

La función femme fatale en el filme noir y el realismo poético

Scarlet Street | Fritz Lang | 1945 - *La chienne* | Jean Renoir | 1931

Juan M. Dardón*

Instituto de Filosofía “Dr. Alejandro Korn”,
Facultad de Filosofía y Letras - UBA

Recibido 15/01/2024; aprobado 17/05/2024

Resumen

En el presente estudio realizaremos una indagación sobre la función de la femme fatale y el femicidio en la filmografía de Fritz Lang, a través de una lectura de los aspectos éticos, morales y religiosos y de su propia concepción como autor. Para esto llevaremos a cabo una comparación con un largometraje clásico de Jean Renoir que posteriormente reversionó Lang, analizando la cuestión de la cosificación del cuerpo femenino y la frustración burguesa por no alcanzar la mercantilización de su deseo. En esta comparación veremos el modo en que la tragedia y la parodia son modalidades de adecuación y naturalización de la violencia patriarcal.

Palabras Clave: femme fatale | cine negro | violencia patriarcal | cosificación | deseo

The Femme Fatale Function in Film Noir and Poetic Realism

Abstract

In the present study we will carry out an investigation into the function of the femme fatale and femicide in Fritz Lang's filmography, through a reading of the ethical, moral and religious aspects and his own conception as an author. To do this, we will make a comparison with a classic feature film by Jean Renoir that Lang later remade, analyzing the issue of the objectification of the female body and the bourgeois frustration at not achieving the commodification of their desire. In this comparison we will see how tragedy and parody are modalities of adaptation and naturalization of patriarchal violence.

Keywords: femme fatale | filme noir | patriarchal violence | reification | desire

Introducción

Opino que un buen director debe ser una especie de psicoanalista.
F. Lang

En el presente ensayo realizaremos un análisis del rol del persofemenino en *Scarlet Street* (1945) de Fritz Lang y su antecedente en *La chienne* (1931) de Jean Renoir. Primeramente desarrollaremos en profundidad el rol que la *femme fatale* cumple en la filmografía de Lang, intentando describir y poner en evidencia cómo se despliega en esta obra el tópico del asesinato de las mujeres. Luego de ver las consecuencias de dicha concepción, procederemos a evaluar las diferencias con el film original, y presentar otra visión del femicidio, alejada de la moral cristiana, aunque gravemente patriarcal y cínica.

La femme patriarcale

Nos interesa pensar a la *femme fatale* más que como un tipo de personaje o arquetipo (dentro o fuera del género policial o el cine *noir*) como una *función*: en el análisis matemático el concepto general de función refiere a una regla que asigna a cada elemento de un primer conjunto un único elemento de un segundo conjunto. Es decir que las funciones son relaciones entre los elementos de dos conjuntos. La mujer fatal es un modo de tomar un conjunto de acciones, hábitos, prácticas de un personaje dentro de una ficción y vincularlos con una serie de predicaciones morales, originariamente religiosas o míticas, y así interpretar su valor y justificar su validez ética. Y el núcleo central de esta asignación funcional gira en torno al género: solamente la mujer es valorada de este modo por su accionar.

* profejuandardon@gmail.com

La *femme fatale* habitualmente reúne dos atributos principales: deseo sexual y ambición desmedida. Su atributo es una libido insaciable, una pulsión que, a diferencia de los personajes masculinos, ella logra dominar para su propio interés. Si bien es cierto que el arquetipo de las mujeres fatales ha existido en la mitología y el folclore en todas las culturas, es con el cine que esta función llega a su versión más acabada y detallista. Durante el siglo XX, a medida que las mujeres y sus modos de representación política, económica y social fueron logrando mayores niveles de autonomía, el cine se convirtió en un campo de tensión ideológica donde se presentaron y disputaron modelos sexo-genéricos. La *femme fatale* es claramente una función de respuesta a los movimientos feministas.

El expresionismo alemán será el primer artífice de esta función: pensemos en las protagonistas de *Metrópolis* (1927) y de *El ángel azul* (1930). Gran parte de los y las artistas de Europa se exilian a Estados Unidos con el ascenso de los movimientos totalitarios, haciendo que estas representaciones se adapten a un nuevo ámbito cultural aunque manteniendo su germen patriarcal y religioso. Aunque el inicio del cine negro fue en la década de 1940, la mujer fatal empezó a florecer en la cultura pop en las décadas previas, apareciendo también en thrillers de espionaje, relatos policiales y comics.

Varios elementos se combinan en este monstruo polimorfo construyendo un imaginario complejo: las tres máscaras en las que habitualmente se le reconoce son la extranjera, la vampiresa y la dominatriz. El primer rasgo debe identificarse desde la perspectiva norteamericana: la extranjera es europea o latina. Su carácter de alteridad disruptiva le otorga misterio y barbarie. El segundo rasgo unifica en un plano más o menos metafórico ninfomanía y antropofagia: la poderosa sexualidad acaba por despedazar y consumir a los varones que se rinden ante ella. Finalmente, mediante su rasgo dominante la *femme fatale* se atribuye para sí misma el dominio y la potencia y deja a los hombres la impotencia y la obediencia. Al igual que en las sirenas o hechiceras del ciclo de Odiseo, la manipulación y el engaño son puñales igual de certeros que su sexualidad y su belleza para lograr sus rapaces objetivos.

El asesinato y el suicidio es el final predestinado para estos seres que acaban por revelar una pasión irracional e inconmensurable. El amor matrimonial (que cumple con los requisitos de racionalidad, moralidad y sumisión) es para la *femme* solo un tipo de máscara conservadora y tradicional para continuar maquinando su planes. La *femme* siempre hurde planes. No son seres de liberalidad ciega, sino que se hallan poseídos por una inteligencia

diabólica. Y dicha labor de intriga y seducción recibirá sin excepción el castigo de la muerte y el dolor.

Luego de ver la función *femme fatale* en abstracto nos interesa, para estudiar la cuestión de manera más detallada, observar cómo opera esta función en dos filmes con la misma estructura argumental y el mismo conflicto temático, aunque formando parte de dos sistemas u obras claramente distinguibles.

El sistema Lang y la trilogía de Joan Bennett

Para llevar a cabo nuestro análisis sobre la función de la *femme fatale* partiremos del presupuesto teórico de que la obra de Fritz Lang es un sistema, y como tal dispone de un cierto nivel de organicidad y de evolución coherentes. Procederemos a analizar *Scarlet Street* (1945) como parte de este sistema, aunque como paso previo estudiaremos un subconjunto de películas de un período y una temática similares.

Nos resulta muy sugestiva la situación de la mujer dentro de este corpus, su carácter superpuesto de víctima y de culpable, de pecadora y de sacrificio, de cómplice y de justiciera. Esta concepción de la mujer, la *femme fatale* langueana, es muy posiblemente hija de la mujer-robot-demonio de *Metrópolis* (1927). El caso del que nos ocuparemos en el próximo capítulo, *Scarlet Street*, puede secuenciarse de dos maneras posibles: como parte de la trilogía con Joan Bennett y como ejemplar del subgénero judicial. Y es a través de esos dos ejes que interpretaremos la visión de la mujer y de su muerte en la obra de este cineasta.

Carlos Losilla reconstruye la historia de cómo durante la década del '40 Lang funda la productora Diana Productions junto con Joan Bennett y su esposo Walter Wanger. Lang filmó tres películas con la actriz en el lugar protagonista: *The Woman in the Window* (1944), *Scarlet Street* (1945) y *Secret beyond the Door* (1947). Según Losilla, el director y la actriz fueron amantes hasta que la productora se fundió con este último filme y, posteriormente, como si en una de esas mismas tramas de sustituciones y traiciones nos encontráramos, el marido de Bennett disparó al agente de la actriz creyendo que se acostaba con ella: se apellidaba también Lang, Jennings Lang (Losilla, 2008, pp. 281-283).

El primer filme de la trilogía protagonizada por Joan Bennett: *The Woman in the Window* nos presenta una trama muy similar a su siguiente filme. Un maduro profesor universitario de psicología (Edward Robinson) se

enamora de una joven mientras su familia sale de viaje. En una pelea mata al amante de ella y luego toma una pastilla para suicidarse. Una vez que se desmaya por el veneno lo despiertan porque se ha quedado dormido en su club de caballeros y descubrimos que todo lo acontecido en la película ha sido un sueño. Slavoj Žižek realiza una lectura lacaniana de esta pieza:

El mensaje es que en nuestro inconsciente, en lo real de nuestro deseo, todos somos asesinos. [...] Despertado a la realidad cotidiana, puede decirse con alivio “fue solo un sueño”, pasando por alto el hecho crucial de que, en vigilia, él no es más que la consciencia de su sueño. [En realidad] tenemos un asesino que en la vida cotidiana sueña que es un burgués decente. (2013, p. 36)

Esta misma interpretación Žižek la repitió respecto a los juegos de rol y los perfiles ficticios de los jugadores como asesinos, violadores y promiscuos. Existe un cierto esencialismo en Žižek al obviar en el origen de las prácticas abusivas y violentas la socialización patriarcal y el contexto histórico, esencialismo que como veremos no le es exclusivo ya que lo comparte con gran parte de la crítica cinematográfica. Esta pesadilla pequeño burguesa no parece ser un síntoma de la naturaleza homicida del subconsciente, sino más bien del pánico de perder la posición y los privilegios por dejarse llevar por el deseo.

Un año después, en *Scarlet Street* retornamos al mismo motivo femicida que impregna la obra de Lang. Edward Robinson encarna esta vez a Christopher Cross, un cajero enamorado de una joven a la que miente diciendo que es pintor. Cuando descubre que ella lo estuvo engañando con su amante y proxeneta, y que juntos lo estaban esquilmando, Cross la mata. El tramo final del film nos presenta al burgués perdiendo su esposa, su empleo y su pasatiempo de pintor (en lo que al parecer era un prodigio), haciendo que el proxeneta cargue con la muerte de la joven y sea llevado a la silla eléctrica. En el próximo apartado estudiaremos con mayor detenimiento este filme.

Profundizando en las tramas de equivocidad femicida, *Secret beyond the Door* (el filme de la derrota de Diana Productions) narra nuevamente la historia de un esposo asesino. Esta vez Joan Bennett no encarna una *femme fatale*, si no una inocente y sacrificial heroína. Una joven rica estadounidense se casa en México con un arquitecto que acaba de conocer. No tarda mucho en descubrir una pulsión de coleccionar en su flamante esposo: realiza reproducciones minuciosas de escenas de crímenes célebres, todos femicidios cometidos por el amante. La película desarrolla el *mitema* de Barba Azul: este cuento recopilado y adaptado por Charles Perrault en el siglo XVII nos narra

la historia de un hombre rico que se casa con una joven doncella y le prohíbe entrar en una de sus habitaciones. Ella desobedece y descubre que en el cuarto prohibido Barba Azul esconde los cadáveres de sus anteriores esposas. En el filme de Lang la habitación prohibida es una reproducción de la alcoba de la protagonista, que es a la vez el mismo aposento donde murió la anterior mujer. Tras descubrir la habitación prohibida la protagonista elige una interpretación entre dos posibles: a) su marido mató a su anterior esposa, y guarda la habitación como un trofeo; b) no la mató, aunque sienta culpa de su muerte y guarda la habitación como un castigo constante y enloquecedor. Como es de esperar, ella toma la segunda interpretación y decide ayudarlo, lo cual resulta al menos extraño, sobre todo cuando comprende que él manifiesta un potente deseo de asesinarla. Lo cierto es que el personaje del esposo (interpretado por Michael Redgrave) se comporta como una *femme fatale*, solo que la función hace una clara distinción sexo-genérica cuando se trata de los varones.

El dispositivo culpógeno judeocristiano, tan implacable en este filme, termina distribuyendo la culpa en cuatro puntos para liberar al protagonista. Las culpables de la fascinación por los femicidios son cuatro mujeres: a) la madre del esposo, por haberlo dejado solo e irse a una fiesta cuando él tenía doce años; b) la hermana, por haberlo encerrado en una habitación esa misma noche, llevándolo a un estado de histeria; c) la asistente del protagonista, secretamente enamorada de él, y que colaboraba en respaldar los indicios de la locura; y finalmente d) la protagonista, ya que deberá sacrificarse para probar que no es un asesino y que puede liberarlo de la pulsión femicida. El final feliz de ambos esposos liberados del pasado y las pulsiones solo sirve para dejar la culpa por fuera de la responsabilidad del varón, entregando las cuestiones psíquicas a una lógica metafísica de castigos, penas y machismo acérrimo.

Para comprender más en profundidad el sistema Lang recordemos un acontecimiento extremadamente sugerente: en 1920 el mismo Lang fue acusado de asesinar a su primera esposa. Ella se suicidó en su habitación mientras él estaba en la sala de estar de la casa con su amante (y guionista) Thea von Harbou. Thea era la esposa del actor Rudolph Klein-Rogge, intérprete de *Doctor Mabuse*. Durante mucho tiempo se sospechó que Lang la había asesinado. Al igual que el protagonista de *Beyond a reasonable Doubt*, como veremos, se acostumbró luego de este evento a describir en su agenda sus coartadas y a no informar datos íntimos a nadie, ni siquiera a los historiadores del cine. Este dato biográfico, del que no esperamos abusar, parece señalar sutilmente una estrate-

gia psíquica y uno de los centros nodales de su obra: *la víctima es culpable, y debemos protegernos de ella*.

Scarlet Street (1945): la culpable es la víctima

Losilla destaca que el nombre original del filme, *Scarlet Woman*, surge de una de las imágenes del *Apocalipsis de San Juan* –la Gran Prostituta del reino del Anticristo– (Losilla, 2008, p. 283). Jesús Palacios, por su parte, señala que el nombre con que se bautizó en Hispanoamérica al filme (*Perversidad*) refleja perfectamente el “trasfondo moral de atroz catolicismo [que] acaba por carecer de sentido, al llevar hasta sus últimas consecuencias la concepción judeocristiana del pecado y la culpa” (Palacios, 2008, p. 543). La moraleja bíblica de la mujer pecadora que lleva a la perdición a un “buen hombre” (al igual que en *La mujer del cuadro*) no sale un ápice de la moral cristiana y sus consecuencias necesarias: la culpabilización de la víctima y la reafirmación del valor intrínseco de la clase burguesa siempre que no se contamine con la lujuria de las clases bajas.



Es momento de introducirnos en la problemática judicial que tanto importó a Fritz Lang. Uno de los subgéneros del policial más popular, sobre todo por mixturarse con otras subespecies, es el *relato de proceso judicial*, cuyos orígenes podemos rastrear hasta el siglo XVIII. Fritz Lang lo ha visitado en varias ocasiones, pensemos en los casos más paradigmáticos: *M* (1931), *Fury* (1936) y *Beyond a reasonable Doubt* (1956). En estos tres filmes nos encontramos con una fuerte crítica al sistema judicial, en los que sucesivamente podemos leer un alegato contra la pena de muerte, una denuncia de la corrupción institucional y un cuestionamiento de la metodología probatoria. Nos interesa analizar en profundidad cómo operan estas críticas en torno a la figuración de la mujer.

Scarlet Street dispone de un pasaje final en el que se desarrolla el juicio. Realizado de una manera fugaz el proceso suma declaraciones de todos los testigos que

permiten una lectura equívoca de los índices del caso. Hay dos interpretaciones posibles: A) El burgués es el culpable; o B) El proxeneta es el culpable. Hay solo dos caminos de lectura, y aunque el jurado se vuelque hacia B, la interpretación A es presentada en el juicio. El epílogo del filme es la caída del femicida en la locura, viviendo como un indigente y pidiendo que lo ejecuten por los crímenes pasados sin que nadie le preste atención.

Asimismo, *Beyond a reasonable Doubt* es la última película estadounidense de Fritz Lang, luego de haber trabajado durante más de veinte años en ese país, convirtiéndose en uno de los máximos exponentes del *noir* y el *thriller*. Citaremos completo el resumen que el mismo Gilles Deleuze hace de este argumento:

El héroe, dentro del marco de una campaña contra el error judicial, fabrica falsos indicios que lo acusan de un crimen; pero las pruebas de la fabricación han desaparecido y es arrestado y condenado; sin embargo, a punto de obtener el indulto, en una última visita de su prometida se contradice, y deja escapar un indicio por el cual ésta comprende que él es culpable y que efectivamente ha cometido el asesinato. La fabricación de los falsos indicios era una manera de borrar los verdaderos, pero desembocaba, por una vía indirecta, en la misma situación que los verdaderos. (2008, p. 232)

Esta cita nos da cuenta de una concepción de la verdad intersubjetiva obtenida como juego de equivocidades. Sin embargo, para Deleuze no es tan importante la intención de los protagonistas (menos una intención lingüística) como la imagen signíca presentada, es decir, el tipo de realidad que nos presenta. La consecuencia directa de este juego de índices es el de un paradigma de la criminalidad indistinguible, o de la culpa absoluta, es decir, la conclusión final de la moralidad católica y protestante. Solo el protestantismo y su buena conciencia puede volverse tan acérrimos como para hundirse en los bajos fondos y en las pesadillas de los individuos, sopesarlos y foguearlos hasta hacerlos estallar. Noel Simsolo coincide con esta misma idea, la falsa huella siembra una duda mortal sobre todos:

En este caso, el falso culpable es el verdadero asesino. Su carácter de cine negro se deriva del doble juego y de la duplicidad del protagonista, que desestabiliza al espectador. Todo lo que el cine negro extrae de las mitologías populares, de la pesadilla freudiana o de las frustraciones sociales y humanas en la posguerra se ve reducido a la evidencia que Lang siempre proclamó: no hay inocentes. (2009, p. 332)

Asimismo, dentro de este paradigma religioso cabe pensar toda una posible lectura de este film y de la figura de la mujer en Lang desde una perspectiva de género. En *Beyond a reasonable Doubt* es muy sugerente la imagen de un “pacto de hombres” que toman la palabra

para generar un caso falso en ocasión de un femicidio, casi como un juego intelectual, sin importarles el culpable real. También hay una fuerte relación de poder en que se les niega a las mujeres la voz y la razón. La mujer del protagonista ignora el plan, por instrucción del padre de ella, el otro cómplice. La bailarina seducida es burlada públicamente en el juicio por su forma de expresarse (además del hecho de que parte del plan es que el protagonista intente violarla para llamar la atención de la policía). La víctima incluso no tiene uso de la palabra, se halla silenciada en el filme completamente, sólo aparece como cadáver, y lo que sabemos de ella es por medio de la confesión de su asesino. Tan violento es el machismo que se presenta en el filme que Paul Jensen llega a decir que la causa del femicidio (un posible chantaje) está “más o menos justificada” (1990, p. 224). A partir de aquí procederemos a analizar cómo funciona este mismo pacto de hombres en *Scarlet Street*, pero de manera indirecta, a través de una lectura de su antecedente filmico francés.

La chienne (1931): el cuerpo de ella es un títere

El tema del burgués llevado a la decadencia por una mujer perniciosa tiene gran cantidad de versiones previas, tanto cinematográficas como literarias. Para mencionar el caso más paradigmático recordemos que tan sólo un año antes se proyectaba *Der blaue Engel* (1930) de Josef von Sternberg. Como bien destaca Roberto Cueto, el realismo poético francés operó una suerte de punto de referencia que permitió a Lang llevar a cabo una triangulación entre el expresionismo alemán y el *filme noir* americano, dándole como elementos importantes el trasfondo social, el naturalismo psicológico y el pesimismo moral (2006, p. 50). La trama de los dos filmes que estamos analizando es prácticamente la misma, por lo que no repetiremos el argumento. Nos interesa destacar sus similitudes y variaciones para complejizar nuestro ensayo crítico.



Ya desde el título la película Jean Renoir marca una posición determinada, un acto enunciativo claro: la acusación. Podría haberse llamado *Le maquereau*, literalmente

significa “la caballa” (aunque en francés sea masculino) y es el nombre vulgar que se utiliza para los proxenetas; o también *Le porc*, el cerdo, que dispone de las mismas connotaciones repulsivas de lo burgués y cercanas a los excesos. Sin embargo la denuncia es llana: la culpable, la ignominiosa, la perra, la puta es la muchacha Lulú.

Janie Marèse interpreta una Lulú aniñada, apenas superando la adolescencia (lo cual se opone a la sensualidad omnipotente de la Kitty de Joan Benett). La actriz tenía sólo veintitrés años cuando participó en el filme, rodado a mediados de 1931. En septiembre de ese mismo año murió en un accidente automovilístico, en un vehículo conducido por Georges Flamant, el actor que encarna a Dedé, su proxeneta. La sumisión y el amor que Lulú le consagra a Dedé parece no tener límites, y al mismo tiempo no implica maldad: Maurice Legrand (que interpreta Michel Simón) es solo un hombre maduro manteniendo una amante joven de origen humilde que está enamorado de otro muchacho. En el filme de Lang, el personaje de Robinson no termina de constituir un vínculo de amantes: tiene más elementos de una amistad extorsiva, aunque él esté enamorado de ella. Y la escena del desenlace fatal se corresponde con el desengaño de su idilio romántico, no por la traición en sí como veremos. Coincidimos plenamente con la descripción del proceso que se cierne sobre la *femme noir* según Ann Kaplan:

El *filme noir* expresa alienación, localiza sus causas en los excesos de la sexualidad femenina (una consecuencia “natural” de la independencia de la mujer) y castiga ese exceso para volver a situarlo dentro del orden patriarcal. (1998, p. 103)

Lo que nos interesa señalar es que aún con el desenlace fatal y la ejecución del proxeneta, el “pacto de hombres” se mantiene intacto: el burgués y el proxeneta no se confrontan, luego de encontrarse se separan y el burgués vuelve a buscar a la muchacha cuando está sola e indefensa.

La escena neurálgica del asesinato, en la que Legrand llama a Lulú “perra” en el paroxismo de su ira, resulta interesante analizarla dentro de una dinámica del deseo. Lo que el pequeño burgués hace es enfrentarse con el deseo auténtico de la muchacha por Dedé, y con el desprecio que siente por él, lo cual le resulta insoportable. En ambos casos la escena tiene un carácter fiduciario, presencia impúdica de una economía burguesa del deseo. Esto se indica ya en que los dos protagonistas están vinculados con el ámbito financiero: Legrand y Cross son cajeros de grandes empresas a las que roban para mantener a su amante. El asesinato obra como un cobro de deuda

porque el personaje femenino se halla en mora ante el masculino. Dentro del sistema patriarcal es claro que la mujer se ve obligada a usar su cuerpo como mercancía, lo que la convierte en títere de la voluntad del varón. Sin embargo, la escena del femicidio culmina con el reclamo de una mercancía que ambas protagonistas (la norteamericana y la francesa) no consienten entregar: su deseo. Un deseo que se opone a la conveniencia (los proxenetas que las explotan son violentos y vejatorios, ni siquiera se esfuerzan en fingir cariño o en engatusarlas). La mujer está entonces en una deuda doble: le debe el cuerpo al proxeneta y el deseo al burgués, una deuda que sólo se acabará liquidando con su propia vida.

La pequeña y a la vez inconmensurable diferencia entre ambos filmes sobre la que nos detendremos para acabar este ensayo es la obertura y el cierre y la banda sonora de ambos momentos, ya que implican toda una cosmovisión moral. André Bazin recuerda que el filme empieza con una presentación hecha por Guignol.

En primer lugar por el gendarme que anuncia: «Van a ver un drama moral», etc. Después el gendarme es apaleado por Guignol, que afirma que el filme que se va a ver no prueba nada de nada y no enseña nada a nadie. (Bazin, 1971, p. 27)

Como si se tratase de un filtro o un lente coloreado, el filme es precedido entonces por una advertencia de lectura que se replicará al final con una música burlona y un escenario de títeres. En oposición al prometeico castigo final de *Scarlet Street*, el final de *La chienne* es cómico: Legrand no enloquece, no siente culpa, sólo se vuelve un pordiosero que ni siquiera se da cuenta de que en la

galería donde mendiga venden sus antiguos cuadros. Se alegra por una limosna y se va a beber con el ex marido de su ex mujer. Proponemos que el mensaje inicial, “esta historia no enseña ni prueba nada”, es falso. Enseña con meticulosidad la apropiación, explotación, asesinato y culpabilización femenina, y remata esta enseñanza *poética* con cinismo puro.

Conclusión: la tragedia y la parodia

Hemos intentado demostrar en este trabajo la serie de funciones con que se sujeta a los personajes femeninos en el sistema fílmico de Fritz Lang. Describimos su preocupación por los procesos judiciales (como género y como ética) y los procesos de culpabilización de las víctimas que en las dinámicas del deseo operan. Cuando rastreamos el antecedente de *Scarlet Street* en *La chienne* intentamos evidenciar que sin presentar al menos explícitamente la cosmovisión judeocristiana es posible constituir una trama de reificación y explotación femenina que no sólo culpabiliza a las víctimas, sino que convierte dicha alienación en una broma, en un espectáculo risible. La moral burguesa, de origen cristiano aunque secularizada, mantiene una relación con el deseo femenino de prohibición y castigo, al que solo permite canalizarse mediante la mercantilización de la belleza y su libido. Ambas películas conservan esta esencia reificante y culpógena sobre la mujer, aunque oscilen de la moralización a la insignificancia cínica.

Referencias

- Bazin, A. (1971). *Jean Renoir*, Trad. J. Bollo, Editor digital Titivilus.
- Cueto, R. (2006). La triste canción del hampa. El realismo poético y la estética noir”, en Palacios, Jesús (ed.) *Euronoir. Serie negra con sabor europeo*, Madrid, T&B Editores, pp. 47-61.
- Deleuze, G. (2008). *La imagen-movimiento: estudio sobre cine 1*, trad. I. Agoff, Buenos Aires, Paidós.
- Jensen, P. (1990). *Fritz Lang*, trad. C. Zumarraga, Madrid, Ediciones JC.
- Kaplan, E. A (1998.) *Women in Film Noir*, new ed. London: British Film Institute.
- Losilla, C. (2008). “Retórica, ruido, silencio. Fritz Lang y el fin del cine negro” en PALACIOS, JESUS y WEINRICHTER, ANTONIO (2008) *Gun crazy. Serie negra se escribe con b*, Madrid, T&B editores.
- Palacios, J. (2008). “Mondo perfecto. Sobre Perversidad de Fritz Lang” en PALACIOS, JESUS y WEINRICHTER, ANTONIO (2008) *Gun crazy. Serie negra se escribe con b*, Madrid, T&B editores.
- Simsolo, N. (2009). *El cine negro*, trad. A. Martorell Linares, Madrid, Alianza Editorial.
- Weinrichter, A. (2008). “Kiss kiss bang bang: La femme noire” en PALACIOS, JESUS y WEINRICHTER, ANTONIO (2008) *Gun crazy. Serie negra se escribe con b*, Madrid, T&B editores.
- Žižek, S. (2013). *Mirando al sesgo. Una introducción a Jacques Lacan a través de la cultura popular*, Buenos Aires, Paidós.

Filmografía

Lang, F. (1944). *The Woman in the Window*, U.S.A., International Pictures.

Lang, F. (1945). *Scarlet Street*, U.S.A., Diana Production Company.

Lang, F. (1948). *Secret Beyond the Door*, U. S. A., Diana Production Company.

Lang, F. (1956). *Beyond a Reasonable Doubt*, U.S.A., RKO Radio Pictures.

Renoir, J. (1937). *La chienne*, Francia, Les Etablissement Braunberger-Richebé.