

***Cadena perpetua* de Arturo Ripstein: Un Tarzán degenerado en un *noir* buñueliano**

Manoel Hayne

Universidad del Cine - Argentina
manoelhayne@gmail.com

Fecha de recepción: 19/06/2025

Fecha de publicación: 31/08/2025

Ver citas audiovisuales 

Resumen

Este artículo propone un análisis de *Cadena perpetua* (Arturo Ripstein, 1979) como paradigma del *noir* latinoamericano moderno, donde convergen la herencia naturalista de Luis Buñuel, presente en la imagen-pulsión, y la crítica al Estado posrevolucionario mexicano. A través de este análisis, buscaremos desarrollar cómo en esta película Ripstein subvierte los códigos del cine *noir* clásico, para exponer la crisis de la masculinidad. La estructura circular de la narración, flashbacks reincidentes, personajes atrapados en pulsiones elementales y el sistema como antagonista revelan un profundo pesimismo. El artículo concluye que Ripstein no solo desconstruye el mito del héroe *pulp* (encarnado en Tarzán Lira), sino que configura un cine donde la crítica social emerge desde la perversión del género.

Palabras clave: *Noir* latinoamericano, Arturo Ripstein, Luis Buñuel, imagen-pulsión, masculinidad.

Arturo Ripstein's *Cadena perpetua*: A degenerated Tarzan in a buñuelian noir

Abstract

This article proposes a reinterpretation of *Cadena perpetua* (Arturo Ripstein, 1979) as a paradigm of modern Latin American *noir*, where Luis Buñuel's naturalist legacy - evident in the impulse-image - converges with a critique of the Mexican post-revolutionary state. Through this analysis, we will examine how Ripstein subverts the codes of classical *noir* cinema to expose a crisis of masculinity. The film's circular narrative structure, recurring flashbacks, characters trapped in elementary impulses, and the

system itself as antagonist reveal a profound pessimism. The article concludes that Ripstein not only deconstructs the *pulp* hero myth (embodied in the antihero Tarzán Lira) but forges a cinema where social criticism emerges through the perversion of genre.

Keywords: Latin american noir, Arturo Ripstein, Luis Buñuel, impulse-image, masculinity.

Introducción: Ripstein y la tradición del cine moderno mexicano

Caer hacia el infierno y disfrutar del descenso es la provocadora imagen que Arturo Ripstein plantea al final de *Cadena perpetua* (1979), adaptación de la novela *Lo de antes* (1966) de Luis Spota, con guión de Vicente Leñero y protagonizada por Pedro Armendáriz Jr. Hijo de Alfredo Ripstein (productor de cine), Arturo Ripstein debutó como director a los 21 años con *Tiempo de morir* (1965), tras una formación autodidacta que él mismo describe: “como tenía la oportunidad, asistía al rodaje de muchas películas, observando y aprendiendo cómo se hacía el trabajo de guión, cámara, sonido, edición, dirección... hasta que pude estar cerca de Buñuel en *El ángel exterminador*”¹. Esta formación y la influencia de Buñuel quizás explican su cine autoral, que se relaciona de forma compleja con las convenciones industriales. Sin embargo, nos preguntamos sobre cuál infierno se da esta caída.

Para entender el contexto que le permitió a Ripstein realizar su cine es menester volver unas décadas antes. Tras el fin de la Segunda Guerra Mundial, la imagen cinematográfica hollywoodense fue confrontada por varios cineastas en distintos países. Los relatos de fácil comprensión, contados de manera transparente - lo que Noël Burch llamó MRI (Modo de Representación Institucional); el realismo de la ‘imagen-acción’ para Deleuze; o el “laberinto de raccords” según Serge Daney - tenían una “acción lógica, distinción evidente entre el bien y el mal, caracteres definidos, móviles claros, escenas más espectaculares que realmente brutales, heroína exquisitamente femenina y héroe honesto”² y se percibía un cierto agotamiento.

Esquenazi señala que el surgimiento de las primeras películas *noir* se enmarcan en este contexto crítico, el cual, según el autor, se inicia en 1944 con el estreno de *Double Indemnity* (Billy Wilder), *Laura* (Otto Preminger), *The Woman in the Window* (Fritz Lang) y *The Phantom Lady* (Robert Siodmak) en el mismo año. Con respecto al cine mexicano de fines de los años sesenta podemos afirmar que vivía un cruce entre las estructuras industriales y la oleada de cines modernos latinoamericanos. “Esa identidad cinematográfica latinoamericana tenía como condición de posibilidad

¹ García Riera, *Arturo Ripstein habla cine*, 17.

² Esquenazi, *El film noir*, 19.

su definición en conflicto, enfrentamiento, crítica o impugnación de los Estados nacionales”³. Tanto en Brasil como en Argentina, la mayoría de las producciones modernas evitaban reproducir los géneros estándar de Hollywood, y el *noir*, así como el fantástico, fueron algunos de los géneros utilizados en el cine moderno argentino de la Generación del 60. En cambio, “el cine moderno mexicano no dejó de elaborar un pensamiento político-cinematográfico que tuvo en su centro tanto los géneros de la industria como la historia política nacional”⁴.

En este marco, al igual que el *western* en *Tiempo de morir* o el melodrama en *El lugar sin límites*, Ripstein distorsiona el género *noir* en *Cadena perpetua*. Sería posible afirmar que este género que criticó la modernidad como fenómeno social, tanto la sociedad patriarcal y la masculinidad estadounidense, como a las estructuras y los códigos del cine clásico que la sostenían, daría cuenta de los temas ripsteinianos. En el *noir*, la mujer asumía el rol de *femme fatale*, que podría ser, entre otras cosas, una proyección del imaginario masculino en la crisis de la posguerra. A la vez, Janey Place observa que:

“la fuerza de estas mujeres se expresa en el estilo visual por su dominio en la composición, el ángulo, el movimiento de la cámara y la iluminación. Son abrumadoramente el foco compositivo, generalmente en el centro del encuadre y/o en primer plano, o atrayendo el enfoque hacia ellas en el fondo. Controlan el movimiento de la cámara, pareciendo dirigir la cámara (y la mirada del héroe, y la nuestra) irresistiblemente con ellas mientras se mueven”⁵.

En este sentido, el *noir* “nos ofrece uno de los pocos períodos del cine en que las mujeres son activas, no símbolos estáticos; son inteligentes y poderosas, aunque de manera destructiva, y obtienen poder, no debilidad, de su sexualidad”⁶.

Jean-Pierre Esquenazi escribe que:

“el relato *noir*, desencadenado por lo que denominamos la ‘escena primitiva’[...] se desarrolla en un paisaje nocturno y desesperado, la ciudad *noire*. Ese escenario induce a un complot criminal ejecutado por los dos protagonistas, el ‘*weak guy*’ y la ‘mujer fatal’. Dicho complot, que seguimos a través de la perspectiva de los personajes principales, transforma a la ciudad *noire* en un laberinto espantoso, donde la iniciativa de los héroes solo puede perderse o fracasar”⁷.

El objetivo es probar que *Cadena perpetua* construye una crítica profunda a los modelos de masculinidad hegemónicos —encarnados tanto en el superhéroe *pulp* como en el “hombre promedio”— mediante la distorsión del *noir* clásico, un género

³ Bernini, “Un cine latinoamericano”, 69.

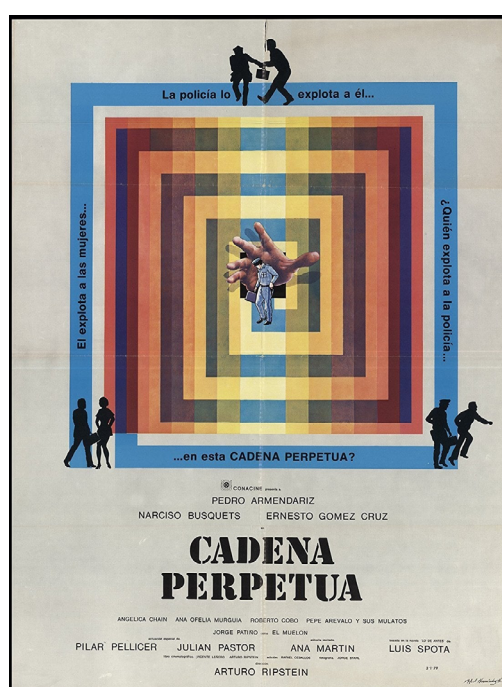
⁴ Bernini, *Ibid.*, 87.

⁵ Place, “Women in Film Noir”, 54-56.

⁶ *Ibid.*, 47.

⁷ Esquenazi, *El film noir*, 270.

que casi podemos ubicar como marginal en la industria. Posterior a *Viuda negra* (1977) y *El lugar sin límites* —películas que también exploran el infierno de la masculinidad (o ¿la masculinidad como infierno?)—, el film se apropia del género *noir* para profundizar en la caída infinita de Javier Lira hacia el dominio del mundo de las pulsiones elementales. ¿Qué operaciones formales y temáticas permiten a Ripstein convertir el *noir* en un espejo deforme de sus preocupaciones como autor? La película de Ripstein opera en lo que Bernini identifica en su cine como “minoridad crítica”: no destruye el género desde fuera —como los otros directores mexicanos contemporáneos a él— sino que lo modifica desde dentro, transformando sus convenciones para socavarlo silenciosamente. El personaje de Javier “Tarzán” Lira sintetiza esta operación: su doble identidad —el cobrador de banco (superyó freudiano) y el criminal *Tarzán* (ello/ID pulsional)— encarna la fractura de un sistema donde “no hay inocentes y culpables, solo cómplices”⁸.



Afiche de la película *Cadena perpetua* (Ripstein, 1979)

Sin embargo, Ripstein introduce una modificación fundamental sobre el género: transforma la figura del ratero *Tarzán* Lira en una suerte de “*homme fatal*” para el empleado de banco, o “*weak guy*”, Javier Lira —la misma persona, pero en roles distintos. “En ese universo [...] las mujeres aparecen relegadas a papeles secundarios”⁹, desplazando el arquetipo tradicional de la *femme fatale* —aunque la mujer del Cabo

⁸ Paranaguá, *Arturo Ripstein: espiral identidad*, 142.

⁹ *Ibid.*, 144.

Pantoja en las Islas Marías podría llegar a evocar dicho personaje. *Tarzán* deviene así el objeto de deseo y perdición, no solo de las mujeres que crucen su camino pero principalmente de su propio alter ego: Javier Lira.

De esta manera, la crítica al género se articula a través de tres ejes principales. Primero, la degeneración del héroe *pulp*: donde el *Tarzán* original (fuerza física, moral inquebrantable) deviene un antihéroe incapaz de dominar su entorno. Segundo, la subversión del *noir*: Ripstein reemplaza la *femme fatale* por un *hombre fatal* (Tarzán como pura pulsión e imagen fantasmal de Javier Lira), condensando en un solo personaje, lo que Esquenazi describe como la dualidad “*weaky guy/femme fatale*” del *noir* clásico. Tercero, la estructura circular buñueliana: los flashbacks no explican, sino que replican la opresión, produciendo una imagen —como señala Deleuze— no de “un declive, sino una encorvadura o un ciclo”¹⁰ una “repetición precipitante, eterno retorno”¹¹.

El artículo analizará cómo estas operaciones formales y temáticas convierten a *Cadena perpetua* en un dispositivo crítico singular. A diferencia de otros cines modernos latinoamericanos que rechazaban los géneros como forma de crítica, Ripstein los emplea como espejos deformantes con el mismo fin. Su aparente fidelidad al *noir* revela precisamente lo que el género no podía mostrar – la imposibilidad de redención individual en una sociedad donde todo camina hacia una repetición infernal y pesimista de un ciclo infinito imposible de contener.

2. Noir: ¿género, estilo o movimiento?

Si bien el objetivo de este artículo no es desarrollar una conclusión sobre si el *noir* es un género, un estilo o un movimiento —dialéctica frecuente en los estudios sobre él—, sí hay que considerar que todas las metodologías pueden servir, de alguna manera, para revisar y desarrollar el tema. En este sentido es necesario hacer un breve repaso sobre este paradigma; de lo contrario, podría parecer que la decisión de considerarlo un género —como es este caso— sería una mera elección arbitraria y no el resultado de un largo proceso de investigación al respecto.

Desde el primer libro sobre el *noir* – *Panorama del cine negro*, de Raymond Borde y Étienne Chaumeton, publicado en 1955 – hasta los teóricos contemporáneos, históricamente se ha desarrollado esa especie de controversia en los estudios sobre el *noir*: existen autores que lo consideran un género (Esquenazi, Altman, Borde y Chaumeton), y otros que lo definen como un movimiento o estilo (Schrader, Place)¹². Esta división

¹⁰ Deleuze, *Imagen-movimiento*, 184.

¹¹ *Ibid.*, 184.

¹² Janey Place va a decir que “los movimientos cinematográficos ocurren en períodos históricos específicos, en momentos de estrés nacional y enfoque de energía. Expresan una coherencia tanto de elementos temáticos como formales que los hace particularmente expresivos de esos tiempos, y son especialmente capaces de expresar las esperanzas homogéneas (como el realismo socialista soviético y el neorealismo italiano) y los miedos (como el expresionismo alemán y el cine negro) surgidos, por ejemplo, de la convulsión de la guerra.” Place, “Women in

conceptual no es meramente académica; refleja la naturaleza ambigua del *noir*, que oscila entre las convenciones genéricas (el complot criminal, el detective privado, la ciudad *noire*, el *weaky guy* y la *femme fatale*) y su estética distintiva (la iluminación contrastada en blanco y negro, las narrativas fracturadas, la ambigüedad moral).

Janey Place afirma, por ejemplo, que “el cine negro ha sido considerado un género, pero tiene más en común con movimientos cinematográficos anteriores (como el expresionismo alemán, el realismo socialista soviético o el neorrealismo italiano) y, de hecho, toca todos los géneros. Para una consideración de la mujer en el cine negro, esto es más que una disputa semántica”¹³. Y completa ella:

“a los personajes (y a nosotros en la audiencia) se les da poca oportunidad de orientarse en el entorno amenazante y cambiante de las sombras. Las siluetas, las sombras, los espejos y los reflejos (generalmente más oscuros que la persona reflejada) indican su falta de unidad y control. Sugieren un *doppelgänger*, un fantasma oscuro, un alter ego o un lado distorsionado de la personalidad del hombre que emergerá en la calle oscura por la noche para destruirlo. La mujer sexual y peligrosa vive en esta oscuridad, y ella es la expresión psicológica de sus propios miedos internos a la sexualidad y su necesidad de controlarla y reprimirla”¹⁴.

Carlos Heredero y Antonio Santamarina indican que los perfiles difuminados de esta ficción criminal son resultado del choque entre un análisis teórico y la realidad histórica, pero con la dificultad de abordar el origen, la naturaleza y las características del *noir*, resultado de “la identidad común de una producción muy amplia, cuya interpretación y análisis se muestran resistentes a una codificación global desde los parámetros del género”¹⁵. Aunque la dificultad de abarcar una gran variedad de temas sea un tema que les termina resultado no menos importante, ellos producen “algunas pautas capaces de integrar la perspectiva historiográfica y la consideración estética sobre las películas dentro de una visión de conjunto que, al mismo tiempo, resulte transitable como guía orientativo”¹⁶.

Gonzalo Pavés problematiza la complejidad, y la necesidad, existente entre los distintos especialistas en el tema en establecer una definición del *noir* como género versus movimiento. Aunque afirme que “el *film noir* no puede ser considerado como un movimiento estilístico”, nos hace acordar que “desde el punto de vista histórico, el *film noir* no existió más que para algunos críticos cinematográficos franceses que percibieron las transformaciones que se habían producido en el cine americano durante los años 40”¹⁷. las primeras películas del *noir* solo fueron reconocidas como tal

Film Noir”, 49.

¹³ Place, “Women in Film Noir”, 49.

¹⁴ Ibid., 51-53.

¹⁵ Heredero y Santamarina, *El cine negro*, 17.

¹⁶ Ibid., 128.

¹⁷ Ibid., 180.

por el crítico Nino Frank en 1946, bajo el título “Un nouveau genre policier: l’aventure criminelle” (“Un nuevo género policial: la aventura criminal”), publicado en el número 61 de *L’Écran français* el 28 de agosto de ese año —dos años después del estreno de los primeros *films*¹⁸. Esto refuerza la idea de que el *noir* no fue un producto organizado por la industria, sino más bien un fenómeno espontáneo surgido de este encuentro cultural.

De todas formas, algo había producido un enorme desconcierto en los censores, llamando la atención de la Oficina Breen —como coloquialmente era conocida la *Production Code Administration* (PCA), la oficina presidida por Joseph I. Breen, de 1934 hasta 1954, responsable por aplicar el “Código Hays” —la calificación de estas películas solían tener el “melo”, “drama” o “melodrama”, atravesados por el “crimen”: “Melo Action, Melo Murder, Melo Crime Investigator, Melodrama Suspense, Melo Mystery, Melo Crime, Melo Murder Mystery, Drama Domestic, Drama Horror y Drama Social Policial”¹⁹. Además de una oscuridad que se manifiesta en torno a la violencia, al crimen y a la muerte, “el cine negro clásico podría verse como una etapa fundacional, de gestión de este género actual, donde a través de múltiples y variadas películas, producto de la fusión de varios géneros, se fueron apuntando, no siempre con uniformidad, los rasgos temáticos, narrativos y estilísticos”²⁰.

En *El cine negro* (2005) Noël Simsolo considera el *noir* como ‘ciclo’, influenciado por el neorrealismo de Italia, “no por la forma de rodar en exteriores, sino por la puesta en escena de situaciones de crisis, el deambular desesperado o la angustia absoluta de los personajes”²¹. Según Simsolo, “callejuelas oscuras, enemigos invisibles, seres desamparados movidos por pulsiones asesinas, sombras inquietantes y parejas malditas despiertan los miedos atávicos del espectador. La ambigüedad de los personajes, la complejidad de las situaciones y las imágenes se infiltran en su subconsciente”²². De esta manera, produce obras de un “nuevo naturalismo”²³ donde “el sueño se apodera de la realidad, la transgrede o la distorsiona en una estética que favorece las alucinaciones”²⁴, y “la sofisticación del vértigo amoroso”²⁵ como dominantes estéticas, genera una desorientación parecida al neorrealismo italiano.

Paul Schrader, creyendo que se trata de un ‘estilo’, se pregunta: “Puesto que el *film noir* se define más por el tono que por ser un género, es casi imposible enfrentar la

¹⁸ Aunque Nino Frank, y posteriormente Borde y Chaumeton, consideraban *El halcón maltés* (John Huston, 1941) como el primer *noir*, Esquenazi tiene razón de no clasificarla como el primer *noir*, ya que el detective Sam Spade no es un *weaky guy*, sino más bien un *tough guy*, y la señorita Ruth Wonderly tampoco llega a ser una típica *femme fatale*.

¹⁹ Pavés, *El cine negro de la RKO*, 181.

²⁰ *Ibid.*, 182.

²¹ Simsolo, *El cine negro*, 35.

²² *Ibid.*, 142.

²³ *Ibid.*, 212.

²⁴ *Ibid.*, 199.

²⁵ *Ibid.*, 254.

definición de un crítico con la de otro. ¿Cuántos elementos *noir* son necesarios para considerar *noir* un *film noir*?"²⁶.

Rick Altman afirma que "el '*film noir*' empezó siendo un modo vagamente definido, adjetivo y complementario; pasaron décadas antes de que madurase, convirtiéndose en el género sustantivo que conocemos en la actualidad"²⁷. Lo que no cabe duda (ni para Schrader, tampoco a Place, Altman, Borde y Chaumeton o Esquenazi) es que el *noir* es el resultado del encuentro casi casual, en el Hollywood de la década de 1940, de una gran cantidad de directores y técnicos de cine expatriados de Alemania y alrededores que huyeron de la guerra (Fritz Lang, Billy Wilder, Robert Siodmak, Otto Preminger, entre otros), muchos de ellos bajo la influencia, directa o indirecta, del expresionismo alemán; junto a una serie de autores neoyorquinos provenientes de la literatura, la dramaturgia y el periodismo (James M. Cain, Cornell Woolrich, Raymond Chandler, Vera Caspary, Jay Dratler, etc.), cuyas obras a menudo se vinculaban al subgénero de la literatura policial *hardboiled*; más un pesimismo producido de la falsa expectativa de volver la victoria en la Segunda Guerra un hito de heroicidad, se convirtió en una atmosfera de desolación y pérdida de referencia. Este cruce encontró en Hollywood, además, un sistema de producción que, en ciertos casos, permitió desarrollar obras con una crítica profunda a la modernidad capitalista estadounidense, esquivando los límites del Código *Hays* y del *macartismo*.

Pero ¿qué es un género? Tomando a Altman como el principal autor que discutió el concepto, podemos afirmar que los géneros cinematográficos son una aproximación "semántico-sintáctico-pragmática", y presentarlo como "un término polivalente, valorado de manera múltiple y distinta por los diversos grupos de usuarios"²⁸.

Para fundamentar rigurosamente la consideración del *film noir* como género cinematográfico –posición que este artículo sostiene–, resulta indispensable examinar fundamentalmente las contribuciones teóricas de Raymond Borde y Étienne Chaumeton (1955) –los pioneros– y los desarrollos posteriores de Jean-Pierre Esquenazi (2012) –uno de los más estudios más recientes–. Sus trabajos establecen de forma complementaria los parámetros definitorios del *noir* como un sistema integrado de convenciones narrativas, temáticas y estéticas que trascienden lo meramente estilístico.

El análisis pionero de Borde y Chaumeton aborda el género desde una perspectiva temática sistemática. Para ellos, el *noir* se define primordialmente por "el dinamismo de la muerte violenta"²⁹, donde crímenes como "la extorsión, el robo, la delación"³⁰ estructuran tramas que oscilan entre "lo sórdido y lo insólito"³¹. Esta centralidad del

²⁶ Schrader, "Notes on film noir", 125.

²⁷ Altman, *Los géneros cinematográficos*, 92.

²⁸ *Ibid.*, 288.

²⁹ Borde y Chaumeton, *Panorama del cine negro*, 13.

³⁰ *Ibid.*, 13.

³¹ *Ibid.*, 13.

crimen ejecutado en primera persona como eje narrativo diferencia radicalmente al *noir* de otros géneros policiales contemporáneos.

La subversión de arquetipos constituye otro pilar genérico en su análisis. Frente al “documental policial” tradicional que glorifica a las fuerzas del orden, el *noir* presenta policías “maleados”³² y criminales con los que, paradójicamente, el espectador puede simpatizar. Esta ambigüedad moral cristaliza en lo que describen como “lazos de dominación complejos y cambiantes, cimentados sobre el dinero, la extorsión, el ‘vicio’ y la delación”³³, estableciendo así una de las marcas genéricas más distintivas: la imposibilidad de distinguir claramente entre víctimas y victimarios.

La *femme fatale* emerge en su análisis como figura genérica por excelencia: “frustrada y criminal, por mitades devoradora y devorada”³⁴, radicalmente opuesta a los arquetipos femeninos del cine clásico. Su erotismo se vincula a “una erotización de la violencia”³⁵, reforzando el carácter transgresor del género. La violencia misma adquiere un tratamiento genérico específico: abandona el “combate con igualdad de armas” por “ajustes de cuentas, palizas inhumanas, ejecuciones frías”³⁶, contribuyendo a lo que denominan “atmósfera de pesadilla”³⁷ lograda mediante “planos realistas sobre un tema extraño”³⁸.



Fotograma de *Cadena perpetua* (Ripstein, 1979)

³² Ibid., 15.

³³ Ibid., 16.

³⁴ Ibid., 17.

³⁵ Ibid., 17.

³⁶ Ibid., 17.

³⁷ Ibid., 19.

³⁸ Ibid., 19.

El análisis de Esquenazi en *El film noir* (2012) profundiza y amplía estos postulados desde una perspectiva estructural-narrativa. Su tesis central postula que el universo *noir* constituye “un mundo contemporáneo urbano desdoblado”³⁹, donde coexisten dos modalidades de realidad: la cotidiana y su reverso siniestro. Esta duplicidad se materializa en la dinámica entre el *weak guy* - protagonista masculino vulnerable - y la *femme fatale*, relación que Esquenazi describe como “una confrontación real e imaginaria”⁴⁰. Lo crucial aquí es que esta dinámica no se reduce a un conflicto psicológico individual, sino que opera como matriz genérica: “el fantasma masculino [...] es un punto de referencia”⁴¹, mientras la mujer fatal encarna “al mismo tiempo imagen y realidad, objeto de fascinación y sujeto de conocimiento”⁴².

El crimen en el *noir* adquiere, según Esquenazi, una función genérica específica. No se trata simplemente de un recurso argumental, sino de “la continuación necesaria” de lo que denomina “escena primitiva” - momento inaugural donde se quiebra el orden moral convencional⁴³. Esta escena detona una aventura criminal que exige “otro universo ya no sometido a la moral habitual, un universo donde el deseo es una cuestión de vida o muerte”⁴⁴. Aquí reside uno de los pilares genéricos del *noir*: la transgresión como motor narrativo y la moral ambivalente como norma.

“Cabe agregar que la escena primitiva diferencia el *film noir* de otros géneros basados en el encuentro entre un hombre y una mujer”⁴⁵. Sin embargo, “la escena primitiva sola no basta para definir el *film noir*. Lo que desencadena, o sea el complot criminal en el que están involucrados ambos protagonistas, también es necesario para la definición narrativa del género”⁴⁶.

De todas maneras, Esquenazi hace hincapie en que, en el relato del cine *noir*, ocurre en este encuentro casual entre una mujer fatal, que tiene el conocimiento de como funciona el mundo masculino en una sociedad capitalista del posguerra, y un *weak guy*, encerrado en su fantasía patriarcal. “El mito de la mujer fuerte, sexualmente agresiva, permite en primer lugar la expresión sensual de su peligroso poder y de sus temibles resultados, para luego destruirlo, y expresar así la preocupación reprimida que supone la amenaza feminista a la dominación masculina”⁴⁷. Sin embargo, señala Slavoj Žižek que “lejos de representar una simple amenaza para la identidad patriarcal masculina, la clásica *femme fatale* funciona como la ‘transgresión inherente’ del universo simbólico patriarcal, como la fantasía masoquista-paranoica *masculina*

³⁹ Esquenazi, *El film noir*, 231.

⁴⁰ *Ibid.*, 243.

⁴¹ *Ibid.*, 243.

⁴² *Ibid.*, 245.

⁴³ *Ibid.*, 249.

⁴⁴ *Ibid.*, 249.

⁴⁵ *Ibid.*, 248.

⁴⁶ *Ibid.*, 249.

⁴⁷ Place, “Women in film noir”, 36.

de la mujer explotadora y sexualmente insaciable que a un tiempo nos domina y disfruta en su sufrimiento”⁴⁸. Dicho de otra manera, en estos primeros *noir* todavía la mujer fatal tenía que pagar con la vida su “desvío moral”, con el fin de atender a los censores del Código Hays. Cuando estos censores fueron perdiendo su poder de intervenir sobre una película –al largo de las décadas de 1950 y 1960–, el personaje de la *femme fatale* pudo tener otro destino. En palabras de Slavoj Žižek, a partir de su estudio sobre David Lynch y el *neo noir*, afirma que “en contraste con la *femme fatale* noir clásica de los años cuarenta, que es en todo momento una presencia elusiva y espectral, la nueva *femme fatale* se caracteriza por una agresividad sexual, verbal y física de carácter abierto y explícito, por la manipulación y objetualización directa de sí misma, por tener ‘mente de chulo y cuerpo de puta’”⁴⁹. Según Todd Reeser, aunque muchos hombres terminan propagando la masculinidad, y beneficiándose de ello, ya que “el cuerpo masculino es el proveedor más común de masculinidad”, es posible afirmar que “otros grupos a menudo considerados fuera del campo de la masculinidad hegemónica también pueden y participan en su difusión, incluidas las mujeres, los hombres gay y las lesbianas. De hecho, el mismo deseo de tener masculinidad, cuando uno se percibe a sí mismo como miembro de un grupo que no la posee, puede ser un factor motivador en los intentos de obtenerla y en el valor que se le atribuye”⁵⁰.

Por fin, consideramos el *noir* como un género por entender que este construye una sintaxis –el encuentro, o choque casual, entre un *weaky guy* y una *femme fatale*, que de alguna manera van penetrar en el mundo del crimen– inventa semas propios –nuevamente el *weaky guy* y la *femme fatale*, la ciudad *noir*, el mundo del hampa, un tipo de iluminación, etc.– produce su público, su crítica, y se adapta en distintos países a partir de ciertas fórmulas. En este sentido, esta investigación tiende a considerar que el personaje de la *femme fatale* es fundamental para que los principales conflictos del *noir* sean representados. Sin embargo, ya que el personaje de *Tarzán Lira* termina funcionando como un hombre fatal para el empleado de banco, y *weaky guy*, Javier Lira, nos preguntamos: ¿Es posible afirmar que *Cadena perpetua* es un *noir*?

3. Un *noir* buñueliano: el ciclo naturalista

En el libro de García Riera en el que entrevista a Arturo Ripstein encontramos una sinopsis que consideramos pertinente compartir:

“Después del asalto frustrado a un banco, El Tarzán Lira, que lo preparó con otro, *El Gallito*,

⁴⁸ Žižek, *Lacrimae Rerum*, 151

⁴⁹ *Ibid.*, 150.

⁵⁰ Reeser, *Masculinity in Theory*, 17. Traducción propia de: “The male body is the most common purveyor of masculinity”... “other groups often considered outside the field of hegemonic masculinity can and do participate in its spread as well, including women, gay men, and lesbians. In fact, the very desire to have masculinity, when one perceives oneself as a member of a group not possessing it, can be a motivating factor in attempts to obtain it and in the value attached to it”.

decide retirarse definitivamente de la delincuencia y regenerarse; tiene como trabajo honesto el de cobrador del mismo banco. Un encuentro con el comandante Prieto, de la policía, promueve los recuerdos de Lira y retrocesos en la acción: tiempo atrás, Lira robó cinco abrigos lujosos con la complicidad de Rosa, una de las prostitutas por él explotadas; después de hacerlo confesar a golpes el robo, Prieto se quedó con dos de los abrigos. En el interior de un monumento, Prieto y su ayudante Cotorra imponen a Lira un nuevo tributo: Lira deberá dar a la policía 600 pesos diarios, y la necesidad de cumplir esa obligación echa por tierra sus propósitos de enmienda. Mientras Lira trata, desesperado, de entrevistarse con Romero, su jefe en el banco, para procurar su ayuda, un retroceso dentro de otro retroceso en el tiempo instala a Lira en las Islas Marías, donde cumplía una condena. Ahí se hizo su amigo el cabo Pantoja, que custodiaba a los presos; cuando una borrachera durmió al cabo, su mujer se entregó a Lira. A su regreso de un viaje, el cabo se enteró por otro preso, *El Muelón*, de la traición de su mujer y apuñaló al Tarzán. De nuevo en el presente, Lira no logra encontrar a Romero y, a la entrada del estadio donde se celebrará un partido internacional de fútbol, roba la cartera de un aficionado mientras se oyen las porras: 'México, México, ra ra ra'⁵¹.

La estructura narrativa de *Cadena perpetua* revela una profunda deuda con la herencia buñueliana que Ripstein asimiló durante su trabajo como asistente en *El ángel exterminador* (1962), pero radicalmente transformada para explorar las particularidades del contexto mexicano. Arturo Ripstein no se limita a imitar a Buñuel, sino que reelabora su legado a través de una mirada crítica sobre la realidad social de México:

"Ripstein toma del cine mexicano de Buñuel [...] esa misma observación de las normas narrativas, ese mismo trabajo con estatutos de ciertos personajes, pero cuyos hechos, cuyas conductas, se desvían ligera, solapadamente se diría, de lo que por tradición se espera de ellos"⁵².

El tratamiento temporal en *Cadena perpetua* materializa lo que Deleuze conceptualiza como "repetición del pasado materialmente posible, pero imposible espiritualmente"⁵³ donde "el ciclo o el eterno retorno reemplazaban a la entropía"⁵⁴. Al desarrollar el concepto y los temas de la imagen-pulsión se pregunta Deleuze: ¿Qué es para Buñuel la degradación sino la repetición? "Es sin duda el primero en haber hecho de la repetición una potencia cinematográfica. [...] Porque todo se degrada por la repetición. La repetición es la vida y es su degradación"⁵⁵. Y "¿qué puede salvarnos de la repetición? Nada, salvo la repetición"⁵⁶. Los ejemplos de las películas de Buñuel

⁵¹ García Riera, *Arturo Ripstein habla cine*, 220-221.

⁵² Bernini, "Un cine latinoamericano", 94-95.

⁵³ *Ibid.*, 191.

⁵⁴ Deleuze, *La imagen-movimiento*, 190.

⁵⁵ Deleuze, *Cine I*, 401.

⁵⁶ *Ibid.*, 402.

que utiliza Deleuze, en las que podemos encontrar la repetición como el elemento estructurante, nos ayudan a entender su influencia sobre Ripstein. *El ángel exterminador* “se trata de personas, burguesas —siempre el tema de la repetición ligada a la burguesía— que se encuentran en una habitación en la que se reúnen normalmente, mundanamente”⁵⁷ y se “van a encontrarse, sin comprender por qué, en la imposibilidad de salir de la habitación. [...] Es el mundo originario cerrado. Sin embargo no hay barreras, nadie los fuerza. Hay una pulsión [...] que consiste en su enraizamiento en ese mundo originario”⁵⁸. En *El discreto encanto de la burguesía* (1972) “es el relato de ocho comensales malogrados que no llegan a hacerse, es decir, que se deshacen antes de hacerse. Es la repetición que encadena”⁵⁹. Tomando estos dos ejemplos que elabora Deleuze, es posible prácticamente afirmar su influencia en el cine de Arturo Ripstein. Por un lado, Javier ‘Tarzán’ Lira está atrapado en una repetición eterna, condenado a volver infinitamente a ser criminal. Por otro, ‘La Manuela’, en *El lugar sin límites* (1978), también está condenada a un ciclo, pero en su caso a buscar un hilo rojo que servirá para coser su vestido del mismo color, y terminar golpeada hasta la muerte por su macho, Pancho, tras un baile destinado a seducirlo y que culmina con un beso entre ambos. A lo largo de ambas películas es posible encontrar una serie de pequeñas repeticiones, con algunas variaciones: Lira pasa todo el tiempo intentando prender un cigarrillo, pero su encendedor nunca funciona; además, se mira al espejo cada vez que se encuentra con uno. La Manuela, por su parte, hace dos presentaciones y también necesita estar con un vestido adecuado para que su show sea lo más sensual posible, aunque eso pueda llevarlo a la muerte. Para culminar, a todo esto se suma que el actor que interpreta a La Manuela en *El lugar sin límites* y a El Gallo en *Cadena perpetua* es Roberto Cobo, el mismo que interpretó a El Jaibo en *Los olvidados* (Luis Buñuel, 1950).

Los *flashbacks* no funcionan como meros recursos narrativos, sino como fragmentos pulsionales que conforman lo que Deleuze denomina ‘mundo originario’: “un puro fondo, o más bien un sinfondo hecho de materias no formadas, esbozos o pedazos, atravesado por funciones no formales, actos o dinamismos enérgicos que no remiten siquiera a sujetos constituidos. En él los personajes son como animales: el hombre de salón, un pájaro de presa; el amante, un macho cabrío; el pobre, una hiena”⁶⁰. En la película, los personajes también tienen nombres zoomorfos —Tarzán (hombre-mono), Burro Prieto, Gallito— reflejan lo que señala Deleuze. Bernini destaca cómo Ripstein expone en ellos “su feminidad, su debilidad, su homosocialidad”⁶¹, mostrando una masculinidad quebrada que opera mediante comportamientos perversos. La supuesta amistad entre Tarzán y el cabo Pantoja, marcada por “represión y el interés”⁶², deviene

⁵⁷ Ibid., 404.

⁵⁸ Ibid., 405.

⁵⁹ Ibid., 404.

⁶⁰ Ibid., 180.

⁶¹ Bernini, “Un cine latinoamericano”, 97.

⁶² Paranaguá, *Arturo Ripstein: espiral identidad*, 142.

en una relación sadomasoquista donde la pulsión muestra su “relación constante de animal de rapiña y presa”⁶³.

Los encuentros con el policía Burro Prieto, donde Tarzán Lira sufre la tortura policial, encarnan perfectamente este espacio informe. La escena de la golpiza muestra cómo los personajes se reducen a meras pulsiones, como animales atrapados en un mecanismo de poder que los supera. La pulsión, en términos deleuzianos, es “la energía que se apodera de pedazos en el mundo originario”⁶⁴. Tarzán Lira encarna esta dinámica: sus atracos nocturnos, sus encuentros sexuales compulsivos, su obsesión por el dinero y el lujo (como los sacos de piel robados) son actos pulsionales que “eligen su parte, esperan su momento”⁶⁵ en un ciclo sin fin.



El saco de piel robado por Tarzán, objeto arrancado por sus pulsiones.
Fotograma de *Cadena perpetua* (Ripstein, 1979)

Esta mecánica temporal se articula con una crítica contundente a las estructuras de poder. Burro Prieto –“el mismo policía” que persiste a través del tiempo⁶⁶– ejemplifica lo que Borde y Chaumeton identificaban como “lazos de dominación complejos y cambiantes, cimentados sobre el dinero, la extorsión, el ‘vicio’ y la delación”⁶⁷. Su relación con Tarzán Lira muestra cómo el poder se ejerce a través de la repetición sistemática de la violencia, creando un circuito cerrado donde víctima y victimario quedan atrapados en roles predeterminados.

La circularidad narrativa refuerza esta crítica naturalista. Los flashbacks no redimen a Lira de un cruel presente, posibilitando una salida, una redención, sino

⁶³ Deleuze, *La imagen-movimiento*, 186.

⁶⁴ *Ibid.*, 180.

⁶⁵ *Ibid.*, 180.

⁶⁶ Paranaguá, *Arturo Ripstein: espiral identidad*, 139.

⁶⁷ Borde y Chaumeton, *Panorama del cine negro*, 16.

que confirman como él es “incapaz de desvencijarse de su pasado”⁶⁸. Esta estructura refleja la concepción que subyace al *filme*: “el hombre no ‘se hace’ sino que nace, no se transforma sino que se perpetúa”⁶⁹. Los personajes *noir* “actúan por impulsos, carecen de límites sociales”⁷⁰, perdidos en lo que Deleuze llamaría un “campo de basuras” pulsional⁷¹.

El final en el estadio, con el grito de “¡México, México!”, cristaliza esta visión. Como afirma Paranaguá, “no hay inocentes y culpables, hay solo cómplices”⁷². El robo final de Tarzán Lira, donde arranca una billetera de un tipo cualquiera, como “objeto parcial”, muestra la pulsión en su estado puro: “un acto que arranca, desgarrar, desarticula”⁷³, metáfora de una violencia sistémica que, como el tiempo en el *film*, se repite sin posibilidad de redención. En este mundo originario mexicano, “el regocijo de la pulsión no se mide por el afecto, es decir, por las cualidades intrínsecas del objeto posible”⁷⁴, sino por su capacidad de perpetuar el ciclo de dominación y sumisión.

La película construye así una crítica feroz al sistema mexicano, donde incluso los intentos de cambio terminan reproduciendo las mismas dinámicas de corrupción y violencia. Ripstein logra mostrar cómo el tiempo no solo narra, sino que también oprime; cómo las pulsiones no solo mueven a los personajes, sino que los condenan; y cómo el naturalismo no se opone al realismo, por el contrario, acentúa sus rasgos prolongándolos en un surrealismo particular⁷⁵.

4. Tarzán Lira: el anti-superhéroe

Creado por Edgar Rice Burroughs y publicado por primera vez en octubre de 1912 en *All-Story Magazine*, revista *pulp* editada por Frank A. Munsey, el Tarzán original encarnaba el ideal del héroe viril desde su concepción literaria: sus aventuras, que ponían a prueba vigor y destreza, mostraban su dominio sobre la jungla mediante la fuerza física —capaz de matar un león con sus manos— y un instinto superior que le permitía comunicarse con los animales. El nombre ‘Tarzán’, en la lengua imaginaria de los monos, significa ‘piel blanca’⁷⁶. Más allá de su fuerza física, su verdadero don radicaba en su capacidad para interpretar el lenguaje de la jungla, anticipando sus peligros y encontrando auxilio en ella —como un super poder. Resulta notable el

⁶⁸ Paranaguá, *Arturo Ripstein: espiral identidad*, 142.

⁶⁹ *Ibid.*, 145.

⁷⁰ Esquenazi, *El film noir*, 254.

⁷¹ Deleuze, *La imagen-movimiento*, 180.

⁷² Paranaguá, *Arturo Ripstein: espiral identidad*, 142.

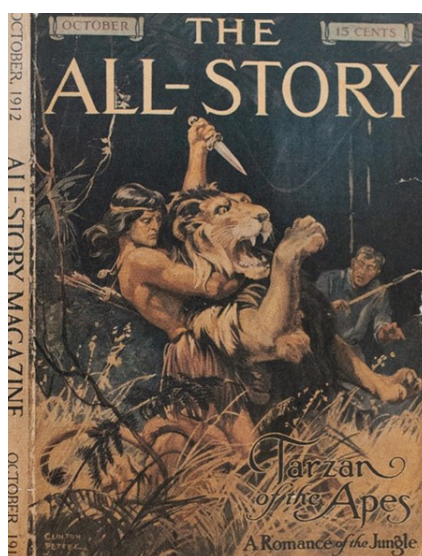
⁷³ Deleuze, *La imagen-movimiento*, 186.

⁷⁴ *Ibid.*, 187.

⁷⁵ *Ibid.*, 181.

⁷⁶ Es importante señalar que la obra de Burroughs, *Tarzán de los monos*, tiene un contexto histórico que refuerza una mirada colonialista y racista sobre África, presentando al hombre blanco como superior a una otredad no europea.

despliegue de las historias de Burroughs, que, distribuidas como producto de masas, se convirtieron en un símbolo de la cultura pop —y también de la masculinidad—, fueron adaptadas al cine en numerosas ocasiones al largo del siglo XX. También alcanzaron gran éxito en el medio de la historieta, desde las tiras dominicales dibujadas por Hal Foster⁷⁷, hasta los principales nombres del mercado del cómic, como John Buscema, Joe Kubert y Russ Manning.



All-Story Magazine de octubre de 1912, primera publicación de *Tarzan of the Apes*.

Dennis O’Neil enumeró una serie de posibles antiguos superhéroes, proponiendo un origen muy anterior a los míticos personajes del siglo XX, como: Hércules, Sansón, Aquiles, Eneas, Odiseo, Beowulf, el Rey Arturo, sir Gawain, Gilgamesh, Perseo, Orfeo, Cuchalain, Ramma, las amazonas, Paul Bunyan, John Henry⁷⁸. Sin embargo, fue con la aparición de Superman —en la *Action Comics* número 1, en junio de 1938— que verdaderamente se popularizó la expresión superhéroe, volviéndose un símbolo de la cultura de masas. Todd Reeser afirma que “no es que los creadores de la historia de Superman necesariamente se propusieran crear una imagen universal de masculinidad, sino que elementos de esa imagen atraen a tantos niños (y hombres adultos) que la cultura estadounidense ha llegado a ver a Superman como universal y fundamental para la masculinidad estadounidense”⁷⁹. Sus autores, Jerry Siegel y

⁷⁷ Hal Foster va a asumir las tiras dominicales, reemplazando a Rex Maxon, en 1931. Años más tarde, en 1936, dejaría de adaptar la obra de Burroughs y crearía su obra autoral: Príncipe Valiente.

⁷⁸ O’Neil, “Los superhéroes”, 247-248.

⁷⁹ Reeser, *Masculinity in Theory*, 22. Traducción propia de: “it is not that the creators of the Superman story necessarily set out to create a universal image of masculinity, but elements of that image appeal to so many boys (and grown men) that American culture has come to view Superman as universal and foundational to US masculinity”.

Joe Shuster, guionista y dibujante respectivamente, se habían inspirado, entre otras cosas, en el personaje John Carter, escrito por Burroughs casi al mismo tiempo que Tarzán. Como señalan Jeph Loeb y Tom Morris, el superhéroe clásico —y lo podemos incluir al Tarzán clásico— es “una persona extraordinariamente poderosa, con debilidades (no solo virtudes), cuyo carácter noble le impulsa a acciones valiosas”⁸⁰. No sería impropio decir que, en cierta manera, Tarzán es uno de los orígenes del género de superhéroes de las producciones de Hollywood. El propio personaje, de hecho, fue adaptado al cine decenas de veces⁸¹.

Además, historicamente existe una relación directa entre los cómics de superhéroes, las revistas *pulp* y las películas *noir*. Si pensamos que el *noir* es casi la antítesis de las historias de hombres con superpoderes, ya que sus personajes suelen ser “*weaky guys*” y tienen gran dificultad en lidiar tanto con el arquetipo de la *femme fatale* como con las situaciones que enfrentan; en cambio Tarzán y Superman responden más al arquetipo del “*tough guy*”, con parejas estables que funcionan como una suerte de “*femme vitale*” —mujeres que ayudan y acompañan a sus hombres.

Las historias de estos primeros superhombres —Tarzán y John Carter, (ambos de Burroughs, publicados en *All-Story Magazine*), o Conan, Solomon Kane, Kull, y Bran Mak Morn, (de Robert Howard en *Weird Tales*)— compartían soporte, en las publicaciones *pulp*, al igual que las historias “*hardboiled*” —novelas que sirvieron de inspiración para el *noir* en el cine—, cuyos protagonistas eran más bien hombres débiles —como las obras de James Cain, Cornell Woolrich, Raymond Chandler, para la revista *Black Mask*—. Con el tiempo, la conocida edad de oro de los cómics reemplazó ese modo de publicaciones, convirtiendo a las revistas de superhéroes en una suerte de herederas de las *pulp*. La revista *Detective Comics*, por ejemplo, publicada por primera vez en marzo de 1937 “fue el primer ‘*comic book*’ cuyo claro modelo eran los ‘*pulps*’, es decir, el tipo de publicación que más competía con los ‘*comic books*’ en pos de la lealtad de los lectores”⁸²⁸³. De a poco, los *comic books* fueron reemplazando a las revistas *pulp*. “Los editores de ‘*pulps*’ empezaron a pasarse a los ‘*comic books*’ y lo mismo hicieron sus lectores”⁸⁴. A la vez no se puede olvidar que la aparición del *noir* en 1944 coincide con la baja de ventas de los cómics de la edad de oro, llevando a la crisis el género de superhéroes en las historietas. Crisis que se extendería hasta

⁸⁰ Loeb y Morris, “Héroes y superhéroes”, 35.

⁸¹ Este dato lo incorporo a partir de la pregunta “¿Cuántas películas en la historia del cine son adaptaciones de Tarzán?” a las IA’s Gemini, ChatGPT y Deepseek, y el resultado de la búsqueda fue de 70 adaptaciones en las dos primeras, y 90 en la última. Aunque algunas IA’s especifican que los números son variables, encontramos que el número de adaptaciones es muy grande, comparado a la mayoría de los personajes de las historias de superhéroes.

⁸² En el número 27 de la revista debuta —para nunca más salir— Batman, el superhéroe que más guarda relaciones con lo que vendría a ser el *noir* en el cine. La referencia de esta nota podría ir mejor al final de la oración.

⁸³ Barrier, “El nacimiento del ‘*comic book*’”, 197.

⁸⁴ *Ibid.*, 204.

noviembre de 1961, con la primera publicación de los Cuatro Fantásticos, por Stan Lee y Jack Kirby – guionista y dibujante, respectivamente.

De esta manera, retomando la película, la adopción del alias *Tarzán* establece un diálogo no solo con la tradición literaria *pulp* estadounidense, sino también con un símbolo de héroe (súperhéroe) de la cultura de masas: por un lado, el apodo se justifica, ya que este Tarzán Lira era el más hábil en cometer atracos en la jungla del asfalto; por otro, se subvierte, ya que sus acciones son embrionarias, fruto de sus pulsiones elementales – por lujo, sexo, dinero –, que son parte del mundo originario que lo tiene atrapado⁸⁵. Y aunque desee escaparse, no tiene como resolver su destino. Resulta pertinente, entonces, definir la diferencia de un héroe *pulp* como *Tarzán* y Javier ‘Tarzán’ Lira. Por más habilidoso que sea, este último termina siempre golpeado por algún ayudante de Burro Prieto hasta que sea obligado a hacer lo que no le conviene. Ripstein construye una ironía fundamental, por la elección del nombre, entre el Tarzán original y su Tarzán Lira, un personaje cuya impotencia frente a una ciudad *noire* lo convierte en el opuesto al del *pulp*. “La masculinidad en crisis y la dificultad en modificar los comportamientos heredados”⁸⁶ que muestra el *film* se expresa precisamente en esta contradicción entre el nombre y la realidad del personaje. . Reese va a desarrollar que la tensión entre lo objetivo y lo subjetivo –la influencia que padrones masculinos ejercen objetivamente en cada persona, y la incapacidad, o imposibilidad, de copiarlos en la subjetividad– “puede articularse como una crisis de masculinidad, una forma de pensar en términos culturales amplios sobre una división entre la experiencia subjetiva de los hombres y las ideologías más grandes que impregnan la cultura. La masculinidad podría estar en crisis cuando muchos hombres en un contexto dado sienten tensión con ideologías más grandes que dominan o comienzan a dominar ese contexto”⁸⁷.

Haciendo una reflexión de estos temas en la película de Ripstein, proponemos preguntarnos como el choque entre los flashbacks refuerza la dualidad de las distintas posibilidades de masculinidad en un mismo sujeto. “Una de las características recurrentes de la masculinidad –a diferencia de la feminidad– es que los hombres hacen grandes esfuerzos por ocultarla y, por extensión, ocultar la forma en que funciona y opera. Ocultarse puede permitir que la masculinidad funcione sin desafíos ni preguntas”⁸⁸. El procedimiento que establece el relato de Ripstein expone, pone

⁸⁵ Por ejemplo, cuando Lira, al final, antes de volver a ser el Tarzán Lira, busca desesperadamente a su jefe para que lo salve del policía corrupto Burroprieto —que lo extorsiona para conseguir dinero—. Sin embargo, su acción solo obtiene como respuesta puertas cerradas. Otra acción embrionaria sería la persistencia en intentar prender cigarrillos, mientras el encendedor siempre le falla.

⁸⁶ Paranaguá, *Arturo Ripstein: espiral identidad*, 142.

⁸⁷ Reeser, *Masculinities in Theory*, 27. Traducción propia de: “The tension between the objective and subjective can be articulated as a crisis of masculinity, a way of thinking in broad, cultural terms about a split between men’s subjective experience and larger ideologies that pervade culture. Masculinity might be in crisis when many men in a given context feel tension with larger ideologies that dominate or begin to dominate that context”.

⁸⁸ *Ibid.*, 7.

a la luz, la contradicción, armando una especie de montaje alterno entre el ‘*homme fatal*’ y el discreto empleado de banco.

En este caso, “no es que la masculinidad requiera ocultar el cuerpo masculino, ni que requiera exhibirlo tampoco. Más bien, la masculinidad podría definirse a través de ambos enfoques y en último caso, ser sobre el movimiento del cuerpo masculino entre ocultar y mostrar”⁸⁹.

La producción de historias *pulp* de héroes como Tarzán, John Carter (Burroughs) o Conan el Bárbaro (Howard) fueron éxitos de lectura en Estados Unidos durante las primeras décadas del siglo XX, ofreciendo fantasías heroicas en mundos muy lejanos a la modernidad urbana cada vez más incontrolable. Estos héroes dominan las situaciones, y por más amenazadoras que sean, tienen la habilidad necesaria para escaparse, o enfrentar, a los peligros. Lo que rige, en estos casos, y en términos deleuzianos, es la imagen-acción, específicamente lo que él llama de la *gran forma*, ya que estos héroes son imaginados para sobrevivir y resolver sus conflictos, en una lógica causal, ya que de eso, y de la serialidad, dependen sus ventas. En el cine *noir* pasa lo contrario. “Los personajes que viven en ese universo están esencialmente desorientados. Sin raíces ni ocupaciones, los personajes *noir* ‘actúan por impulsos, carecen de límites sociales que controlen sus miedos o sus pasiones’”⁹⁰. Además, la muerte, la prisión, o la imposibilidad de superar una determinada situación que ponga en riesgo su vida es una posibilidad en que el o la protagonista están fatalmente destinados. El Tarzán de Ripstein comparte esta condición, pero llevada al contexto del cine mexicano de los años 70.

“Tarzán y Burro Prieto son enemigos, entre ellos corre la violencia y el chantaje”⁹¹, pero su relación es distante de la oposición clásica héroe-villano. Ambos son engranajes de un sistema que muestra “lazos de dominación complejos y cambiantes, cimentados sobre el dinero, la extorsión, el ‘vicio’ y la delación”⁹².

⁸⁹ Ibid., 12. Traducción propia de “...masculinity could be defined through both of these approaches and ultimately be about the movement of the male body between hiding and displaying”

⁹⁰ Esquenazi, *El film noir*, 254.

⁹¹ Paranaguá, *Arturo Ripstein: espiral identidad*, 142.

⁹² Borde y Chaumeton, *Panorama del cine negro*, 16.



El policía corrupto Burro Prieto, en unos de los tantos encuentros con Javier Lira.
Fotograma de *Cadena perpetua* (Ripstein, 1979)

En el clímax de las Islas Marías, donde Tarzán recibe la puñalada del Cabo Pantoja, se ironiza sobre el héroe *pulp* que dominaba bestias. Su caída no redime: el ciclo se cierra, y justamente se vuelve a abrir cuando, en el estadio, roba una billetera de uno cualquiera y mira a cámara. Como señala Bernini, esto refleja “el socavamiento silencioso del macho mexicano”⁹³, convertido en “artífice de sus propias tribulaciones”⁹⁴ pero incapaz de resolverlas.



1931, primer año de las ilustraciones dominicales de Hal Foster. Tarzán acuchilla a las fieras que enfrenta en la jungla.

⁹³ Bernini, “Un cine latinoamericano”, 97.

⁹⁴ Borde y Chaumeton, *Panorama del cine negro*, 16-17.



El cabo Pantoja acuchilla a Tarzán Lira, en las Islas Marías. Fotograma de *Cadena perpetua* (Ripstein, 1979)

En la entrevista que le hace García Riera a Ripstein, el director explica que Lira “cuando es empleado de banco, se mira en el espejo para comprobar su aspecto atildado, para verificar que está siendo lo que quiere parecer; después lo vemos de Tarzán Lira y entendemos por qué se siente inseguro como empleado bancario; cuando es El Tarzán Lira, el delincuente, se mira en el espejo como el tipo sobrado que está en lo que está”. Por momentos, Javier “Tarzán” Lira ocupa el rol de hombre fatal, siempre al centro del cuadro, objeto de deseo de la mirada de hombres y mujeres, a la vez que es “una víctima sin gloria [...] artífice de sus propias tribulaciones”⁹⁵, un antihéroe cuyas acciones responden más a impulsos que a móviles claros. Al repetir algunos elementos sintácticos del noir, Ripstein logra “desorientar al espectador que no encuentra sus puntos de guía habituales”⁹⁶.

Ripstein añade: “En el momento en que es El Tarzán Lira, su visión, la visión que él tiene de sí mismo, en el espejo, es de admiración. Al Tarzán Lira le gusta ser El Tarzán Lira. Cuando es el cobrador, el Clark Kent de Tarzán Lira, tiene otra identidad; el mundo ya lo detiene, lo censura; el mundo ya no es de él, él es del mundo”⁹⁷. Podemos avanzar en esa imagen que Ripstein elabora en su comentario, y añadir la discusión que Reeser desarrolla a partir de las copia de la masculinidad Schwarzeneggeriana –mencionando al fisiculturista y actor que fue electo gobernador de la California en 2003. “Muchos consideran a Arnold Schwarzenegger el origen de la imagen moderna del fisiculturista musculoso y, en un sentido más amplio, de una cierta idea influyente de cómo debería verse el cuerpo masculino ideal”⁹⁸. De esta forma podríamos

⁹⁵ Ibid.,16-17.

⁹⁶ Esquenazi, *El film noir*, 19.

⁹⁷ García Riera, *Arturo Ripstein habla de su cine*, 222.

⁹⁸ Reeser, *Masculinities in Theory*, 18. Traducción propia de: “Many consider Arnold Schwarzenegger the origin of

tener versiones distintas de este tipo de masculinidad: latina, femenina, gay, etc. “La forma Schwarzeneggeriana de masculinidad no está ausente, sin embargo, de estas nuevas versiones de masculinidad (todo lo contrario, de hecho), pero las nuevas formas no existen en las mismas formas originarias en las que existían antes”⁹⁹. Siendo así, en *Cadena perpetua*, el Tarzán Pulp se copia en Javier Lira, que a su vez es una versión de hombre mexicano, latinoamericano, y así al infinito. ¿Es posible salir de este ciclo sin fin? ¿Existe posibilidad de redimirse y no confrontarse con esa masculinidad estructural?



Fotogramas de la película *Cadena perpetua* (Ripstein, 1979)

5. El mito de Sísifo: o el infinito ciclo de Lira

Si pensamos la crítica a la masculinidad como uno de los temas centrales en la filmografía de Ripstein, podemos afirmar que su cine desvela y contrasta los signos y símbolos de tal ideología, permitiendo hacernos espectadores activos de una transformación social que nos permita quitar el velo ideológico que se basa, entre otras cosas, la masculinidad. Sin embargo, “similares a las imágenes, los mitos también funcionan como una forma de hacer que ciertas formas de masculinidad parezcan eternas e inmutables, no abiertas al cambio o la variación, y no ideológicas por naturaleza”¹⁰⁰.

En este sentido, la figura de Javier “*Tarzán*” Lira encarna con crudeza el mito de Sísifo contemporáneo que Albert Camus describiera como “el héroe absurdo [...] tanto por sus pasiones como por su tormento”¹⁰¹. Como el condenado griego, Lira oscila entre dos identidades irreconciliables: Javier Lira, el empleado bancario que representa el superyó socialmente aceptable, y *Tarzán* Lira, la encarnación pulsional del ello que

the modern image of the muscular bodybuilder and, in a larger sense, of a certain influential idea of what the ideal male body should look like”.

⁹⁹ Ibid., 19. Traducción propia de: “The Schwarzeneggerian form of masculinity is not absent, however, from these new versions of masculinity (quite the contrary in fact), but the new forms do not exist in the same originary forms in which they had existed before”.

¹⁰⁰ Ibid., 22. Traducido de: “Similar to images, myths also function as a way to make certain forms of masculinity seem eternal and unchanging, not open to change or variation, and not ideological in nature”.

¹⁰¹ Camus, *El mito de Sísifo*, 134.

“actúa por impulsos, carece de límites sociales”¹⁰². Esta fractura identitaria identifica como la marca del noir tardío: “la imposibilidad de hacer coincidir una visión objetiva aceptable de la realidad y la imagen que tiene de ella cada protagonista”¹⁰³.

El momento clave de la película —ese instante en que Lira mira a cámara, al final— equivale al “descenso de Sísifo” que Camus describe como “la hora de la conciencia”¹⁰⁴. Es el instante en que al ‘*weak guy*’ “le será revelada su fragilidad por la serie de coincidencias que conforman un relato implacable”¹⁰⁵. La sutil mirada de Lira refleja esa “alegría silenciosa de Sísifo” que Camus identifica cuando el héroe absurdo reconoce que “su destino le pertenece”¹⁰⁶ —en este caso, el goce pulsional de Tarzán que Ripstein presenta sin moralismos, y que el propio director describe como esa presencia constante: “Recuerda al Tarzán todo el tiempo, de alguna manera es El Tarzán en su comportamiento más gozoso”¹⁰⁷.

La estructura circular de la película —que nos devuelve una y otra vez a los mismos traumas— replica el “trabajo inútil y sin esperanza”¹⁰⁸ del mito griego. Pero mientras Sísifo lucha contra los dioses, Lira enfrenta un sistema corrupto. Su tragedia comienza, como la de Edipo, “en el momento en que sabe”¹⁰⁹ que está condenado a repetir sus errores.

En este universo *noir* ripsteiniano la maculinidad mexicana deviene esa “roca” que Sísifo empuja eternamente - un sistema donde, como en el mito, “no hay castigo más terrible que el trabajo inútil”¹¹⁰. La genialidad de Ripstein radica en mostrar cómo, en el México de la corrupción institucionalizada, incluso el crimen individual se vuelve un acto absurdo y repetitivo.

Como concluye Camus, “no hay destino que no se venza con el desprecio”¹¹¹. La mirada final de *Tarzán* Lira a cámara —ese “goce de la pulsión” que Deleuze describiera como indiferente a “las cualidades intrínsecas del objeto posible”¹¹²— constituye su victoria absurda: aceptar que, como Sísifo, está condenado a disfrutar su caída. Así responde Ripstein a la pregunta inicial: sí es posible disfrutar el descenso al infierno, pero a costa de convertirse en otro engranaje de la maquinaria que nos condena. La circularidad perfecta entre el primer y último plano —ese viaje de la subjetividad a la confrontación directa con el espectador— revela que no hay salida

¹⁰² Esquenazi, *El film noir*, 254.

¹⁰³ *Ibid.*, 328.

¹⁰⁴ Camus, *El mito de Sísifo*, 135.

¹⁰⁵ Esquenazi, *El film noir*, 316.

¹⁰⁶ Camus, *El mito de Sísifo*, 137.

¹⁰⁷ García Riera, “Arturo Ripstein habla de su cine”, 224.

¹⁰⁸ Camus, *El mito de Sísifo*, 133.

¹⁰⁹ Camus, *El mito de Sísifo*, 136.

¹¹⁰ Camus, *El mito de Sísifo*, 133.

¹¹¹ Camus, *El mito de Sísifo*, 135.

¹¹² Deleuze, *La imagen-movimiento*, 187.

posible del laberinto, sino solo distintos grados de complicidad. En este sentido, *Cadena perpetua* trasciende el *noir* para convertirse en una parábola universal sobre la condición humana atrapada entre la repetición y la conciencia de su propio fracaso, donde, como dice Ripstein, el personaje “no recuerda al *Tarzán* solamente cuando se ve amenazado [...] sino que de alguna manera siempre es *El Tarzán*”¹¹³ - una dualidad que no se resuelve, sino que se perpetúa infinitamente. Quizás este también sea una otra imagen del infierno propuesto por Ripstein: no poder salir de la repetición sin fin de un universo masculino pulsional. “El infierno es aquí donde estamos y donde tenemos que permanecer, condenados a *cadena perpetua*. El infierno no son solo los otros, el infierno somos todos. El infierno de Javier Lira no es solo Burro Prieto, sino el mismo *Tarzán Lira*”¹¹⁴.

Cadena perpetua modifica el sema de la mujer fatal del *noir* clásico, para enunciar una identidad masculina en crisis. Por momentos Javier “*Tarzán*” Lira ocupa el rol de hombre fatal, siempre al centro del cuadro, objeto de deseo de la mirada de hombres y mujeres, terminando siendo “una víctima sin gloria [...] artífice de sus propias tribulaciones”¹¹⁵, un antihéroe cuyas acciones responden más a impulsos que a móviles claros. Al repetir algunos elementos sintácticos del *noir*, Ripstein logra “desorientar al espectador que no encuentra sus puntos de guía habituales”¹¹⁶ —como la distinción maniquea o los móviles claros. Esta estrategia produce “un malestar específico”¹¹⁷ que constituye la marca genérica definitiva.

La estructura temporal con sus *flashbacks*, como señala Esquenazi, instala “un tiempo repetitivo o cíclico del que los personajes no pueden salir”¹¹⁸, confirmando que “el hombre no ‘se hace’ sino que nace, no se transforma sino que se perpetúa”¹¹⁹, y en consonancia a imagen-pulsión buñueliana. La caída de Lira no lo redime: el ciclo se cierra y se vuelve a abrir cuando, en el estadio, roba una billetera y mira a cámara, consciente de que todo será una repetición. Como señala Bernini, esto refleja “el socavamiento silencioso del macho mexicano”¹²⁰, convertido en “artífice de sus propias tribulaciones”¹²¹ pero incapaz de resolverlas. Como detalla Paulo Antonio Paranaguá:

“*Cadena perpetua* tiene [...] una estructura narrativa de una cierta complejidad disimula el trasfondo, que no tiene la nitidez característica de los bajos fondos. La linealidad del hilo argumental se ve interrumpida por cuatro flash-backs, el tercero de ellos embutido en el

¹¹³ García Riera, *Arturo Ripstein habla de su cine*, 224

¹¹⁴ Paranaguá, *Arturo Ripstein: espiral identidad*, 142.

¹¹⁵ Borde y Chaumeton, *Panorama del cine negro*, 16-17.

¹¹⁶ Esquenazi, *El film noir*, 19.

¹¹⁷ *Ibid.*, 20.

¹¹⁸ *Ibid.*, 253.

¹¹⁹ Paranaguá, *Arturo Ripstein: espiral identidad*, 145.

¹²⁰ Bernini, “Un cine latinoamericano”, 97.

¹²¹ Borde y Chaumeton, *Panorama del cine negro*, 16-17.

segundo. Si el hilo narrativo no se pierde en ningún momento es porque todos los flash-backs corresponden a otros tantos recuerdos del protagonista. La unidad del punto de vista subjetivo, una adecuada dosificación de los tiempos de cada secuencia y una estructura sólida evitan el desequilibrio¹²².

El tratamiento del tiempo completa este esquema genérico. Esquenazi identifica “un tiempo repetitivo o cíclico del que los personajes no pueden salir”¹²³, manifestado en los flashbacks que no explican sino que enfatizan “una ineluctable fatalidad”¹²⁴. Esta temporalidad dislocada, donde “el pasado está conformado por acontecimientos decisivos que influyen en el presente”¹²⁵, se erige como otra convención genérica distintiva. De hecho, para el autor no hay duda de que el *noir* sea un género, y su investigación va justamente en encuentro a corroborar esta hipótesis. Para él, “el *film noir* [...] está perfectamente delimitado. Se trata de una fórmula narrativa particular asociada a una conyuntura derivada del Hollywood de la posguerra: el *film noir* estadounidense producido en Hollywood entre 1943 y 1948”¹²⁶.

“El género procede del cine criminal y, sin embargo, su personaje central es una mujer. Sus relatos se ubican en el universo contemporáneo de las grandes metrópolis, mientras que su esquema narrativo implica, por lo general, enormes castillos oscuros y lúgubres. Su narración es en primera persona, aunque el narrador parece ser el último en comprender el entramado de los acontecimientos”¹²⁷.

La configuración del espacio urbano representa otro elemento genérico clave en el análisis de Esquenazi. El *noir* reduce la ciudad a “bares, restaurantes, hoteles más o menos clandestinos, habitaciones de mala muerte”¹²⁸, espacios que generan una “confusión entre espacio público y privado”¹²⁹. Esta geografía narrativa no es meramente ambiental; constituye un sistema cerrado que Esquenazi compara con “una bestia con vida propia en cuyas entrañas está atrapado el héroe”¹³⁰. Los personajes, despojados de sus roles sociales convencionales (“Sin raíces ni ocupaciones”¹³¹), se

¹²² Paranaguá, *Arturo Ripstein: espiral identidad*, 138-139.

¹²³ *Ibid.*, 253.

¹²⁴ *Ibid.*, 253.

¹²⁵ *Ibid.*, 253.

¹²⁶ *Ibid.*, 14.

¹²⁷ *Ibid.*, 18.

¹²⁸ *Ibid.*, 252.

¹²⁹ *Ibid.*, 253.

¹³⁰ *Ibid.*, 254-255.

¹³¹ *Ibid.*, 254.

mueven en un laberinto donde “es imposible orientarse”¹³², reforzando así una de las constantes genéricas del *noir*: la desubicación existencial.

Por fin, hay muchos otros autores y autoras que han desarrollado teorías e hipótesis sobre el *noir*, pero nos parece válido trabajar con las perspectivas aquí elegidas. Y teniendo a los estudios de Borde y Chaumeton (1955) desde lo temático-afectivo; Altman (2000) con el pasaje de adjetivo a la sustantivación del mismo; y Esquenazi (2012) desde lo estructural-narrativo, nos damos cuenta cómo el *noir* opera como sistema genérico coherente. Sus convenciones recurrentes (el punto de vista del crimen, ambigüedad moral, espacios laberínticos, arquetipos recurrentes, estructuras temporales confusas, profundo pesimismo, acerto de cuentas sin igualdad de condiciones, etc.) trascienden lo estilístico o circunstancial, confirmando su estatus como género autónomo con rasgos definitorios consistentes a través del tiempo.

6. Conclusiones

Ripstein logra así, mediante lo que Bernini llama “goce de la perversión de los géneros”¹³³, exponer no solo las contradicciones del Estado mexicano, sino también de las masculinidades en crisis. Su crítica no viene desde fuera del sistema, sino desde su deformación consciente, usando el *noir* para mostrar lo que Paranaguá describe como “un universo masculino cuestionado, ensimismado, encerrado [...] angustiado”¹³⁴. La “cadena perpetua” del título resulta ser tanto la condena penal como la imposibilidad de escapar de estos roles sociales, un concepto que se materializa en la estructura:

“El círculo vuelve a cerrarse. *Cadena perpetua* empieza con el primer plano de una cabeza filmada por detrás, el cobrador que va a sufrir un asalto. La cámara parecía entonces más que subjetiva, metida en la mente del personaje. El último plano, simétrico, presenta a Javier Lira, el otro cobrador de banco, de frente hacia la cámara, después de haber vuelto a robar”¹³⁵.



Primer y último planos de *Cadena Perpetua* (Ripstein, 1979), respectivamente.

¹³² Ibid., 255.

¹³³ Bernini, “Un cine latinoamericano”, 98.

¹³⁴ Paranaguá, *Arturo Ripstein: espiral identidad*, 145.

¹³⁵ Ibid., 142.

Esta circularidad perfecta refleja lo que el propio Ripstein explica sobre la dualidad del personaje: “Van a transformar a un personaje en su antípoda, pero no en su antípoda desconocida, sino en una antípoda deseada. Yo no sé qué tan a gusto está Javier Lira siendo el cobrador [...] la añoranza de Javier Lira es muy presente”¹³⁶. El director revela así la paradoja central: *Tarzán* no es solo una identidad impuesta, sino anhelada, lo que hace más trágica su condena. Lira tiene consciencia de que transita entre una masculinidad y otra, como copias que se van modificando con el tiempo, contraponiéndose por momentos, pero repitiendo una ideología que no tiene origen en Tarzán, pero una influencia deforme.

Cadena perpetua se revela así no solo como una obra fundamental para entender tanto el cine de Ripstein como el Nuevo Cine Mexicano en su conjunto en su confrontación con un género tan particular en la historia del cine de Hollywood, como también una película *noir* muy particular, que a su vez se ve interpelada por la referencia del cine de Buñuel. Su estructura narrativa, el tratamiento de la masculinidad y su crítica al sistema corrupto y patriarcal mexicano la convierten en un caso de estudio esencial para comprender las complejas relaciones entre cine moderno mexicano, la crisis de la masculinidad en relación con el género *noir*.

Bibliografía

- Altman, Rick, *Los géneros cinematográficos*, Barcelona, Paidós, 2000.
- Barrier, Michael, “El nacimiento del ‘comic book’: El largo camino hacia ‘Famous Funnies’ y Superman” en *Historia de los Comics* n° 8, Barcelona, Toutain Editor, 1982.
- Bernini, Emilio, “Un cine latinoamericano”, en *Kilómetro 111. Ensayos sobre cine* n° 9, Buenos Aires: Santiago Arcos Editor, marzo de 2011.
- Borde, Étienne & Chaumeton, Raymond: *Panorame del cine negro*. Buenos Aires: Ediciones Losange, 1958.
- Camus, Albert: *El mito de Sísifo*, Buenos Aires, Losada, 2010.
- Deleuze, Gilles: *La imagen-movimiento. Estudios sobre cine 1*, Barcelona, Paidós, 1994.
- Deleuze, Gilles: *La imagen-tiempo. Estudios sobre cine 2*, Barcelona, Paidós, 1994.
- Deleuze, Gilles: *Cine 1: Bergson y las imágenes*. Buenos Aires, Cactus, 2009.
- Ezquenazi, Jean-Pierre: *El film noir*, Buenos Aires, El cuenco de plata, 2018.
- García Riera, Emilio, “Autorretrato de Arturo Ripstein” y “El encierro total: *Cadena perpetua*”. *Arturo Ripstein habla de su cine con Emilio García Riera*, México, Universidad de Guadalajara, 1988.

¹³⁶ García Riera, *Arturo Ripstein habla de su cine*, 224.

Herederó, Carlos y Santamarina, Antonio. *El cine negro: Maduración y crisis de la escritura clásica*. Barcelona: Editora Paidós, 1996

Loeb, Jeph & Morris, Tom: "Héroes y superhéroes". *Los superhéroes y la filosofía: Verdad, libertad y justicia a través de los grandes del cómic y el pensamiento*, Buenos Aires, Blackie Books, 2022.

O'Neil, Dennis, "Los superhéroes". *Historia de los Comics n° 9*, Barcelona, Toutain Editor, 1982.

Paranaguá, Paulo Antonio, "El infierno no es de Dios ni del Diablo, sino de los hombres" en *Arturo Ripstein: La espiral de la identidad*, Madrid, Cátedra, 1997.

Place, Janey: "Women in Film Noir". *Women in Film Noir*, Palgrave Macmillan, London, 1998.

Pavés, Gonzalo. *El cine negro de la RKO*. Madrid: T&B Editores, 2010.

Reeser, Todd W: *Masculinities in Theory: An introduction*. Oxford: Blackwell Publishing, 2010.

Schrader, Paul: "Notes on *film noir*". *Film Comment*, volumen 8, n° 1, primavera de 1972.

Žižek, Slavoj. "David Lynch, o el arte del ridículo sublime". *Lacrimae Rerum: Ensayos sobre cine moderno y cibernespacio*, 143-175. Buenos Aires: Debate, 2006.