confession* (Joe May)  
*Counsel for Crime* (John Brahm)  
*Criminal Lawyer* (William Christy Cabanne, Edward Killy)  
*Daughter of Shanghai* (Robert Florey)  
*Fair Warning* (Norman Foster)  
*Great Gambini, The* (Charles Vidor)  
*Great Hospital Mystery, The* (James Tinling)

*Great O'Malley, The* (William Dieterle)  
*I Promise to Pay* (David Ross Lederman)  
*Kid Galahad (The Battling Bellhop)*, Michael Curtiz)  
*King of Gamblers* (Robert Florey)  
*Lancer Spy* (Gregory Ratoff)  
*Last Gangster, The (El último gángster)*, Edward Ludwig)  
*League of Frightened Men, The* (Alfred E. Green)  
*Man of the People* (Edwin L. Marin)  
*Marked Woman (La mujer marcada)*, Lloyd Bacon, Michael Curtiz)  
*Midnight Court* (Frank McDonald)  
*Midnight Taxi* (Eugene Forde)  
*Night Club Scandal* (Ralph Murphy)  
*San Quentin (San Quintín)*, Lloyd Bacon)  
*They Won't Forget (Ellos no olvidarán)*, Mervyn LeRoy)  
*Under Cover of Night (Bajo el manto de la noche)*, George B. Seitz)  
*We Who Are About to Die (Los que van a morir)*, William Christy Cabanne)  
*You Only Live Once (Sólo se vive una vez)*, Fritz Lang)

### **1938**

*Accidents Will Happen* (William Clemens)  
*Algiers (Argel)*, John Cromwell)  
*Amazing Dr. Clitterhouse, The (El sorprendente Dr. Clitterhouse)*, Anatole Litvak)  
*Angels with Dirty Faces (Ángeles con caras sucias)*, Michael Curtiz)  
*A Slight Case of Murder (Un bandido de vacaciones)*, Lloyd Bacon)  
*Border G-Man* (David Howard)  
*City Girl* (Alfred L. Werker)  
*Comet over Broadway* (Busby Berkeley, John Farrow)  
*Condemned Women (Mujeres condenadas)*, Lew Landers)  
*Crime School* (Lewis Seiler)  
*Crowd Roars, The (El gong de la victoria)*, Richard Thorpe)  
*Dangerous to Know (Peligroso por conocer)*, Robert Florey)  
*Four Men and a Prayer (Cuatro hombres y una plegaria)*, John Ford)  
*Gangs of New York* (James Cruze)  
*Girls on Probation (Marcada por la ley)*, William C. McGann)

*I Am the Law* (*Yo soy la ley*, Alexander Hall)  
*Illegal Traffic* (Louis King)  
*Invisible Menace, The* (*La amenaza invisible*, John Farrow)  
*Jury's Secret, The* (Edward Sloman)  
*King of Alcatraz* (*El tirano de Alcatraz*, Robert Florey)  
*Lady in the Morgue, The* (*Venganza de mujer*, Otis Garrett)  
*Last Warning, The* (Albert S. Rogell)  
*Mad Miss Manton, The* (*Ocho mujeres y un crimen*, Leigh Jason)  
*Penitentiary* (John Brahm)  
*Racket Busters* (*Ambición rota*, Lloyd Bacon)  
*Scandal Street* (James Patrick Hogan)  
*Wives under Suspicion* (*El beso revelador*, James Whale)  
*You and Me* (Fritz Lang)

### **1939**

*Adventures of Sherlock Holmes, The* (*Las aventuras de Sherlock Holmes*, Alfred L. Werker)  
*Amazing Mr. Williams, The* (*Un hombre inverosímil*, Alexander Hall)  
*Ambush* (*Emboscada*, Kurt Neumann)  
*Angels Wash Their Faces* (Ray Enright)  
*Arrest Bulldog Drummond!* (James Patrick Hogan)  
*Back Door to Heaven* (*Perlas son amores*, William K. Howard)  
*Behind Prison Gates* (*Idilio tras la reja*, Charles Barton)  
*Blackmail* (*Amenaza*, Henry Codman Potter)  
*Blackwell's Island* (*La isla negra*, William C. McGann, Michael Curtiz)  
*Blind Alley* (*Rejas humanas*, Charles Vidor)  
*Call a Messenger* (*Trabajo redentor*, Arthur Lubin)  
*Confessions of a Nazi Spy* (*Confesiones de un espía nazi*, Anatole Litvak)  
*Devil's Island* (William Clemens)  
*Disbarred* (Robert Florey)  
*Dust Be my Destiny* (*Defiendo mi vida*, Lewis Seiler)  
*Each Dawn I Die* (*Muero cada amanecer*, William Keighley)  
*Espionage Agent* (*Espionaje en acción*, Lloyd Bacon)  
*Exile Express* (Otis Garrett)

*Fast and Loose* (*Invitación peligrosa*, Edwin L. Marin)  
*Hell's Kitchen* (*El refugio infernal*, Lewis Seiler, Ewald André Dupont)  
*Homicide Bureau* (Charles Clifford Coleman Jr.)  
*Invisible Stripes* (*Hombres marcados*, Lloyd Bacon)  
*I Stole a Million* (*Robé un millón*, Frank Tuttle)  
*King of Chinatown* (Nick Grinde)  
*King of the Underworld* (*El rey del hampa*, Lewis Seiler)  
*Let Us Live* (John Brahm)  
*Man Who Dared, The* (Crane Wilbur)  
*Mutiny in the Big House* (*El cura y el penado*, William Nigh)  
*News is Made at Night* (Alfred L. Werker)  
*Nick Carter, Master Detective* (*Nick Carter, gran detective*, Jacques Tourneur)  
*Off the Record* (*Impropio para publicarse*, James Flood)  
*On Trial* (Terry O. Morse)  
*Persons in Hiding* (Louis King)  
*Risky Business* (Arthur Lubin)  
*Roaring Twenties, The* (*Los violentos años veinte*, Raoul Walsh)  
*Saint Strikes Back, The* (*El Santo ataca de nuevo*, John Farrow)  
*Sergeant Madden* (*El borrón de la familia*, Josef von Sternberg)  
*Slightly Honorable* (*Con su misma arma*, Tay Garnett)  
*Smashing the Money Ring* (*Dinero falso*, Terry O. Morse)  
*Spellbinder, The* (Jack Hively)  
*Stand Up and Fight* (Woodbridge Strong Van Dyke)  
*Stronger than Desire* (*Yo acuso a mi mujer*, Leslie Fenton)  
*Tell no Tales* (Leslie Fenton)  
*They Made Me a Criminal* (*Me convirtieron en un criminal*, Busby Berkeley)  
*Those High Grey Walls* (*Tras los muros siniestros*, Charles Vidor)  
*We Are Not Alone* (*No estamos solos*, Edmund Goulding)  
*When Tomorrow Comes* (*Huracán*, John Malcolm Stahl)  
*You Can't Get Away With Murder* (*Un crimen en la conciencia*, Lewis Seiler)

#### **1940**

*A Fugitive from Justice* (*Fugitivo de la justicia*, Terry O. Morse)  
*Angels Over Broadway* (*Ángeles sobre Broadway*, Ben Hecht, Lee Garmes)

*Black Friday* (*Viernes 13*, Arthur Lubin)  
*Brother Orchid* (*El hermano orquídea*, Lloyd Bacon)  
*Castle on the Hudson* (*Años sin días*, Anatole Litvak)  
*City for Conquest* (*Ciudad de conquista*, Anatole Litvak, Jean Negulesco)  
*City of Chance* (Ricardo Cortez)  
*Earl of Chicago, The* (*El conde de Chicago*, Richard Thorpe, Victor Saville)  
*Ellery Queen, Master Detective* (Kurt Neumann)  
*House Across the Bay, The* (*El gángster y la bailarina*, Archie L. Mayo)  
*Johnny Apollo* (*Apolo me llaman*, Henry Hathaway)  
*Letter, The* (*La carta*, William Wyler)  
*Mad Doctor, The* (*La cita fatal*, Tim Whelan)  
*Man Who Talked Too Much, The* (*El hombre que hablaba demasiado*, Vincent Sherman)  
*Parole Fixer* (*Mercaderes del crimen*, Robert Florey)  
*Queen of the Mob* (*La emperatriz del hampa*, James Patrick Hogan)  
*Rebecca* (*Rebeca*, Alfred Hitchcock)  
*Stranger on the Third Floor* (*El desconocido del tercer piso*, Boris Ingster)  
*They Drive by Night* (*La Pasión ciega*, Raoul Walsh)

#### **1941**

*A Shot in the Dark* (William C. McGann)  
*A Woman's Face* (*Un rostro de mujer*, George Cukor)  
*Among the Living* (Stuart Heisler)  
*Blues in the Night* (Anatole Litvak)  
*Footsteps in the Dark* (*Pasos en la oscuridad*, Lloyd Bacon)  
*High Sierra* (*El último refugio*, Raoul Walsh)  
*Highway West* (William C. McGann)  
*I Wake Up Screaming* (*¿Quién mató a Vicki?*, H. Bruce Humberstone)  
*Johnny Eager* (*Senda prohibida*, Mervyn LeRoy)  
*Ladies in Retirement* (*El misterio de Fiske Manor*, Charles Vidor)  
*Lady Scarface* (*La capitana Cara Cortada*, Frank Woodruff)  
*Maltese Falcon, The* (*El halcón maltés*, John Huston)  
*Man Hunt* (*El hombre atrapado*, Fritz Lang)  
*Manpower* (*Alta tensión*, Raoul Walsh)  
*No Hands on the Clock* (Frank McDonald)

*Out of the Fog* (*Lejos de la niebla*, Anatole Litvak)  
*Rage in Heaven* (*Alma en la sombra*, Woodbridge Strong Van Dyke)  
*Shanghai Gesture, The* (*El embrujo de Shanghai*, Josef von Sternberg)  
*Strange Alibi* (*La muerte por testigo*, David Ross Lederman)  
*Suspicion* (*Sospecha*, Alfred Hitchcock)

**1942**

*Big Shot, The* (*Un gángster sin destino*, Lewis Seiler)  
*Bullet Scars* (*Cicatrices indelebles*, David Ross Lederman)  
*Cat People* (*La mujer pantera*, Jacques Tourneur)  
*Crossroads* (*Encrucijada*, Jack Conway)  
*Dr. Broadway* (Anthony Mann)  
*Escape from Crime* (*Huyendo de su pasado*, David Ross Lederman)  
*Falcon Takes Over, The* (*El halcón inicia el vuelo*, Irving Reis)  
*Glass Key, The* (*La llave de cristal*, Stuart Heisler)  
*I Was Framed* (David Ross Lederman)  
*Juke Girl* (*Pies inquietos*, Curtis Bernhardt)  
*Kings Row* (*Abismo de pasión, Cumbres de pasión*, Sam Wood)  
*Lady for a Night* (*Dama por una noche*, Leigh Jason)  
*Lady Gangster* (Robert Florey)  
*Larceny, Inc.* (Lloyd Bacon)  
*Lucky Jordan* (*El desertor*, Frank Tuttle)  
*Moontide* (*Marea de luna*, Archie L. Mayo, Fritz Lang)  
*Murder in the Big House* (B. Reeves Eason)  
*Street of Chance* (*Vida contra vida*, Jack Hively)  
*This Gun for Hire* (*El cuervo / Contratado para matar*, Frank Tuttle)

**1943**

*Falcon and the Co-eds, The* (*El halcón y las internas*, William Clemens)  
*Falcon Strikes Back, The* (*El halcón ataca*, Edward Dmytryk)  
*Fallen Sparrow, The* (*Perseguido*, Richard Wallace)  
*Journey into Fear* (*Estambul*, Norman Foster, Orson Welles)  
*Murder on the Waterfront* (B. Reeves Eason)  
*Seventh Victim, The* (*La séptima víctima*, Mark Robson)  
*Shadow of a Doubt* (*La sombra de una duda*, Alfred Hitchcock)

*Whispering Footsteps* (Howard Bretherton)

**1944**

*Bluebeard* (*Barba Azul*, Edgar G. Ulmer)

*Christmas Holiday* (*Luz en el alma*, Robert Siodmak)

*Crime by Night* (*El crimen de la noche*, William Clemens)

*Dark Waters* (*Aguas turbias*, André De Toth)

*Destiny* (Reginald Le Borg)

*Double Indemnity* (*Perdición, Pacto de Sangre*, Billy Wilder)

*Experiment Perilous* (*Noche en el alma*, Jacques Tourneur)

*Falcon in México, The* (*El halcón en México*, William A. Berke)

*Falcon Out West, The* (*El halcón en el oeste*, William Clemens)

*Gaslight / Murder in Thornton Square* (*Luz que agoniza*, George Cukor)

*Guest in the House* (*Semilla de odio*, John Brahm)

*Laura* (*Laura*, Otto Preminger)

*Lodger, The* (*Jack el Destripador*, John Brahm)

*Mask of Dimitrios, The* (*La máscara de Dimitrios*, Jean Negulesco)

*Mark of the Whistler, The* (William Castle)

*Ministry of Fear* (*El ministerio del miedo, Prisioneros del terror* Fritz Lang)

*Murder, My Sweet* (*Historia de un detective*, Edward Dmytryk)

*Phantom Lady* (*La dama desconocida*, Robert Siodmak)

*Roger Touhy, Gangster* (*El último gángster*, Robert Florey)

*Strangers in the Night* (Anthony Mann)

*Suspect, The* (*El sospechoso*, Robert Siodmak)

*To Have and Have Not* (*Tener y no tener*, Howard Hawks)

*Voice in the Wind* (Arthur Ripley)

*When Strangers Marry* (*Noche angustiosa*, William Castle)

*Woman in the Window, The* (*La mujer del cuadro*, Fritz Lang)

**1945**

*Bewitched* (Arch Oboler)

*Circumstantial Evidence* (*Ciega acusación*, John Larkin)

*Conflict* (*Retorno al abismo*, Curtis Bernhardt)

*Cornered* (*Venganza*, Edward Dmytryk)

*Danger Signal* (*Señal de peligro*, Robert Florey)

*Detour* (*El desvío*, Edgar G. Ulmer)

*Dillinger* (*Dillinger, el enemigo público n° 1*, Max Nosseck)

*Escape in the Fog* (*Fuga en la niebla*, Budd Boetticher)

*Fallen Angel* (*¿Ángel o diablo?*, Otto Preminger)

*Great Flamarion , The* (*El gran Flamarion*, Anthony Mann)

*Hangover Square* (*Concierto macabro*, John Brahm)

*Hidden Eye, The* (*Perfume de Oriente*, Richard Whorf)

*House on 92<sup>nd</sup> Street, The* (*La casa de la calle 92*, Henry Hathaway)

*Jealousy* (*Celos*, Gustav Machatý)

*Johnny Angel* (*Capitán Ángel*, Edwin L. Marin)

*Lady on a Train* (*La dama del tren*, Charles David)

*Leave Her to Heaven* (*Que el cielo la juzgue*, John Malcolm Stahl)

*Lost Weekend, The* (*Días sin huella*, Billy Wilder)

*Love Letters* (*Cartas a mi amada*, William Dieterle)

*Mildred Pierce* (*Alma en suplicio / Abnegación de mujer / El suplicio de una madre*, Michael Curtiz)

*My Name Is Julia Ross* (*Prisionera del destino*, Joseph H. Lewis)

*Power of the Whistler, The* (*Muerte burlada*, Lew Landers)

*Scarlet Street* (*Perversidad / Mala mujer*, Fritz Lang)

*Spider, The* (Robert D. Webb)

*Spiral Staircase, The* (*La escalera de caracol*, Robert Siodmak)

*Strange Affair of Uncle Harry, The* (*Pesadilla*, Robert Siodmak)

*Strange Illusion* (*Extraña ilusión*, Edgar G. Ulmer)

*Thin Man Goes Home, The* (*El hombre delgado vuelve a casa*, Richard Thorpe)

*Two O'Clock Courage* (*Dos en la oscuridad*, Anthony Mann)

*Unseen, The* (*Misterio en la noche*, Lewis Allen)

**1946**

*A Stolen Life* (*Una vida robada*, Curtis Bernhardt)

*Bamboo Blonde, The* (*Una rubia afortunada con suerte*, Anthony Mann)

*Big Sleep, The* (*El sueño eterno*, Howard Hawks)

*Black Angel* (*Ángel negro / Pasión diabólica*, Roy William Neill)

*Blue Dahlia, The* (*La dalia azul*, George Marshall)

*Chase, The* (*Acosados*, Arthur Ripley)

*Cloak and Dagger* (Clandestino y caballero, Fritz Lang)  
*Crack-Up* (Irving Reis)  
*Criminal Court* (Juzgado criminal, Robert Wise)  
*Dark Corner, The* (Envuelto en la sombra, Henry Hathaway)  
*Dark Mirror, The* (A través del espejo, Robert Siodmak)  
*Deadline at Dawn* (Muerte al amanecer, Harold Clurman)  
*Deception* (Engaño, Irving Rapper)  
*Decoy* (Jack Bernhard)  
*Fear* (Alfred Zeisler)  
*Gilda* (Gilda, Charles Vidor)  
*Glass Alibi, The* (William Lee Wilder)  
*Her Kind of Man* (Frederick De Cordova)  
*Humoresque* (De amor también se muere, Jean Negulesco)  
*Inside Job* (Criminal por amor, Jean Yarbrough)  
*Killers, The* (Forajidos / Asesinos, Robert Siodmak)  
*Locket, The* (La huella de un recuerdo, John Brahm)  
*Mask of Dijon, The* (La máscara de Dijon, Lew Landers)  
*Night Editor* (Henry Levin)  
*Nobody Lives Forever* (Nadie vive para siempre, Jean Negulesco)  
*Nocturne* (Nocturno, Edwin L. Marin)  
*Notorious* (Encadenados, Alfred Hitchcock)  
*Postman Always Rings Twice, The* (El cartero siempre llama dos veces, Tay Garnett)  
*Shock* (El susto, Alfred L. Werker)  
*So Dark the Night* (Joseph H. Lewis)  
*Somewhere in the Night* (Solo en la noche, Joseph Leo Mankiewicz)  
*Specter of the Rose* (El espectro de la rosa, Ben Hecht)  
*Strange Impersonation* (Extraña interpretación, Anthony Mann)  
*Strange Love of Martha Ivers, The* (El extraño amor de Mharta Ivers, Lewis Milestone)  
*Strange Triangle* (Ray McCarey)  
*Strange Woman, The* (La extraña mujer, Edgar G. Ulmer, Douglas Sirk)  
*Stranger, The* (El extraño, Orson Welles)  
*Suspense* (Suspense, Frank Tuttle)  
*Temptation* (Tentación, Irving Pichel)

*Three Strangers (Tres extraños, Jean Negulesco)*

*Two Smart People (Esposa para dos, Jules Dassin)*

*Undercurrent (Corrientes ocultas, Vincente Minnelli)*

*Verdict, The (El veredicto, Donald Siegel)*

*Whistle Stop (Señal de parada, Léonide Moguy)*

**1947**

*13 Rue Madeleine (Calle Madeleine nº 13, Henry Hathaway)*

*A Double Life (Doble vida, George Cukor)*

*Arnelo Affair, The (Arch Oboler)*

*Backlash (Eugene Forde)*

*Blind Spot (Robert Gordon)*

*Body and Soul (Cuerpo y alma, Robert Rossen)*

*Boomerang (El justiciero, Elia Kazan)*

*Born to Kill (Nacido para matar, Robert Wise)*

*Brasher Doubloon, The (John Brahm)*

*Brute Force (Fuerza bruta / Entre rejas, Jules Dassin)*

*Bury Me Dead (Bernard Vorhaus)*

*Calcutta (Calcuta, John Farrow)*

*Corpse Came C.O.D., The (La mortaja de seda, Henry Levin)*

*Crossfire (Encrucijada de odios, Edward Dmytryk)*

*Cry Wolf (El aullido del lobo / Amargo recelo, Peter Godfrey)*

*Daisy Kenyon (Entre el amor y el pecado, Otto Preminger)*

*Dark Passage (La senda tenebrosa, Delmer Daves)*

*Dead Reckoning (Callejón sin salida, John Cromwell)*

*Deep Valley (Jean Negulesco)*

*Desperate (Desesperado, Anthony Mann)*

*Devil Thumbs a Ride, The (Autostop al infierno, Felix Ellison Feist)*

*Fall Guy (La víctima, Reginald Le Borg)*

*Fear in the Night (Angustia en la noche, Maxwell Shane)*

*Flame, The (John H. Auer)*

*For You I Die (John Reinhardt)*

*Framed / They Walk Alone (Paula, Richard Wallace)*

*Gangster, The / Low Company (Gordon Wiles)*

*Guilty, The* (John Reinhardt)  
*High Tide* (John Reinhardt)  
*High Wall* (*Muro de tinieblas*, Curtis Bernhardt)  
*Ivy* (*Abismos*, Sam Wood)  
*Johnny O'Clock* (*La última hora*, Robert Rossen)  
*Key Witness* (David Ross Lederman)  
*Kiss of Death* (*El beso de la muerte*, Henry Hathaway)  
*Lady from Shanghai, The* (*La dama de Shanghai*, Orson Welles)  
*Lady in the Lake* (*La dama del lago*, Robert Montgomery)  
*Long Night, The* (*Noche eterna*, Anatole Litvak)  
*Love from a Stranger* (*Al filo de las nueve*, Richard Whorf)  
*Lured / Personal Column* (*El asesino poeta*, Douglas Sirk)  
*Macomber Affair, The* (*Pasión en la selva*, Zoltan Korda)  
*Man I Love, The* (*Mi único amor*, Raoul Walsh)  
*Moss Rose* (*Rosas trágicas*, Gregory Ratoff)  
*Nightmare Alley* (*El callejón de las almas perdidas*, Edmund Goulding)  
*Nora Prentiss* (*La sentencia*, Vincent Sherman)  
*Odd Man Out* (*Larga es la noche*, Carol Reed)  
*Out of the Past* (*Retorno al pasado*, Jacques Tourneur)  
*Paradine Case, The* (*El proceso Paradine*, Alfred Hitchcock)  
*Philo Vance's Gamble* (Basil Wrangell)  
*Possessed* (*El amor que mata / Poseída*, Curtis Bernhardt)  
*Pretender, The* (*Yo soy mi asesino*, William Lee Wilder)  
*Railroaded* (*El último disparo*, Anthony Mann)  
*Red House, The* (*La casa roja*, Delmer Daves)  
*Repeat Performance* (*El destino se repite*, Alfred L. Werker)  
*Ride the Pink Horse* (*Persecución en la noche*, Robert Montgomery)  
*Secret Beyond the Door* (*Secreto tras la puerta*, Fritz Lang)  
*Singapore* (*Una vida y un amor*, John Brahm)  
*They Won't Believe Me* (*No soy culpable*, Irving Pichel)  
*T-Men* (*La Brigada suicida / Mala moneda*, Anthony Mann)  
*Two Mrs. Carrolls, The* (*Las dos Señoras Carroll*, Peter Godfrey)  
*Unfaithful, The* (*La infiel*, Vincent Sherman)

*Unsuspected, The* (*Sin sombra de sospecha*, Michael Curtiz)

*Web, The* (*La araña*, Michael Gordon)

*Woman on the Beach, The* (*Una mujer en la playa*, Jean Renoir)

### **1948**

*Act of Violence* (*Acto de violencia*, Fred Zinnemann)

*All My Sons* (*Todos eran mis hijos*, Irving Reis)

*Amazing Mr. X, The* (Bernard Vorhaus)

*Behind Locked Doors* (Budd Boetticher)

*Berlin Express* (*Berlín Exprés*, Jacques Tourneur)

*Big Clock, The* (*El reloj asesino*, John Farrow)

*Bodyguard* (*El guardaespaldas*, Richard O. Fleischer)

*Call Northside 777* (*Yo creo en ti*, Henry Hathaway)

*Canon City* (Crane Wilbur)

*Casbah* (John Berry)

*Cry of the City* (*Una vida marcada*, Robert Siodmak)

*Dark Past, The* (*Cerco de odio*, Rudolph Maté)

*Force of Evil* (*La fuerza del destino*, Abraham Polonsky)

*He Walked by Night* (*Orden: Caza sin cuartel*, Alfred L. Werker, Anthony Mann)

*Hollow Triumph* (*La cicatriz*, Steve Sekely)

*Hunted, The* (Jack Bernhard)

*I Walk Alone* (*Al volver a la vida*, Byron Haskin)

*I Wouldn't Be in Your Shoes* (William Nigh)

*I, Jane Doe* (John H. Auer)

*Incident* (*Curiosidad fatal*, William Beaudine)

*Key Largo* (*Cayo Largo*, John Huston)

*Kiss the Blood Off My Hands* (*Sangre en las manos*, Norman Foster)

*Larceny* (*Aves de rapiña*, George Sherman)

*Moonrise* (*Noche sin luna*, Frank Borzage)

*Mystery in Mexico* (*Misterio en México*, Robert Wise)

*Naked City, The* (*La ciudad desnuda*, Jules Dassin)

*Night Has a Thousand Eyes* (*Mil ojos tiene la noche*, John Farrow)

*Parole, Inc.* (Alfred Zeisler)

*Pitfall* (*La senda tentadora*, André De Toth)

*Race Street* (*La calle del azar*, Edwin L. Marin)  
*Raw Deal* (*Justa venganza*, Anthony Mann)  
*Road House* (*El parador del camino*, Jean Negulesco)  
*Ruthless* (*Traición*, Edgar G. Ulmer)  
*Shed No Tears* (*Jean Yarbrough*)  
*Sign of the Ram, The* (*El signo de Aries*, John Sturges)  
*Sleep, My Love* (*Pacto tenebroso*, Douglas Sirk)  
*Smart Girls Don't Talk* (*La emboscada fatal*, Richard Leland Bare)  
*Snake Pit, The* (*Nido de las víboras*, Anatole Litvak)  
*Sorry, Wrong Number* (*Voces de muerte*, Anatole Litvak)  
*Street with no Name, The* (*La calle sin nombre*, William Keighley)  
*They Live by Night* (*Los amantes de la noche*, Nicholas Ray)  
*To the Ends of the Earth / Opio* (Robert Stevenson)  
*Velvet Touch, The* (*Hedda Gabler, cae el telón*, Jack Gage)  
*Walk a Crooked Mile* (*La gran amenaza*, Gordon Douglas)  
*Whiplash* (*Látigo*, Lewis Seiler)  
*Woman in White, The* (*La mujer de blanco*, Peter Godfrey)

#### **1949**

*A Dangerous Profession* (*Una profesión peligrosa*, Ted Tetzlaff)  
*A Woman's Secret* (*Un secreto de mujer*, Nicholas Ray)  
*Abandoned* (*Madres incautas*, Joseph M. Newman)  
*Accused, The* (*La acusada*, William Dieterle)  
*Alias Nick Beal* (*El enviado del diablo*, John Farrow)  
*All the King's Men* (*El político / Decepción*, Robert Rossen)  
*Beyond the Forest* (*Más allá del bosque*, King Vidor)  
*Big Steal, The* (*El gran robo*, Donald Siegel)  
*Bribe, The* (*Soborno*, Robert Zigler Leonard)  
*Border Incident* (*Incidente en la frontera*, Anthony Mann)  
*"C"-Man* (Joseph Lerner)  
*Caught* (*Atrapados*, Max Ophüls)  
*Champion* (*El ídolo de barro*, Mark Robson)  
*Chicago Deadline* (*El misterio de una desconocida*, Lewis Allen)  
*City Across the River* (*Dime con quién andas*, Maxwell Shane)

*Clay Pigeon, The* (*Acusado a traición*, Richard O. Fleischer)  
*Criss Cross* (*El abrazo de la muerte*, Robert Siodmak)  
*Crooked Way, The* (*Arrastrando la muerte*, Robert Florey)  
*Everybody Does It* (*¡Si ella lo supiera!*, Edmund Goulding)  
*Flamingo Road* (*Mujer de temple*, Michael Curtiz)  
*Flaxy Martin* (*Almas desviadas*, Richard Leland Bare)  
*Follow Me Quietly* (*Ven tras de mí*, Richard O. Fleischer, Anthony Mann)  
*House of Strangers* (*Odio entre hermanos*, Joseph Leo Mankiewicz)  
*Illegal Entry* (*Entrada ilegal*, Frederick De Cordova)  
*Impact* (*Impacto*, Arthur Lubin)  
*Jigsaw* (*Crímenes políticos*, Fletcher Markle)  
*Johnny Allegro* (Ted Tetzlaff)  
*Johnny Stool Pigeon* (*Mala hierba*, William Castle)  
*Knock on Any Door* (*Llamad a cualquier puerta*, Nicholas Ray)  
*Manhandled* (*La maltratada*, Lewis R. Foster)  
*Port of New York* (*Puerto de Nueva York*, László Benedek)  
*Reckless Moment, The* (*Almas desnudas*, Max Ophüls)  
*Red Light / Mr. Gideon* (*Luz roja*, Roy Del Ruth)  
*Rope of Sand* (*Soga de arena*, William Dieterle)  
*Scene of the Crime* (*La ciudad del crimen*, Roy Rowland)  
*Set-Up, The* (*Combate trucado*, Robert Wise)  
*Shockproof* (*Más fuerte que la ley*, Douglas Sirk)  
*Side Street* (*La calle de la muerte*, Anthony Mann)  
*So Evil My Love* (*Quererte es perdición*, Lewis Allen)  
*Strange Bargain* (*Extraño asunto*, Will Price)  
*Take One False Step* (*Un paso en falso*, Chester Erskine)  
*Tension* (*Tensión*, John Berry)  
*Thieves' Highway* (*Mercado de ladrones*, Jules Dassin)  
*Threat, The* (*La amenaza*, Felix Ellison Feist)  
*Too Late for Tears* (*Demasiado tarde para lágrimas*, Byron Haskin)  
*Trapped* (*Atrapado*, Richard O. Fleischer)  
*Undercover Man, The* (*Relato criminal*, Joseph H. Lewis)  
*Undertow* (*Zarpazos del destino*, William Castle)

*Whirlpool* (*Vorágine / Torbellino*, Otto Preminger)  
*White Heat* (*Al rojo vivo / Alma negra*, Raoul Walsh)  
*Window, The* (*La ventana*, Ted Tetzlaff)  
*Without Honor* (*Dos pasiones en pugna*, Irving Pichel)  
*Woman on Pier 13, The* (*Casada con un comunista*, Robert Stevenson)

## 1950

*711 Ocean Drive* (*Al filo de la vida*, Joseph M. Newman)  
*A Lady Without Passport* (*Mujer sin pasaporte*, Joseph H. Lewis)  
*Armored Car Robbery* (*Asalto al coche blindado*, Richard O. Fleischer)  
*Asphalt Jungle, The* (*La jungla de asfalto*, John Huston)  
*Backfire* (*Pasión desenfrenada*, Vicent Sherman)  
*Between Midnight and Dawn* (*Entre la medianoche y el amanecer*, Gordon Douglas)  
*Black Hand* (*La mafia de la mano negra*, Richard Thorpe)  
*Born to Be Bad* (*Nacida para el mal*, Nicholas Ray)  
*Breaking Point, The* (*Punto de ruptura*, Michael Curtiz)  
*Caged* (*Sin remisión*, John Cromwell)  
*Capture, The* (*La captura*, John Sturges)  
*Convicted* (*Drama en presidio*, Henry Levin)  
*Damned Don't Cry, The* (*Los condenados no lloran*, Vincent Sherman)  
*Dark City* (*Ciudad en sombras*, William Dieterle)  
*Deadly is the Female / Gun Crazy* (*El demonio de las armas*, Joseph H. Lewis)  
*Destination Murder* (*Objetivo asesinato*, Edward L. Cahn)  
*Dial 1119 / The Violent Hour* (*Hora de violencia*, Gerald Mayer)  
*D.O.A. –Dead on Arrival–* (*Con las horas contadas*, Rudolph Maté)  
*Edge of Doom* (*Nube de sangre*, Mark Robson)  
*File on Thelma Jordon, The* (*El caso de Thelma Jordon*, (Robert Siodmak)  
*Gambling House* (*La casa de juego*, Ted Tetzlaff)  
*Guilty Bystander* (*El misterioso de Saint Paul*, Joseph Lerner)  
*Highway 301* (*Carretera 301*, Andrew L. Stone)  
*House by the River* (*La casa del río*, Fritz Lang)  
*Hunt the Man Down* (George Archainbaud)  
*In a Lonely Place* (*En un lugar solitario*, Nicholas Ray)  
*Killer that Stalked New York, The* (*Mensajera de la muerte*, Earl McEvoy)

*Kiss Tomorrow Goodbye* (*Corazón de hielo*, Gordon Douglas)  
*Lawless, The* (*El forajido*, Joseph Losey)  
*Man Who Created Himself, The* (Felix Ellison Feist)  
*Mystery Street* (*La calle del misterio*, John Sturges)  
*Night and the City* (*Noche en la ciudad*, Jules Dassin)  
*No Man of Her Own* (*Mentira latente*, Mitchell Leisen)  
*No Way Out* (*Un rayo de luz*, Joseph Leo Mankiewicz)  
*Once a Thief* (*Matar a un ladrón*, William Lee Wilder)  
*One Way Street* (*Murallas de silencio*, Hugo Fregonese)  
*Outside the Wall* (Crane Wilbur)  
*Panic in the Streets* (*Pánico en las calles*, Elia Kazan)  
*Quicksand* (*Peligros de juventud*, Irving Pichel)  
*Second Woman, The* (*La segunda mujer*, James V. Kern)  
*Secret Fury, The* (*Furia secreta*, Mel Ferrer)  
*Shadow on the Wall* (*Muñecas deladoras*, Pat Jackson)  
*Shakedown* (*Extorsión*, Joseph Pevney)  
*Sleeping City, The* (*Lo que la noche oculta*, George Sherman)  
*Sound of Fury, The / Try and Get Me* (Cyril Raker Endfield)  
*Southside 1-1000* (*Línea secreta*, Boris Ingster)  
*State Penitentiary* (Lew Landers)  
*Sun Sets at Dawn, The* (*Camino a la silla eléctrica*, Paul H. Sloane)  
*Sunset Boulevard / Sunset Blvd.* (*El crepúsculo de los dioses*, Billy Wilder)  
*Tattooed Stranger, The* (*El cadáver tatuado*, Edward J. Montagne)  
*This Side of the Law* (*El que no volvió*, Richard Leland Bare)  
*Underworld Story, The* (*Historia del hampa*, Cyril Raker Endfield)  
*Union Station* (*Estación Unión*, Rudolph Maté)  
*Walk Softly, Stranger* (*Despacio, forastero*, Robert Stevenson)  
*Where Danger Lives* (*Donde habita el peligro*, John Farrow)  
*Where the Sidewalk Ends* (*Al borde del peligro*, Otto Preminger)  
*Woman in Hiding* (*Mujer oculta*, Michael Gordon)  
*Woman on the Run* (*La fugitiva*, Norman Foster)

## **1951**

*13th Letter, The* (*Cartas envenenadas*, Otto Preminger)

*Ace in the Hole* (*El gran carnaval*, Billy Wilder)  
*Appointment with Danger* (*Reto a la muerte*, Lewis Allen)  
*Bannerline* (Don Weis)  
*Big Night, The* (*La larga noche*, Joseph Losey)  
*Cause for Alarm!* (*Motivo de alarma*, Tay Garnett)  
*Come Fill the Cup* (*Veneno implacable*, Gordon Douglas)  
*Cry Danger* (*Grito de terror / Peligro*, Robert Parrish)  
*Detective Story* (*Brigada 21*, William Wyler)  
*Enforcer, The* (*Sin conciencia*, Bretaigne Windust, Raoul Walsh)  
*Family Secret, The* (*Secreto de familia*, Henry Levin)  
*Fat Man, The* (*El hombre gordo*, William Castle)  
*Fourteen Hours* (*Catorce horas*, Henry Hathaway)  
*He Ran All the Way* (*Yo amé a un asesino*, John Berry)  
*His Kind of Woman* (*Las fronteras del crimen*, John Farrow, Richard O. Fleischer)  
*Hollywood Story* (*Crimen en Hollywood*, William Castle)  
*Hoodlum, The* (*El gángster*, Max Nosseck)  
*House on Telegraph Hill, The* (*La casa de la colina*, Robert Wise)  
*I'll Get You for This / Lucky Nick Cain* (*Los asesinos acusan*, Joseph M. Newman)  
*I Was a Communist for the F.B.I.* (*Fui un comunista para el F.B.I.*, Gordon Douglas)  
*Inside the Walls of Folsom Prison* (Crane Wilbur)  
*Iron Man* (*Puños de hierro*, Joseph Pevney)  
*Kind Lady* (*El hombre que mintió*, John Sturges)  
*Lightning Strikes Twice* (*La luz brilló dos veces*, King Vidor)  
*M* (*El maldito*, Joseph Losey)  
*Man with My Face, The* (*El hombre con mi cara*, Edward J. Montagne)  
*Mob, The* (*El poder invisible*, Robert Parrish)  
*No Questions Asked* (Discreción asegurada, Harold F. Kress)  
*On Dangerous Ground* (*La casa en la sombra*, Nicholas Ray, Ida Lupino)  
*People Against O'Hara, The* (*El caso O'Hara*, John Sturges)  
*Prowler, The* (*El merodeador*, Joseph Losey)  
*Racket, The* (*La trampa*, John Cromwell, Mel Ferrer)  
*Raging Tide, The* (*Criminal a bordo*, George Sherman)  
*Roadblock* (*La emboscada / Cerrado el paso*, Harold Daniels)

*Scarf, The / The Dungeon* (Evidencia trágica, Ewald André Dupont)

*Storm Warning* (Aviso de tormenta, Stuart Heisler)

*Strangers on a Train* (Extraños en un tren, Alfred Hitchcock)

*Strip, The* (László Kardos)

*Tomorrow Is Another Day* (Unidos por el crimen, Felix Ellison Feist)

*Two of a Kind* (El hijo perdido, Henry Levin)

*Under the Gun* (Sentencia de muerte, Ted Tetzlaff)

*Unknown Man, The* (El derecho de matar, Richard Thorpe)

## **1952**

*Affair in Trinidad* (La dama de Trinidad, Vincent Sherman)

*Angel Face* (Cara de ángel, Otto Preminger)

*Assignment - Paris!* (Destino: Budapest, Robert Parrish, Phil Karlson)

*Beware, my Lovely* (Día sin fin, Harry Horner)

*Big Jim McLain* (El gran Jim Mclain, Edward Ludwig)

*Captive City, The* (La ciudad cautiva, Robert Wise)

*Clash by Night* (Encuentro en la noche, Fritz Lang)

*Deadline - U.S.A.* (El cuarto poder, Richard Brooks)

*Diplomatic Courier* (Correo diplomático, Henry Hathaway)

*Don't Bother to Knock* (Niebla en el alma, Roy Ward Baker)

*Five Fingers* (Operación Cicerón, Joseph Leo Mankiewicz)

*Green Glove, The* (El guantelete verde, Rudolph Maté)

*Holiday for Sinners* (Gerald Mayer)

*Hoodlum Empire* (Víboras humanas, Joseph Kane)

*Kansas City Confidential* (El cuarto hombre, Phil Karlson)

*Loan Shark* (Moneda sangrienta, Seymour Friedman)

*Macao* (Una aventurera en Macao, Josef von Sternberg, Nicholas Ray)

*Mara Maru* (Mara Maru, Gordon Douglas)

*My Six Convicts* (Mis seis presidiarios, Hugo Fregonese)

*Narrow Margin, The* (Testigo accidental, Richard O. Fleischer)

*Rancho Notorious* (Encubridora, Fritz Lang)

*Ruby Gentry* (Pasión bajo la niebla, King Vidor)

*Scandal Sheet* (Trágica información, Phil Karlson)

*Sellout, The* (Espía sin mañana, Gerald Mayer)

*Sniper, The* (*El francotirador*, Edward Dmytryk)  
*Steel Trap, The* (*Trampa de acero*, Andrew L. Stone)  
*Stop, You're Killing Me* (Roy Del Ruth)  
*Strange Fascination* (*Ocaso de un amor*, Hugo Haas)  
*Sudden Fear!* (*Miedo súbito*, David Miller)  
*Talk About a Stranger* (David Bradley)  
*Thief, The* (*El espía*, Russell Rouse)  
*This Woman Is Dangerous* (*Una mujer peligrosa*, Felix Ellison Feist)  
*Turning Point, The* (*Un hombre acusa*, William Dieterle)  
*Walk East on Beacon* (*Cita a las once*, Alfred L. Werker)  
*Without Warning* (*La obsesión de matar*, Arnold Laven)

### 1953

*99 River Street* (*Calle River 99*, Phil Karlson)  
*A Blueprint for Murder* (*Asesinato a la orden*, Andrew L. Stone)  
*Big Heat, The* (*Los sobornados*, Fritz Lang)  
*Blue Gardenia, The* (*Gardenia azul*, Fritz Lang)  
*City that Never Sleeps* (*La ciudad que nunca duerme*, John H. Auer)  
*Cry of the Hunted* (Joseph H. Lewis)  
*Dangerous Crossing* (*Travesía peligrosa*, Joseph M. Newman)  
*Fear and Desire* (*Miedo y deseo*, Stanley Kubrick)  
*Forbidden* (*Contrabandistas de Macao*, Rudolph Maté)  
*Glass Wall, The* (*La muralla de cristal*, Maxwell Shane)  
*Glass Web, The* (*Ensayo dramático*, Jack Arnold)  
*Hitch-Hiker, The* (*El autoestopista*, Ida Lupino)  
*I Confess* (*Yo confieso*, Alfred Hitchcock)  
*I, the Jury* (*Yo, el jurado*, Harry Essex)  
*Jack Slade* (Harold D. Schuster)  
*Jennifer* (*La sombra*, Joel Newton)  
*Jeopardy* (*Astucia de mujer*, John Sturges)  
*Man in the Attic* (*Jack el destripador*, Hugo Fregonese)  
*Man in the Dark* (*El hombre en las tinieblas*, Lew Landers)  
*Niagara* (*Niágara / Torrente Pasional*, Henry Hathaway)  
*No escape* (Charles Bennett)

*Pickup on South Street* (*Manos peligrosas*, Samuel Fuller)

*Plunder of the Sun* (*Saqueo al sol*, John Farrow)

*Second Chance* (*Perseguida*, Rudolph Maté)

*Split Second* (*El instante decisivo*, Dick Powell)

*System, The* (Lewis Seiler)

*Vice Squad* (*Investigación criminal*, Arnold Laven)

*Vicki* (*Sombras de locura*, Harry Horner)

*Wicked Woman* (Russell Rouse)

*Wild One, The* (*El salvaje*, László Benedek)

#### **1954**

*Bait* (*Carnada*, Hugo Haas)

*Black Tuesday* (*Martes negro*, Hugo Fregonese)

*Black Widow* (*La viuda negra*, Nunnally Johnson)

*Crime Wave* (*Ola de crímenes*, André De Toth)

*Cry Vengeance* (*Cara marcada*, Mark Stevens)

*Down Three Dark Streets* (*No hay crimen impune*, Arnold Laven)

*Dagnet* (*Redada*, Jack Webb)

*Drive a Crooked Road* (*La senda equivocada*, Richard Quine)

*Hell's Half Acre* (*Ciudad en las sombras*, John H. Auer)

*Highway Dagnet* (*Conciencia culpable*, Nathan Hertz Juran)

*Human Desire* (*Deseos humanos*, Fritz Lang)

*Human Jungle, The* (*La selva humana*, Joseph M. Newman)

*Long Wait, The* (*Tras sus propias huellas*, Victor Saville)

*Loophole* (*Evadido*, Harold D. Schuster)

*Mad Magician, The* (*La máscara siniestra*, John Brahm)

*Make Haste to Live* (*Pasado tenebroso*, William A. Seiter)

*Miami Story, The* (Frederick Francis Sears)

*Naked Alibi* (*La última coartada*, Jerry Hooper)

*Night People* (*Decisión a medianoche*, Nunnally Johnson)

*On the Waterfront* (*La ley del silencio*, Elia Kazan)

*Other Woman, The* (Hugo Haas)

*Playgirl* (Joseph Pevney)

*Private Hell 36* (*Infierno 36*, Donald Siegel)

*Pushover* (La casa número 322, Richard Quine)  
*Riot in Cell Block 11* (Motín en el pabellón 11, Donald Siegel)  
*Rogue Cop* (Prisionero de su traición, Roy Rowland)  
*Shield for Murder* (Burlando la ley, Howard Winchel Koch, Edmond O'Brien)  
*Suddenly* (Repentinamente, Lewis Allen)  
*Witness to Murder* (El único testigo, Roy Rowland)  
*World for Ransom* (Pánico en Singapore, Robert Aldrich)

## 1955

*A Bullet for Joey* (El regreso del gángster, Lewis Allen)  
*A Life in the Balance* (Ansias de matar, Harry Horner, Rafael Portillo)  
*A Prize of Gold* (Atraco en las nubes, Mark Robson)  
*Bad Day at Black Rock* (Conspiración de silencio (John Sturges)  
*Big Bluff, The* (William Lee Wilder)  
*Big Combo, The* (Agente especial, Joseph H. Lewis)  
*Big House, U.S.A.* (La justicia al acecho, Howard Winchel Koch)  
*Big Knife, The* (La podadora, Robert Aldrich)  
*Blackboard Jungle* (Semilla de maldad, Richard Brooks)  
*Cell 2455, Death Row* (Frederick Francis Sears)  
*Chicago Syndicate* (Frederick Francis Sears)  
*Crashout* (Fuga sangrienta, Lewis R. Foster)  
*Crooked Web, The* (Asesino secreto, Nathan Hertz Juran)  
*Desperate Hours, The* (Horas desesperadas, William Wyler)  
*Female on the Beach* (Una mujer en la playa, Joseph Pevney)  
*Finger man* (Harold D. Schuster)  
*Five against the House* (Cinco contra la banca, Phil Karlson)  
*Hell on Frisco Bay* (Infierno en la bahía de San Francisco, Frank Tuttle)  
*Hell's Island* (El rubí sangriento, Phil Karlson)  
*Hold Back Tomorrow* (Hugo Haas)  
*House of Bamboo* (La casa de bambú, Samuel Fuller)  
*I Died a Thousand Times* (He muerto miles de veces, Stuart Heisler)  
*Illegal* (Illegal, Lewis Allen)  
*Killer's Kiss* (El beso del asesino, Stanley Kubrick)  
*Kiss Me Deadly* (El beso mortal, Robert Aldrich)

*Love Me or Leave Me* (*Quiéreme o déjame*, Charles Vidor)  
*Mad at the World* (Harry Essex)  
*Mr. Arkadin* (*Mister. Arkadin*, Orson Welles)  
*Murder is My Beat* (*El muerto desaparecido*, Edgar G. Ulmer)  
*Naked Street, The* (*La calle desnuda*, Maxwell Shane)  
*New York Confidential* (*El código del infierno*, Russell Rouse)  
*Night Holds Terror, The* (*Terror en la noche*, Andrew L. Stone)  
*Night of the Hunter, The* (*La noche del cazador*, Charles Laughton)  
*Pete Kelly's Blues* (*Los blues de Pete Kelly*, Jack Webb)  
*Phenix City Story, The* (*El imperio del terror*, Phil Karlson)  
*Queen Bee* (*La abeja reina*, Ranald MacDougall)  
*Return of Jack Slade, The* (*El retorno de Jack Slade*, Harold D. Schuster)  
*Running Wild* (Abner Biberman)  
*Six Bridges to Cross* (*Atraco sin huellas*, Joseph Pevney)  
*Storm Fear* (*Miedo en la tormenta*, Cornel Wilde)  
*Sudden Danger* (*Peligro a ciegas*, Hubert Cornfield)  
*Tight Spot* (*En un aprieto*, Phil Karlson)  
*Unchained* (*Sin cadenas*, Hall Bartlett)  
*Violent Saturday* (*Sábado trágico*, Richard O. Fleischer)  
*Women's Prison* (Lewis Seiler)

## **1956**

*23 Paces to Baker Street* (*A 23 pasos de Baker Street*, Henry Hathaway)  
*A Cry in the Night* (*Un grito en la noche*, Frank Tuttle)  
*A Kiss Before Dying* (*Un beso antes de morir*, Gerd Oswald)  
*A Woman's Devotion* (*Noches de Acapulco*, Paul Henreid)  
*Accused of Murder* (*Acusado de asesinato*, Joseph Kane)  
*Autumn Leaves* (*Hojas de otoño*, Robert Aldrich)  
*Bad Seed, The* (*La mala semilla*, Mervyn LeRoy)  
*Behind the High Wall* (Abner Biberman)  
*Beyond a Reasonable Doubt* (*Más allá de la duda*, Fritz Lang)  
*Boss, The* (*La caída del caudillo*, Byron Haskin)  
*Bottom of the Bottle, The* (*Barreras de orgullo*, Henry Hathaway)  
*Calling Homicide* (*En garras de la muerte*, Edward Bernds)

*Come On, The* (*Sed de pasión*, Russell Birdwell)  
*Congo Crossing* (*Congo adentro*, Joseph Pevney)  
*Crime Against Joe* (Lee Sholem)  
*Crime in the Streets* (*Crimen en las calles*, Donald Siegel)  
*Death of a Scoundrel* (*Amores de un impostor*, Charles Martin)  
*Girls in Prison* (Edward L. Cahn)  
*Harder They Fall, The* (*Más dura será la caída*, Mark Robson)  
*Houston Story, The* (*Conspiración en Houston*, William Castle)  
*Inside Detroit* (Frederick Francis Sears)  
*Julie* (*El diabólico señor Benton / Julia*, Andrew L. Stone)  
*Killer is Loose, The* (*El asesino anda suelto*, Budd Boetticher)  
*Killing, The* (*Atraco perfecto / Casta de malditos*, Stanley Kubrick)  
*Man Is Armed, The* (*La noche no tiene ojos*, Franklin Adreon)  
*Miami Exposé* (*O pagas o mueres*, Frederick Francis Sears)  
*Nightmare* (*Noche de pesadilla / Pesadilla*, Maxwell Shane)  
*Outside the Law* (*Contra toda ley*, Jack Arnold)  
*Over-Exposed* (Lewis Seiler)  
*Please Murder Me!* (*Mátame de una vez*, Peter Godfrey)  
*Price of Fear, The* (*Mentir es morir*, Abner Biberman)  
*Scarlet Hour, The* (*La hora escarlata*, Michael Curtiz)  
*Serenade* (*Dos pasiones y un amor*, Anthony Mann)  
*Slightly Scarlet* (*Ligeramente escarlata*, Allan Dwan)  
*Somebody Up There Likes Me* (*Marcado por el odio*, Robert Wise)  
*Steel Jungle, The* (*Almas negras*, Walter Doniger)  
*Terror at Midnight* (Franklin Adreon)  
*Timetable* (*El que compró su muerte*, Mark Stevens)  
*Unguarded Moment, The* (*Sombras en la noche*, Harry Keller)  
*While the City Sleeps* (*Mientras Nueva York duerme*, Fritz Lang)  
*Wild Party, The* (*Una fiesta sin fin*, Harry Horner)  
*Wrong Man, The* (*Falso culpable*, Alfred Hitchcock)

**1957**

*A Hatful of Rain* (*Un sombrero lleno de lluvia*, Fred Zinnemann)  
*Affair in Havana* (*Affaire en La Habana*, László Benedek)

*Appointment With a Shadow* (Richard Carlson)  
*Baby Face Nelson* (*Caminos de sangre*, Donald Siegel)  
*Big Booodle, The* (*La pandilla del soborno*, Richard Wilson)  
*Brothers Rico, The* (*Los hermanos Rico*, Phil Karlson)  
*Burglar, The* (*Honor de ladrón / El ladrón*, Paul Wendkos)  
*Chicago Confidential* (*Crimen S.A.*, Sidney Salkow)  
*Crime of Passion* (*Delito de pasión*, Gerd Oswald)  
*Death in Small Doses* (*Muerte a plazos*, Joseph M. Newman)  
*Delinquents, The* (*Los delincuentes*, Robert Altman)  
*Dragstrip Girl* (*La chica de las carreras*, Edward L. Cahn)  
*Footsteps in the Night* (Jean Yarbrough)  
*Garment Jungle, The* (*Bestias de la ciudad*, Vincent Sherman, Robert Aldrich)  
*Girl in Black Stockings, The* (*La mujer de las medias negras*, Howard Winchel Koch)  
*Helen Morgan Story, The* (*Para ella un solo hombre*, Michael Curtiz)  
*Hidden Fear* (*Temor secreto*, André De Toth)  
*Hit and Run* (Hugo Haas)  
*House of Numbers* (*La casa de los números*, Russell Rouse)  
*Interlude* (*Interludio de amor*, Douglas Sirk)  
*Man in the Shadow* (*Sangre en el rancho*, Jack Arnold)  
*Midnight Story, The* (*El rastro del asesino*, Joseph Pevney)  
*Monkey on my Back* (*Combate decisivo*, André De Toth)  
*Motorcycle Gang* (Edward L. Cahn)  
*My Gun Is Quick* (*Mi revólver nunca falla*, George A. White, Phil Victor)  
*Night Runner, The* (Abner Biberman)  
*Nightfall* (*Al caer la noche*, Jacques Tourneur)  
*Plunder Road* (*Camino del oro*, Hubert Cornfield)  
*Shadow on the Window, The* (*La silueta en la ventana*, William Asher)  
*Short Cut to Hell* (*Atajo al infierno*, James Cagney)  
*Slaughter on Tenth Avenue* (*Matanza en la Décima Avenida*, Arnold Laven)  
*Sweet Smell of Success* (*Chantaje en Broadway*, Alexander Mackendrick)  
*Tall Stranger, The* (*Valle prohibido*, Thomas Carr)  
*Tattered Dress, The* (*Jirones de una honra*, Jack Arnold)  
*Teenage Doll* (*Muñeca adolescente*, Roger Corman)

*Unholy Wife, The* (*Esposa culpable*, John Farrow)

*Untamed Youth* (*Jóvenes rebeldes*, Howard Winchel Koch)

*Valerie* (*Corazón profanado*, Gerd Oswald)

### 1958

*Bonnie Parker Story, The* (*La tigresa de Texas*, William Witney)

*Case Against Brooklyn, The* (*Cartel de asesinos*, Paul Wendkos)

*Cool and the Crazy, The* (William Witney)

*Cop Hater* (*Odio a la ley / Odio asesino*, William A. Berke)

*Cry Terror!* (*Cautivos del terror*, Andrew L. Stone)

*Fearmakers, The* (*Los intimidadores*, Jacques Tourneur)

*Gang War* (*Guerra del hampa*, Gene Fowler Jr.)

*Girls on the Loose* (*Chicas descarriadas*, Paul Henreid)

*High School Confidential!* (*La escuela del vicio*, Jack Arnold)

*Hong Kong Confidential* (Edward L. Cahn)

*I Want to Live?* (*¡Quiero vivir!*, Robert Wise)

*I, Mobster* (*La vida de un gángster*, Roger Corman)

*King Creole* (*El barrio contra mí*, Michael Curtiz)

*LineUp, The* (*Contrabando*, Donald Siegel)

*Machine Gun Kelly* (*La ley de las armas*, Roger Corman)

*Mugger, The* (*El mutilador de rostros*, William A. Berke)

*Murder by Contract* (*Asesinato por contrato*, Irving Lerner)

*Never Love a Stranger* (*Nunca ames a un extraño*, Robert Stevens)

*Notorious Mr. Monks, The* (*El notorio Mr. Monks*, Joseph Kane)

*Party Girl* (*Chicago, año treinta*, Nicholas Ray)

*Screaming Mimi, The* (*La locura de Mimí*, Gerd Oswald)

*Stakeout on Dope Street* (*La ciénaga blanca*, Irving Kershner)

*Step Down to Terror* ( Harry Keller)

*Thunder Road* (*Camino de odio*, Arthur Ripley)

*Touch of Evil* (*Sed de mal / Sombras del mal*, Orson Welles)

*Vertigo* (*Vértigo. De entre los muertos*, Alfred Hitchcock)

### 1959

*Al Capone* (*Al Capone*, Richard Wilson)

*Anatomy of a Murder* (*Anatomía de un asesinato*, Otto Preminger)

*Beat Generation, The* (*Generación de rebeldes*, Charles Friedman Haas)

*Big Operator, The* (*Sindicato del terror*, Charles Friedman Haas)

*City of Fear* (*Pánico mudo*, Irving Lerner)

*Compulsion* (*Impulso criminal*, Richard O. Fleischer)

*Crimson Kimono, The* (*El kimono rojo*, Samuel Fuller)

*Cry Tough* (*Una vida sin rumbo*, Paul Stanley)

*Edge of Eternity* (*Al borde de la eternidad*, Donald Siegel)

*FBI Story, The* (*FBI contra el imperio del crimen*, Mervyn LeRoy)

*Girls Town* (*Niñas sin hogar*, Charles Friedman Haas)

*Guns, Girls and Gangsters* (Edward L. Cahn)

*Last Mile, The* (*Silla eléctrica para ocho hombres*, Howard Winchel Koch)

*Man in the Net, The* (*Un hombre en la red*, Michael Curtiz)

*Odds Against Tomorrow* (*Apuestas contra el mañana*, Robert Wise)

*Purple Gang, The* (Frank McDonald)

*Scarface Mob, The* (*Cara cortada*, Phil Karlson)

*Scavengers, The* (*Los buitres de Macao*, John Cromwell)

*Young Captives, The* (Irving Kershner)

#### **1960**

*Murder, Inc.* (*El sindicato del crimen*, Burt Balaban, Stuart Rosenberg)

*Pretty Boy Floyd* (*Kansas busca a un asesino*, Herbert J. Leder)

*Rise and Fall of Legs Diamond, The* (*La ley del hampa*, Budd Boetticher)

*Third Voice, The / The 3rd Voice* (*Allo, le habla el asesino*, Hubert Cornfield)

#### **1961**

*Hustler, The* (*El buscavidas / El audaz*, Robert Rossen)

*Underworld, U.S.A.* (*Bajos fondos*, Samuel Fuller)

#### **1962**

*Cape Fear* (*El cabo del terror*, John Lee Thompson)

#### **1963**

*Johnny Cool* (*Johnny, el frío*, William Asher)

*Girl Hunters, The* (*Cazadores de mujeres*, Roy Rowland)

#### **1964**

*Hanged Man, The* (*El carnaval de la muerte*, Donald Siegel), TV.

*Killers, The* (*Código del hampa*, Donald Siegel)

*Naked Kiss, The* (*Una luz en el hampa*, Samuel Fuller)

**1965**

*Sylvia* (*Sylvia*, Gordon Douglas)

**1966**

*Chase, The* (*La jauría humana*, Arthur Penn)

*Harper* (*Harper, investigador privado*, Jack Smight)

**1967**

*Bonnie and Clyde* (*Bonnie y Clyde*, Arthur Penn)

*Gunn* (*Gunn / Peter Gunn en acción*, Blake Edwards)

*In Cold Blood* (*A sangre fría*, Richard Brooks)

*In the Heat of the Night* (*En el calor de la noche*, Norman Jewison)

*Point Blank* (*A quemarropa*, John Boorman)

*St. Valentine's Day Massacre, The* (*La matanza del día de San Valentín*, Roger Corman)

*Tony Rome* (*Hampa dorada / Tony Rome*, Gordon Douglas)

**1968**

*Boston Strangler, The* (*El estrangulador de Boston*, Richard O. Fleischer)

*Brotherhood, The* (*Mafia / Los hermanos sicilianos*, Martin Ritt)

*Bullitt* (*Bullit*, Peter Yates)

*Coogan's Bluff* (*La jungla humana*, Donald Siegel)

*Detective, The* (*El detective*, Gordon Douglas)

*Madigan* (*Brigada homicida*, Donald Siegel)

*No Way to Treat a Lady* (*Así no se trata a una dama*, Jack Smight)

*P. J.* (*La senda del crimen / Al umbral del infierno*, John Guillermin)

**1969**

*Marlowe* (*Marlowe, detective muy privado*, Paul Bogart)

**1970**

*Cotton Comes to Harlem* (*Algodón en Harlem*, Ossie Davis)

*I Walk the Line* (*Yo vigilo el camino*, John Frankenheimer)

*...tik... tik... tik...* (*Tic, tic, tic*, Ralph Nelson)

**1971**

*Dirty Harry* (*Harry, el Sucio*, Donald Siegel)

*French Connection, The* (*Contra el imperio de la droga*, William Friedkin)

*Grissom Gang, The* (*La banda de los Grissom*, Robert Aldrich)

*Klute* (*Klute / Mi pasado me condena*, Alan Jay Pakula)

*Play Misty for Me* (*Escalofrío en la noche*, Clint Eastwood)

*Shaft* (*Las noches rojas de Harlem / Shaft*, Gordon Parks)

**1972**

*Getaway, The* (*La huida / La fuga*, Sam Peckinpah)

*Godfather, The* (*El Padrino*, Francis Ford Coppola)

*New Centurions, The* (*Los nuevos centuriones*, Richard O. Fleischer)

*Shaft's Big Score!* (*Shaft vuelve a Harlem*, Gordon Parks)

**1973**

*Black Caesar* (*El padrino de Harlem*, Lawrence G. Cohen)

*Dillinger* (*Dillinger*, John Milius)

*Don is Dead, The* (*El Don ha muerto*, Richard O. Fleischer)

*Long Goodbye, The* (*Un largo adiós*, Robert Altman)

*Mean Streets* (*Malas calles*, Martin Scorsese)

*Serpico* (*Serpico*, Sidney Lumet)

*Slaughter's Big Rip-Off* (*Masacre*, Gordon Douglas)

**1974**

*Badlands* (*Malas Tierras*, Terrence Malick)

*Chinatown* (*Chinatown, Barrio chino*, Roman Polanski)

*Conversation, The* (*La conversación*, Francis Ford Coppola)

*Godfather, The: Part II* (*El Padrino. Parte II*, Francis Ford Coppola)

*Thieves Like Us* (*Ladrones como nosotros*, Robert Altman)

*Yakuza, The* (*Yakuza*, Sydney Irwin Pollack)

**1975**

*Capone* (*Capone/ Gángster*, Steve Carver)

*Farewell, my Lovely* (*Adiós, muñeca*, Dick Richards)

*Hustle* (*Destino fatal / Desquite fatal*, Robert Aldrich)

*Lepke* (Menahem Golan)

*Night Moves* (*La noche se mueve*, Arthur Penn)

**1976**

*Taxi Driver* (*Taxi Driver*, Martin Scorsese)

*Two-Minute Warning* (*Pánico en el estadio*, Larry Peerce)

**1977**

*Gauntlet, The* (*Ruta suicida*, Clint Eastwood)

*Late Show, The* (*El gato conoce al asesino*, Robert Benton)

**1978**

*Big Fix, The* (*Un investigador insólito*, Jeremy Paul Kagan)

*Big Sleep, The* (*Detective privado*, Michael Winner)

**1979**

*Onion Field, The* (*El campo de cebollas*, Harold Becker)

**1980**

*Gloria* (*Gloria*, John Cassavetes)

**1981**

*Body Heat* (*Fuego en el cuerpo*, Lawrence Kasdan)

*Postman Always Rings Twice, The* (*El cartero siempre llama dos veces*, Bob Rafelson)

*Prince of the City* (*El príncipe de la ciudad*, Sidney Lumet)

## **Anexo 4: Código Hays**

## Anexo 4:

### Código Hays

#### THE MOTION PICTURE PRODUCTION CODE OF 1930<sup>557</sup>

##### FIRST SECTION

##### GENERAL PRINCIPLES

- I. Theatrical motion pictures, that is, pictures intended for the theatre as distinct from pictures intended for churches, schools, lecture halls, educational movements, social reform movements, etc., are primarily to be regarded as Entertainment.

Mankind has always recognized the importance of entertainment and its value in rebuilding the bodies and souls of human beings.

But it has always recognized that entertainment can be of a character harmful to the human race, and, in consequence, has clearly distinguished between:

Entertainment which tends to improve the race, or, at least, to recreate and rebuild human beings exhausted with the realities of life; and

Entertainment which tends to degrade human beings, or to lower their standards of life and living.

Hence the moral importance of entertainment is something which has been universally recognized. It enters intimately into the lives of men and women and affects them closely; it occupies their minds and affections during leisure hours, and ultimately touches the whole of their lives. A man may be judged by his standard of entertainment as easily as by the standard of his work.

So correct entertainment raises the whole standard of a nation.

Wrong entertainment lowers the whole living condition and moral ideals of a race.

NOTE, for example, the healthy reactions to healthful moral sports like baseball, golf; the unhealthy reactions to sports like cockfighting, bullfighting, bear-baiting, etc. Note, too, the effect on a nation of gladiatorial combats, the obscene plays of Roman times, etc.

- II. Motion pictures are very important as Art.

Though a new art, possibly a combination art, it has the same object as the other arts, the presentation of human thoughts, emotions and experiences, in terms of an appeal to the soul thru the senses.

Here, as in entertainment:

Art enters intimately into the lives of human beings.

Art can be morally good, lifting men to higher levels. This has been done thru good music, great painting, authentic fiction, poetry, drama.

Art can be morally evil in its effects. This is the case clearly enough with unclean art, indecent books, suggestive drama. The effect on the lives of men and women is obvious.

---

<sup>557</sup> <http://www.und.nodak.edu/instruct/cjacobs/ProductionCode.htm>

NOTE: It has often been argued that art in itself is unmoral, neither good nor bad. This is perhaps true of the thing which is music, painting, poetry, etc. But the thing is the product of some person's mind, and that mind was either good or bad morally when it produced the thing. And the thing has its effect upon those who come into contact with it. In both these ways, as a product and the cause of definite effects, it has a deep moral significance and an unmistakable moral quality.

HENCE: The motion pictures which are the most popular of modern arts for the masses, have their moral quality from the minds which produce them and from their effects on the moral lives and reactions of their audiences. This gives them a most important morality.

1) They reproduce the morality of the men who use the pictures as a medium for the expression of their ideas and ideals;

2) They affect the moral standards of those who thru the screen take in these ideas and ideals. In the case of the motion pictures, this effect may be particularly emphasized because no art has so quick and so widespread an appeal to the masses. It has become in an incredibly short period, the art of the multitudes.

### III. The motion picture has special Moral obligations:

A) Most arts appeal to the mature. This art appeals at once to every class—mature, immature, developed, undeveloped, law-abiding, criminal. Music has its grades for different classes; so has literature and drama. This art of the motion picture, combining as it does the two fundamental appeals of looking at a picture and listening to a story, at once reaches every class of society.

B) Because of the mobility of a film and the ease of picture distribution, and because of the possibility of duplicating positives in large quantities, this art reaches places unpenetrated by other forms of art.

C) Because of these two facts, it is difficult to produce films intended for only certain classes of people. The exhibitor's theatres are for the masses, for the cultivated and the rude, mature and immature, self-restrained and inflammatory, young and old, law-respecting and criminal. Films, unlike books and music, can with difficulty be confined to certain selected groups.

D) The latitude given to film material cannot, in consequence, be as wide as the latitude given to book material. In addition:

(a) A book describes; a film vividly presents.

(b) A book reaches the mind thru words merely; a film reaches the eyes and ears thru the reproduction of actual events.

(c) The reaction of a reader to a book depends largely on the keenness of the reader; the reaction to a film depends on the vividness of the presentation.

E) This is also true when comparing the film with the newspapers.

Newspapers present by description, films by actual presentation.

Newspapers are after the fact and present things that have taken place; the film gives the events in the process of enactment and with apparent reality of life.

F) Everything possible in a play is not possible in a film.

(a) Because of the larger audience of the film, and its consequently mixed character. Psychologically, the larger the audience, the lower the moral mass resistance to suggestion.

(b) Because thru light, enlargement of character presentation, scenic emphasis, etc., the screen story is brought closer to the audience than the play.

(c) The enthusiasm for and interest in the film actors and actresses, developed beyond anything of the sort in history, makes the audience largely sympathetic toward the characters they portray and the stories in which they figure. Hence they are more ready to confuse the actor and character, and they are most receptive of the emotions and ideals portrayed and presented by their favorite stars.

G) Small communities, remote from sophistication and from the hardening process which often takes place in the ethical and moral standards of larger cities, are easily and readily reached by any sort of film.

H) The grandeur of mass meetings, large action, spectacular features, etc., affects and arouses more intensely the emotional side of the audience.

IN GENERAL: The mobility, popularity, accessibility, emotional appeal, vividness, straight-forward presentation of fact in the films makes for intimate contact on a larger audience and greater emotional appeal. Hence the larger moral responsibilities of the motion pictures.

## SECOND SECTION

### WORKING PRINCIPLES

I. No picture should lower the moral standards of those who see it. This is done:

(a) When evil is made to appear attractive, and good is made to appear unattractive.

(b) When the sympathy of the audience is thrown on the side of crime, wrong-doing, evil, sin. The same thing is true of a film that would throw sympathy against goodness, honor, innocence, purity, honesty.

NOTE: Sympathy with a person who sins, is not the same as sympathy with the sin or crime of which he is guilty. We may feel sorry for the plight of the murderer or even understand the circumstances which led him to his crime; we may not feel sympathy with the wrong which he has done. The presentation of evil is often essential for art, or fiction, or drama.

This in itself is not wrong, provided:

(a) That evil is not presented alluringly. Even if later on the evil is condemned or punished, it must not be allowed to appear so attractive that the emotions are drawn to desire or approve so strongly that later they forget the condemnation and remember only the apparent joy of the sin.

(b) That throughout the presentation, evil and good are never confused and that evil is always recognized clearly as evil.

(c) That in the end the audience feels that evil is wrong and good is right.

II. Law, natural or divine, must not be belittled, ridiculed, nor must a sentiment be created against it.

A) The presentation of crimes against the law, human or divine, is often necessary for the carrying out of the plot. But the presentation must not throw

sympathy with the criminal as against the law, nor with the crime as against those who punish it.

B) The courts of the land should not be presented as unjust.

III. As far as possible, life should not be misrepresented, at least not in such a way as to place in the minds of youth false values on life.

NOTE: This subject is touched just in passing. The attention of the producers is called, however, to the magnificent possibilities of the screen for character development, the building of right ideals, the inculcation in story-form of right principles. If motion pictures consistently held up high types of character, presented stories that would affect lives for the better, they could become the greatest natural force for the improvement of mankind.

### PRINCIPLES OF PLOT

In accordance with the general principles laid down:

- 1) No plot or theme should definitely side with evil and against good.
- 2) Comedies and farces should not make fun of good, innocence, morality or justice.
- 3) No plot should be constructed as to leave the question of right or wrong in doubt or fogged.
- 4) No plot should by its treatment throw the sympathy of the audience with sin, crime, wrong-doing or evil.
- 5) No plot should present evil alluringly.

#### *Serious Film Drama*

I. As stated in the general principles, sin and evil enter into the story of human beings, and hence in themselves are dramatic material.

II. In the use of this material, it must be distinguished between sin which by its very nature repels, and sin which by its very nature attracts.

(a) In the first class comes murder, most theft, most legal crimes, lying, hypocrisy, cruelty, etc.

(b) In the second class come sex sins, sins and crimes of apparent heroism, such as banditry, daring thefts, leadership in evil, organized crime, revenge, etc.

A) The first class needs little care in handling, as sins and crimes of this class naturally are unattractive. The audience instinctively condemns and is repelled.

Hence the one objective must be to avoid the hardening of the audiences, especially of those who are young and impressionable, to the thought and the fact of crime.

People can be accustomed even to murder, cruelty, brutality and repellent crimes.

B) The second class needs real care in handling, as the response of human natures to their appeal is obvious. This is treated more fully below.

III. A careful distinction can be made between films intended for general distribution, and films intended for use in theatres restricted to a limited audience. Themes and plots quite appropriate for the latter would be altogether out of place and dangerous in the former.

NOTE: In general, the practice of using a general theatre and limiting the patronage during the showing of certain films to "adults only" is not completely satisfactory and is only partially effective. However, maturer minds may easily understand

and accept without harm subject matter in plots which does younger people positive harm.

HENCE: If there should be created a special type of theatre, catering exclusively to an adult audience, for plays of this character (plays with problem themes, difficult discussions and maturer treatment) it would seem to afford an outlet, which does not now exist, for pictures unsuitable for general distribution but permissible for exhibitions to a restricted audience.

### **PLOT MATERIAL**

- 1) The triangle, that is, the love of a third party by one already married, needs careful handling, if marriage, the sanctity of the home, and sex morality are not to be imperiled.
- 2) Adultery as a subject should be avoided:
  - (a) It is never a fit subject for comedy. Thru comedy of this sort, ridicule is thrown on the essential relationships of home and family and marriage, and illicit relationships are made to seem permissible, and either delightful or daring.
  - (b) Sometimes adultery must be counted on as material occurring in serious drama. In this case:
    - (1) It should not appear to be justified;
    - (2) It should not be used to weaken respect for marriage
    - (3) It should not be presented as attractive or alluring.
- 3) Seduction and rape are difficult subjects and bad material from the viewpoint of the general audience in the theatre.
  - (a) They should never be introduced as subject matter unless absolutely essential to the plot.
  - (b) They should never be treated as comedy.
  - (c) Where essential to the plot, they must not be more than suggested.
  - (d) Even the struggles preceding rape should not be shown.
  - (e) The methods by which seduction, essential to the plot, is attained should not be explicit or represented in detail where there is likelihood of arousing wrongful emotions on the part of the audience.
- 4) Scenes of passion are sometimes necessary for the plot. However:
  - (a) They should appear only where necessary and not as an added stimulus to the emotions of the audience.
  - (b) When not essential to the plot, they should not occur.
  - (c) They must not be explicit in action nor vivid in method, e.g. by handling of the body, by lustful and prolonged kissing, by evidently lustful embraces, by positions which strongly arouse passions.
  - (d) In general, where essential to the plot, scenes of passion should not be presented in such a way as to arouse or excite the passions of the ordinary spectator.
- 5) Sexual immorality is sometimes necessary for the plot. It is subject to the following:

GENERAL PRINCIPLES—regarding plots dealing with sex, passion, and incidents related to them:

All legislators have recognized clearly that there are in normal human beings emotions which react naturally and spontaneously to the presentation of certain definite manifestations of sex and passion.

(a) The presentation of scenes, episodes, plots, etc., which are deliberately meant to excite these manifestations on the part of the audience is always wrong, is subversive to the interest of society, and a peril to the human race.

(b) Sex and passion exist and consequently must sometimes enter into the stories which deal with human beings.

(1) Pure love, the love of a man for a woman permitted by the law of God and man, is the rightful subject of plots. The passion arising from his love is not the subject for plots.

(2) Impure love, the love of man and woman forbidden by human and divine law, must be presented in such a way that:

a) It is clearly known by the audience to be wrong;

b) Its presentation does not excite sexual reactions, mental or physical, in an ordinary audience;

c) It is not treated as a matter for comedy.

HENCE: Even within the limits of pure love, certain facts have been universally regarded by lawmakers as outside the limits of safe presentation. These are the manifestations of passion and the sacred intimacies of private life:

(1) Either before marriage in the courtship of decent people;

(2) Or after marriage, as is perfectly clear.

In the case of pure love, the difficulty is not so much about what details are permitted for presentation. This is perfectly clear in most cases. The difficulty concerns itself with the tact, delicacy, and general regard for propriety manifested in their presentation. But in the case of impure love, the love which society has always regarded as wrong and which has been banned by divine law, the following are important:

(1) It must not be the subject of comedy or farce or treated as the material for laughter;

(2) It must not be presented as attractive and beautiful;

(3) It must not be presented in such a way as to arouse passion or morbid curiosity on the part of the audience;

(4) It must not be made to seem right and permissible;

(5) In general, it must not be detailed in method or manner.

6) The presentation of murder is often necessary for the carrying out of the plot.

However:

(a) Frequent presentation of murder tends to lessen regard for the sacredness of life.

(b) Brutal killings should not be presented in detail.

(c) Killings for revenge should not be justified, i.e., the hero should not take justice into his own hands in such a way as to make his killing seem justified. This does not refer to killings in self-defense.

(d) Dueling should not be presented as right or just.

7) Crimes against the law naturally occur in the course of film stories. However:

(a) Criminals should not be made heroes, even if they are historical criminals.

(b) Law and justice must not by the treatment they receive from criminals be made to seem wrong or ridiculous.

(c) Methods of committing crime, e.g., burglary, should not be so explicit as to teach the audience how crime can be committed; that is, the film should not serve as a possible school in crime methods for those who seeing the methods might use them.

(d) Crime need not always be punished, as long as the audience is made to know that it is wrong.

## DETAILS OF PLOT, EPISODE, AND TREATMENT

### Vulgarity

Vulgarity may be carefully distinguished from obscenity. Vulgarity is the treatment of low, disgusting, unpleasant subjects which decent society considers outlawed from normal conversation. Vulgarity in the motion pictures is limited in precisely the same way as in decent groups of men and women by the dictates of good taste and civilized usage, and by the effect of shock, scandal, and harm on those coming in contact with this vulgarity.

- (1) Oaths should never be used as a comedy element. Where required by the plot, the less offensive oaths may be permitted.
- (2) Vulgar expressions come under the same treatment as vulgarity in general. Where women and children are to see the film, vulgar expressions (and oaths) should be cut to the absolute essentials required by the situation.
- (3) The name of Jesus Christ should never be used except in reverence.

### Obscenity

Obscenity is concerned with immorality, but has the additional connotation of being common, vulgar and coarse.

- (1) Obscenity in fact, that is, in spoken word, gesture, episode, plot, is against divine and human law, and hence altogether outside the range of subject matter or treatment.
- (2) Obscenity should not be suggested by gesture, manner, etc.
- (3) An obscene reference, even if it is expected to be understandable to only the more sophisticated part of the audience, should not be introduced.
- (4) Obscene language is treated as all obscenity.

### Costume

#### GENERAL PRINCIPLES:

- (1) The effect of nudity or semi-nudity upon the normal man or woman, and much more upon the young person, has been honestly recognized by all lawmakers and moralists.
- (2) Hence the fact that the nude or semi-nude body may be beautiful does not make its use in films moral. For in addition to its beauty, the effects of the nude or semi-nude body on the normal individual must be taken into consideration.
- (3) Nudity or semi-nudity used simply to put a "punch" into a picture comes under the head of immoral actions as treated above. It is immoral in its effect upon the average audience.
- (4) Nudity or semi-nudity is sometimes apparently necessary for the plot. Nudity is never permitted. Semi-nudity may be permitted under conditions.

#### PARTICULAR PRINCIPLES:

- (1) The more intimate parts of the human body are male and female organs and the breasts of a woman.
  - (a) They should never be uncovered.
  - (b) They should not be covered with transparent or translucent material.
  - (c) They should not be clearly and unmistakably outlined by the garment.
- (2) The less intimate parts of the body, the legs, arms, shoulders and back, are less certain of causing reactions on the part of the audience. Hence:
  - (a) Exposure necessary for the plot or action is permitted.

- (b) Exposure for the sake of exposure or the “punch” is wrong.
- (c) Scenes of undressing should be avoided. When necessary for the plot, they should be kept within the limits of decency. When not necessary for the plot, they are to be avoided, as their effect on the ordinary spectator is harmful.
- (d) The manner or treatment of exposure should not be suggestive or indecent.
- (e) The following is important in connection with dancing costumes:
  - 1. Dancing costumes cut to permit grace or freedom of movement, provided they remain within the limits of decency indicated are permissible.
  - 2. Dancing costumes cut to permit indecent actions or movements or to make possible during the dance indecent exposure, are wrong, especially when permitting:
    - a) Movements of the breasts;
    - b) Movements or sexual suggestions of the intimate parts of the body; c) Suggestion of nudity.

#### Dancing

- (1) Dancing in general is recognized as an art and a beautiful form of expressing human emotion.
- (2) Obscene dances are those:
  - (a) Which suggest or represent sexual actions, whether performed solo or with two or more;
  - (b) Which are designed to excite an audience, to arouse passions, or to cause physical excitement.

HENCE: Dances of the type known as “Kooch,” or “Can-Can,” since they violate decency in these two ways, are wrong. Dances with movements of the breasts, excessive body movement while the feet remain stationary, the so-called “belly dances”—these dances are immoral, obscene, and hence altogether wrong.

#### Locations

Certain places are so closely and thoroughly associated with sexual life or with sexual sin that their use must be carefully limited.

- (1) Brothels and houses of ill-fame, no matter of what country, are not proper locations for drama. They suggest to the average person at once sex sin, or they excite an unwholesome and morbid curiosity in the minds of youth.  
IN GENERAL: They are dangerous and bad dramatic locations.
- (2) Bedrooms. In themselves they are perfectly innocent. Their suggestion may be kept innocent. However, under certain situations they are bad dramatic locations.
  - (a) Their use in a comedy or farce (on the principle fo the so-called bedroom farce) is wrong, because they suggest sex laxity and obscenity.
  - (b) In serious drama, their use should, where sex is suggested, be confined to absolute essentials, in accordance with the principles laid down above.

#### Religion

- (1) No film or episode in a film should be allowed to throw ridicule on any religious faith honestly maintained.
- (2) Ministers of religion in their characters of ministers should not be used in comedy, as villains, or as unpleasant persons.  
NOTE: The reason for this is not that there are not such ministers of religion, but because the attitude toward them tends to be an attitude toward religion in

- general. Religion is lowered in the minds of the audience because it lowers their respect for the ministers.
- (3) Ceremonies of any definite religion should be supervised by someone thoroughly conversant with that religion.

## PARTICULAR APPLICATIONS

### I. Crimes against the law:

These shall never be presented in such a way as to throw sympathy with the crime as against law and justice or to inspire others with a desire for imitation: The treatment of crimes against the law must not:

- a. Teach methods of crime.
- b. Inspire potential criminals with a desire for imitation
- c. Make criminals seem heroic and justified. 1.

#### 1. MURDER

- a. The technique of murder must be presented in a way that will not inspire imitation.
- b. Brutal killings are not to be presented in detail.
- c. Revenge in modern times shall not be justified. In lands and ages of less developed civilization and moral principles, revenge may sometimes be presented. This would be the case especially in places where no law exists to cover the crime because of which revenge is committed.

#### 2. METHODS OF CRIME shall not be explicitly presented.

- a. Theft, robbery, safe-cracking, and dynamiting of trains, mines, buildings, etc., should not be detailed in method.
- b. Arson must be subject to the same safeguards.
- c. The use of firearms should be restricted to essentials. d. Methods of smuggling should not be presented.

#### 3. ILLEGAL DRUG TRAFFIC must never be presented Because of its evil consequences, the drug traffic should never be presented in any form. The existence of the trade should not be brought to the attention of audiences.

#### 4. THE USE OF LIQUOR in American life, when not required by the plot or for proper characterization, should not be shown. The use of liquor should never be excessively presented even in picturing countries where its use is legal. In scenes from American life, the necessities of plot and proper characterization alone justify its use. And in this case, it should be shown with moderation.

### II. Sex

The sanctity of the institution of marriage and the home shall be upheld. Pictures shall not infer that low forms of sex relationships are the accepted or common thing.

#### 1. ADULTERY,

sometimes necessary plot material, must not be explicitly treated, or justified, or presented attractively. Out of regard for the sanctity of marriage and the home, the triangle, that is, the love of a third party for one already married, needs careful handling. The treatment should not throw sympathy against marriage as an institution.

#### 2. SCENES OF PASSION

must be treated with an honest acknowledgement of human nature and its normal reactions. Many scenes cannot be presented without arousing dangerous emotions on the part of the immature, the young or the criminal classes.

a. They should not be introduced when not essential to the plot.

b. Excessive and lustful kissing, lustful embraces, suggestive postures and gestures, are not to be shown. c. In general, passion should be so treated that these scenes do not stimulate the lower and baser element.

3. SEDUCTION OR RAPE

a. They should never be more than suggested, and only when essential for the plot, and even then never shown by explicit method.

b. They are never the proper subject for comedy.

4. SEX PERVERSION or any inference to it is forbidden.

5. WHITE SLAVERY shall not be treated.

6. MISCEGENATION (sex relationship between the white and black races) is forbidden.

7. SEX HYGIENE AND VENEREAL DISEASES are not subjects for motion pictures.

8. SCENES OF ACTUAL CHILDBIRTH, in fact or in silhouette, are never to be presented.

9. CHILDREN'S SEX ORGANS are never to be exposed. ...

La figura de la *femme fatale* en el cine negro americano:  
*Double Indemnity* (Billy Wilder, 1944)

## **11. FUENTES DOCUMENTALES**

## **Bibliografía:**

ABBOTT, G. (2006). *Amazing True Stories of Female Executions*. Chichester: Summersdale.

ALVAR EZQUERRA, J. (dir.). (2000). *Diccionario de mitología universal*. Madrid: Espasa.

AMENGUAL, B. (1966). *Georg Wilhelm Pabst*. París: Seghers.

APOLODORO (1987). *Biblioteca mitológica*. Libro II (José Calderón Felices, ed.). Madrid: Akal Clásica.

ATHANASOURELIS, J. P. (2011). *Raymond Chandler's Philip Marlowe: The Hard-Boiled Detective Transformed*. Jefferson, N. C.: Ed. McFarland & Co.

AUMONT, J., et al. (2008). *Estética del cine. Espacio fílmico, montaje, narración, lenguaje* (Vidal, N., trad.). Buenos Aires: Paidós Comunicación.

AUMONT, J. y MARIE, M. (1990). *Análisis del film*. Barcelona: Paidós.

BACHELARD, G.:

- (1966). *Psicoanálisis del fuego* (Redondo, R. G., trad.). Madrid: Alianza.
- (1978). *El agua y los sueños. Ensayo sobre la imaginación de la materia*. (Vitale, I., trad.). México: Fondo de Cultura Económica.

BALAGUÉ, C. (2004). *Las mejores películas de cine negro*. Madrid: Ediciones JC.

BARTHES, R.:

- (1986). *Lo obvio y lo obtuso: Imágenes, gestos, voces* (Fernández Medrano, C., trad.). Barcelona: Paidós.

- (1987). *El susurro del lenguaje. Más allá de la palabra y de la escritura* (Fernández Medrano, C., trad.). Barcelona: Paidós.
- (1993). *El placer del texto y lección inaugural* (Rosa, N. y Terán, O., trad.). Madrid: Siglo XXI.
- (2001). *S/Z* (Rosa, N., trad.). México: Siglo XXI.
- (2009). *La aventura semiológica* (Alcalde, R., trad.). Barcelona: Paidós Ibérica.

BATAILLE, G.:

- (2003). *La conjuración sagrada. Ensayos 1929/1939* (Mattoni, S., trad.). Buenos Aires: Adriana Hidalgo Ed.
- (2005). *El erotismo* (Vicens, A. y Sarazin, M. P.). Barcelona: Tusquets Editores.

BELLUSCIO, M. (1996). *Las fatales ¡Bang! ¡Bang! Una mirada de mujer al mundo femenino del género negro*. Valencia: Ed. La Máscara.

BRISSET, D. E. (2011). *Análisis fílmico y audiovisual*. Barcelona: Editorial UOC.

CAIN, J. (2003). *Pacto de sangre* (Navarro, T., trad.). Barcelona: El Aleph Ed.

CARMONA, R. (1991). *Cómo se comenta un texto fílmico*. Madrid: Cátedra, Signo e Imagen.

CASETTI, F. y DI CHIO, F. (1991). *Cómo analizar un film* (Losilla, C., trad.). Barcelona: Paidós.

CASTELLANOS DE ZUBIRÍA, S. (2008). "Santas por lo perversas". *Mujeres perversas de la historia*. Bogotá: Grupo Editorial Norma.

CAVAFIS, C. P. F. (1987). *Poesía completa* (Bácnas de la Peña, P., trad.). Madrid: Alianza Tres.

CHANDLER, R. (1980). *El simple arte de matar* (Prat, J. y Mazia, F., trad.). Barcelona: Bruguera.

CHEVALIER, J. (1986) *Diccionario de símbolos* (Gheerbrant, A., colab.). Barcelona: Editorial Herder.

CIMENT, M. (1994). *Billy & Joe. Conversaciones con Billy Wilder y Joseph L. Mankiewicz*. Madrid: Plot Ediciones.

CIRLOT, J. E. (2006). *Diccionario de símbolos*. Madrid: Editorial Siruela.

COMA, J. y LATORRE, J. M. (1990). *Luces y sombras del cine negro*. Barcelona: Dirigido por.

CORREA GARCÍA, R. I. (2011). *Imagen y control social: Manifiesto por una mirada insurgente*. Barcelona: Icaria Editorial.

COURSODON, J. P. (1996). “La evolución de los géneros”. En Della Casa, S., et al. *Historia general del cine: Vol. VIII. Estados Unidos (1932 - 1955)*. Madrid: Ediciones Cátedra/Signo e Imagen.

CROWE, C. (2012). *Conversaciones con Billy Wilder* (Rodríguez Tapia, M. L., trad.) Madrid: Alianza Editorial.

DE LAURETIS, T.:

- (1987). *Technologies of gender: Essays on Theory, Film and Fiction*. Bloomington: Indiana Univ. Press.
- (1992). *Alicia ya no. Feminismo, Semiótica, Cine* (Iglesias Recuero, S., trad.). Madrid: Cátedra.

EBERT, R. (2003). *Las grandes películas. 100 películas imprescindibles de la historia del cine* (Dalmau, R., trad.). Barcelona: Ma non troppo.

ECO, U. (2000). *Tratado de Semiótica General* (Manzano, C., trad.). Barcelona: Lumen.

Enciclopedia temática (1986):

- *Bellas Artes II*. 77. Cine. Barcelona: Argos-Vergara.
- *La Antigüedad*. 93. Historia Antigua. Barcelona: Argos-Vergara.

ESOPO (2014). *Las cien mejores fábulas de Esopo*. Madrid: Verbum.

ESQUILO (1986). *Tragedias* (Perea Morales, B., trad. y notas). Madrid: Biblioteca Clásica Gredos.

EURÍPIDES (2007). *Tragedias I, Alceste, Medea, Hipólito, Andrómaca* (Tobías Nápoli, J., trad.). Buenos Aires: Ed. Colihue Clásica.

FAULSTICH, W. y KORTE, H., comp. (1997). *Cien años de cine: Una historia del cine en cien películas*. Volumen 1. 1895-1924. Desde los orígenes hasta su establecimiento como medio (Luna, C., trad. ). Madrid: Siglo XXI.

FLAVIO JOSEFO (1997). *Antigüedades judías*, Libros del XII al XX. Libro XVIII (Vara Donado, J., ed.). Madrid: Akal Clásica.

FRATTINI, E. (2011). *Los papas y el sexo. Mujeres y Pornocracia (903-973)*. Madrid: Espasa.

FREUD, S.:

- (1974). *Obras completas*. Tomo VIII. 1925/1933. CLIV, *Fetichismo* (López-Ballesteros y de Torres, L., trad.). Madrid: Biblioteca Nueva.
- (1974). *Obras completas*. Tomo VIII. 1925/1933. CLVIII, *El malestar en la cultura* (López-Ballesteros y de Torres, L., trad.). Madrid: Biblioteca Nueva.
- (1992). *La interpretación de los sueños* (López-Ballesteros y de Torres, L., trad.). Barcelona: Planeta-Agostini.
- (1997). *Sexuality and the Psychology of Love*. New York: Simon & Schuster.

FROMM, E. (2007). *El arte de amar. Una investigación sobre la naturaleza del amor* (Rosenblatt, N.). Barcelona: Paidós.

GARCÍA FLEITAS, M. L. (2012). “La imagen estereotipada de Cleopatra VII: supresión y ampliación de roles en el cine” en Santana Henríquez, G. (ed.). *Literatura y cine*. Madrid: Ediciones Clásicas.

GILLESPIE, L. K. (2009). *Executed Women of 20th and 21st Centuries*. Segunda parte: *The Electric Chair –“This Is a Step Forward in the Cause of Humanity”*. Ruth Snyder–*“If There Is a Penitent in This World, I Am That”*. Lanham, Md.: University Press of America.

GOETHE, W. J. (2007). *Fausto*. Valladolid: Ed. Maxtor.

GONZÁLEZ REQUENA, J.:

- (1992). *S.M. Einsenstein. Lo que solicita ser escrito*. Madrid: Cátedra.
- Comp. (1995). *El análisis cinematográfico. Modelos teóricos, Metodologías, Ejercicios de análisis*. Cap. “Frente al texto fílmico: el análisis, la lectura. A propósito de El manantial de King Vidor”. Madrid: Ed. Complutense.
- (1996). *El texto: Tres Registros y una Dimensión*. Madrid: Trama & Fondo, nº 1.
- (1999) *Casablanca: La cifra de Edipo* en Trama y Fondo, nº 7. Madrid.

GRAVES, R. (1985). *Los mitos griegos I* (Echávarri, L., trad.). Madrid: Alianza.

GRAVES, R. y PATAI, R. (1969). *Los mitos hebreos* (Echávarri, L., trad.). Buenos Aires: Losada.

GUBERN, R. (2002). *Máscaras de la ficción*. Barcelona: Anagrama.

GUÉRIF, F. (1988). *El cine negro americano*. Barcelona: Alcor.

HEREDERO, C. F. y SANTAMARINA, A. (1996). *El cine negro. Maduración y crisis de la escritura clásica*. Barcelona: Paidós Ibérica.

HERÓDOTO (1979). *Historia*, Libros III-IV, Libro IV (Schrader, C., trad. y notas). Madrid: Biblioteca Clásica Gredos.

HESÍODO (1978). *Obras y fragmentos. Teogonía. Trabajos y días. Escudo. Fragmentos. Certamen* (Pérez Jiménez, A. y Martínez Díez, A., intr., trad. y notas). Madrid: Biblioteca Clásica Gredos.

HOMERO:

- (1993). *Odisea* (Pabón, J. M., trad.). Madrid: Biblioteca Clásica Gredos.
- (2000). *Iliada* (Crespo Güemes, E., trad. y notas). Madrid: Biblioteca Clásica Gredos.

HORACIO (1847). *Odas de Quinto Horacio Flaco* (Escriche J., trad.). Madrid: Imprenta de D. Alejandro Gómez Fuentenebro.

JACOBI, J. (1976). *La psicología de C.G. Jung* (Sacristán, J. M.). Madrid: Espasa-Calpe.

JARNÉS, B. (1936). *Cita de ensueños (figuras del cinema)*. Madrid: Biblioteca del “Grupo de Escritores Cinematógrafos Independientes”.

JULIEN, N. (2003). *Enciclopedia de los mitos* (Bravo, J. A.). Barcelona: Ed. Robinbook.

JUNG, C. G.:

- (1983). *La psicología de la transferencia. Esclarecida por medio de una serie de imágenes de la alquimia, para médicos y psicólogos prácticos* (Kogan Albert, J., trad.). Barcelona: Paidós, Biblioteca de psicología profunda.
- (2009). *Arquetipos e inconsciente colectivo* (Murmis, M., trad.). Barcelona: Paidós.

KAPLAN, E. A. (1998). *Las mujeres y el cine. A ambos lados de la cámara* (Rodríguez Tapia, M. L., trad.). Madrid: Cátedra.

KUHN, A. (1991). *Cine de Mujeres. Feminismo y cine* (Iglesias Recuero, S., trad.). Madrid: Cátedra, Signo e Imagen.

KRISTEVA, J. (1981). *Semiotica I* (Martín Arancibia, J., trad.). Madrid: Fundamentos.

La Santa Biblia (1969). Primera edición ecuménica. Vols. I, II y III (Ediciones Paulinas Martín Nieto, E., trad.). Barcelona: Plaza & Janés.

*Las mil mejores poesías de la lengua castellana* , 1136-1936. *Ocho siglos de poesía española e hispanoamericana* (1935). Bergua, J., ed. Madrid: Imp. Sáez Hermanos.

LISIAS (1988). *Discursos*. Vol. I (Calvo Martínez, J. L., intr., trad. y notas). Madrid: Biblioteca Clásica Gredos.

MANN, H. (1998). *El Ángel Azul* (Blancafort, M. R.). Barcelona: Ed. Andrés Bello.

MARCH, J. (2002). *Diccionario de mitología clásica* (Lozoya, T., trad.). Barcelona: Ed. Crítica.

MARTÍN RODRÍGUEZ, A. M. (2012). “De la historia al cine (pasando por la literatura): las mujeres de Espartaco” en Santana Henríquez, G. (ed.). *Literatura y cine*. Madrid: Ediciones Clásicas.

MÉRIMÉE, P. (2003). *Carmen* (Armiño, M., prólogo, trad. y notas). Madrid: Edaf.

METZ, C. (1973). *Lenguaje y Cine*. Cine (Urrutia, J., trad.). Barcelona: Planeta.

MORRIS, C. W.(1974). *La significación y lo significativo: Estudio de las relaciones entre el signo y el valor* (Cid J. A., trad.). Madrid: Alberto Corazón.

MULVEY, L. (2001). “El placer visual y el cine narrativo” en Wallis, B. (ed.). *El Arte después de la Modernidad. Nuevos planteamientos en torno a la representación*. Madrid: Ed. Akal Clásica.

OVIDIO:

- (1996). *El arte de amar*. Libro Tercero (Crivell, F., trad.). Bogotá: Ed. Cara y Cruz-Norma.
- (2002). *Metamorfosis I. Libros I-IV* (Ruiz de Elvira, A., rev. y trad.). Madrid: Ed. Consejo Superior de Investigaciones Científicas.
- (2010). *Heroides. Carta de Filis a Demofonte* (Ramírez de Verger Jaén, A., intr., trad. y notas). Madrid: Ed. Akal Clásica.

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

PROCOPIO DE CESAREA (2000). *Historia secreta* (Signes Cordoñer, J., intr., trad. y notas). Madrid: Biblioteca Clásica Gredos.

QUINTO DE ESMIRNA (2004). *Posthoméricas*. Libro I (Toledano Vargas, M., trad.). Madrid: Biblioteca Clásica Gredos.

REICH, W. (1993). *La revolución sexual. Para una estructura de carácter autónoma del hombre* (Moratiel, S., trad.). Barcelona: Planeta-De Agostini.

RICHARDS, D. A., & Beinecke Rare Book and Manuscript Library. (2007). *Rudyard Kipling: The books I leave behind*. New Haven and London: Yale University Press.

RUIZ ÁLVAREZ, L. E. (1997). *Obras maestras del cine mudo. Época dorada: 1918-1930*. Bilbao: Mensajero.

SÁNCHEZ-BIOSCA, V. (1985). *El cuerpo del ausente (Voz en off y punto de vista en el film negro) en Cine de Gangsters: Diversas miradas sobre el cine negro*. Valencia: Filmoteca Valenciana.

SÁNCHEZ NORIEGA, J. L. (1998). *Obras maestras del cine negro*. Bilbao: Mensajero.

SANTAMARINA, A. (1999). *El cine negro en 100 películas*. Madrid: Alianza.

SANTANA HENRÍQUEZ, G., ed. (2012). *Literatura y cine*. Madrid: Ediciones Clásicas.

SANTARCANGELI, P. (2002). *El libro de los laberintos. Historia de un mito y de un símbolo* (prol. Eco, U., trad. Palma, C.). Madrid: Siruela.

SANTERO, T. (1842). *Obras del grande Hipócrates. Colección completa de las obras del grande Hipócrates*. Vol. I. Cap. XII (Litré, E., trad. y comentarios, Santero, T. y Ferrando, R. E., verificada y anotada). Madrid: Est. Tip. C/ del sordo, 11.

SCHURÉ, É. (1904). *Précurseurs et révoltés*. París: Perrin & Cie, Librairies Éditeurs.

SECHI MESTICA, G. (2007). *Diccionario Akal de mitología universal* (Bouyssou M. P. y García Quintela, M. V., trad.). Madrid: Akal Clásica.

SIERRA DEL MOLINO, R. M. (2012). “La Livia histórica frente a la Livia cinematográfica en la serie Yo, Claudio” en Santana Henríquez, G. (ed.). *Literatura y cine*. Madrid: Ediciones Clásicas.

SIMSOLO, N. (2007). *El cine negro. Pesadillas verdaderas y falsas*. Madrid: Alianza.

STAM, R., BURGOYNE, R. y FLITTERMAN-LEWIS, S. (1999). *Nuevos conceptos de la teoría del cine. Estructuralismo, semiótica, narratología, psicoanálisis, intertextualidad* (Pavía Cogollos, J., trad.). Barcelona: Paidós.

VALENCIA, G. (1926). *Sus mejores poemas*. Buenos Aires: Ed. Claridad.

VALVERDE, I. y PICAZO, M. (2008). *¿La reina vencida? Cleopatra y el poder en el arte y la literatura* en Congreso Internacional "Imágenes", coord. Castillo Pascual, M. J. (2008): *La Antigüedad en las Artes escénicas y visuales* (22-24 de octubre de 2007). Logroño: Universidad de la Rioja.

VILCHES, L. (1990). *La lectura de la imagen. Prensa, cine y televisión*. Barcelona: Paidós Comunicación.

Walt Disney *100 Años de Magia* (2001). Madrid: Ed. El País/Aguilar.

WILDE, O. (1999). *El retrato de Dorian Gray* (López Muñoz, J. L., trad.). Madrid: Unidad Editorial.

WILDER, B. y Chandler, R. (2004). *Perdición, Tal cual*. Biblioteca de textos cinematográficos (Heras, M., trad.). Madrid: Plot Ediciones.

ZUNZUNEGUI, S.:

- (1989). *Pensar la Imagen*. Madrid: Cátedra.
- (1996). *La mirada cercana. Microanálisis fílmico*. Barcelona: Paidós.

## Webgrafía:

### Ediciones digitales<sup>1</sup>

BENOIT, P. (1919). *Atlántida* (trad. Tongue, M. C. y Ross, M., trad.). Project Gutenberg:

<http://eremita.di.uminho.pt/gutenberg/1/4/3/0/14301/14301-h/14301-h.htm>

BORGES, J. L. (1967). *El libro de los seres imaginarios*. (Guerrero, M. colab.)

Guatemala: Universidad Rafael Ladívar:

<http://biblio3.url.edu.gt/Libros/borges/imaginarios.pdf>

CAIN, J. M. (1934). *El cartero siempre llama dos veces*. Montevideo: Ministerio de Educación y cultura:

[http://www.edu.mec.gub.uy/biblioteca\\_digital/libros/c/Cain,%20James%20M.%20-%20El%20cartero%20siempre%20llama%20dos%20veces\\_1.1\\_%5Brtf%5D.pdf](http://www.edu.mec.gub.uy/biblioteca_digital/libros/c/Cain,%20James%20M.%20-%20El%20cartero%20siempre%20llama%20dos%20veces_1.1_%5Brtf%5D.pdf).

CHARTIER, A., Charpennes, L. (1901). *La Belle Dame sans Merci*. París: L. Barnénoud & cie. Imprenta Laval:

<https://archive.org/stream/labelledamesansm00char#page/n1/mode/2up>

DASHIELL HAMMETT, S. (1924). *Antología de los relatos breves. The House on Turk Street (La casa de la calle Turk, 1924)*. Un relato de *El Agente de la Continental*. DDOOSS:

[http://www.ddooss.org/libros/DASHIELL\\_HAMMETT.pdf](http://www.ddooss.org/libros/DASHIELL_HAMMETT.pdf)

DE GANDIA, E. (1999). *Ruy Díaz de Guzmán y “La Argentina”* en Instituto Argentino de Ciencias Genealógicas. Buenos Aires: Instituto Argentino de Ciencias

---

<sup>1</sup> Confirmación en línea, 18 de agosto de 2015.

Genealógicas.

[http://www.institutogenealogia.org/Revista\\_bajar/Genealogia\\_Revista\\_02.pdf](http://www.institutogenealogia.org/Revista_bajar/Genealogia_Revista_02.pdf)

DE SAUSSURE, F. (1945). *Curso de Lingüística General* (Alonso, A., trad., prólogo y notas). Buenos Aires: Ed. Losada. UI:

<http://www.uruguaypiensa.org.uy/andocasociado.aspx?275,758>

DU MAURIER, D. (1938). *Rebeca*:

<https://drive.google.com/file/d/0B8Z7fglr0o0MYlh4czdQRE5uLUk/edit?pli=1>

FLAVIO JOSEFO (1791). *Historia de la Guerra de los judíos y de la destrucción del templo y ciudad de Jerusalén*. Tomo I. Libro Primero. *De la Guerra de los Judíos* (Martín Cordero J., trad.). Madrid: Oficina de D. Benito Cano: <https://books.google.es/books?id=Qixq9vfpms4C&pg=PA310&dq=Flavio+josefo+Historia&hl=es&sa=X&ved=0CDoQ6AEwBTgoahUKEwjxzcPisPzIAhWEiRoKHaxRBhc#v=onepage&q=Flavio%20josefo%20Historia&f=false>

GÓMEZ TARÍN, F. J. (2000). *Tren de sombras, de José Luis Guerín. El cine es estado puro*. Valencia: Universitat de Valencia. BOCC:

<http://www.bocc.ubi.pt/pag/tarin-francisco-tren-de-sombras-cine-estado-puro.pdf>

GONZÁLEZ REQUENA, J. (2000). Volumen III. *Del análisis a la lectura: el texto*. 3ª Parte, *Enunciación, Sujeto, Dimensión Simbólica*. Cap. 3. *En torno a lo indecible, un orden simbólico. El texto espacio matérico y tejido*. Madrid: Universidad Complutense en:

<http://gonzalezrequena.com/textos-en-linea-0-2/libros-en-linea/el-ser-de-las-imagenes/volumen-iii-del-analisis-a-la-lectura-el-texto/#P3C3-4>

PLUTARCO (1847). *Las vidas paralelas de Plutarco*. Tomo IV. *Antonio* (Ranz Romanillos, A., trad.). París: A. Mézin:

[http://cdigital.dgb.uanl.mx/la/1020014867\\_C/1020014867\\_T4/1020014867.PDF](http://cdigital.dgb.uanl.mx/la/1020014867_C/1020014867_T4/1020014867.PDF)

ROSSETTI, D. G.:

- (1872). *Poems. Eden Bower*, pp. 82-91. Escritos completos y fotografías de Dante Gabriel Rossetti. Londres: FS Ellis:  
<http://www.rossettiarchive.org/img/1-1881.1stedn.82-83.jpg>
- (1881). *Ballard and Sonnets*, Sonnet LXXVIII, *Body's Beauty (La belleza del cuerpo)*, p. 240. Escritos completos y fotografías de Dante Gabriel Rossetti. Londres: FS Ellis:  
<http://www.rossettiarchive.org/img/2-1881.1ed.240.jpg>

TAYLOR COLERIDGE, S. (1798). *The Rime of the Ancient Mariner (La balada del viejo marinero)*. Montevideo: Ministerio de Educación y cultura. EduMec:  
[http://www.edu.mec.gub.uy/biblioteca\\_digital/libros/c/Coleridge,%20Samuel%20Taylor%20-%20Rima%20del%20anciano%20marinero.pdf](http://www.edu.mec.gub.uy/biblioteca_digital/libros/c/Coleridge,%20Samuel%20Taylor%20-%20Rima%20del%20anciano%20marinero.pdf)

VEDDER, R. y GALLAWAY, L. E. (1991). “The great Depression of 1946”. Publicado en *The Review of Austrian Economics*, vol. 5, n° 2, MisesInstitute:  
<https://mises.org/files/rae5212pdf> (rae5\_2\_1\_2.pdf )

WILDER, B. y CHANDLER R. (1944). *Double Indemnity* (guión original). Basada en la novela *Double Indemnity* (en *Three Of A Kind*) de Cain J. M. IMSDb:  
<http://www.imsdb.com/scripts/Double-Indemnity.html>

## **Páginas web<sup>2</sup>**

Biblioteca Nacional de Medicina de los EE. UU. Intoxicación con cloruro de mercurio:  
<http://www.nlm.nih.gov/medlineplus/spanish/ency/article/002474.htm>

---

<sup>2</sup> Confirmación en línea, 18 de agosto de 2015.

CROWTHER, B. (7 de septiembre de 1944). *Double Indemnity* (1944). *The New York Times*:

<http://www.nytimes.com/movie/review?res=9E03E4D7143EE03BBC4F53DFBF66838F659EDE>

DeMILLE, C.B. (1934). *Cleopatra*. Misubtitulo: <http://www.misubtitulo.com/archivo-1EFB/cleopatra+1934+fs+dvdrip+xvid+skorpion+spanish+srt>

DEUTSCH, K. A. *History*. *Black Mask Magazine.com*:

<http://www.blackmaskmagazine.com/history.html>

HOLLAENDER, F. Autor de la canción *Ich bin von Kopf bis Fuß auf Liebe eingestellt* (*De la cabeza a los pies estoy hecha para el amor*) perteneciente a la película *El ángel azul*. Kabarett. Una historia del Kabarett alemán:

<http://www.kabarett.es/textos/canciones/kopfbisfuss.html>

KEAT, J. (1919). *La Belle Dame sans Merci Ballad* en Hanson, M. *English History* (15 de marzo de 2015):

<http://englishhistory.net/keats/poetry/la-belle-dame-sans-merci-ballad/>

KRAJICEK, D. J., *Ruthless Ruth* (25 de marzo de 2008). *Daily News*:

<http://www.nydailynews.com/news/crime/ruthless-ruth-article-1.344029>

MARTHÉ, Neville: *After Midnight, en Black Mask*, a magazine of mystery, romance and adventure, n° 5 (Agosto, 1920):

<http://www.pulpmags.org/flb/bm192008/index.html#p=110>

Premios de la Academia, EE. UU. IMDB. Premios Óscar (15 de marzo de 1945):

[www.imdb.com/event/ev0000003/1945](http://www.imdb.com/event/ev0000003/1945)

SMILEY, G. (June 1983). "Recent Unemployment Rate Estimates for the 1920s and 1930s", *Journal of Economic History*, vol. 43, pp. 487-493, doi: 10.1017 / S002205070002979X:

<http://journals.cambridge.org/action/displayFulltext?type=1&fid=4141692&jid=JEH&volumeId=43&issueId=02&aid=4141684&bodyId=&membershipNumber=&societyETOCSession=>

Universidad de Dakota del Norte. Código Hays (1930):

<http://www.und.nodak.edu/instruct/cjacobs/ProductionCode.htm>

USSHER, J. M. (1997). *Fantasies of femininity: Reframing the boundaries of sex*. New Brunswick, N.J: Rutgers University Press:

<http://feminism.eserver.org/theory/papers/lilith/ladylil.html>

WILDER, B. :

Filmografía:

- AFI Catalog of Feature Films:

[www.afi.com/members/catalog/SearchResult.aspx?s=&TBL=PN&Type=DP&ID=22099&pName=%20%20Billy%20Wilder](http://www.afi.com/members/catalog/SearchResult.aspx?s=&TBL=PN&Type=DP&ID=22099&pName=%20%20Billy%20Wilder)

- IMBD: [http://www.imdb.com/name/nm0000697/?ref\\_=tt\\_ov\\_dr](http://www.imdb.com/name/nm0000697/?ref_=tt_ov_dr)

Ficha técnica y artística. IMDb:

- [www.imdb.com/title/tt0036775/](http://www.imdb.com/title/tt0036775/)

Premios y nominaciones IMDb:

- <http://www.imdb.com/name/nm0000697/awards>

## Filmografía:

*Angel Face (Cara de ángel)*, Otto Preminger, 1952, RKO Radio Pictures, EE. UU.

*Belle Dame Sans Merci, La (La Bella dama sin piedad)*, Hidetoshi Oneda, 2005, Ocean Monsters, EE. UU.

*Carmen:*

- Cecil B. DeMille, 1915, Jesse L. Lasky Feature Play Company, EE. UU.
- Jacques Feyder, 1926, Films Albatros, Francia.

*Cleopatra:*

- Cecil B. DeMille, 1934, Paramount Pictures, EE. UU.
- J. Gordon Edwards, 1917, Fox Film Corporation, EE. UU.

*Der blaue Engel (El ángel azul)*, Josef von Sternberg, 1930, Universum Film (UFA), Alemania.

*Die Büchse der Pandora (La Caja de Pandora)*, G. W. Pabst, 1929, Nero-Film AG, Alemania.

*Double Indemnity (Perdición)*, Billy Wilder, 1944, Paramount Pictures, EE. UU.

*Flesh and the Devil (El demonio y la carne)*, Clarence Brown, 1926, Metro-Goldwyn-Mayer (MGM), EE. UU.

*Front Page, The (Primera Plana)*, Billy Wilder, 1974, Universal Pictures, EE. UU.

*Gilda*, Charles Vidor, 1946, Columbia Pictures Corporation, EE. UU.

*Gypsy Blood (Sangre Gitana)*, Ernst Lubitsch, 1918, Projektions-AG Union (PAGU)/Universum Film (UFA), Alemania.

*Judith of Bethulia (Judith de Bethulia)*, D.W.Griffith, 1913, Biograph Company, EE. UU.

*Lady from Shanghai, The (La dama de Shanghai)*, Orson Welles, 1947, Columbia Pictures Corporation, EE. UU.

*L'Atlantide (La atlántida)*:

- Jacques Feyder, 1921, International et Comercial de la Cinématographie, Société Générale pour le Développement y Thalman et Cie. Francia/Bélgica.
- Georg Wilhelm Pabst, 1932, Nero-Film AG/Société Internationale Cinématographique, Alemania.

*Laura*, Otto Preminger, 1944, Twentieth Century-Fox, EE. UU.

*Maltese Falcon, The (El halcón maltés)*, John Huston, 1941, Warner Bros, EE. UU.

*Out of the Past (Retorno al pasado)*, Jacques Tourneur, 1947, RKO Radio Pictures, EE. UU.

*Postman Always Rings Twice, The (El cartero siempre llama dos veces)*:

- Tay Garnett, 1946, Metro-Goldwyn-Mayer (MGM), EE. UU.
- Bob Rafelson, 1981, CIP Filmproduktion GMBH/Lorimar Film Entertainment/Metro-Goldwyn-Mayer (MGM)/New Gold Entertainment (co-production)/Northstar International. EE. UU. /Alemania occidental.

*Rebecca (Rebeca)*, Alfred Hitchcock, 1940, Selznick International Picture, EE. UU.

*Salome (Salomé)*:

- Ugo Falena, 1910, Film d'Arte Italiana, Italia.
- William Dieterle, 1953, Columbia Pictures Corporation/The Beckworth Corporation, EE. UU.

La figura de la *femme fatale* en el cine negro americano:

*Double Indemnity* (Billy Wilder, 1944)

*Samson and Delilah* (*Sansón y Dalila*):

- *Samson and Delilah*, Edwin J. Collins, 1922, Master Films, Reino Unido.
- *Samson und Delila*, Alexander Korda, 1922, Corda Film Consortium/Vita Konzern, Austria.
- *Samson and Delilah* Cecil B. DeMille, 1949, Paramount Pictures, EE. UU.

*Scarlet Street* (*Perversidad*), Fritz Lang, 1945, FRITZ LANG Production/Diana Production Company, EE. UU.

*Snow White and the Seven Dwarfs* (*Blancanieves y los siete enanitos*), David Hand/William Cottrell, 1937, Walt Disney Productions, EE. UU.

*Woman in the Window, The* (*La mujer del cuadro*), Fritz Lang, 1944, Christie Corporation/International Pictures, EE. UU.

## Obras pictóricas:

BENNER, Jean. *Salomé*, 1899: Colocación no conocida.

CABANEL, Alexandre:

- *Sansón y Dalila*, 1878: Colección privada.
- *Cleopatra probando el efecto de venenos en sus prisioneros*, 1887: Real Museo de Bellas Artes de Amberes.

CONSTANT, Jean Joseph Benjamín. *La emperatriz Theodora*, 1887: Museo Nacional de Bellas Artes de Buenos Aires.

DELAROCHE, Paul. *Herodías*, 1843: Wallraf-Richartz-Museum, Köln (Cologne), Alemania.

GENTILESCHI, Artemisia. *Judith decapitando a Holofernes*, 1620: Florencia, Galleria Museo Uffizi.

MOREAU, Gustave. *Edipo y la Esfinge*, 1864: Metropolitan Museum of Art, New York, EE. UU.

ROSSETTI, Dante Gabriel. *Lady Lilith*, 1868: Museo de Arte Delaware Wilmington, Delaware, EE. UU.

RUSSELL FLINT, Sir William. *La Belle Dame sans Merci*, 1908: Colocación no conocida.

VON STUCK, Franz. *Amazona Herida*, 1904: Galerie Katharina Buttiker-Art Nouveau-Art Déco.

WATERHOUSE, John William. *Pandora*, 1896: Colección privada.

## Fotografías:

Antinea:

<http://www.imdb.com/media/rm3800496640/ch0064868>

Ball, Russell (fotógrafo): *Hell's Angels (Los Ángeles del infierno)*, Howard Hughes, 1930)

Brown Snyder, Ruth:

<http://murderpedia.org/male.G/g/gray-henry-judd-photos-1.htm>

Campbell, Patrick: *Hedda Gabler*, Henrik Ibsen, 1890:

<http://loc.gov/pictures/resource/cph.3b45345>

*Daily News* de *New York* (portada del 13 de enero de 1928). Fotografía tomada por Thomas Howard:

<http://murderpedia.org/male.G/g/gray-henry-judd-photos-2.htm>

*Double Indemnity* (rodaje):

<http://flixchatter.net/2012/05/23/classic-flix-list-fred-macmurray-superb-louse/>

Eisenstaedt, Alfred (fotografía realizada en 1945). Enfermera besándose con un marinero estadounidense en Times Square, celebrando el final de la Segunda Guerra Mundial: [http://elpais.com/elpais/2010/06/23/actualidad/1277275729\\_850215.html](http://elpais.com/elpais/2010/06/23/actualidad/1277275729_850215.html)

Kipling, Rudyard: *The Vampire*, 1898, ilustración del libro.

*Liberty*, revista del 15 de febrero de 1936, donde comienza la primera entrega de *Double Indemnity*.

Medusa (busto):

[http://es.museicapitolini.org/collezioni/percorsi\\_per\\_temi/opere\\_celebri](http://es.museicapitolini.org/collezioni/percorsi_per_temi/opere_celebri)

Snyder, Albert:

<http://murderpedia.org/male.G/g/gray-henry-judd-photos-1.htm>

Snyder, Ruth en el Estrado:

<http://murderpedia.org/male.G/g/gray-henry-judd-photos-1.htm>

## **Carteles:**

Miller, J. Howard, realizado en 1942, Westinghouse War Production Co-Ordinating Committee:

[http://www.archives.gov/exhibits/powers\\_of\\_persuasion/its\\_a\\_womans\\_war\\_too/images\\_html/we\\_can\\_do\\_it.html](http://www.archives.gov/exhibits/powers_of_persuasion/its_a_womans_war_too/images_html/we_can_do_it.html)

Mujer remachadora adjuntando una hoja de la cubierta exterior a un nuevo B-17F, bombardero pesado:

<http://www.loc.gov/pictures/item/oem2002006952/PP/>

Rapp, George, realizado en 1943:

<http://www.loc.gov/pictures/item/90707072/>



Las Palmas de Gran Canaria, 2015

