

## EL TERROR EN EL CINE ARGENTINO Y BRASILEÑO EN LOS AÑOS CINCUENTA. RELECTURAS DE MONSTRUOS IMPORTADOS Y VIOLENCIA SEXUAL: ENTRE LA LEY, EL PSICOANÁLISIS Y LA MANDINGA

### HORROR IN ARGENTINIAN AND BRAZILIAN CINEMA IN THE FIFTIES. READINGS OF IMPORTED MONSTERS AND SEXUAL VIOLENCE: BETWEEN LAW, PSYCHOANALYSIS AND MANDINGA

Dra. Cecilia Nuria Gil Mariño (CONICET-UdeSA/UBA-IAE)\*

#### RESUMEN

Durante el período denominado clásico, en Argentina y Brasil, el terror se expresó a través y en hibridez con otros géneros más populares en la época, configurándose versiones vernáculas de suma particularidad del policial, del *noir*, del melodrama fantástico, del gótico, entre otros, y así, articularon un repertorio de miedos, ansiedades, represiones y fascinaciones que dialogaban con los discursos sociales civilizatorios. El asesino serial, el pedófilo y el monstruo, por un lado, constituirían la figura de la alteridad frente al ciudadano civilizado. Por el otro, su naturaleza “anómala” manifestaba las represiones y frustraciones masculinas en un orden patriarcal rigurosamente establecido.

A partir del análisis de tres películas de la época, este trabajo busca indagar sobre las imágenes de la violencia sexual y los femicidas en los primeros años de la década de 1950 en clave comparativa entre el cine argentino y brasileño para pensar las imágenes de los monstruos sociales y los modos de lidiar con ella a través de la ley y de las interpretaciones psicoanalíticas y místico-religiosas en las explicaciones de las anomalías del orden. Estos filmes son *Caiçara* (Adolfo Celi, 1950), *Vampiro negro* (Vignoly, 1953) y *Si muero antes de despertar* (Carlos Hugo Christensen, 1952).

#### PALABRAS CLAVES:

cine de terror argentino y brasileño, violencia sexual, monstruo.

#### ABSTRACT

During the so-called classic period, in Argentina and Brazil, horror was expressed through and in hybridity with other more popular genres at the time, vernacular versions of

\* Professora Visitante do Departamento de História da Universidade Torcuato Di Tella (Buenos Aires, Argentina) e Doutora em História pela Universidad de Buenos Aires (UBA). cecigilmarino@gmail.com

the police, noir, fantastic melodrama, gothic, among others , and so, they articulated a repertoire of fears, anxieties, repressions and fascinations that dialogued with civilizing social discourses. On the one hand, the serial killer, the pedophile and the monster would constitute the figure of otherness against the civilized citizen. On the other, his “anomalous” nature manifested male repressions and frustrations in a rigorously established patriarchal order.

From the analysis of three films of the time, this work seeks to investigate the images of sexual violence and femicides in the early fifties in a comparative key between Argentine and Brazilian cinema to think about the images of social monsters and the ways of dealing with them through the law and psychoanalytic and mystical-religious interpretations in the explanations of anomalies of order. These films are *Caiçara* (Adolfo Celi, 1950), *Vampiro negro* (Vignoly, 1953) and *Si muero antes de despertar* (Carlos Hugo Christensen, 1952).

#### **KEYWORDS:**

Argentine and Brazilian horror cinema, sexual violence, monster.

## **INTRODUCCIÓN**

A diferencia de otros géneros cinematográficos, el terror aún es un campo poco explorado por las historiografías del cine argentino y brasileño. Nombres como los de Narciso Ibáñez Menta -actor español nacionalizado argentino- y José Mojica Marins -actor, director y guionista brasileño, también conocido por su personaje Zé do Caixão- se constituyeron en estrellas indiscutibles del terror en sus respectivos países a partir de la década de 1960, eclipsando otras expresiones del género que dan cuenta de una extensa y variada producción en estos países desde tiempos muy tempranos. Rosana Díaz Zambrana (2012) señala que en América Latina este poco interés historiográfico por el género estuvo dado por la baja calidad de estas películas, así como por el temor a la reproducción de estereotipos colonialistas que presentaban a la región a través de lo salvaje y lo extraño. Por su parte, para el caso de la historiografía brasileña, José Mário Ortiz Ramos (1993) señala que “La extrema atención dedicada al filme de autor -con trabajos sin duda significativos- sumado a un intenso énfasis ideológico, condujeron a un desprecio por la narrativa del entretenimiento.” (1993: 111). El autor señala que la dificultad para pensar los géneros está ligada a un punto de estrangulamiento de la reflexión brasileña como lo es la cuestión de la cultura popular en una sociedad

modernizada. Sobre el terror, Laura Loguercio Cánepa (2008) también remarca que la ausencia del género es más historiográfica que histórica.

No obstante, el terror y sus monstruos constituyen un espacio discursivo privilegiado a la hora de pensar los miedos, las ansiedades y las formas de violencia de una sociedad. El asesino serial, el pederasta, el monstruo, forjan figuras de la alteridad frente al ciudadano civilizado, al mismo tiempo que su naturaleza anómala pone en cuestión las características de un orden patriarcal civilizatorio de los proyectos político-culturales latinoamericanos, expresan pulsiones reprimidas y repreguntan sobre la tolerancia a la diferencia.

Durante el período denominado clásico, en Argentina y Brasil, el terror se expresó a través y en hibridez con otros géneros más populares en la época, configurándose versiones domésticas de suma particularidad del policial, del *noir*, del melodrama fantástico, del gótico, entre otros. Estos géneros vernáculos tuvieron el potencial de forjar un espacio que habilitaba las transgresiones sociales y sexuales, al mismo tiempo que las contenían. Los trabajos de Rick Altman (2000) y Jason Mittel (2004) plantean pensar las “formas mutantes” bajo las cuales la categoría genérica opera culturalmente, de qué manera estos textos son apropiados por sus usuarios de maneras distintas; el género como un conjunto de expectativas compartidas. En este sentido, este trabajo se propone pensar de qué manera estas películas forjaron experiencias sociales comunes sobre la violencia sexual de los años ‘50 en Argentina y Brasil, y qué tipo de figuras masculinas encarnaron la violencia y la ley, en un sentido amplio.

Por su parte, Linda Williams (1991) señala que existe un vínculo muy estrecho entre el horror y las cuestiones de género, al pensar las relaciones entre el horror, la pornografía y el melodrama. La autora señala que los tres géneros implican un “sensacionalismo” en el cuerpo a través del sexo, la violencia y la emoción. Los tres, según Williams, pueden ser considerados bajo la extendida rúbrica de melodrama, entendido como un modo fílmico del exceso estilístico y/o emocional que se manifiesta en contraste con modos más “dominantes” del realismo.

A partir de la crítica feminista de los años ‘70, Laura Mulvey (1975) explicó como el cine clásico de Hollywood tuvo un papel activo en la interpretación socialmente establecida de la diferencia sexual que domina las imágenes y las formas eróticas del mirar. Frecuentemente, la mujer aparece en una posición subordinada no solo en términos de

la historia, sino también en relación al mirar de la cámara. Así, la mujer expuesta como objeto sexual es el leitmotiv del espectáculo erótico y, por el contrario, la figura masculina no carga con ningún tipo de cosificación sexual. De esta manera, el hombre es el portador del punto de vista del espectador. En esta misma dirección, Teresa de Lauretis (1984) señaló que en el cine se niega a la mujer su posición de sujeto y creadora de cultura, relegándola al rol de objeto y fundamento de la representación. La subjetividad de las mujeres está definida, entonces, a partir de los sujetos masculinos, dejándolas en un vacío de significado.

No obstante, estos estudios en los años '90 dieron paso a aquellos que comenzaron a complejizar la idea de roles sexuales y de género, a partir de los estudios de Judith Butler (1990) sobre la teoría de la performatividad del género y el desarrollo del movimiento *queer*. Así, la masculinidad como modelo homogéneo comenzó a ser cuestionada y comenzaron a considerarse variables como la clase social, la edad, la política y la geografía. Judith Halberstam (2008) plantea la marginación de masculinidades alternativas y la diferencia de la política de la virilidad. En este sentido, este artículo propone analizar las imágenes de las violencias sexuales y los femicidas, no solo a partir de las representaciones de las figuras femeninas sino, y especialmente, de las masculinas; de qué manera se construyeron estos monstruos “anómalos”.

Asimismo, Linda Williams (1984) señala que en las películas de terror la mujer no solo es castigada por mirar al monstruo sino también por la existencia de una sorprendente afinidad entre la mujer y el monstruo, por la cual en su mirada al monstruo reconoce su estatus similar en las estructuras patriarcales de ver, su diferencia. De esta manera, no habría tanta diferencia entre un objeto de deseo y un objeto de horror desde la mirada masculina. Si bien este ensayo fue revisitado por la propia autora, este trabajo retoma la idea de una suerte de afinidad entre los lugares disruptivos de la mujer y el monstruo para pensar las desestabilizaciones al orden patriarcal.

Tal como plantea Gabriel Giorgi (2009), el hombre como modelo normativo se recorta contra la singularidad radical de lo monstruoso. El autor apunta también que la cultura latinoamericana fue trazando límites con el monstruo al mismo tiempo que indicó su convivencia con los hombres, incluso su vecindad o intimidad. Así, se entiende a “(...) la monstruosidad no como exterior y pura alteridad respecto del hombre, sino como un ‘interior externalizado’ de lo humano” (2009: 325). En su trabajo Giorgi piensa esta tipología de lo monstruoso para pensar las relaciones de dominación y la inversión de

las mismas, su narración oblicua y su producción de lenguaje político. En el presente trabajo, esta idea es pensada a través de los planteos de Rita Segato (2003) que entienden a la violación no como una patología, sino como un elemento fundamental de un mandato para la reproducción de la economía simbólica patriarcal.

Así, estos nuevos enfoques con perspectiva de género que se orientan a analizar los procesos de construcción de una masculinidad hegemónica y que echan luz sobre otros tipos de masculinidades, posibilitan relecturas sobre las versiones domésticas de los monstruos en el cine de género en Argentina y en Brasil a inicios de los años cincuenta, intentando dar cuenta de la dimensión pragmática de Altman, analizando parte de las imágenes que circularon en el cine de la época sobre la violencia sexual y los femicidas. En el delineamiento de las imágenes de estos agresores y asesinos, y en su performatividad de la violencia de género frente a sus víctimas, se articulan elementos que van del discurso biologicista de la sociedad, al psicoanálisis y elementos religioso-espirituales en sus versiones tanto cristianas como afrobrasileñas. En esta dirección, se analizará primero la construcción de la figura de los agresores-femicidas, y en un segundo lugar y a modo de conclusión, los diferentes modelos de masculinidad que se presentan en los filmes.

## LOS MONSTRUOS

*Si muero antes de despertar* (Carlos Hugo Christensen, 1952), al comenzar, entre los créditos coloca una leyenda que aclara que los personajes y hechos de esta película son imaginarios. Los créditos se suceden sobre el plano de una calesita que gira sin cesar. Al terminar de pasar, sobre el mismo plano de la calesita, una voz en off dirá:

En lo más hondo del corazón humano está escrita esta gran verdad. Solamente la pureza puede vencer a las fuerzas del mal. Solamente un niño puede matar al monstruo. En la calesita de los viejos cuentos los héroes infantiles siguen desfilando eternamente. Son niños pobres, hijos del pueblo. Se llaman Caperucita y Cenicienta, Piel de Asno y Pulgarcito, Carabás y la Bella Durmiente. Son el mundo de la pureza en lucha contra las fuerzas del mal. El lobo y la bruja, el ogro y Barbazul.

Luego del plano de la calesita, se sucede la imagen de un bosque que remite a los cuentos de brujas y fantasmas, y a los decorados de las películas expresionistas alemanas para después romper la atmósfera fantasmagórica con planos del barrio y de niños y niñas entrando a la escuela, mientras la voz en off continúa:

Así, se llamaban en los viejos tiempos. Hoy vamos a contarles de otra manera la misma historia (...) el bosque legendario donde crecen los árboles del miedo puede ser cualquier baldío de nuestra propia ciudad, al fondo la casa misteriosa donde acecha la bestia del mal con la que ustedes se habrán cruzado cien veces sin darse cuenta porque no hay trajes especiales para la bestia. La princesa encantada puede ser cualquier niña de nuestro barrio. Y el héroe de hoy llevará el guardapolvo blanco y la alegría sana de la calle (...) quizás su propio nieto señor, su propio hijo señora (...) porque en el fondo no ha cambiado nada, la lucha sin fin, la eterna batalla entre el niño y el monstruo va a comenzar una vez más, la calesita de los viejos cuentos sigue girando.

El filme, basado en un cuento del célebre autor de la novela negra norteamericana William Irish<sup>1</sup>, propone desde el inicio la idea de que el mal acecha en todas partes en la ciudad moderna. La película trata sobre un asesino de niñas que termina siendo descubierto gracias a un niño. La calma del barrio “cordial”, en términos de Adrián Gorelik (1998), se rompe por un personaje foráneo, que pertenece a la espacialidad del baldío, espacio de la alteridad, foco del atraso urbano y terreno de la inseguridad. Llama la atención la apelación directa al espectador/a, buscando trazar un puente con su contexto de exhibición y planteando que el problema del mal en la sociedad trasciende el tiempo.

Al terminar la secuencia de los niños y niñas entrando a la escuela, se sucede un plano de las campanas de una iglesia, y se sobreimprime el siguiente texto: “Con fe cerrados los ojos. Con fe las manos cruzadas. Al llegar la noche oscura. A Dios entrego mi alma. Si muero antes de despertar. Que el Señor venga a buscarla”. Esta frase se volverá a repetir en la pizarra de la escuela encuadrada detrás de la figura de la maestra cuando Lucho -personaje principal del film- cree que su compañera Julia ha desaparecido en manos del asesino de niñas. Tras la lectura de la misma por parte de los alumnos y alumnas, se desarrolla la secuencia del secuestro de Julia. En plano y contraplano aparecen la figura del pederasta de cuerpo entero vestido de negro y el rostro de Lucho angustiado en un plano medio. La frase hace su tercera aparición cuando Julia y Lucho, asustados frente a la amenaza del asesino, la recitan a modo de rezo mientras esperan a que llegue la policía. El asesino los increpa sobre cómo podría ayudarlos Dios en esa situación. Él está fuera de toda ley, tanto la terrenal como la divina.

El blanco de las paredes de la escuela y el de los guardapolvos de los niños y niñas marca un fuerte contraste con el traje negro del asesino de niñas. La película comienza con la desaparición de Alicia cuyo único testigo es su amigo Lucho. Él ha dado su palabra de

no revelar la amistad de la niña con el hombre y debe cumplirla. Como buena parte de la filmografía de Christensen, la cuestión del deber ser y la ética están en primer plano. La niña es encontrada en un baldío por un grupo de policías que investiga el caso, en el cual se encuentra el padre de Lucho. La película insinúa la agresión sexual en los crímenes por los comentarios que Alicia describe que el asesino hace sobre su belleza, el plano en que éste acaricia su cara y toma su mano mientras vemos el rostro fascinado de Alicia, dando cuenta de la complejidad vincular del abuso infantil y su manipulación. Asimismo, cuando la niña es finalmente encontrada en un baldío, el padre de Lucho no quiere dar detalles de la crueldad del crimen.

La cuestión de la ley -en su sentido institucional- vuelve a aparecer en esta conversación entre los padres de Lucho. El padre se queja de la apelación a las enfermedades psiquiátricas en estos casos. “Total, ¿para qué? Si un día conseguimos echarle mano, no faltará quien diga, “un pobre lunático, un irresponsable”, y a lo mejor lo mandan a un hospicio a cuidarlo bien”. El psicoanálisis y los discursos sobre psiquiatría, para estos años, se hayan ampliamente difundidos en la cultura de masas. Mariano Plotkin (2018), en su análisis sobre la circulación del psicoanálisis en Argentina y Brasil en la primera mitad del siglo XX, plantea que,

(...) los saberes se constituyen en el proceso mismo de su diseminación. Es decir, que eso que llamamos psicoanálisis (...) no es, ni ha sido jamás, un objeto puro, producto de una o más mentes preclaras, que luego fue interpretado a lo largo de la historia de manera más o menos adecuada (...) a lo largo de un viaje transnacional y transcultural. (...) En otras palabras, y en términos más generales, considero que la historia de los saberes y sistemas de creencias no pueden separarse de las múltiples apropiaciones y reformulaciones que los mismos sufren en el proceso de su transnacionalización y evolución histórica, (...) (habiendo diferentes) formas de psicoanálisis realmente existentes. (PLOTKIN, 2018: 207).

Para el caso argentino, Plotkin analiza la popularidad de la revista de fotonovelas *Idilio*, lanzada en 1948, y su sección “El psicoanálisis le ayudará” saturada de términos del lenguaje psicoanalítico<sup>2</sup>. A partir de este proceso de producción de conocimiento en la dimensión de la circulación, el lenguaje psicoanalítico colaboró con la popularización del discurso médico sobre la sociedad. En el campo de la cultura de masas, el cine también se erigió como un espacio privilegiado para la divulgación de estas ideas, al mismo tiempo que colaboraba con la construcción de un discurso sobre lo tolerable y lo intolerable, ¿el psicópata es tolerable? ¿y el perverso -utilizando la terminología lacaniana posterior a este momento? ¿Debe o no recibir la máxima pena? En esta dirección, Román



Settón agrega que el cine se vuelve: “(...) un ingrediente esencial para el desarrollo del complejo imaginario de la criminalidad y la marginalidad urbanas”. (2014: 49).

Sobre la pena, el discurso de la justicia por mano propia viene por parte de una de las figuras femeninas, la madre. Todas las figuras de autoridad femeninas están en una segunda instancia, la madre bajo el padre, la maestra bajo el director de la escuela. Mientras que la primera representa la autoridad estricta de la institución, la segunda es la del afecto y la ética. Al enterarse del crimen de Alicia, la madre de Lucho dirá: “a esos tipos deberían dejárnoslos a nosotras”, reclamando una suerte de justicia popular femenina frente a la ineficiencia del Estado, que es también su esposo, es decir frente a la ineficiencia de la ley del orden patriarcal. No obstante, ese “nosotras” no se corresponde estrictamente con formas de resistencia feministas, sino que se refiere más bien a la venganza de un colectivo de madres, que no vuelve a aparecer en el filme. Más bien, como señalaba, las figuras femeninas deben acatar el orden, caso contrario, les espera un destino trágico. Las niñas son las rebeldes en la historia, pero esa rebeldía tiene el precio de su vida.

Entonces, el asesino, el monstruo, es el lunático. Lucho despierta de su pesadilla preguntando qué es un lunático, su madre le contestará que es un animal. María José Moore y Paula Wolkowicz (2005) agregan que la animalidad se ve reforzada por la diferencia de escala que tiene con los niños y niñas, y por el hecho de que solo tenga voz hacia el final del filme. Retomando el planteo de Giorgi, se trata de la diferencia de la norma que tensiona los límites de lo humano, pero que emerge de lo humano. El lunático expresa en su forma más radical, la del femicidio, la violencia contenida del barrio cordial. Lo que contiene el orden es la construcción de su carácter de excepcionalidad. El asesino de *Si muero antes de despertar* no reconoce ninguna moral, ni la de la ley ni la religiosa, y se enfrenta a ambas personificadas en el personaje del niño. El rezo funciona como el crucifijo en las películas de vampiros. Fernando Pagnoni Berns (2012) señala que en el cine clásico argentino el horror sobrenatural se ve reemplazado por los salvajes homicidas. El autor plantea que en los primeros filmes del género los monstruos, los otros, son contruidos a partir de alguna anomalía física -como en la primera película que se registra, *El hombre bestia o las aventuras del Capitán Richard* (Camilo Zaccaría Soprani, 1934) o la considerada pionera e introductoria de la estrella indiscutible del género, Narciso Ibáñez Menta, *Una luz en la ventana* (Manuel Romero, 1942)-. El filme *El extraño caso del hombre y la bestia* (Mario Soffici, 1951) -transposición de *El extraño*



caso del *Dr. Jekyll y Mr. Hyde* (Robert Louis Stevenson, 1886)-, llamativamente por el carácter social y político de gran parte de la obra de Soffici, parte directamente de un supuesto racista al construir al otro en términos étnicos. En el proceso de conversión de Jekyll a Hyde, su piel se oscurece, reforzando discursos racistas sobre la población.

Por su parte, Carina Rodríguez plantea que esta ausencia de monstruos sobrenaturales en el horror argentino nos hace cuestionar la naturaleza de nuestra identidad.

(...) Si “el terror basado en lo sobrenatural tiene la función de proveer un escape ante los terrores demasiados reales y cercanos -guerras, pestes, crisis, hambrunas-, ¿qué pasa con la psiquis de una literatura que se niega a ese escape?” (Gandolfo y Hojman, 2007: 14). Esta situación genera la imposibilidad de exorcizar a nuestros propios demonios (...) Argentina es así una cultura contracturada que exhibe un inusual número de psicólogos per cápita. Sin escapismo, hay más horas de diván. (RODRÍGUEZ, 2014: 52).

Esta construcción psiquiátrica es aún mucho más compleja en el caso del asesino serial de *El vampiro negro* (Román Viñoly Barreto, 1953), remake de la película alemana *M* (Fritz Lang, 1931) y su relación con el psicoanálisis es mucho más directa. El inicio del filme también alerta sobre los peligros de la gran ciudad indicando que la película se basa en un célebre caso policial. El texto sobreimpreso dice: “(...) Su noble propósito es prevenir a padres, madres e hijos sobre los graves peligros que se ciernen sobre cualquier ciudad en la que deambulan toda clase de seres humanos. No se vincula ni directa ni indirectamente a personas, funcionarios o instituciones reales”. De esta manera, estas películas se presentan en diálogo con las sociedades de su tiempo, colaborando con un discurso de miedo al otro social, normativo de una sociedad, pero con cierta distancia para no forjar imágenes de inseguridad y brutalidad de los tiempos que corren.

Es una “detective story” sobre un asesino serial de niñas, el profesor Ulber interpretado por Nathán Pinzón, que termina siendo descubierto gracias a una niña que se salva de la muerte y su madre que la encuentra, Rita una madre soltera que trabaja en un club nocturno, interpretada por Olga Zubarry. La primera escena se trata del test de Rorschach<sup>3</sup> realizado al vampiro. Las láminas se van sucediendo mientras el psiquiatra le pide que diga lo que ve mientras él responde que no sabe. Los planos se superponen entre lo difuso de las imágenes de las láminas, un humo que cubre los ojos del vampiro y el recuerdo de las niñas asesinadas y las risas, en *over*, de las mujeres que lo humillaron. Setton señala: “(...) Desde 1870, aproximadamente, el femicidio ha sido un motivo central del género en estrecha relación con una configuración del cuerpo de la mujer

como peligro, que atenta contra la institución familiar y mina la solidez de los vínculos afectivos” (2014: 57).

En la escena siguiente del juicio, el investigador fiscal explica que el acusado no sabe responder sobre las causas impulsoras de sus crímenes, argumentando que “(...) basándose en el psicodiagnóstico, (...) su agresividad ha sido una forma de suicidio. Freud señala repetidamente que son instintos eróticos los que neutralizan los deseos agresivos procedentes del instinto de muerte”. Esta escena sigue los parámetros del cine de juicios de los Estados Unidos, poco común en el cine argentino por tener un sistema judicial con una teatralidad completamente diferente. En la misma aparecen las posiciones que tratan al femicida/infanticida como un enfermo mental y piden su internación, tal como se reclamaba en la película anteriormente analizada. El investigador fiscal insistirá en su lucidez e inteligencia tras el crimen para demostrar la estructura perversa, en términos lacanianos, del acusado. Conoce la ley, pero la reniega. La figura del perverso psicoanalítico también adopta la metáfora medieval del vampiro, ya presente en el título. “A ese anormal satánicamente inteligente tenemos que encerrarlo o eliminarlo (...) es la más terrible amenaza para la sociedad”, dice el detective. El plano final, tras el fallo de la condena a la horca, es un plano abierto de la fachada de la Facultad de Derecho de la Universidad de Buenos Aires y en él se sob reimprime un texto que dice: “Levántate Señor, entiende en mi causa y júzgame según tu justicia porque solo Tú conoces el mal que provoca mi culpa”, tensionando la moral y ley laica de la divina.

El femicida en su vida cotidiana es un profesor, presentado como una persona “correcta y fina”, cordial y muy torpe socialmente, especialmente con las mujeres. La causa de sus crímenes es explicada por su frustración con las mujeres. Tras una escena en la que se ve humillado por la colega de trabajo del cabaret de Rita, el plano de la mujer que se ríe a carcajadas de él se fusiona con el del rostro apesadumbrado del profesor Ulber de la escena siguiente en la que está en un bar y acto seguido elegirá a su próxima víctima. El momento del impulso criminal se construye a partir del sonido y del montaje de los primeros planos del asesino. Hay un trabajo con la música extradiegética típico del género y una melodía silbada que se vuelve leitmotiv del crimen y gracias a la cual un ciego lo reconoce. Con respecto al montaje, pasa del primer plano de su mirada al recorte de su figura de espaldas siguiendo a la víctima. Asimismo, la colega de Rita se ríe de él porque solo quiere tomar el té con ella, porque no responde al ideal de virilidad hegemónico. En términos de Segato, el mandato de la violación y asesinato

de la sociedad patriarcal es el resultado de la falta de poder. A diferencia del asesino del filme anterior, cuyo registro de actuación propone una mirada perdida y sórdida, movimientos nerviosos y se lo ve irritado, el asesino que construye Nathán Pinzón, en una gran actuación, es perturbador por su simpleza, su amabilidad y una fragilidad que logra configurar un lugar de víctima. La única sangre que aparece en el filme es la de él. La sangre como alimento para calmar la pulsión de muerte. En la escena en la que se corta su propia mano para evitar matar a la hija de Rita, el momento de la sangre es precedido por uno de tensión en el que alternan los primeros planos iluminados del rostro de la niña y los claroscuros del rostro del asesino y su mirada sórdida. La única escena de violencia es cuando Rita quiere recuperar a su hija y el profesor Ulber no quiere entregarla porque es la “única que ha sido buena” con él. En el momento de su arresto, el vampiro declama un soliloquio en el que pide angustiado que no lo maten, que siempre se burlaban de él. Moore y Wolkowicz citan una entrevista realizada a Pinzón por Sergio Wolf:

(...) Mi personaje era tan tímido que viola nenas de cuatro o cinco años porque son las únicas que puede dominar y seducir. Y al final, yo conseguía, en el momento en que lo condenaban a la horca, que, en todas las salas donde la vi, se levantara un murmullo en la platea, como si dijeran “pobre tipo”. (*La Caja*, Buenos Aires, abril-mayo de 1993, citado en MOORE y WOLKOWICZ, 2005: 74).

La reacción descrita da cuenta de la potencia de las imágenes cinematográficas para establecer lugares de identificación con lo intolerable en términos éticos y sociales.

En el caso de *Caiçara* (Adolfo Celi, 1950), la trama se traslada a una isla -gran parte fue filmada en Ilha Bela-, por lo que no hay asesinos seriales propios de la urbe, sino que la violencia sexual y el femicidio son domésticos. Esta película fue el primer largometraje de la empresa Vera Cruz. En sucesivos filmes la compañía abordó historias de misterio y suspenso con una marcada influencia del cine de Alfred Hitchcock. Desde los inicios del rodaje, la crítica estaba expectante como lo demuestran las notas de un periódico como *Correio da Manhã*, donde escribía Antonio Moniz Vianna. Contaba la historia de Mariana (Eliana Lage), hija de leprosos que se casa con José Amaro, un viudo constructor de barcos que vive en la Ilha Verde del litoral paulista, al que vio solo dos veces en su vida. Mariana es víctima de la violencia doméstica de su esposo y del asedio de su socio Manuel. Sus únicos aliados en la isla son la familia de la difunta de su esposo, el sobrino -Chico- y la madre -Sinhá Felicidade-, hasta que llega su verdadero amor.

Laura Loguercio Cánepa (2008) señala que la película hace una relación bastante discreta entre el melodrama y el horror, al mismo tiempo que “brasileñiza” ambas tradiciones. Parte de esta brasileñización corre por cuenta del personaje de Sinhá Felicidade. Ella acusa a Amaro de haber asesinado, o por lo menos dejado morir, a su hija. Mujer negra que practica la magia, será la que proteja la vida de Marina. Los rituales incluyen danzas, rezos y muñecos vudús. La escena en la que Sinhá Felicidade ahoga en un charco de agua un muñeco vudú con el cabello de Amaro -que había robado anteriormente de su peine-, se sucede a la partida en barco de Amaro y Manuel, donde el primero morirá por culpa del segundo. Será también el mar el que traerá el nuevo amor de Marina, Alberto, un marinero que se enamora de ella al ver su retrato.

La discusión sobre la construcción de lo nacional en la película fue un acalorado debate. En 1952, Salviano Cavalcanti de Paiva publica en *A Scena Muda* una nota que se titula “Nada de novo além de sexo, macumba e malandragem”. En la misma, se resalta que la macumba se volvió un lugar común de lo brasileño.<sup>4</sup> Alex Vianny y Nelson Pereira dos Santos también fueron muy duros con el filme en este aspecto, planteando que colaboraba con un “cosmopolitismo desmoralizante”<sup>5</sup>. Antonio Moniz Vianna también alerta sobre el peligro de la copia mal hecha de los filmes de zombies norteamericanos en relación al candomblé. Sobre el estreno de *A sombra da outra* (Watson Macedo, 1950) dice que “(...) levá-o aos maiores desatinos, como o de tentar reproduzir, com a finalidade de ‘ambientar’ o drama, uma espécie de candomblé inspirado nos inúmeros filmes americanos sobre zombies” (VIANNA, 1950: 7). La crítica al filme, por su parte, fue bastante discreta.

Sobre estas discusiones, Loguercio Cánepa (2008: 203) para pensar los elementos del género, resalta el planteo de Maria Eliezer Galvão, que señala que la película propone una exaltación neorromántica del carácter irracional del pueblo brasileño. Sinhá Felicidade elimina el mal de la sociedad por medio de la magia y posibilita el camino del progreso.

Tal como lo demuestra el trabajo de Plotkin (2018) anteriormente citado, el psicoanálisis también se había vuelto muy popular en las grandes ciudades de Brasil, de la mano de figuras como Gastão Pereira da Silva, médico carioca que se autodefinía como el primer “difusor” del psicoanálisis en Brasil, o Maximilien Langser, un hipnotizador que apareció en São Paulo en los años '30 y se presentaba como “psicoanalista y amigo personal de Freud”. El autor, asimismo, resalta que hacia la década del treinta, el psicoanálisis no

solo era discutido en los círculos médicos sino también entre antropólogos y educadores de Bahía, São Paulo, Río de Janeiro, Pernambuco y Minas Gerais. Y si bien, se realizaron filmes que retomaron elementos del terror psicológico, los filmes que dialogaron con las tradiciones orales y las religiones afrobrasileñas se erigieron como las versiones vernáculas del género. Esto no solo respondió a una sociedad altamente familiarizada con estas imágenes y prácticas, sino también porque este diálogo articulaba la circulación transnacional del género con las tradiciones locales. El éxito transnacional de *Mojica Marins* y la producción de filmes norteamericanos como *Macumba love* (Douglas Fowley, 1960) confirman la productividad comercial de esta articulación. Sin embargo, estas imágenes sobre la nación entraban en conflicto con los proyectos cinematográficos de gran parte de la crítica que lo cuestionaba tanto en términos ideológicos como técnicos. Desde los tiempos del cine mudo, la crítica, y posteriormente el Estado, se preocuparían en ofrecer al mundo una imagen moderna de Brasil y alejarla de los estereotipos selváticos y salvajes. El punto central era poner en circulación un Brasil a partir de un Río de Janeiro de *cartão postal* que combinara una maravillosa belleza natural con la arquitectura de una ciudad moderna.

Así, la violencia patriarcal en *Caiçara* es derrotada por la magia personificada en la figura de la mujer. Sinhá Felicidade y Marina, la santa que hace tocar las piedras campanas, son las que traerán la paz a la isla. Amaro y Manuel representan el mismo modelo de violencia machista. El desprecio hacia Sinhá Felicidade no solo es de género, sino también de clase y étnico. Amaro la llama bruja, negra sucia, y todo tipo de adjetivos racistas. En este sentido, es importante destacar la deslocalización de la urbe. El escenario isleño en contraste con los viajes a la ciudad articula la dicotomía progreso urbano-atraso rural. Estos dos hombres no tienen características monstruosas, son alcohólicos, golpeadores y abusadores. Marina busca defenderse, pero no se presenta como excepcional esa violencia, sino como doméstica y corriente. Ella se va de la casa, pero siempre vuelve alegando que es su esposo y debe acatar la autoridad patriarcal. Es más, Marina será juzgada por los ojos de los otros hombres del pueblo cuando comience su romance con Alberto. Marina es la extraña, la extranjera en ese mundo, que además acarrea con el estigma de la sangre impura por ser hija de leprosos. La unión con el otro extranjero, el marinero que viene de otras tierras, junto a la acción de la magia, posibilitan el comienzo de un nuevo orden patriarcal, pero menos violento. En sí, la lucha es contra la “barbarie” en favor de la civilización.

## A MODO DE CONCLUSIÓN. FORMAS DE SER HOMBRE

Estos agresores se enfrentan y conviven con otros modelos de masculinidades que, si bien no rompen con la matriz patriarcal, se postulan como el deber ser. El punto más interesante es que, en los tres casos, la autoridad, y la figura masculina en general, se ve socavada y cuestionada, y son los niños varones los que se presentan como la forma más pura y menos corrompida de ser hombre.

En *Si muero antes de despertar*, la autoridad del padre policía, si bien es reconocida en el ámbito doméstico, en la esfera de lo público está desvalorizada porque no tiene éxito profesional. Será su hijo quien lo ayudará a conseguir ese espacio de poder y él lo reconocerá diciendo que ahora es inspector de primera a medias porque lo comparte con él.

La figura de Lucho también se recorta de la de los otros varones. Cuando no quiere ir a jugar al fútbol porque está preocupado hablando con su amiga Julia, uno de sus compañeros le grita al grupo de niños: “Míralo, siempre anda con mujeres, pollerudo, mariquita”, y comienzan a pelearse físicamente. Lucho no solo tiene que enfrentarse a la burla de sus compañeros sino también a la institución escolar que no lo entiende y desestima su palabra. Lucho representa la pureza y la moral cristiana de altruismo que puede vencer al perverso, anomalía y fuente del mal social.

En el caso del niño de *Caiçara*, Chico también representa el coraje que paga con su vida. Aunque el coraje de Chico también se ve motivado por su enamoramiento por Marina. Siente celos de Alberto, al igual que Manuel, y también deseos de matar o hacer desaparecer, por eso quiere que su abuela le enseñe a hacer brujería. Pero no agrede a Marina y se jugará la vida en cuanto crea que corre peligro. La caracterización de Chico está vinculada al medio natural, aparece y desaparece entre la vegetación, conoce bien el terreno, aunque muere por haber llegado a una suerte de callejón sin salida y cae al vacío tras la pelea con Manuel. Está siempre descalzo y sus ropas rotas. Manuel y Amaro también visten de manera desprolija en contraposición con Alberto, quien encarna el galán de la película. Los paseos de Alberto y Marina convierten al escenario laboral y rústico de la isla en una suerte de paseo por una isla paradisíaca en calidad de turistas. A diferencia de los otros dos, Alberto aborda románticamente a Marina sin violencia física.

En el caso de *El vampiro negro*, la contrafigura del profesor Ulber es el detective Bernard. Este personaje que encarna la ley es en realidad un hipócrita y sádico con doble moral, que intentará abusar de Rita por la cual se siente atraído. Por un lado, la crítica por ser madre soltera y trabajar en un club nocturno, y por el otro busca chantajearla con sacarle la tenencia de su hija por haberlo rechazado. Rita no es presentada como una prostituta, sino como una trabajadora. El ámbito doméstico de Bernard se trata de una casa pulcra e inmaculada con una esposa en silla de ruedas que no tiene posibilidad de moverse y valerse por sí misma. La castidad de la casa, como una cajita de cristal de la cual su esposa no sale y no participa de la vida de su esposo. Es una mujer inmóvil que no puede ni rebelarse contra su condición ni tampoco ejercerla, ya que no puede procrear, destino femenino obligado. De este modo, esta película, así como plantea un asesino más complejo y contradictorio, cuestiona las relaciones entre los géneros y de clase.

De esta manera, en las tres películas conviven diferentes modelos de masculinidad que hacen frente a la figura del monstruo femicida/infanticida. El planteo del trabajo fue mirar en clave comparativa los tres casos para poder pensar los modos en los que el discurso cinematográfico a través de elementos del género del terror forjó imágenes de la violencia sexual y sus maneras de lidiar con ella en los primeros años de la década del cincuenta. Las reglas del género permitieron cuestionar lo tolerable socialmente y las distintas formas de la hipocresía social sin resquebrajar los cimientos del patriarcado.

En el caso de los filmes argentinos, de la mano de planteos psicoanalíticos que se cruzaban con la moral cristiana y la justicia institucional, se delineó un tipo de femicida como mal social que acecha en una sociedad “contracturada”, neurótica y paranoica, al mismo tiempo que excepcional y controlado por el resto de los hombres. En el caso brasileño, la introducción de elementos sobrenaturales que dialogaban con las tradiciones locales, asoció la violencia patriarcal a territorios de la barbarie lejos del proyecto civilizatorio del ideario estatal y de buena parte de la crítica cinematográfica. Esta distancia llevó a la romantización irracional de las representaciones de la nación.

## BIBLIOGRAFÍA

ALTMAN, Rick. *Los géneros cinematográficos*. Barcelona: Paidós, 2000.

BUTLER, Judith. *El género en disputa. El feminismo y la subversión de la identidad*. Barcelona: Paidós Ibérica, 2007.



- CÁNEPA, Laura Loguercio. “Medo de quê? Uma história do horror nos filmes brasileiros. Tesis de Doctorado, Universidad de Campinas, São Paulo [s.n.], 2008.
- DE LAURETIS, Teresa, *Alicia ya no. Feminismo, semiótica, cine*. Madrid: Instituto de la Mujer: Cátedra, 1992 [1984].
- DÍAZ ZAMBRANA, Rosana (2012). Horrografías. Rutas transcontinentales del miedo in *Horrofílmico : aproximaciones al cine de terror en Latinoamérica y el Caribe*, Díaz Zambrana, Rosana y Tomé, Patricia. San Juan, Puerto Rico: Editorial Isla Negra, 2012.
- GIORGI, Gabriel. Política del monstruo in *Revista Iberoamericana*, Vol. LXXV, N° 227, abril-junio 2009, pp. 323-329.
- GORELIK Adrián. *La grilla y el parquet. Espacio público y cultura urbana 1887-1936*. 1° ed. 2° reimp. Bernal : Universidad Nacional de Quilmes, 2010.
- HALBERSTAM, Judith. *Masculinidad femenina*. Madrid: Egals, 2008.
- MITTELL, Jason. *Genre and Television: from Cop Shows to Cartoons in American Culture*. New York: Routledge, 2004.
- MOORE, María José y WOLKOWICZ, Paula. Sobre monstruos, dobles y otras anomalías. El cine de terror argentino en las décadas de 1940 y 1950 in *Civilización y barbarie en el cine argentino y latinoamericano*, Lusnich, Ana Laura (ed.). Buenos Aires: Editorial Biblos, 2005.
- MULVEY, Laura. “Visual Pleasure and Narrative Cinema” in *Screen*, 16/3, 1975, pp. 6-18.
- PAGNONI BERNIS, Fernando. Cine de terror argentino: historia, temas y estética de un género en el período clásico in *Horrofílmico : aproximaciones al cine de terror en Latinoamérica y el Caribe*, Díaz Zambrana, Rosana y Tomé, Patricia. San Juan, Puerto Rico: Editorial Isla Negra, 2012.
- PLOTKIN, Mariano Ben. Freud para todos. Psicoanálisis, entre los saberes expertos y la cultura popular in *Saberes desbordados: historias de diálogos entre conocimientos científicos y sentido común, Argentina, siglos XIX y XX*, Caravaca, Jimena; Daniel, Claudia; Plotkin, Mariano Ben (Comps.). Ciudad Autónoma de Buenos Aires: Instituto de Desarrollo Económico y Social, 2018.
- RAMOS ORTIZ, José Mário. A questão do gênero no cinema brasileiro. *Revistausp*, n. 19, 1993, pp. 109-113.
- RODRÍGUEZ, Carina. *El cine de terror en Argentina : producción, distribución, exhibición y mercado 2000-2010*. Bernal: Universidad Nacional de Quilmes, 2014.
- SEGATO, Rita. *Las estructuras elementales de la violencia. Ensayos sobre género entre la antropología, el psicoanálisis y los derechos humanos*. Buenos Aires: Prometeo, 2010.

SETTON, Román Pablo. Hacia una caracterización del género policial argentino en la era del surgimiento del escritor profesional (1910-1940) in *Fólio. Revista de Letras, Vitória da Conquista*, Vol. 6, Nº 1, enero-junio 2014, pp. 39-64.

WILLIAMS, Linda. Film Bodies: Gender, Genre, and Excess in *Film Quarterly*, Vol. 44, No. 4 (verano, 1991), pp. 2-13, 1991. <http://www.jstor.org/stable/1212758>. Consultado por última vez el 21/11/2010.

\_\_\_\_\_. When the woman looks in *Re-vision: essays in feminist film criticism*, Doane, Mary, Ann; Mellencamp, Patricia; Williams, Linda (eds.). Frederick, MD: University Publications of America, 1984.

## NOTAS

- 1 William Irish fue uno de los pseudónimos del escritor estadounidense Cornell George Hopley-Woolrich. Sus obras fueron llevadas con frecuencia al cine, siendo uno de los ejemplos más importantes, *La ventana indiscreta* de Alfred Hitchcock en 1954.
- 2 Plotkin señala que: “(...) Un estudio algo posterior, de 1958, mostraba que, con una tirada de 200.000 ejemplares, era de hecho la segunda publicación periódica más leída de Buenos Aires (...) la revista se ubicaba en un espacio de transición entre las revistas femeninas tradicionales que, publicadas desde la década de 1920 como era el caso de *Para ti*, sostenían, por lo general, un discurso sobre la familia y la mujer que combinaba de manera híbrida el promovido por la Iglesia Católica, por un lado, y aquel sostenido por las revistas ‘modernas’ de inspiración norteamericana que surgirían en los años 1960, y cuyo lenguaje estaría saturado de términos y conceptos inspirados en el psicoanálisis, por el otro”.
- 3 El texto se publicó por primera vez en 1921 y alcanzó una amplia difusión entre la comunidad psicoanalítica y psicólogos en general. La técnica se utiliza principalmente para evaluar la personalidad a través de 10 láminas que presentan manchas de tinta, las cuales se caracterizan por su ambigüedad. El psicoanalista le pregunta al paciente qué es lo que ve en cada una de ellas para obtener su diagnóstico.
- 4 Ver Salviano Cavalcanti de Paiva, *A Cena Muda*, 1 de enero de 1952, pp. 10-13.
- 5 Ver Nelson Pereira dos Santos, “Caiçara - Negação do cinema brasileiro”, *Fundamentos*, año III, Nº 17, pp. 45-46, enero de 1951 y Alex Viany, “A função do crítico de cinema”, *Fundamentos*, año IV, Nº 25, pp. 27-29, febrero de 1952.

Artigo recebido em 12 de agosto de 2019.

Artigo aceito em 17 de setembro de 2019