

BLONDE VENUS Y EL GÉNERO CINEMATOGRAFICO DE LA MUJER CAÍDA

María Paula Noval Morgan*

RESUMEN: Este artículo analiza algunos problemas relacionados con la representación de la mujer caída en la película *Blonde Venus*, ya que su tratamiento poco convencional provocó muchos contratiempos con la censura, conflicto que permite observar de cerca los mecanismos de representación del cine clásico de Hollywood. Aunque la película retoma la dicotomía presente en la representación occidental entre la imagen de la madre y de la prostituta (entre María y Eva), el personaje de Marlene Dietrich encarna ambos papeles al mismo tiempo, generando ambigüedades y contradicciones que desestabilizan los discursos moralistas tanto de la mujer caída como del ama de casa. Dichos discursos cobraron auge a fines del siglo XIX y posteriormente fueron retomados por el cine.

PALABRAS CLAVE. Mujer caída, representación, cine clásico de Hollywood, género, familia.

ANTECEDENTES LITERARIOS DEL GÉNERO DE LA MUJER CAÍDA Y SU CONTEXTO HISTÓRICO

La vida bohemia y la figura de la cortesana

El estereotipo cinematográfico de la mujer caída proviene de las convenciones narrativas e iconográficas del siglo XIX, por lo tanto, antes de entrar al análisis de la película *Blonde Venus* resulta interesante hacer

* Licenciada en Historia y Maestra en Historia del Arte, Facultad de Filosofía y Letras (FFYL)-UNAM. Profesora-Investigadora, Universidad Autónoma de la Ciudad de México (UACM), plantel San Lorenzo Tezonco. Correo electrónico: mproval@hotmail.com

un breve recorrido por algunos ejemplos de este género literario, en relación con el contexto histórico en el que surgió:¹

No es casual que las narraciones clásicas a mitad del siglo XIX empezasen a centrarse en la mujer caída y su relación con la sociedad, la Revolución industrial produjo inevitablemente una transformación de los papeles sexuales mientras todo el tejido social sufría transformaciones espectaculares. A principios del siglo XIX, en Francia y Gran Bretaña se había establecido una clase burguesa industrial imperturbable y materialista, que entrañaba una solidificación de la familia nuclear y la rigidez de los papeles sexuales (Kaplan, 1998: 77).²

El hogar se transformó entonces en un refugio para el hombre sometido a las continuas presiones de la producción y de la competencia capitalistas, mientras que la vida doméstica se convirtió en objeto de veneración, al igual que la idea de que el destino de la mujer era permanecer en su casa y atender a la familia, lo que contribuyó a la exaltación de la figura materna, cuyo opuesto era la figura de la cortesana.³

La vida de las cortesanas constituyó uno de los primeros temas del género literario de la mujer caída, el cual se remonta por lo menos a la publicación holandesa de *Manon Lescaut* en 1731.⁴ Desde entonces estas heroínas adquirieron gran popularidad en el gusto del público, al mismo tiempo que fueron objeto de escándalo y de censura por parte de los grupos moralistas.

¹ Para un análisis detallado de la conformación de la imagen de la mujer fatal en la pintura y la literatura de finales del siglo XIX en Europa, véase el libro de Erika Bornay (2008).

² Al constituirse como los grandes imperios del siglo XIX, Gran Bretaña y Francia también se convirtieron en las metrópolis más influyentes del mundo occidental.

³ La oposición entre María y Eva quedó establecida definitivamente en el siglo XII, pero a lo largo del siglo XIX el papel social de la mujer como madre y esposa se relacionó cada vez con más fuerza con “aquella Virgen desexualizada de la que habla el Evangelio; Eva, por el contrario, es la que condujo al hombre a la perdición” (Bornay, 2008: 60).

⁴ Abbé Prévost, *Histoire du Chevalier des Grieux et de Manon Lescaut*, véase Jacobs (1991: 7).

Y es que a mediados del siglo XIX, el ambiente artístico y bohemio de los teatros y de los cafés de París atrajo a los jóvenes hijos de la burguesía, quienes para escapar al control de sus padres incursionaban en la vida mundana como un rito de paso antes de asumir su papel en la sociedad, ya que los recursos económicos dependían de la herencia paterna, y por lo tanto los padres continuaban teniendo el control sobre la elección del cónyuge y la edad del matrimonio de sus hijos. Éste es justamente el dilema que se le presenta a Marguerite Gautier, la heroína de la obra clásica de Alejandro Dumas, hijo, *La dama de las camelias* (2006), quien para evitar la ruina económica y social de Armand, su joven amante, debe renunciar a él.⁵

Tanto el drama romántico de Alejandro Dumas, hijo, como la novela naturalista *Naná*, de Émile Zola,⁶ que tienen como escenario el ambiente bohemio de París, convirtieron a las cortesanas en las heroínas de sus historias. *La dama de las camelias* constituyó un paradigma en varios sentidos. Por un lado, al utilizar la técnica del realismo psicológico, se convirtió en una obra fundamental en el proceso de conformación de la forma de representación propia del gusto burgués: el melodrama.⁷ Por otro lado, la escisión de la imagen de la mujer propia de la cultura occidental en María o Eva, buena o mala, madre y ama de casa o mujer de la calle, cobró sus características modernas con esta obra, escrita en 1848 y llevada al teatro por primera vez en 1852 (Kaplan, 1998: 75).

⁵ Aunque Marguerite Gautier proviene de un origen campesino y humilde, se desenvuelve como una *demimondaine*, tipo particular de cortesana conformado por las hijas de los oficiales muertos durante las guerras napoleónicas en Francia, quienes habían quedado desamparadas al perder su fortuna, y con ella la posibilidad de acceder a un matrimonio adecuado a su clase y condición. Las *demimondaines* buscaron la protección de hombres acomodados que generalmente estaban casados y a quienes no sólo ofrecían favores sexuales, sino también amistad, consejo y un entorno cultural que las muchachas pobres y sin educación no podían ofrecer (Kaplan, 1998: 78).

⁶ *Naná* fue publicada originalmente en Francia en 1880. Al comparar *Olympia* (1865) y *Naná* (1877), sendos óleos sobre tela realizados por Edouard Manet, Erika Bornay señala que una cortesana como *Naná* “pertenecía a la categoría que podía ser ‘representada’, era la meretriz ‘ideal’, la que se relacionaba con el poder y con el dinero. [...] Una cortesana tenía que ser hermosa, tener clase, y muchos críticos sólo vieron en Olympia la imagen de una *petite faubourienne* (de los barrios bajos), abyecto objeto de la concupiscencia proletaria” (Bornay, 2008: 244-245).

⁷ El medio por excelencia de representación del melodrama sería la ópera.

A pesar del final compensatorio en que el ascenso de la heroína es castigado con una muerte trágica, su puesta en escena escandalizó a la sociedad parisina, tal vez porque estaba basada en un personaje público que había llegado a tener bastante notoriedad, y porque el drama tenía la novedad de estar planteado desde el punto de vista de la heroína.

La moral victoriana y el tema de la mujer caída

Por demás está señalar que la vida bohemia no se encontraba al alcance de las jóvenes mujeres de clase media, cuya vigilancia por parte de la familia era mucho más estrecha que la de sus hermanos, ya que junto con el ideal victoriano de pureza y de castidad se establecieron reglamentos minuciosos para evitar las relaciones prematrimoniales así como la infidelidad femenina, cuyo objetivo —al igual que la presión ejercida sobre los hijos varones para que contrajeran matrimonio con alguien adecuado a su posición social—, también era garantizar la transmisión de la herencia paterna. Uno de los mecanismos fundamentales de dicho control fue el otorgamiento del apellido únicamente a los hijos nacidos dentro del matrimonio y el rechazo de los hijos nacidos fuera de él, los cuales eran denominados peyorativamente como bastardos o ilegítimos.⁸ A consecuencia de ello, mientras que

[E]l siglo XVIII y los comienzos del XIX fueron prácticamente en todas partes épocas de constante incremento tanto de los nacimientos ilegítimos como de los embarazos prematrimoniales [...], este incremento generalizado de la ilegitimidad se detuvo en algún momento del siglo XIX [y] las tendencias tomaron el camino opuesto, con un descenso que se prolongó lentamente hasta la Segunda Guerra Mundial (Anderson, 1988: 11-12).

⁸ La figura jurídica que establecía el nacimiento ilegítimo de una persona desapareció de muchos códigos civiles cuando se hizo inoperante, después de la Segunda Guerra Mundial, debido al acelerado aumento de los nacimientos fuera del matrimonio y del incremento de la monoparentalidad, en su mayoría familias conformadas por madres solteras (Roudinesco, 2002: 165-166).

Debe tenerse en cuenta que hasta después de 1900 en toda Europa las mujeres seguían abandonando el hogar muy jóvenes para trabajar en el servicio doméstico, que en esa fecha en Inglaterra continuaba siendo su ocupación mayoritaria.⁹ Lo anterior —aunado al hecho de que tanto las condiciones de trabajo como las convenciones sociales solían impedir a los sirvientes contraer matrimonio—, dejaba a estas jóvenes en una situación de gran vulnerabilidad.

Además, al mismo tiempo que el desarrollo industrial generó una acelerada producción de riqueza material y la consolidación de la clase media, con el rápido crecimiento de las ciudades también aumentaron los conflictos urbanos: crímenes, enfermedades y pobreza: “La prostitución creció alarmantemente, y en las grandes ciudades, en Londres y especialmente en París, a partir de los años 1860, las fronteras donde estaban confinadas las prostitutas se vieron ampliadas rápidamente, llegando a usurpar cada vez más el centro de la vida social y espacios que hasta entonces les habían estado absolutamente vedados” (Bornay, 2008: 15).

Dichas condiciones sociales propiciaron que la ilegitimidad fuera más común entre las clases pobres;¹⁰ sin embargo, en la literatura de la mujer caída la transgresión a las leyes y valores sociales igualaba a las jóvenes madres de clase media y a sus sirvientas en el mismo destino de pobreza y de exclusión: “En Inglaterra, las historias acerca de madres errantes separadas de sus hijos o de sirvientas inocentes seducidas y abandonadas fueron un lugar común tanto en los folletines por entregas como en las novelas, entre 1835 y 1880” (Jacobs, 1991: 7).¹¹

⁹ Sólo después de la Segunda Guerra Mundial el servicio doméstico desapareció en los países europeos (Anderson, 1988: 20).

¹⁰ “El aumento del número de hijos ilegítimos entre este proletariado fue visto por la sociedad bien pensante como una amenaza social, ya que imponía a la comunidad cargas demasiado pesadas y preparaba el terreno para el desarrollo del llamado ‘ejército del crimen’” (Bornay, 2008: 58).

¹¹ Como ejemplos se pueden citar *Tess, la de los Urberville*, del escritor inglés Thomas Hardy, publicada en 1891; y *Ruth*, de Elizabeth Gaskell, publicada en 1853. Aunque las transgresiones a las normas sexuales y morales no siempre conducían a la heroína a una caída en la prostitución, en muchas historias esta actividad se convirtió en su único medio de sobrevivencia.

Las heroínas de estas historias eran castigadas las más de las veces con un sórdido destino de prostitución y también con una muerte trágica, porque este tipo de literatura tenía un mensaje moralizante que pretendía prevenir a las jóvenes sobre lo que les aguardaba si optaban por el camino equivocado. Si para las buenas conciencias resultaba comprensible —y hasta natural— que las muchachas pobres se encontraran en peligro debido a una situación social desfavorable, ¿qué las llevaba a alarmarse por el destino de las jóvenes de buena sociedad?

A mediados del siglo XIX, la dinámica de cambio social había llevado a la conformación de los primeros movimientos feministas organizados en Estados Unidos y en Inglaterra, los cuales comenzaron a cuestionar la situación jurídica y económica de la mujer como ser dependiente, del padre primero y del cónyuge después. Posteriormente, la década de 1870 fue testigo de las primeras luchas importantes que tuvieron como ejes el acceso de las mujeres a la educación superior —y como consecuencia a un trabajo remunerado—, y el control de la natalidad (Bornay, 2008: 77-78). Sin embargo, lo más significativo del proceso no fue

[L]a reducción del número de hijos, sino su nueva distribución a lo largo del ciclo de la vida matrimonial. En las poblaciones anteriores al siglo XX, los nacimientos estaban regularmente repartidos durante todo el período de fertilidad, con sólo un leve descenso al envejecer las mujeres. Por el contrario, el principal efecto de la limitación de la fertilidad a partir de 1900 ha consistido en restringir los partos a los primeros años de la vida matrimonial (Anderson, 1988: 11).

Lo anterior, aunado a una disminución en la edad del matrimonio, condujo a las mujeres a disponer de un tiempo de vida totalmente independiente de la crianza de los hijos cada vez más amplio. Cabe destacar que a pesar del escándalo social que esto provocó, desde fines del siglo XVIII en Francia y tal vez en Estados Unidos, y un poco antes en Inglaterra, se produjo un declive continuado de la natalidad (*Ibid.*).¹²

¹² Estas tendencias sufrieron variaciones importantes a partir de 1950. Después de la Segunda Guerra Mundial, la edad en que las mujeres de clase media tienen hijos ha ido

La concepción de la esposa ideal como ser desexualizado y pasivo del siglo XIX, cuyo complemento era la maternidad como único papel social, había llevado a un confiado médico inglés a declarar que “de cada diez mujeres, a nueve les desagrada el acto sexual, y la que hace el número 10 es una prostituta” (citado en Bornay, 2008: 82). Sin embargo, poco tiempo después este ideal estaba siendo atacado desde otro frente. La ciencia médica —que constituía uno de los discursos más prestigiosos de la sociedad burguesa—, acababa de anunciar un descubrimiento aún más alarmante que la propagación de la sífilis: todas las mujeres tenían deseos sexuales. Estos cambios suscitaron un doble movimiento en la representación. Como reacción al nuevo protagonismo femenino en todos los ámbitos, incluso en el sexual, los pintores prerrafaelitas y simbolistas,¹³ en un estrecho intercambio con la literatura decadente de fines del siglo XIX,¹⁴ crearon el mito de la *femme fatale*, cuya descripción física y psicológica es la de una

[B]elleza turbia, contaminada, perversa. [...] su cabellera es larga y abundante, y, en muchas ocasiones, rojiza. Su color de piel pone acento en la blancura, y no es nada infrecuente que sus ojos sean descritos como de color verde. [...] En lo que concierne a sus más significativos rasgos psicológicos, destacará por su capacidad de dominio, de incitación al mal, y su frialdad, que no le impedirá, sin embargo, poseer

aumentando debido a la necesidad de hacer una vida profesional y de consolidarse económicamente. Sin embargo, en algunos países como México, el embarazo adolescente sufrió un aumento significativo a fines del siglo XX que aún no ha sido analizado.

¹³ Los precursores de la imagen de la *femme fatale* fueron los pintores ingleses, pertenecientes al movimiento prerrafaelita, Dante Gabriel Rossetti y Edward Burne-Jones. Entre los pintores simbolistas que contribuyeron de manera destacada a la conformación de la imagen se encuentran el francés Gustave Moreau y el sueco Edvard Munch, sobre todo durante su primera etapa (Bornay, 2008: 96, 98).

¹⁴ En Francia: Gustave Flaubert, *Salambó*, 1862; los hermanos Goncourt, *Manette Salomon*, 1867; Barber d'Aureville, *Las diabólicas*, 1873; Joris-Karl Huysmans, *A contrape-lo*, 1884. En Inglaterra: Algernon Charles Swinburne, *Rosamunda*, 1860; Oscar Wilde, *Salomé*, 1891. En Alemania: Leopold von Sacher-Masoch, *La Venus de las pieles*, 1881, sólo por citar algunos ejemplos destacados (véase al respecto el capítulo “Antecedentes literarios”, en Bornay, 2008: 118-125).

una fuerte sexualidad, en muchas ocasiones lujuriosa y felina, es decir, animal (Bornay, 2008: 114-115).

Sin embargo, la literatura de la época también propuso una visión más amplia del tema de la sexualidad femenina y de la problemática social de las mujeres, en historias que tenían como tema el adulterio y cuyas heroínas pertenecían a los medios burgueses. A pesar de ello, la única forma en que la mayor parte de estos personajes podía adueñarse de su destino era mediante el suicidio: *Madame Bovary*, *Ana Karenina*, por citar algunos.¹⁵

En general, estas novelas representaron a sus protagonistas con simpatía y comprensión, minando las diferencias entre el concepto de pecado y el ideal victoriano de la pureza y la castidad. Este tratamiento fue visto con hostilidad y provocó el ataque de la censura, que en 1857 consideró a *Madame Bovary* como ofensiva para la moral pública y entabló un juicio contra Gustave Flaubert (Jacobs, 1991: 8).

Al mismo tiempo que el mito de la mujer fatal llegaba a su apogeo a fines del siglo, el cuestionamiento al valor moral del concepto de pureza se volvió más atrevido y obras de autores como George Moore y George Bernard Shaw fueron sometidas a largas disputas legales (*Ibid.*). Estos trabajos, considerados peligrosos por sus contemporáneos, prepararon el camino para las variaciones que el género sufrió después de la Primera Guerra Mundial, tanto en la ficción en general como en el cine en particular, lo cual constituye el tema del siguiente apartado.¹⁶

¹⁵ *Madame Bovary*, del escritor francés Gustave Flaubert, fue publicada en 1857; y *Ana Karenina*, del escritor ruso León Tolstoi, en 1877 (véase Bornay, 2008: 81).

¹⁶ En el campo de las artes plásticas, “el *Art Nouveau*, que halla en los contornos del cuerpo y en la cabellera de la mujer esa línea ondulada de la que ha hecho un culto”, al utilizar la imagen femenina como mero objeto decorativo acabará por vaciar de todo contenido el mito de la mujer fatal (Jacobs, 1991: 381-382).

DEL ABISMO LITERARIO AL GLAMOUR CINEMATográfico: LA CREACIÓN DEL ESTEREOTIPO MODERNO DE LA MUJER CAÍDA¹⁷

Narrativas cinematográficas tradicionales de la mujer caída

De acuerdo con Russell Campbell, la representación cinematográfica de la mujer caída proveniente de la literatura victoriana tuvo su auge durante la época del cine mudo, disminuyó con el cine sonoro y estaba prácticamente extinguida en vísperas de la Segunda Guerra Mundial, tanto en Europa como en Estados Unidos. Estas historias incluyen dos líneas dramáticas principales. La primera línea narra la historia de una mujer madura que se ve obligada a sacrificar su virtud por un fin más elevado, es la historia de un autosacrificio que no involucra la seducción de la heroína durante su juventud (Campbell, 1999/2000).

La segunda línea, y la más recurrente, puede seguirse a través de las sucesivas versiones de *Resurrección*, una novela de León Tolstoi publicada en Rusia en 1899 y llevada a escena en París en 1902 y en Nueva York en 1903. En las diferentes adaptaciones cinematográficas de *Resurrección*, la responsabilidad de la heroína en su caída sufre sutiles variaciones que matizan la severidad del castigo final. Algunos tratamientos de la historia enfatizan la pureza de la joven Katusha, que es una víctima inocente del violento príncipe Dimitri Nekhludov, único culpable de su caída. La versión de 1931 (*Resurrection*, EUA) acentúa este papel de víctima: “La vida militar había endurecido el temperamento de Dimitri, y esa noche violó a Katusha [...] su hijo aún está vivo [aunque muere más adelante], y por desesperación, Katusha se convierte en prostituta para sobrevivir”. Sin embargo, de acuerdo con el final de la novela, al aceptar el castigo por un asesinato que no cometió, Katusha lava su culpa y puede regenerarse espiritualmente (citado en Campbell, 1999/2000: 3).¹⁸

¹⁷ El proceso de conformación del estereotipo cinematográfico moderno de la mujer caída corresponde al inicio del *star system* en Hollywood.

¹⁸ Esta cita y la siguiente provienen de diferentes catálogos de la época del cine mudo estadounidense. Traducción mía.

Otros tratamientos acentúan la tendencia innata de la joven a la disolución y, por lo tanto, su completa responsabilidad en la caída. En *A Woman's Resurrection* (EUA., 1915), después de dejarse seducir por el príncipe Dimitri, Katusha “asume una vida alegre y se vuelve conocida por poseer una moral relajada”. Consecuentemente con su mayor culpa, en esta versión Katusha muere tratando de proteger a Dimitri en un duelo (*Ibid.*).¹⁹

En estas narrativas cinematográficas tradicionales, cuando se culpa a la protagonista de su caída, a veces también se responsabiliza a sus padres por no ser capaces de mantenerla bajo control. Una de las películas más tempranas con esta trama es *The Downward Path* (EUA, 1900), en la que al final los padres llegan demasiado tarde para salvarla de un suicidio por envenenamiento (*Ibid.*: 1, 4).

El cine retomó algunos estereotipos femeninos de la tradición literaria decimonónica, como la ingenua y la *vamp*, pero también creó los suyos propios: la *flapper*²⁰ y la *gold digger*,²¹ cuyas características se describen a continuación.

De la bohemia de París al sueño americano: transgresión, modernidad y censura

En la década de los locos años 1920, la historia convencional de la mujer caída sufrió transformaciones importantes en cuanto a la representación de la sexualidad, que comenzó a ser vista como una fuerza instintiva en desafío a los juicios morales. Para el público joven y urbano, el aspecto sórdido del sexo y el consecuente castigo de la mujer que cometía la falta resultaban obsoletos.

Y es que la generación de los años veinte contaba con la experiencia de la lucha política de las sufragistas, del trabajo profesional de las

¹⁹ Para una muestra amplia de las versiones cinematográficas de *Resurrección* en todo el mundo, véase (*Ibid.*: 3).

²⁰ El término *flapper* se refiere al nuevo tipo de mujer joven de los locos años veinte que acudía a los clubes de jazz en desafío a lo que consideraban unas obsoletas convenciones sociales. Clara Bow es un ejemplo de la típica *flapper*.

²¹ El término *gold digger* hace referencia a un tipo de mujer que busca establecer relaciones con hombres millonarios para obtener lujos.

mujeres —lo que les había proporcionado no sólo independencia económica, sino también una relativa independencia dentro del ámbito familiar—, así como con las teorías freudianas sobre el inconsciente y la sexualidad.

Debido a lo anterior, a la vuelta del siglo la censura realizó un doble movimiento, de la literatura hacia el cine y de la representación del estereotipo tradicional de la mujer caída, hacia un estereotipo moderno. Esto se debió a la consideración del cine como medio de difusión masiva, en comparación con el limitado público de la literatura. Los reformistas estadounidenses creían que las películas ejercían una influencia perniciosa sobre ciertos grupos considerados como vulnerables, principalmente niños, jóvenes, mujeres e inmigrantes (Jacobs, 1991: 9-10).

Las películas que de acuerdo con ellos promovían desviaciones morales y sexuales en la conducta femenina —seducción, adulterio, prostitución y promiscuidad en general—, fueron vagamente definidas como *sex pictures*. La misma lógica funcionaba en el caso de los jóvenes inmigrantes: se creía que el cine promovía el crimen porque lo representaba de manera atractiva.

Fue la estrategia de la industria cinematográfica para negociar con los grupos de presión lo que llevó a delimitar los problemas de representación y a delinear las estrategias narrativas que dieron forma a los géneros cinematográficos. Los primeros ciclos claramente definidos fueron el de la mujer caída y el de gánsters precisamente porque constituyeron el centro de los ataques (Jacobs, 1991: x).

Además de los estereotipos literarios del siglo xix y de sus variaciones a principios del siglo xx, surgieron estereotipos propios del cine, cuyo público eran mujeres urbanas pertenecientes a la clase trabajadora, y conscientes de su modernidad estadounidense. Las pantallas se llenaron de *flappers*, *gold diggers*, coristas de Broadway y dependientas de tiendas y almacenes que buscaban mejorar sus condiciones de vida utilizando su sexualidad para explotar a los hombres, ya fuera encontrando un amante rico o un esposo millonario. Su problema consistía en obtener lujos, especialmente pieles y vestidos de gala; joyas y diamantes; automóviles y orquídeas (*Ibid.*: 11).

Lo que más molestaba a la censura era el reemplazo de la caída por el ascenso social. Este cambio de un final trágico por un final más feliz

volvió problemática la representación de la sexualidad como algo ilícito. Mientras que los reformadores obsesivamente pretendían regresar a las convenciones narrativas decimonónicas,²² el móvil de las modernas transgresoras era precisamente la búsqueda del *American way of life* o sueño americano.

Glamour y representación: Hollywood y el estereotipo moderno de la mujer caída

En la década de los veinte, los estudios de cine dieron gran importancia a la puesta en escena, destinando presupuestos cada vez mayores al diseño de los sets, interés que se concretó en la creación del concepto de director de arte.²³ Para los años treinta, la asociación entre la mujer caída, la moda y el agresivo modernismo arquitectónico se encontraba bien establecida: lujosos *penthouses*, suites de hotel, baños, vestidos y clubes nocturnos constituían una metáfora de la idea de la mujer moderna, independiente, con libertad sexual y desafiante de los valores femeninos tradicionales. Esta estética se oponía al entorno mucho más sobrio de la mujer tradicional, en el cual se había refugiado el ideal decimonónico de la vida doméstica (Jacobs, 1991: 53).

El diseño del vestuario y de los espacios arquitectónicos tenía una función narrativa específica dentro del género, debido a que Hollywood definió la clase social en términos de moda más que del entorno cultural o del trabajo. De este modo, tanto la identidad de clase como la moralidad de la heroína se encontraban determinadas por los lugares

²² La heroína de las narraciones clásicas sufría degradación y humillaciones que muchas veces culminaban con su muerte, cuyas causas podían ser el suicidio, una enfermedad, accidente, asesinato o ejecución; en este último caso muchas veces la mujer se inculpaba para salvar a un hijo que había perdido sin que éste supiera que ella era su madre. Sin embargo, a veces el destino le depara la oportunidad de redimirse a través del amor verdadero o encontrando la forma de servir a la sociedad, por ejemplo, como enfermera (Campbell, 1999/2000: 2).

²³ Cuyo paradigma fue Cedric Gibbons, de la Metro Goldwyn Mayer (MGM), quien asistió a la Exposición Universal de París en 1925 e importó a Hollywood el *Art Déco*.

donde se desenvolvía y por la ropa *ad hoc* para cada lugar, ya fuera el espacio doméstico o el moderno.

El ascenso social quedó establecido en términos de oportunidades para el consumo y celebrado por el despliegue visual o fotografía glamorosa (*Ibid.*: 62). Nada más legítimo que la realización de este sueño americano, y ningún medio más propicio para difundirlo que el cine a través del *star system*. Las estrellas femeninas daban apoyo institucional al aura de *glamour* de la mujer caída por medio de la parafernalia publicitaria. Las revistas promovían la vida glamorosa de las estrellas al tiempo que promocionaban cosméticos, ropa de última moda y diferentes productos que liberaban a las mujeres de las tareas del hogar (De los Reyes, 1997). Los diseños típicos del género se utilizaban en la publicidad y eran destacados por las revistas, los críticos y la censura. Esta contradicción entre los valores tradicionales y el ideal de la vida moderna se observa en los planteamientos de los reformistas, que no cuestionaban el ascenso social en sí mismo sino los medios ilícitos de adquirirlo.

De acuerdo con el crítico de cine Mick Lasalle, de 1929 a 1934, entre el inicio del cine sonoro y el momento en que el *Código de Producción* adquiriera plena fuerza,²⁴ “las mujeres en la pantalla tomaban amantes, tenían bebés fuera del matrimonio, se deshacían de los esposos infieles, disfrutaban su sexualidad, aceptaban posiciones profesionales sin disculparse por su autosuficiencia y, en general, actuaban de la manera en que muchos de nosotros pensamos que las mujeres sólo actuaron después de 1968” (Lasalle, 2000: 1. Traducción mía). Desde su punto de vista, la función del *Código* fue evitar que las mujeres se divirtieran en la pantalla.

Lasalle también explica cómo en estos años Hollywood exploró el tema del trabajo femenino desde un punto de vista positivo, ya que en el caso de la madre soltera, la mujer podía trabajar y mantener a su hijo dignamente. La heroína también resultaba exonerada de sus crímenes y las simpatías del público permanecían con ella incluso en el caso de que hubiera llegado al asesinato del hombre que la había traicionado.

²⁴ Instancia de autocensura de la industria cinematográfica que será explicada más adelante.

En cuanto a la representación de la sexualidad, era el hombre quien necesitaba un cambio de actitud para ser digno del amor de la mujer caída, o mejor dicho, de la nueva “buena mala chica” (*the good bad girl*) que los críticos identificaban con la imagen de la mujer moderna.

Esta imagen cinematográfica de la mujer en los años veinte, abierta, desinhibida y alegre, llegaría a su fin con el inicio de la crisis económica de 1929. Antes de ese año, los grupos moralistas carecían de la fuerza necesaria para ejercer una presión eficaz frente al *glamour* de las estrellas y al entorno publicitario que las rodeaba. Sin embargo, la crisis de 1929 dio nueva fuerza a los argumentos de los conservadores, quienes tacharon de inmorales no sólo las actitudes modernas sino incluso el trabajo femenino, especialmente si se trataba de mujeres casadas, porque su egoísmo dejaba sin trabajo a hombres que tenían que mantener a una familia.

EL CÓDIGO DE PRODUCCIÓN Y EL MODELO DE AUTOCENSURA DE LA INDUSTRIA CINEMATográfica²⁵

Antecedentes del Código de Producción

Hollywood creó estereotipos y géneros cinematográficos como respuesta a un entorno social cambiante y complejo, mediante una constante negociación con grupos conservadores, la censura estatal, el sondeo del gusto del público y los beneficios de taquilla. Para llevar a cabo estas negociaciones, la industria estableció una oficina de autocensura encargada de monitorear los guiones desde su etapa inicial y de vigilar todo el proceso de producción. El objetivo consistía en evitar la censura externa a toda costa, para agilizar la exhibición de las películas. Éstas podían ser censuradas por los burós estatales, lo que implicaba hacer recortes o volver a filmar algunas escenas, mientras que los grupos de presión podían boicotear alguna exhibición

²⁵ Para una explicación detallada de la conformación del modelo de autocensura de la industria cinematográfica, véase “The Fallen Woman Film and the Impetus for Censorship”, en Jacobs (1991: 3-26).

convocando a sus seguidores a abstenerse de ver alguna película o publicando críticas negativas. Cualquiera de los dos casos significaba pérdidas económicas para los estudios.

La *Motion Picture Producers and Distributors Association* (MPPDA) se fundó en 1922 bajo el liderazgo de William Hays con el principal objetivo de regular la distribución y exhibición de películas. Contaba con una oficina de relaciones públicas, de prensa y de quejas para negociar con los burós de censura estatales, con los grupos reformistas que presionaban a la industria y para responder a la mala publicidad ocasionada por los escándalos de las estrellas. La oficina de relaciones internacionales estuvo encargada de resolver los problemas de distribución fuera de Estados Unidos, relacionados principalmente con la censura o con las altas tarifas impositivas (Jacobs, 1991: 27). La MPPDA también participó activamente en la conformación de los grandes monopolios cinematográficos, bajo la égida de ocho compañías conocidas como *The Big Eight*: Metro-Goldwyn-Mayer (MGM), Warner Brothers, Paramount Pictures, 20th Century Fox, Universal Pictures, RKO Pictures Inc., Columbia Pictures y United Artists.

Desde sus oficinas de Nueva York, la MPPDA ejerció una censura limitada después de 1924. Entre los primeros documentos de la industria relativos a la censura se encuentra un acuerdo llamado *Formula*, el cual establecía los lineamientos generales para la adquisición de derechos de obras literarias. En 1927 otro documento, *Don't and Be Carefuls*, señalaba algunos temas problemáticos que debían ser evitados en la pantalla (*Ibid.*: 28).

Jason Joy, alto funcionario de la MPPDA, fue enviado a Hollywood en 1928 como jefe de una oficina encargada de monitorear guiones antes de su producción, la cual se transformó al año siguiente en el *Studio Relations Committee*.²⁶

Los estudios adoptan formalmente el Código de Producción

En 1930, como consecuencia de la crisis económica del año anterior, la industria cinematográfica se enfrentó a diversas presiones sociales

²⁶ El cual funcionó de 1929 a 1934.

y estatales que llevaron a los altos funcionarios de los estudios a adoptar formalmente el *Código de Producción* propuesto por la MPPDA.²⁷ Sin embargo, el *Código* cobró fuerza real a partir de 1934, cuando el *Studio Relations Committee* se reconstituyó como la *Production Code Administration* bajo el control de Joseph Breen, personaje clave en el proceso de autorregulación de la censura debido a sus vínculos con la Iglesia católica. Como consecuencia inmediata, el denominado Jurado de Hollywood fue eliminado. A esta instancia, constituida por las cabezas de los estudios, se apelaba en caso de desacuerdo entre algún productor y los censores. El Jurado siempre estaba a favor de sus colegas y la última película que logró evitar la censura por este medio fue *Queen Christina*, estrenada a fines de 1933 (Jacobs, 1991: 19).²⁸

“Las relaciones entre la MPPDA y los grupos externos determinaron la línea de la autocensura, especialmente durante los tensos años de 1933-1934” (*Ibid.*: 49). A inicios de los años treinta, las fuerzas sociales que atacaban a la industria se encontraban dispersas. Uno de los resultados del *Código* al formular la política cinematográfica consistió en codificar los temas más frecuentemente objetables y, después de su adopción en 1930, tanto el Estado como los grupos reformistas plasmaron sus quejas en función de si las películas violaban o no el *Código de Producción*.

Éste consistía en una serie de lineamientos generales para regular la producción, en una lista de temas prohibidos y de sus consiguientes justificaciones, los cuales funcionaron como una guía rudimentaria para la representación de material problemático. Aunque generalmente se le ha considerado como limitante del desarrollo cinematográfico, Lea Jacobs propone el modelo de la autocensura “como una fuerza constructiva, en el sentido de que ayudó a delinear la forma y la narrativa cinematográficas” al centrarse en los finales, en los motivos de la acción y en los patrones narrativos, contribuyendo al desarrollo de los géneros, cuyos personajes, historias y estilos se encontraban basados en el *star system* o la figura de la estrella (1991: 23).

En este sentido, el objetivo del *Código* no consistía en evitar el material problemático sino en encontrar formas de representación que

²⁷ El Código de Producción tuvo vigencia hasta 1968.

²⁸ MGM, 1933; dirigida por Rouben Mamoulian; con Greta Garbo y John Gilbert.

no resultaran ofensivas para los grupos externos, permitiendo en teoría la máxima libertad creativa posible: “El adulterio y el sexo ilícito, a veces material necesario para un guión, no deben ser tratados explícitamente ni justificados ni presentados como atractivos” (cita del *Código*, en Jacobs, 1991: 23). Por ejemplo, mientras que era posible hacer películas sobre prostitutas, no era posible señalarlas explícitamente como tales ni en el lenguaje (la palabra “prostituta” estaba prohibida) ni en la imagen (las escenas del intercambio sexual y monetario tendían a eludirse). Así, la imagen convencional de una mujer caminando por la calle indicaba prostitución. El proceso de autorregulación exigía una negociación constante en la producción de cada película entre los estudios (escritores, directores y productores) y los censores dentro de la industria, y estos últimos no siempre se anticipaban adecuadamente a las demandas sociales. Sin embargo, cuando las soluciones funcionaban éstas eran institucionalizadas mediante la repetición, dando lugar a las convenciones narrativas de los diversos géneros.

Por último, cabe señalar que el modelo de la autocensura constituyó parte integral de la producción y sólo fue posible debido al monopolio detentado por el sistema de los estudios. El *Código* fue abandonado en 1968, después de la fragmentación del monopolio y de la apertura de espacios para el cine independiente.

BLONDE VENUS Y LAS ESTRATEGIAS DE LA AUTOCENSURA

Las convenciones narrativas del siglo XIX no se abandonaron del todo y el género cinematográfico de la mujer caída se centró en los personajes de las historias tradicionales: la prostituta, la madre soltera y la amante o *kept woman*. Sin embargo, el cine enfatizó la movilidad social y la agresividad femenina. Por un lado, los contextos lujosos y exóticos amminoraron la imagen de la caída, mientras que los dramas se centraron en la heroína que debía buscar la forma de sobrevivir sola y sin recursos en la ciudad. Por otro lado, la censura de los grupos reformistas se enfocó en la motivación de la caída, en las consecuencias de la transgresión sexual, en retrasar o redireccionar el camino del ascenso social y en el castigo, más que en la adquisición de bienestar.

La película *Blonde Venus* constituye un caso límite para observar los procedimientos de la autocensura porque a través de sus estrategias narrativas logró representar lo que estaba prohibido. Sujeta a constantes modificaciones a partir de 1932, sólo pudo ser distribuida bajo la recomendación de Joseph Breen después de 1934.

La historia pasó por tres guiones sucesivos.²⁹ El primero, escrito por Sternberg, fue completamente descartado por la *Production Code Administration*. El segundo, propuesto por el productor B. P. Schulberg, fue cuestionado por la misma instancia. Posteriormente, cuando Sternberg y Schulberg se reconciliaron, el director preparó una tercera versión que finalmente fue aceptada y en la cual reincorporó mucho de su material original, pero con una estrategia narrativa más ambigua y elusiva.

Como la mayor parte del trabajo de Joseph von Sternberg, *Blonde Venus* resulta una película excéntrica que fue definida por él mismo como una “rigurosa incursión en el estilo”, un guión hecho para ser “algo más que las historias lacrimógenas que se realizaban entonces” (citado en Jacobs, 1991: 86).

Mientras que en el plano narrativo de *Blonde Venus* se dio continuidad aparente a las convenciones tradicionales del género, el plano de la representación produjo sutiles contradicciones que acabaron por desestabilizar dichas convenciones. En primera instancia, el motivo de la caída resulta típico: Helen (Marlene Dietrich) es una mujer casada que cumple su papel social como madre y ama de casa. Sin embargo, una circunstancia ajena a su voluntad la obliga a retomar su carrera como cantante. Su esposo (Ned/Herbert Marshall) enferma y ella debe solventar los gastos de su largo tratamiento médico en Alemania. Este motivo corresponde a la línea narrativa del autosacrificio.

La segunda instancia narrativa consiste en la expulsión de Helen del hogar y en su conversión en mujer de la calle para sobrevivir. Ned se recupera y regresa a casa antes de lo esperado. Sin embargo, se encuentra con un hogar vacío y comienza una búsqueda desesperada de Helen y de su hijo, sólo para descubrir que Helen tiene un *affaire* con Nick

²⁹ Para un análisis detallado de los guiones véase “Something Other than a Sob Story”, en Jacobs (1991: 85-105).

(Cary Grant), a quien había conocido en el cabaret donde trabajaba como cantante. Helen deja el cabaret a instancias de Nick, quien le proporciona el dinero para el tratamiento médico y la convence de mudarse a un lujoso departamento de su propiedad. Esto es necesario para resaltar visualmente la caída de Helen, puesto que Nick resalta que el cheque es para ayudar a Helen a dejar el cabaret. En el camerino del cabaret, le da altruistamente un cheque a Helen para el tratamiento de Ned. Por esa razón, Ned regresa a una casa vacía.

Sin embargo, aquí aparece una ruptura tanto en el nivel narrativo como en el visual. Para no separarse de su hijo, Helen huye con él arrastrándolo consigo a las calles. Pero al hacerlo, desvía la conexión entre lo maternal y lo doméstico, subvirtiendo los valores tradicionales al identificar el concepto de maternidad con la conducta ilícita de la prostitución. Por ejemplo, en una escena Helen y su hijo comen en un restaurante, y después ella se levanta, insinuando sutilmente al espectador que debe pagar la cuenta con un favor sexual.

Tal vez porque permaneció más fiel a las convenciones narrativas del siglo XIX, el melodrama materno no provocó demasiadas quejas en los años treinta. El tratamiento de la maternidad estaba sobredeterminado por la censura, las convenciones del género, por una ideología de la familia y tenía un valor estratégico real en cuanto valor moral: contenía un discurso altamente normativo que definía el lugar de la mujer en términos de la esfera doméstica. Precisamente por esto, el énfasis en la maternidad proveyó un medio de presentar material ofensivo respecto a las desviaciones de la conducta femenina (Jacobs, 1991: 85).

Como contraparte, Ned es el representante de la autoridad paterna y de la moral familiar, por eso deja caer sobre Helen todo el peso de la ley. La policía la persigue implacablemente obligándola a abandonar los trabajos que consigue como cantante y orillándola a la prostitución. Cansada de huir y después de engañar a los detectives, Helen devuelve al hijo a la custodia paterna.

Posteriormente, sola en las calles, Helen triunfa como cantante, pero sólo después de haber caído a los fondos más bajos. En París se reencuentra con Nick, quien le ofrece matrimonio y todo su apoyo económico para ayudarla a recuperar a su hijo. De regreso en su modesto departamento de Nueva York, en el encuentro final con Ned,

Helen renuncia a un futuro marido rico que le perdona todo y acepta a su hijo, para volver con un esposo pobre cuya posibilidad de mejorar económicamente ha quedado cerrada debido a que él vendió el trabajo de toda su vida para devolverle el dinero del tratamiento. Mientras Nick la espera en el pasillo afuera del departamento, Helen se quita su abrigo y en vestido de noche comienza a bañar a su hijo.

Esta escena constituye un claro ejemplo de cómo mediante el estilo visual resultaba posible eludir la censura. El vestido de noche aparece completamente fuera de lugar en el ambiente modesto y sobrio del pequeño departamento, una representación típica del hogar tradicional. Así, la imagen glamorosa de la estrella Marlene Dietrich queda sobrepuesta al personaje maternal de Helen.

Este final es típico de la regla de compensación moral impuesta por la censura, la cual permitía un final relativamente feliz para la mujer caída —casi siempre el encuentro del amor verdadero—, pero sólo mediante una pérdida, castigo o renuncia —la mayor parte de las veces, en el plano económico—. Sin embargo, esta escena final también desestabiliza el ideal del amor romántico, ya que la pareja se reconcilia cuando el hijo les pide que le cuenten cómo se conocieron.

La historia del romance de la pareja legítima remite a la escena inicial, en la cual Helen aparece nadando desnuda con un grupo de mujeres. A pesar de su atrevimiento, esta representación del libre disfrute del cuerpo femenino, del que los hombres se encuentran excluidos, sólo es posible porque se trata de una fantasía. En primer lugar, las mujeres son actrices. En segundo lugar, la escena se encuentra narrada en *flash back*. En tercer lugar, la utilización de la fotografía glamorosa en el exótico ambiente del lago en medio del bosque.

Ned se acerca a espiar a las mujeres y de inmediato queda prendado de Helen, quien lo invita a verla actuar en el teatro. Así, esta narración del momento mítico del enamoramiento de la pareja queda desenmascarada como mera ficción y es inmediatamente negada por el pequeño y gris departamento en el que Helen desempeña sus tareas como ama de casa, esposa y madre.

En este sentido, *Blonde Venus* constituye un melodrama maternal atípico que representa la oposición maternidad/sexualidad por medio

de la escisión de Helen, cuya imagen como ama de casa resulta incompatible con su imagen como espectáculo.

La dualidad de la personalidad de Helen como actriz (amante y prostituta) y como mujer tradicional se establece desde el inicio de la película. El desdoblamiento se hace patente en la utilización de nombres diferentes: Helen Faraday, ama de casa y Helen Jones, cantante.

Blonde Venus constituye una extraña amalgama del género de la mujer caída que combina la maternidad con la historia de la amante, la prostituta y la *gold digger*. Sin embargo, el énfasis no está puesto en el ascenso social ni en la explotación de los hombres sino en la sexualidad, cuya representación sólo es posible mediante la escisión de Helen como esposa y como cantante. La sexualidad se representa siempre en ambientes lujosos (el departamento de Nick) o en parajes exóticos. Mientras más bajo cae Helen en su huida hacia el sur más exótico resulta el lugar donde se encuentra y ejerce la prostitución, hasta llegar a algún remoto punto de Sudamérica. La otra consecuencia de la caída (la expulsión del hogar), el ascenso (que tanto molestaba a la censura) en su carrera de cantante, obtenido mediante la explotación de los hombres, la lleva a los escenarios de París.

La secuencia de *Hot Voodoo*, en la que Helen aparece en medio de la jungla, en traje de gorila y rodeada de negros con máscaras de animales, asimila la sexualidad femenina a lo primitivo y exótico. La sexualidad que Helen no puede desplegar en el hogar se traslada al espacio del teatro y a la imagen de la estrella. De este modo, el diálogo elude la representación directa de la sexualidad, que percibimos por medio de la imagen, el baile, y del trasfondo sonoro, la música.

La historia presentaba tres instancias particularmente problemáticas. El *affaire* de Helen con Nick, que aparece en las tres versiones, constituyó el punto más importante de las negociaciones. Aunque menos discutida, en las diferentes propuestas se observa la eliminación o atenuación de las escenas en las que Helen ejerce actos ilícitos de prostitución. También se eliminaron muchas referencias a Harlem, incluyendo una escena en la que Helen actuaba para los negros en un club nocturno, debido a que causaría molestias, sobre todo en los estados del sur. Por último, *Blonde Venus* logró eludir la censura precisamente por el énfasis

en el hecho de que Helen, a pesar de todo, era una buena madre (Jacobs, 1991: 88-89).

FUENTES CONSULTADAS

- ANDERSON, Michael (1988), *Aproximaciones a la historia de la familia occidental, 1500-1914*, México: Siglo XXI editores.
- BORNAY, E. (2008), *Las hijas de Lilith*, Madrid: Cátedra.
- CAMPBELL, R. (1999/2000), “‘Fallen Woman’ Prostitute Narratives in the Cinema”, en *Screening the Past*, núm. 8, noviembre-marzo, Melbourne, AU: La Trobe University, pp. 1-17. Artículo en línea disponible en: <http://www.latrobe.edu.au/screeningthepast/firstrelease/fr1199/rcfr8b.htm>, febrero de 2009.
- DE LOS REYES GARCÍA ROJAS, A. (1997), “Sesiones de fotografía”, en *Dolores Del Río, un mito del cine mexicano*, CD-ROM, MÉXICO: EDITEC.
- DUMAS, A. (HIJO) (2006) [1848], *La dama de las camelias*, Buenos Aires: Losada.
- JACOBS, L. (1991), *The Wages of Sin. Censorship and the Fallen Woman Film 1928-1942*, Madison, Wis.: University of Wisconsin Press.
- KAPLAN, E. A. (1998), *Las mujeres y el cine. A ambos lados de la cámara*, Madrid: Cátedra/Universitat de València/Instituto de la Mujer.
- LASALLE, M. (2000), *Complicated Woman. Sex and Power in pre-Code Hollywood*, Nueva York: Thomas Dunne Books.
- NOWELL-SMITH, G. (ed.) (1996), *The Oxford History of World Cinema*, Nueva York: Oxford University Press.
- ROFFMAN P., PURDY, J. (1981), *The Hollywood Social Problem Film. Madness, Despair, and Politics from the Depression to the Fifties*, Bloomington: Indiana University Press.
- ROUDINESCO, E. (2002), *La familia en desorden*, México: Fondo de Cultura Económica (FCE).

Fecha de recepción: 1 de abril de 2008

Fecha de aprobación: 25 de marzo de 2009