

## LA CREACIÓN DE LA *FEMME FATALE* EN EL FOLLETÍN POLICIAL DE LOS '50<sup>1</sup>

*Sam Spade (dirigiéndose a Brigit): Usted no es exactamente quien pretende ser, ¿verdad? Sus modales infantiles, se sonroja, tartamudea y esas cosas.*

*Brigit: No he vivido una vida buena, he sido mala.*

Magda Sepúlveda Eriz\*

El epígrafe que preside nuestra exposición, reproduce un diálogo de la película *El halcón maltés* (1941) que condensa las características estereotípicas de la mujer fatal: es malvada porque puede representar diversos papeles para lograr sus objetivos: puede ser una chica tímida que se sonroja o una chica *sexy* que promete infinito goce sexual. La propiedad de la *femme fatale* es escenificar, en sí misma, la mirada masculina sobre la mujer: puede vestirse, hablar o moverse en una forma que produce gratificación en el varón. Con esto, la *femme fatale* aspira a que el hombre la proteja frente a las transgresiones que efectúa contra los pactos y contratos impuestos por la sociedad patriarcal legalista.

Alfonso Reyes Messa fue un escritor chileno<sup>2</sup> que publicó entre 1950 y 1951 *Intimidaciones y sucesos policiales*<sup>3</sup>, una serie detectivesca por entregas que puede ser leída dentro de la estética y de la lógica *pulp* de la revista. En

---

<sup>1</sup> Proyecto Fondecyt N° 1040983. "El detective en la narrativa chilena del siglo XX", dirigido por el Dr. Clemens Franken en el cual la autora de este artículo actúa como coinvestigadora. Una versión preliminar de este trabajo fue presentada en el *Simposio Internacional: Memory and Crime*. Galway, Irlanda. (junio de 2005).

<sup>2</sup> Periodista. Fue director del diario *La Hora* de Santiago de Chile. Entre sus obras destaca *Mujeres auténticas con labios pintados de rojo* (1935) ,también, de carácter policial, donde se polemizan los roles asignados por el patriarcado a las mujeres.

<sup>3</sup> Alfonso Reyes Messa (1909-1967). *Intimidaciones y sucesos policiales*. Santiago de Chile: s/e, 1950-51. Los relatos que analizaremos en este trabajo son: "Era rubia y tenía un collar". N°28 (agosto 3, 1950), "La viuda de las piernas bonitas" N°29, (agosto 10, 1950), "El crimen de la pierna de caucho" N°31 (agosto 24, 1950), "La encrucijada" N°40 (octubre 26, 1950), "El misterioso caso del profesor Klener" N°42 (noviembre 9, 1950), "Una crónica de interés humano" N°49 (diciembre 28, 1950), "El tercero en discordia" N° 50 (enero 4, 1951), "Oro en la Frontera" N°56 (febrero 15, 1951), "Un rifle para Julián Morris" N°58 (marzo 1, 1951), "El crimen del perro negro" N°59 (marzo 8, 1951), "¡Qué piernas, preciosa!" N°65 (abril 19, 1951). Citaremos por el título de cada entrega.

esta publicación periódica aparecen señoritas en ropa íntima o en traje de baño con una actitud ardiente y provocadora. Se trata de una iconografía que muestra el cuerpo de la mujer visto por un hombre, perspectiva que también practica la ficción policial en la descripción de las sospechosas. La mujer “en paños menores” es el referente simbólico que reproduce la serie policial al presentar todas las máscaras empleadas por la *femme fatale* en un teatro de identidades, o juego de roles, del cual pretenden salir victoriosas. La *femme fatale* se representa como “la mujer” porque presupone que, con ello, obliga al hombre a desempeñarse como “el macho” capaz de proteger su desnudez femenina. Es “la mujer” para que el detective sea “el hombre” de modo que las perspectivas genéricas se objetualizan mutuamente. De ahí que, como en “Era rubia y tenía un collar” (1950: N°28), el detective presente a la mujer como una zona de “incomprensible comprensión”: “¡Vaya uno que no es un Jung, ni siquiera Freud, a comprender el laberinto del alma humana, sobre todo, cuando es femenina”. (7). La mujer fatal “existe” bajo aquella jerarquía falocéntrica, según la cual “los hombres son de Marte y las mujeres de Venus”. Ella intenta perpetuar la dicotomía androcéntrica porque cree que el juego le reporta más beneficios que la lucha por constituirse como sujeto, alternativa omitida por el sistema patriarcal de creencias y valores.

El trabajo de toda *femme fatale* comienza con la victimización pública de su situación privada. Su desmejorado estado la lleva a salir del espacio doméstico. Por ello, las piernas de la *femme fatale* son una tópica de la *inventio* en estos textos policiales. Las extremidades actúan como metonimia de la mujer, pues, invocan su deseo de desplazamiento destacando una parte de su cuerpo. El interés por recorrer el mundo, objetivado en el auto o en las piernas, la ubica en una posición contraria al acostumbrado encierro de su labor de dueña de casa. Son mujeres que salen de la institución familiar porque se ha quebrado la alianza o el contrato, debido a la omnipresencia de un marido alcohólico que las golpea, que no las satisface sexualmente —o que las engaña con amantes— y que, sin embargo, no desea dejarlas libres. Es el caso de Sara, en “El crimen de la pierna de caucho” (1950: N°31), quien le pide el divorcio a su marido cuando descubre que le es infiel; este se lo niega, con lo cual asoma su capacidad de transformarse en *femme fatale*: “Amenacé con dejarlo, con huir, con mezclarme con cuantos hombres se cruzaran en mi camino y arrastrar mi nombre y el suyo por el lodo. Hirviendo de ira me golpeó”. (4). Mujeres como Sara no pueden ganar un juicio de separación porque en Chile, durante los años 50, se necesita el acuerdo de ambas partes para la anulación matrimonial, fórmula que algunos esposos no consentían. El detective Morris entiende la posición desventajosa de las mujeres y justifica que ellas tengan amantes. En “El tercero en discordia” (1951: N°50) respecto de Edna dice: “casada muy joven con un individuo

insensible que no comprendía los recodos del alma femenina, se entregó a Pierce”. (4). En la serie, las mujeres son impulsadas a continuar con su rol de fidelidad dentro de un pacto matrimonial roto, sin embargo, ellas se niegan y buscan salidas fuera del hogar.

No obstante, la *femme fatale* no concibe el logro de sus objetivos sin la ayuda de un hombre; los disfraces de Virgen o de Eva que intercambia tienen como propósito captar la mirada masculina. Aunque maneje un Cadillac negro, finge la carencia de protección, según se aprecia en “Oro en la Frontera” (1951: N°56): “Al despedirnos en la puerta se apretó de nuevo contra mí, como buscando refugio”. (13). El disfraz de la *femme fatale* reproduce la mirada del Otro sobre sí misma, lo que no hace sino prolongar el *status quo* social donde el detective-padre es el poseedor, fuente y origen del logos-saber. El investigador sabe que tras la puesta en escena pública con su énfasis engañoso, está la verdad. Lo oculto se exhibe como presencia en el marco de su actuación. La mujer fatal se representa como víctima y efectivamente lo es, porque no puede dejar de ponerse las máscaras que la cultura falocéntrica ha diseñado para ella: víctima o mujer malvada que es promesa de deseo.

En la serie de Alfonso Reyes Messa, la injusticia tematizada en los crímenes cometidos sitúa al detective en una problemática: ¿merecen estas mujeres la cárcel? En la mayoría de los casos que debe resolver Julián Morris, la respuesta es negativa. En “La encrucijada” (1950: N°40), Martha da muerte al marido con la ayuda de su amante. El asesinato se justifica dentro de la ficción: el hacendado alcohólico golpeaba a “Martha que había nacido al optimismo y que ahora estaba amenazada de perecer en medio de las carcajadas y los insultos de un hombre que aparecía como su esposo y que durante todo el tiempo no había hecho otra cosa que martirizarla”. (6). La mujer es víctima antes de que se transforme en mujer fatal, por eso los personajes de la historia toman partido por ella: Martha “conquistó el cariño de todos que al mismo tiempo le tenían compasión y renegaban del señor Colving por hacer sufrir a una mujer que se merecía otra clase de hombre”. (6). Por lo mismo, Martha se venga de un hombre que no respetó las condiciones del vínculo matrimonial. Morris descubre el crimen al intuir que “ella se sentía libre, dueña de su destino”. (7). El lector, al igual que el investigador, no percibe a Martha como una asesina. Al contrario, siente que ella actuó en justicia, por eso, entregarla a la policía se convierte en ‘una encrucijada’ para Morris. El relato termina con el descubrimiento de la asesina sin la correspondiente entrega a la justicia, indicando la complicidad del detective respecto a la condena de las injusticias cometidas contra las mujeres. De esta forma, la *femme fatale* —en tanto es reconocida como víctima— ha impuesto la representación que le permitiría alcanzar la libertad.

Sin embargo, se trata de una libertad a medias, pues, no se ha emancipado del papel asignado por la mirada masculina.

La fascinación que genera la *femme fatale* implica que ella posee el conocimiento de las diversas identidades femeninas que generan la atracción del hombre. Una de ellas es el carácter frágil de la mujer, presentado como un significativo teatral, al develar constantemente su prolijo trabajo de actriz. En “El crimen del perro negro” (1951: N°59), Alba sintetiza este rol. La mujer tiene el aspecto físico con el que Morris ha soñado desde los trece años:

“Lo que usted quiere es que yo me ponga a llorar en sus hombros, que adopte actitudes histéricas, que le pida casi de rodillas que encuentre al criminal. Entonces usted toma la actitud de todopoderoso y me invita a visitar el terreno donde murió mi tío. Allí yo no resisto, empiezo a sollozar, me abrazo a usted, el detective conquistador se siente en la obligación varonil de consolarme con un beso”. (4).

Por supuesto, Alba —la bella y grácil pianista— asesina a su tío para quedarse con su herencia. Como la mayoría de las mejores *femmes fatales*, Alba monta su propio teatro donde escenifica el hastío que le causa toda representación. La extrema conciencia de los códigos de la femineidad que posee la *femme fatale* produce en ella un escepticismo sobre sus posibilidades sexo-genéricas, desilusión que no hace más que revelar su pulsión de muerte. Alba parece haber descubierto que la vida no tiene sentido y que nada hay tras la escenografía.

La *femme fatale* de la serie de Reyes Messa tiene dos roles claves: el de víctima y el de criminal. No confía en que la sociedad pueda proporcionarle un lugar fuera de los roles estereotipados de víctima o promesa de deseo que la sociedad falo-logocéntrica le ofrece. En tanto víctima, cree que el teatro le es útil para conseguir sus metas de libertad, conjuntamente, con la independencia económica. En los textos estudiados, la única forma concebida por las *femmes fatales* para superar las condiciones de desamparo laboral es huir del puesto de asalariadas. Las mujeres de la serie detectivesca no aprecian el esfuerzo laboral como un motor generador de ingresos, por eso, diseñan una particular forma de obtener el capital económico, tal como en “El misterioso caso del profesor Klener” (1950: N°42) lo expresa una de ellas al detective: “A usted puedo decírselo francamente, lo que me interesa es vivir con comodidad, con abundancia de dinero; pero el pasado de los hombres que me proporcionan esta vida aparentemente deslumbrante, no me interesa y no me gusta averiguarlo”. (7). Actitud comprensible si se consideran las condiciones laborales de las mujeres en los años cincuenta, donde es difícil que logren un ingreso que asegure su emancipación, pues, recién entran al mercado laboral. Debido a esto, creen que para obtener dinero deben

relacionarse con hombres que lo posean para, idealmente, arrebatárselo. En ese punto tienen una lógica similar a la de una prostituta, pues, ven como una única salida económica la venta de su cuerpo a un tercero. Ellas están dispuestas a aliarse con delincuentes, actuando para seducir al incauto mediante la exhibición de su cuerpo. La *femme fatale* es ambiciosa. No tiene vocación de pobreza, de ama de casa sufrida; acepta que la cultura está dominada por un amo al cual más vale reproducirlo en todos los espacios, para dormirlo o hipnotizarlo mientras roba o gasta su dinero. La *femme fatale* prefiere poner su cuerpo en la cama antes que estropearlo en la máquina laboral.

Las mujeres del folletín policial de los años 50 buscan su emancipación económica. Para lograrlo están dispuestas a burlar los ofrecimientos y funciones con que la sociedad falocéntrica intenta situarlas como sujetos productivos: no buscan trabajo de secretaria, por ejemplo, sino que prefieren unirse a los delincuentes; no trabajan toda su vida para acumular fondos para su jubilación, optan por robarle el dinero a la familia o al jefe. Para la *femme fatale* no hay lazos irrompibles, pues, todos los clásicos vínculos la dejan en una inaceptable posición de dominada. En “Una crónica de interés humano”, (1950: N°49), Florence mata a su abuela para quedarse con el premio de la lotería y, luego, culpa del crimen a su novio. Florence, que trabaja en un cabaret, es el ejemplo del rompimiento de todos los vínculos afectivos. Morris, que habitualmente no entrega a la justicia a las mujeres que han violado los pactos matrimoniales ya quebrados, la entrega porque ha vulnerado los lazos consanguíneos y familiares. No obstante, el detective se siente culpable al cumplir con la ley y con el procedimiento policial: “Era demasiado hermosa para una celda, pero la vida está llena de contrasentidos. Salí. Me fui derecho al cabaret para olvidar en los blancos brazos de una muchacha rubia el indulto que adiviné en los ojos de Florence cuando se dignó a mirarme”. (5). El detective se resiente al entregar a la *femme fatale* a la policía, pues sabe que —si bien ha triunfado en su rol de detective— ha fracasado en su rol masculino. La *femme fatale* es una representación de un estereotípico deseo masculino: encarna a “la mujer”, pero la escenografía obliga al Otro a representar también su papel. A la par que Morris, quien se ve obligado a entregar a Florence a la policía, no cumple con el rol protector que el juego de máscaras le asigna al varón.

La infinidad de caretas que usa la mujer fatal reflejan, también, las variables del deseo masculino del Otro.<sup>4</sup> Puede pasar de víctima a una

---

<sup>4</sup> Para Jacques Lacan, el Otro designa la alteridad radical materializada en el lenguaje, la ley, el mundo simbólico o la cultura, de modo que no es posible para un sujeto identificarse con el

posición de poder, tal como lo hace Brigit cuando pregunta a Sam, en *El halcón maltés*: “¿Me dejará negociar a mi manera”. La mujer, cuando asume la posición de vanguardia, abandona su papel de indefensa y dibuja sobre su piel la promesa de un goce sexual perfecto. Se viste para “matar”: lleva zapatos de taco aguja, vestido negro de rigor y los labios entreabiertos, remarcados por el labial rojo, signos que reaparecen en las fotografías de *Intimidaciones y sucesos policiales*. En las fotografías, las miradas, los ojos, construyen la perspectiva masculina de la mujer que debe ser observada como un cuerpo. Este foco se repite, por ejemplo, en “Un rifle para Julián Morris” (1951:58) cuando el detective mira embobado a “una pelirroja despampanante, metida en un traje ajustado y con más escote que la Venus de Milo, que al andar se movía con un acompasado vaivén de babor a estribor”. (5). Aquí, la comparación con el paradigma de la belleza clásica resulta paradójica, ya que la *femme fatale* no posee el código ético que el platonismo asocia a la belleza formal. De ahí la necesidad de que el detective las observe y las describa. Estas mujeres no son clásicas, a pesar de su belleza; ni prostitutas, a pesar de la evidente oferta erótica; subvierten lo clásico con su ética propia, nada de ideal; su elegancia, por último, las aleja del oficio de prostituta. La *femme fatale* es un enigma, una condensación de las fantasías masculinas proyectadas en su cuerpo.

La *femme fatale* sabe cómo provocar la fascinación y atracción en el Otro. Basta con que ese Otro vea escenificado o representado, en ella, la absoluta diferencia sexo-genérica para que se paralice. Así sucede con Morris, cuando en “Era rubia y tenía un collar” (1950: N°28) justifica haber caído en la trampa de una joven al decodificarla como alteridad: “Cerré los ojos y me hundí en una atmósfera suave y tibia como una noche en Honolulu. Lo último que vislumbré fue la silueta fina, sobrecogedora y los ojos verdes y húmedos de Eulalia”. (7). La referencia a Honolulu marca, aún más, el principio de fascinación que produce la *femme fatale*. Morris se siente arrobado frente a lo que ha concebido como absolutamente diferente, lejano, exótico y voluptuoso. Celia Amorós, respecto a los paradigmas y concepciones históricas de lo femenino, afirma que la decodificación de la mujer como lo raro instala la legitimación de la desigualdad: “la *femme fatale* de Lessing, la exótica oriental del harén, propuesta literariamente por Schopenhauer y pictóricamente por Delacroix asocia lo femenino con el simulacro, con el conjuro, de manera que si la mujer no es semejante al varón, cualquier reivindicación de igualdad oscila entre la impostura y el ridículo” (1997:209). A pesar de que la *femme fatale* intenta alcanzar la independencia dentro de

---

Otro. Sólo es posible encarnarlo para mostrárselo a otro sujeto, en *The seminar. Book III: The psychoses*. Londres: Routledge, 1993.

una cultura masculina, termina siendo cómplice de la dominación que sufre la mujer, pues, decide que la forma óptima de sobrevivencia es reproducir sobre sí el modelo estereotipado de alteridad.

¿Por qué el detective abandona a la mujer fatal si ella es una reproducción de su deseo? Analizando el *strip-tease*, Barthes afirma que este es un espectáculo que construye un decorado sobre y alrededor de la mujer: simula a “la china” con traje, abanico y biombo y adorna a la *vamp* con pieles, guantes, pelo ondulado y cigarro largo con boquilla. Este decorado crea un ambiente de irrealidad que va a situar al desnudo final dentro de lo irreal con lo cual la meta primera de sexualizar a la mujer se pierde, pues el ambiente de “cartón piedra” logra lo contrario. Es lo que, precisamente, sucede con la *femme fatale*: el exceso de coquetería y accesorios necesarios para producir a “la mujer” pierde al sujeto femenino, lo vuelve irreal, inexistente. Este tipo de prácticas genera la distancia entre el detective y la *femme fatale*, como en la escena de “La viuda de las piernas bonitas” (1950: N°29) cuando una atractiva viuda se cruza hábilmente de piernas y Morris da a conocer a la mujer que percibe el “cartón piedra” de su representación:

— Preciosas, ¿las muestra siempre?

— ¿A qué se refiere? —dijo con una voz susurrante que me hizo sentirme igual que Salomón en brazos de sus cuatrocientas concubinas.

— A las piernas —repetí— sin embargo no son una primicia, puede cubrírselas”. (5).

El detective descubre el truco, ve la representación de su propio deseo masculino exteriorizado, luego, siente temor y huye. El miedo inicial se suplementa con otro: la comprensión de que la mujer que enfrenta no tiene dueño. En “¡Qué piernas, preciosa!” (1951: N°65) el detective expresa una frase que posee un sentido ambiguo, respecto a su *performance* ante las *femmes fatales*: “Con aquellas piernas merecía estar libre durante todo el tiempo que quisiera”. (9). Si, por una parte, Morris efectivamente libra de la cárcel a varias de las asesinas —porque desea seguir siendo el mirón de las mujeres imposibles de poseer— por otra parte, su frase deconstruye el poder patriarcal al indicar que las *femmes fatales* son merecedoras de su libertad. Es así como la *femme fatal* logra establecer uno de sus propósitos: ser considerada digna de independencia por quienes mantienen el sistema falocéntrico. Ahora bien, la ansiada liberación sólo se logra en el teatro de las representaciones identitarias ya que, una vez corrido el telón, la mujer fatal queda sumida en la soledad y el abandono.

Lo que el detective reconoce en la *femme fatale*, y causa su alejamiento, es “la libertad” que ella se ha otorgado para representar sobre sí, el deseo que la cultura machista escenifica en esta versión de la identidad

*Magda Sepúlveda*

femenina. La mujer fatal es la mujer que todo hombre debe desear, pero, dado que Morris no puede representar a todos los hombres, siente temor ante la mujer que se sitúa siempre en el decorado. Tal como expresa Zizek en su análisis de los *films noirs*: “El destino de la mujer fatal en el film noir, su derrumbe histérico final, ejemplifica perfectamente la proposición lacaniana de que “La Mujer no existe”; su poder de fascinación oculta el vacío de su inexistencia.” (1991:113). El detective rechaza a la mujer porque comprende que nunca será suya, porque cree que no hay nada tras la máscara al observar sus deseos escenificados.

Las mujeres fatales del folletín de los años 50 intentan conquistar su libertad transgrediendo todos los pactos establecidos al interior del hogar, la familia y los roles matrimoniales. Aspiran a conseguir condiciones de justicia que no les proporciona un Estado-ley regido por políticas patriarcales. La solución emprendida por las transgresoras para lograr eludir la penalidad de sus actos es la representación, sobre y con su cuerpo, de los deseos masculinos. Vale decir, jugar el rol de desamparada víctima o el de la chica *hot, femme fatal*, en definitiva. Sin embargo, esta sobre-representación es fallida en tanto hace ver el teatro intergenérico, por ello, la motivación con que fue creada la máscara, se anula y se pierde. El exceso y la deconstrucción que ella hace de sus papeles asignados por la mirada masculina revelan el telón y el decorado de sus carencias.

Fascinación y terror son caras de la misma moneda en la experiencia de Julián Morris. Fascinación ante la posibilidad de mirar su objeto de deseo y experiencia del vacío ante el abismo existente entre los significantes del teatro. El hombre-detective cree que no hay nada tras la mujer-investigación, salvo la captura de los prejuicios y fantasías de su género. Mujer fatal: actriz solitaria, promesa de goce nunca cumplido y, sobre todo, destino de muerte para los que impiden su libertad.

*Pontificia Universidad Católica de Chile\**  
*Facultad de Letras*  
*Departamento de Literatura*  
*Avda. Vicuña Mackenna 4860, Santiago*  
*Chile*  
*msepulvu@uc.cl*

**BIBLIOGRAFÍA**

- AMORÓS, Celia. “Conciencia sádica y conciencia romántica: sobre los efectos perversos de la Ilustración”. *Tiempo de feminismo*. Madrid: Cátedra, 1997.
- BARTHES, Roland. “Strip-tease”. *Mitologías*. Madrid: Siglo XXI, 1970.
- LACAN, Jacques. *The seminar. Book III: The psychoses*. Londres: Routledge, 1993.
- LUDMER, Josefina. “Mujeres que matan”, en *El cuerpo del delito*. Buenos Aires: Perfil, 1999.
- HAMMETT, Dashiell y John Huston, (dirs.). *El Halcón Maltés*. Guión. Estados Unidos: Warner Bros, 1941.
- REYES, Messa, Alfonso. *Intimidaciones y sucesos policiales*. Santiago: 1950-1951. s.e.
- ZIZEKJ, Slavoj. “La mujer que no cede en su deseo”, en *Mirando al sesgo: Una introducción a Jacques Lacan a través de la cultura popular*. Barcelona: Paidós, 1991.