

Any 2010. Programa especial. Suplement del núm. 5

8 març – 5 abril 2010

Filmoteca

de Catalunya



The Devil is a Woman de Josef von Sternberg

Les Vamps

► Aquestes dones que anomenem "dones fatals"

De les mitges negres de Musidora a l'absència de roba interior de Sharon Stone; la presència o absència divinement revelada d'un accessori mai no és innocent i marca amb un ferro roent aquesta pecadora sublim que deixa empremta al cinema, ja sigui en el gènere negre hollywoodenc, que la va convertir en la seva icona, o bé en altres gèneres que va turmentar amb el seu erotisme funest. I és que aquesta mena de dona és fatal per a tots els qui se li apropen. Records de figures mitiques entre Eros i Tànatos que ho poden pagar car en un 7è art de caire misogin que no perdona res.

Al principi, la vampiressa

A l'inici és una seductora amb un erotisme verinós, hereva de la vampiressa. Neix amb el cinema. A la pel·lícula *A FOOL THERE WAS* (1915), Theodosia Goodman, àlies The-da Bara, és un bruixa aràcnida com la Musidora francesa, temptadora amb ales de ratpenat que sobrevolava les teulades vestida amb un bodi de color carbó i que té tant d'humana com d'animal. No ens hem d'oblidar d'aquests orígens. Més tard, Dietrich empra els mateixos sortilegis per capturar les seves preses. Perquè la *femme fatale* decideix què vol i qui vol. Empesa pel desig, el seu cos és una temptació tant deliciosa com monstruosa.

Abans de la metamorfosi hollywoodenca, Marlene exhibeix a *DER BLAUE ENGEL* (1930) unes cuixes exuberants i cames inacabables, de forma esvelta, enagües blanques amb frufri i mitges negres amb lligacames. La seva presa, un humil professor, se sotmet a estimar-la. En el clos del cabaret, ella és l'objecte de desig perseguida per un gall, que ho és tant en sentit literal com figurat. Un mite consagrat a *THE DEVIL IS A WOMAN* (1935), «un veritable himne a la dona fatal», diu Kroyou, sedueix i destrueix tot al seu pas rere un vel matorador. En aquesta arena extravagant i sulfurosa, un Sternberg víctima d'un encanteri la magnífica i sublima, i la vesteix amb capes i cintes però sempre li estalvia la condemna. Potser Dietrich és la primera veritable *femme fatale*, rossa, però amb una feminitat que frega l'androgínia, amb una mirada masculina, cigarret als llavis i una jaqueta llarga, com Greta, misteri mut i diví, gairebé immaterial a *MATA-HARI* (1931), perquè Garbo serà sempre Garbo, com la cèlebre Lauren. I amb tot, Bacall s'enamora, però aquest és una mica el seu problema. Del *THE BIG SLEEP* (1946) a *KEY LARGO* (1948), li salva la vida a Bogey, o és ell qui la salva, tant se val, i en queda sorpresa, enganxada i no és capaç de sortir-ne mai més. Amb el seu àlter ego forma una parella d'una insolència sensual, cosa que l'allunya de la *femme fatale* que tot sovint és una dona perversa, com les altres heroïnes del gènere negre, que tenen una capacitat d'estimar dubtosa.

Així, Gene Tierney, a *LEAVE HER TO HEAVEN* (1945), prova de carregar al seu marit el mort del seu propi assassinat, que ha planejat de manera minuciosa i amorosa. Per a aquesta dona-criatura, follament enamorada del seu pare, l'home no és res més que una presa fútil que enveja i cobeja, per després rebutjar-la i menysprear-la. És un ésser car-



The Postman Always Rings Twice de Tay Garnett

nívior que busca en va una peça de caça que estigui a la seva alçada. Pel que fa a Jean Simmons a *ANGEL FACE* (1952), sacrifica el seu amor i allora se sacrifica ella mateixa. Un cop de volant i, apa! el seu amant es precipita barranc avall amb ella. Pobre del que vulgui fugir de les seves urpes, perquè té uns ulls encantadors que són l'amagatall enganyós de la perfídia. De la mateixa manera que Jane Greer a *OUT OF THE PAST* (1947), preferirà morir amb ell que viure sense ell.

Lluny de les ingènues perverses, en un gènere més «madur», Barbara Stanwyck és una patrona del vici a *DOUBLE INDEMNITY* (1944) que fa que la immortalitat accedeixi al rang de gran art. Sembla que l'actriu fins i tot es va queixar a Wilder, perquè mai havia interpretat un personatge tan odiós, una assassina de sang freda que, amb l'ajut del seu amant, maquina l'assassinat del marit per tal de cobrar una fortuna de l'assegurança. Farcida d'accessoris (perruca rossa, ulleres de sol, una maragda enorme), aquest dimoni maligne actua amb total tranquil·litat, sense el més mínim remordiment. Com Bette Davis o Joan Crawford, que estan acostumades al paper de dolentes, Stanwyck entra al pan-teó engegador de les males dones. Són les *bad girls* encarnades, a França, per Mireille Balin o Viviane Romance.

Femenina o masculina? Rossa o morena?

La *femme fatale* es disfressa d'home per aconseguir atrapar-lo millor? És el cas de Gilda? És una descendent llunyana de la vampiressa i arquetip de la *pin-upper* la seva bellesa plàstica, però en canvi té un cor ingenu. Perquè estima, pateix, és humana. Peca de ser massa tendra, i no prou mantis religiosa. I, amb tot, com les altres, pensa que l'objecte de desig només serveix per acompanyar la seva pròpia decadència. Perquè en aquest món els éssers han nascut condemnats, i han de traïr per salvar-se, tot castigant-se i mutilant-se els uns als altres. No hi ha cap final feliç en una situació en què matar-se passa sempre per matar l'al-

tre. «Vols saber quant t'odio?», pregunta Rita a un Glenn Ford atordit que mai no es veu com un titella. «T'odio tant que m'agradaria destruir-me per arrossegat-te en la meua caiguda». Les relacions amoroses mai no s'havien dibuixat amb tanta intensitat. I la Marilyn? Bazin dubtava que aquella que semblava estar «sempre despullada sota alguna cosa» formés part d'aquestes dones. I tanmateix, sense calces i amb un vestit vermell escarlata a la funesta *NIA-GARA* (1953) prova, com a *THE POSTMAN ALWAYS RINGS TWICE* (1946), de desempallegar-se del seu marit amorós amb l'ajut del seu amant.

El sexe massa atraient, com hauria dit Hitchcock, que era de l'opinió que mai no es torturava prou una dona. Per a ell, la potència eròtica residia en la seva aparent absència. En les dones que deixen l'home nu de manera immediata, que són capaces d'arrencar-li un petó vestides amb falsa ingenuïtat. En la famosa institutriu que ho obté tot de l'home darrere de les seves ulleres, monyo i coll claudine. Felina, sense cap mena de dubte, i de manera més precisa encara lleona, perquè sempre és ella qui surt a caçar. Falses cànides martiritzades fins a la sacietat, però que sempre sobreviuen en un cinema sàdic i fetitxista com Grace, que clava els homes al seu sofà (*REAR WINDOW*, 1954), els apunyala per l'esquena (*DIAL M FOR MURDER*, 1954) i els devora abans de tancar-los la porta als morros (*TO CATCH A THIEF*, 1955). Ella és qui ho decideix tot, qui s'atreveix a tot. Una mena de foc sota el gel? Podríem dir-ho així, però no necessàriament rossa, malgrat Hitchcock, o excessivament rossa, com Barbara sota la seva perruca, o Lana, a qui es va tnyir el cabell de manera exagerada a *THE POSTMAN ALWAYS RINGS TWICE*, o com l'abans pèl-roja Rita, que va sacrificar la seva cabellera per satisfer els desitjos roents del seu Pigmalió a *THE LADY FROM SHANGHAI* (1946). «Oh, Déu meu! Què ha fet aquest malparit?», hauria exclamat Harry Cohn, gran capítost de Columbia, parlant de Welles. Aquesta criatura maquiavèlica carrega els seus crims



Poster de *The Grifters* de Stephen Frears

al seu amant i ho acaba pagant, perquè s'enfonsa en un palau de gel en què «els taurons, embogits per la seva pròpia sang, es mengen entre ells». L'home, sentencios, la deixa agonitzar: «Has dit que el món era dolent, que era impossible escapar-se del mal. Has dit que no es podia combatre, que calia adaptar-s'hi. Que potser el mal no s'ha adaptat a tu? Que no ha trobat un compromís amb tu?».

Supervivències hollywoodenques

I què hi ha després? Als Estats Units hi ha hereves. Tenim dues antípodes, la rossa Stone i la morena Fiorentino. La primera excel·leix a *BASIC INSTINCT* (1992), on, en el paper de dona amb aversió pels homes que frega el lesbianisme, creua i desencreua les cames revelant la seva nuesa xocant mentre l'interroguen una multitud d'homes embogits. És ella qui ha crivellat el cos dels seus companys amb nombrosos cops de punxó de gel? Michael Douglas, el seu supervivent, ho dubtarà fins al final. Anteriorment, l'actor amb predilecció per papers d'home objecte ja havia estat víctima d'escomeses com a mínim agressives per part del gènere femení. Com a *BASIC INSTINCT*, s'havia enfrontat a *FATAL ATTRACTION* (1987) a una rival més intel·ligent, més someguera, més manipuladora, més misteriosa i més cruel. Una criatura que assaboria la seva venjança com a plat fred. Com si aquesta devoradora d'homes amb un *sex-appeal* desmesurat s'escapés d'un futur de submissió per dur a terme una nova missió, la de dominar i castigar l'altre. Com si aquesta heroïna, que no és aquella amb qui casar-se però sí que és aquella que es vol guanyar a qualsevol preu, provés



Femme Fatale de Brian De Palma

de fer oblidar aquesta visió masculista d'una dona castigada sempre tant a les pel·lícules com a la vida per causa de la seva diferència. Així, Linda Fiorentino, estratega moral de veu suau i cames fines, hereva sublim de la mala dona a *THE LAST SEDUCTION* (1994), surt victoriosa dels seus mil i un crims i es dirigeix al final, amb un somriure als llavis, cap a noves aventures. Com les altres, haurà fet servir el seu poder sexual sobre l'home per fer-lo cedir. Fantasma feminista i manipulador amb un cinisme fora del comú, sembla potser massa freda, massa evident i, al cap i a la fi, massa perfecta en el verí que destil·la. I és que la millor definició de la *femme fatale* no resideix, potser, en el seu misteri insondable?

Isabelle Cottenceau (L'Avant-scène cinéma, abril 2004, núm. 531) ▶

▶ La femme fatale letal a la tradició del cinema negre

La seductora sexual del cinema de Hollywood presenta un llarg i variat llinatge internacional i les alteracions en la seva representació continuen fins als nostres dies. Molly Haskell va concloure que, mentre que a les versions originals italianes i franceses del cinema mut la figura de la vampiressa estava aliada amb «les forces fosques de la natura», la versió que es va anar desenvolupant a Amèrica estava, ja des d'un inici, aliada amb «les forces verdes del capitalisme». Als clàssics del cinema negre de Hollywood dels anys 40 i 50, i en la tradició que aquests van encetar, el seu paper com a *femme fatale* es va connectar fortament amb el rerefons de malestars socials, sexuals o ideològics. Si bé al llarg del temps mai no ha deixat de tenir un efecte desestabilitzador en la narrativa de les pel·lícules, de vegades les seves encarnacions també estan mancades de violència o representen un suport per al protagonista, com és el cas a *THE BIG SLEEP* (1946), *POINT BLANK* (1967) i *SOMETHING WILD* (1986). Tanmateix, aquí em vull centrar en la seductora letal, a la qual seguiré a través de la història del cinema negre de Hollywood des de *DOUBLE INDEMNITY* (1944) fins a *THE LAST SEDUCTION* (1996). En bona mesura, aquest personatge renega l'idil·li tradicional i la passivitat domèstica i opta per utilitzar la seva sexualitat en complots homicides al servei de la seva cobdícia. Des del període clàssic del cinema negre fins a les pel·lícules negres de les dècades dels 80 i 90, passant per la nova formata negra dels anys 60 i 70, la situació narrativa de la dama mortal no ha deixat mai de ser un baròmetre de la repressió cultural, del desig, de la capacitat de la dona d'esdevenir una víctima i de la cosificació.

La femme noir clàssica de la immoralitat i l'avarícia

S'ha observat sovint que la dona fatal de les pel·lícules dels anys 40 és un indicador molt oportú dels recels que durant la guerra van aparèixer pel que fa al repartiment dels papers entre sexes, al matrimoni i a la sexualitat. Thomas Schatz apunta que: «Els canvis en la manera com es percebia el matrimoni es van generar pels milions d'homes que van anar a ultramar i pels milions de dones que es van introduir en el mercat laboral. El "retorn a la normalitat" de la postguerra mai no es va arribar a materialitzar. Els soldats triomfants que van tornar a casa només semblava que complicaven les coses i que feien visibles els problemes de l'anonimat urbà i la confusió sexual.» No sembla pas una coincidència que l'ascens a la prominència de la sirena letal de Hollywood succeís durant l'època de reajustaments socials dels anys de la guerra i la postguerra. La massiva entrada de dones al mercat laboral que es va fomentar durant la guerra, de sobte ja no interessava un cop acabada, tot i que va tornar a fomentar-se momentàniament durant la guerra de Corea (1950-54). Aquestes guerres de mitjans de segle van servir de recordatori als nord-americans de les inseguretats fonamentals de la vida, que incloïen la vulnerabilitat econòmica i la «necessitat ocasional» que les dones treballessin fora de casa. D'altra banda, l'ocupació remunerada de les dones es va trobar amb l'oposició d'aquells homes que volien ser l'únic suport econòmic de les seves famílies durant l'època d'expansió econòmica dels anys 50, quan això encara era possible. Pel·lícules dramàtiques populars tan diverses com *THE BEST YEARS OF OUR LIVES* (1945, en el cas del paper de Virginia Mayo) i *ALL ABOUT EVE* (1950) ofereixen una imatge negativa de la dona treballadora amb recursos, però és la mortal *femme fatale* la que assalta més directament les convencions sociopsicològiques i, per tant, evoca els trastorns narratius més reveladors.

Dos exemples prou familiars de pel·lícules de gènere negre, que tenen el seu origen en sengles novel·les de James M. Cain escrites durant la Depressió dels anys 30, mostren com la seductora mortal amenaça els codis morals i legals del matrimoni, així com els codis econòmics de la societat en general. A *DOUBLE INDEMNITY* (1944) i a *THE POSTMAN ALWAYS RINGS TWICE* (1946), una dona que no és feliç en el seu matrimoni manté relacions amb un altre home per tal d'aconseguir que l'ajudi a matar el seu marit pel seu propi benefici. Assassinar-lo per raons merament romàntiques no hauria estat necessari, i fer-ho per qualsevol altra raó que no fossin els diners hauria estat difícil d'entendre per la major part del públic americà. És el seu vehement desig d'independència financera a través de la inicia-

tiva sexual allò que la fa ser una amenaça per a l'autoritat masculina tradicional. En els exemples esmentats, el seu atractiu desemboca primer en una relació adúltera, mentre que el veritable impacte de la seva seducció es fa realitat a través de la conspiració per a assassinar en benefici propi juntament amb el seu amant.

No es pot dir que el seu còmplice masculí sigui un ciutadà modèlic, i simplement resulta aclaparat pel seu poder de seducció. La diferència principal entre ells dos és que, mentre ella es retrata com l'atractiva i impacient muller, ell és un foraster oportunista i disposat a tot, que, d'entrada, ja desconfia de l'autoritat social. Tot el que ella fa és activar les seves energies sexuals amb l'objectiu d'una aliança lucrativa. Després de l'assassinat del marit i durant el període de la investigació legal, es tornen inestables i sospiten l'un de l'altre, tot esforçant-se per defensar les seves posicions personals i per preservar els seus beneficis pecuniaris. De sobte, l'un esdevé el mirall de la cobdícia egoista de l'altre, i la seva atracció heterosexual esdevé una onerosa obligació basada en la supervivència mútua i el profit. Cal fer notar el fet que es presenti la dona com la principal impostora sexual, tot i que és la seva parella qui tendeix a fer que la relació sexual trontolli després d'haver comès el crim (particularment a *THE POSTMAN*). Des d'un punt de vista històric, també resulta obvi que la dona ha comptat amb menys opcions, tant pel que fa al seu comportament com als seus ingressos, que no pas el seu homòleg de l'altre gè-



Les diaboliques de Henri-Georges Clouzot

nera, cosa que explica en part la necessitat de la seductora de comptar amb una tàctica maquinadora. A més, es fa aparent que aquestes pel·lícules tracten sobre l'efecte que ella té sobre ell, el protagonista de la narració. La inseguretat i la desorientació que mostra com a protagonista d'un film negre duen el timó de la perspectiva visual predominant a cada pel·lícula, que sovint es veu reforçada pel comentari que ell mateix fa en *off* (*DOUBLE INDEMNITY*). El seu punt de vista defineix el to particular del seu desig i la seva desil·lusió. Però el grau de paranoia que sent també està lligat a l'intimitat proximitat de la dona, que no és pas una estranya, sinó algú en qui reconeix una part d'ell mateix i de la seva culpabilitat. Així doncs, la ignominia que s'acumula sobre la dona no esborra el problema de la vulnerabilitat de l'home davant la seva luxúria sexual i monetària. Massa sovint, les interpretacions que es limiten al conflicte de gèneres passen per alt patrons culturals adquirits que afecten a tots dos sexes, com ara el desig de l'home de demostrar la seva capacitat des d'un punt de vista financer i el desig de la dona de sentir-se valorada a través de l'èxit en les finances. Són aquestes expectatives econòmiques mútuament problemàtiques les que constitueixen el brou de cultiu de la discòrdia en aquestes pel·lícules. La *femme fatale* clàssica proporciona una finestra que permet veure el revers desesperat del somni d'èxit de la parella americana. Vista com una figura de desafecció cultural i revolta, la pertorbadora vampiressa *noir* també es pot percebre com una mirada al futur i a les visions més alliberadores de la autoafirmació de la dona al matrimoni i a la feina. En un escrit dels anys 70, Janey Place considerava la seductora clàssica com un arquetip femení rellevant, mentre que qualificava les retrògrades formes de les pel·lícules negres com «l'únic període en la cinematografia americana en què les dones són mortals però atractives, excitants i fortes». Però l'obra de Laura Mulvey sobre la perspectiva masculina predominant en el cinema dels estudis de Hollywood és menys optimista respecte de la representació de la dona com a figura de poder i de llibertat. Es podria argumentar que la mirada preponderantment masculina sobre la seductora proporciona la confirmació més evident del tractament visual de la dona com a objecte. D'altra banda, aquesta mirada masculina també és tractada com un problema i castigada

a la narrativa *noir*. Tots dos membres de la capritxosa parella heterosexual pateixen, tot i que el càstig imposat a la seductora resulta desorbitat en comparació amb el sofert per l'home. La freqüència i la similitud de les seves encarnacions en les pel·lícules negres clàssiques apunta clarament a una demanda massiva del mercat per veure com es tornava a posar al seu «lloc» domèstic aquestes dones efusivament ambicioses i, per tant, perilloses.

En el cinema negre clàssic (però, posteriorment, molt menys), la transcendència cultural de la sirena mortal pren proporcions morals i mítiques. Això se suggereix en part a través de la representació de la seva impacient ambició no només com un reptet a la llei social sinó també al destí. Tant Phyllis (Barbara Stanwyck) a *DOUBLE INDEMNITY* com Cora (Lana Turner) a *THE POSTMAN* expressen el desig d'una parella heterosexual conjuntada i alternativa i d'una reconciliació més enllà del crim poc abans de les seves respectives morts. Abans de la seva defunció, sabem que Cora està embarassada, cosa que obre per uns breus instants la porta a l'esperança d'una família alternativa. El seu desig d'una nova vida, condemnat al fracàs d'entrada, es fa palès just abans que mori fortuïtament en un accident de cotxe del qual el seu company en surt il·lès. Fins i tot l'agressiva Phyllis de *DOUBLE INDEMNITY* desperta certa compassió quan fereix el seu company però immediatament es nega a matar-lo (segons sembla, per amor), poc abans que ell la mati a ella. Tot i així, es condemna la seductora a sofrir el càstig més definitiu malgrat que el seu soci és de fet el braç executor de l'assassinat del seu marit. Sembla que se la castiga per haver trait sexualment el patriarcat, tot i que continua depenent de l'ajut del seu home, i la seva subversió està dominada per un desig mercenari culturalment típic. Posa els seus parany sexuals al servei de l'especulació. Sembla que tant els individus com les famílies, els negocis i les comunitats es veuen tots plegats amenaçats no pas pel sexe tenyit de cobdícia de la seductora sinó per la seva cobdícia tenyida de sexe. La seva mort convertida en ritual revela la seva condició de mirall en el qual es reflecteixen les pors masculines que van més enllà de la ineptitud sexual o dels límits de les lleis socials i que, per tant, requereixen una purga més profunda. És com si acabés fent una genuflectió davant d'una justícia moral més alta, que ve implícita, en un cas, en la seva mort en un «accident» automobilístic i, en l'altre, per la seva ambivalència emocional en el moment que la maten. La determinació del seu destí va més enllà de l'epígraf de la transgressió social i la jurisprudència formal. Assumeix la forma d'una autoritat patriarcal a un nivell moral, metafísic.

Ideològicament, doncs, la *femme fatale* és utilitzada per reafirmar la més alta autoritat mítica de la cultura americana que, alhora, amenaça. Aquesta autoritat sembla que segueix la tradició judeocristiana en la seva afirmació de la inviolabilitat de la llar dominada pel mascle i, per extensió, de la política econòmica del capitalisme patriarcal. D'aquesta manera, la seva sexualitat personalitzada, intensificada i moralitzada aquestes narratives clàssiques, tot transformant la seva cobdícia letal en una distinció de gènere mítica que bàsicament vol contradir el valor fonamental de la cultura dominant.

El gir cap a la presentació de la dona com a víctima en la segona fornada del cinema negre

La *femme fatale* com a herald de la cobdícia amb el sexe com a arma es va veure alterada en el cinema dels anys 60 i 70. No només apareix molt menys freqüentment en aquesta era del Nou Hollywood o de la Renaixença de Hollywood, sinó que, quan ho fa, normalment és una víctima passiva o secundària més que no pas una manipuladora activa de la seva circumstància sexual i econòmica. Fins i tot en pel·lícules que no deixaven de ser recreacions *neo-noir* com ara *MARLOWE* (1969) i *FAREWELL, MY LOVELY* (1975), els efectes de les conxorxes de la dama i dels seus impulsos homicides semblen ser menys amenaçadors i convincents que no pas en els clàssics del cinema negre. Hi ha un seguit de possibles raons per això. La més prominent és el fet evident que, a Amèrica, les actituds cap a la dona van canviar considerablement durant aquesta època a causa del nombre creixent de dones independents que accedien al mercat laboral, del moviment de presa de consciència de les dones i de les actituds sexuals i d'experimentació en general més lliberals. Amb la desaparició del Production Code (Codi de Producció, una fonamental de la censura durant les dècades anteriors), juntament amb la forta influència sexual i estètica de les pel·lícules europees d'art i assaig, Holly-



Niagara de Henry Hathaway

wood va començar a desfer-se de les seves preocupacions pel que feia a la heroica subjectivitat masculina i a la superioritat moral puritana, reduint d'aquesta manera l'estigma que en general envoltava l'expressió sexual i econòmica de les dones. L'agitació social de l'època provocada pels assassinats polítics, la guerra del Vietnam i l'escàndol Watergate també va tenir un efecte evident sobre la manera com els americans veïen el món. Potser seguint l'exemple del *thriller noir*, la nova *femme fatale* senzillament va esdevenir poc creïble com a vehicle de la culpabilitat per la crisi cultural.

L'atractiu de la *femme fatale* del Nou Hollywood rau en el fet que és una víctima personal de les circumstàncies creades i controlades per aquelles persones que tenen cura d'ella. Les seves necessitats ja no són de tipus principalment pecuniari. Més que no pas prendre la iniciativa sexual amb un individu marginal per tal de formular una conxorxa mortal i organitzar un desfalco com als clàssics del gènere, la nova *femme* es troba des de l'inici atrapada pels errors passats dels seus progenitors: necessita algú que pugui ajudar-la a desenredar la seva situació. Posa en escena la fantasia d'un rescat tot unint-se a un home intel·ligent, de bona posició social i amb sentit del negoci que l'ajuda a desmantellar el seu problema personal. Mentre tot plegat succeeix, aquest procés de revelació personal també apunta cap a patrons culturals d'entitat molt més rellevant.

Cap a finals dels anys 70, just a les acabades d'un llarg període d'inflació, la societat comercial americana, sempre caracteritzada per una alta mobilitat, mostrava signes de tensió en la desintegració de la vida familiar i en comunitat, marcada per uns índex de divorci desbocats i una discòrdia social generalitzada. La confiança ideològica estava en un dels seus punts més baixos fins i tot en un moment en el qual un mercat de consum en vies d'expansió incrementava les aspiracions de les classes mitjana i obrera, a més de la pressió sobre les dones perquè s'incorporeessin al món laboral. Les famílies on tots dos progenitors tenien una carrera professional i aquelles on la mare era el cap de família esdevenien cada cop més comunes. I el públic comptava amb oportunitats per considerar la dimensió positiva de l'alliberament de la dona (*AN UNMARRIED WOMAN*, 1978) més que no pas veure constantment l'opressió, la repressió i la manca d'oportunitats de les dones. Conseqüentment, la fascinació pública per la seductora letal no va deixar de disminuir durant la dècada dels 70. Era més comú trobar-la convertida en un estereotip en un *remake* (com ara la Srta. Gayle de la pel·lícula britànica de 1975 *FAREWELL, MY LOVELY*) o, més freqüentment, en pel·lícules com ara *THE LONG GOODBYE* (1973), *NIGHT MOVES* (1975) i *THE LATE SHOW* (1977), simplement com una figura que té lligams més aviat ambigus amb el protagonista. A l'era del *neo-noir*, la dona fatal ja no duu la inscripció de la duplicitat sexual i l'assassinat com a amenaça per al capitalisme patriarcal. Durant un curt període de temps, ajuda a posar en evidència els extrems opressius d'aquella autoritat. Conseqüentment, la versió assassina de la seductora es pren un respir temporal.

Força metafòrica en el període contemporani

Després d'aparèixer majoritàriament com una víctima de les forces polítiques i econòmiques dominants en la nova fornada de films *noir* dels setanta, la *femme fatale* del Hollywood dels 80 reprèn la seva rellevància fal·lica. En concordança amb el fet que cada cop més dones accedeixen a posicions d'autoritat en el món laboral, té més possibilitats de ser un personatge intimidatori carregat de sofisticació, riquesa i poder. Dotada d'una carrera d'èxit o amb el benefici de la independència econòmica, la seductora contemporània (o *post-noir*) és, en general, més intel·ligent i sexualment expressiva que els prototips clàssic i *neo-noir*.

Ja no li cal l'home per a la violència, ja que ella n'és perfectament capaç, ni tampoc per a aconseguir el botí, ja que ja és rica (o, com a mínim, està totalment equipada per tenir èxit en la seva carrera).

A *BODY HEAT*, Ned (William Hurt), un advocat despreviut, persegueix Matty Walker (Kathleen Turner), l'atractiva esposa d'un home ric. Ella el sedueix fins al punt que la seva sorpresa és màxima quan descobreix que no només no es quedarà amb part de l'herència de Matty sinó que, a més, carregarà amb tota la culpa de l'assassinat del seu marit. El paper de Matty combina el sexe tòrrid amb una elaborada estratègia legal, l'abast de la qual Ned (igual que l'espectador) només descobreix a les escenes finals. L'últim pla mostra com Matty gaudeix de la seva fortuna en un llunyà paradís turístic on els homes satisfan tots els seus desitjos. La seva capacitat intel·lectual i les seves habilitats mostren el domini confiat i gairebé mancat d'esforç que exerceix sobre el seu terreny, factor amb el qual el director, Kasdan, possiblement pretenia remoure els fonaments de l'auto-complaença de l'americà mitjà. Durant l'era Reagan, als anys de la màniga ampla en els negocis, la nació va entrar en sintonia amb una atmosfera en què prevalien els interessos propis i la imatge sobre la substància. En aquest ambient, la seductora de Hollywood apareix empesa als extrems simplement perquè l'hàbit de l'èxit ha augmentat els seus apetits en comptes d'apaivagar-los.

En el moment àlgid de l'era Reagan, l'any 1986, els arguments de les pel·lícules mostren una tendència momentània a provar d'adaptar la temptadora mortal tot assignant al seu paper una funció merament pedagògica, però amb implicacions molt diferents.

A finals dels anys 80, la forca fal·lica de la *femme fatale* torna a fer-se més pronunciada, mentre el país comença a despertar-se del somni reaganian per enfrontar-se a un deute nacional enorme, unes diferències entre rics i pobres cada cop més grans i el *crash* de la borsa de 1987. Comprensiblement, la nació estava inquieta i, ben aviat, Hollywood va aprofitar el moment. En el *thriller* de la classe professional *FATAL ATTRACTION* (1987), Glenn Close interpreta el paper d'Alex, una editora d'èxit que treballa a una editorial, que assetja el protagonista, Dan (Michael Douglas), un advocat d'èxit i casat. Ella aspira a un model de família burges basat en la propietat i en la possessió d'una manera que no té res a veure amb el descontentament de la classe obrera i sí amb les expectatives professionals i l'idealisme familiar. Representa una inversió del complot heterosexual al cinema negre clàssic perquè és ella qui representa el paper del «foraster» que pren la iniciativa de terroritzar i destruir la dona innocent del seu amant. En aquest escenari, la dona invasora posa en perill la família patriarcal, cosa que té l'efecte d'exacerbar la necessitat de protecció i de guia paternal. En part, Alex és l'agressora perquè, als seus 35 anys, continua sense haver-se pogut casar ni tenir fills. Sent com és una dona venjativa, acaba brandant un gran ganivet perquè vol el control d'una llar tant com el vol a la feina. La seva voluntat competitiva imita el domini masculí i crea un nou model de víctima expiatòria en el qual la dona ambiciosa i de carrera esdevé una delinqüent en potència i l'home casat és vulnerable a les seves exigències sense límit.

La gran acollida que la pel·lícula va tenir entre el públic va revelar l'ansietat que aquest mostrava per la fragilitat de la família contemporània davant de la decadència urbana, la invasió comercial i les noves amenaces com ara la SIDA. És el desig de Dan de fugir dels atacs desfermats d'Alex allò que el porta a un inútil trasllat de la seva família de Nova York a un tranquil poblet de Connecticut. Però les exorbitants exigències d'Alex també es poden reconèixer com una reacció exagerada que personifica l'excés d'expectacions i de frustracions del consumidor en la cultura postmoderna.



Out of the Past de Jacques Tourneur

La cosificació com a explotació supèrflua

A les pel·lícules dels anys 90, l'impuls de la *femme fatale* per accedir a una posició econòmica millor sovint pren la forma de l'excés de l'arribista. Aquests escenaris tenen els seus orígens temàtics en les narratives clàssiques de la dona que accedeix a una millora de la seva posició mitjançant els favors sexuals, tal com feia el personatge de Joan Crawford a *THE DAMNED DON'T CRY* (1950). Recentment, podem trobar exemples del model de l'arribista radical a *THE TEMP* (1993) i *TO DIE FOR* (1995), i, d'una manera encara més significativa, a *BASIC INSTINCT* (1992), *DISCLOSURE* (1995) i *THE LAST SEDUCTION* (1994). Aquestes seductores tendeixen a la sociopatia en la seva inviolable determinació per dominar el camp que escullen. I tenen un cert atractiu, no només a causa de la seva audàcia, sinó també pels individus i institucions que trepitgen, que molt sovint sembla que mereixin el tracte que reben. El comportament de la dona fatal als anys 90 sembla adequat a la corrupció ètica de la competitivitat mercantil i l'exhibicionisme sexual que l'envolten. Conseqüentment, i comparada amb les anteriors encarnacions de la *femme fatale*, l'avarícia tenyida de sexe de la versió contemporània resulta més desviada i perversa com a centre de la culpa.

Tanmateix, la cobdícia d'alta volada també pot prendre formes empresarials. A *THE LAST SEDUCTION*, l'auaç Linda Fiorentino interpreta el paper de Bridget/Wendy, una dona letal d'una fredor absoluta. Fa que el seu marit compri i vengui cocaïna d'ús farmacèutic per valor de 700.000 dòlars i, a continuació, fugi amb els diners. Mata un detectiu que la segueix i convenç el seu amant perquè mati el seu marit a Nova York. Quan l'amant fracassa en aquesta tasca, ella mateixa entra en acció i la duu a terme. Aleshores, provoca l'horroritzat jove fins que aquest pràcticament la viola men-



Pòster de *Body Heat* de Lawrence Kasdan

tre ella truca la policia. Li para un parany de manera que ell carrega amb la culpa de l'assassinat i de l'atac sexual, i acaba marxant amb els diners. Un crític va arribar a escriure: «La ferotge *femme fatale* que interpreta Fiorentino fa que la Stanwyck de *DOUBLE INDEMNITY* sembli la Blancaneu». Amb les seves incontestables qualitats sexuals, la seva diabòlica capacitat mental i una habilitat per la violència digna de Terminator, només queda preguntar-se com és que

no és ja rica i famosa, o entre reixes, o totes dues coses.

Així doncs, la *femme fatale* contemporània o *post-noir*, tant si acaba morta, acomiadada o si se surt amb la seva, personifica cada cop més la dinàmica del fetitxisme mercantil que tot ho recobreix. La paranoia masculina amb el sexe oposat típica del cinema negre clàssic, que a l'era del *neo-noir* va créixer fins a constatar el paper de la dona com a víctima, ara comença a reconèixer tot el poder de la mercantilització de la dona a l'era postmoderna. La història de la representació de la *femme fatale* assenyala l'afirmació cada cop més gran de l'ambició consumista i el poder dels diners a través del sexe per sobre de qualsevol altre principi. La representació de les seves obsessions apunta cada cop més cap a una expressivitat alienada que només la porta a accentuar la luxúria en els termes del significant dominant. L'antagonisme entre gèneres no és suficient per a descriure la funció d'aquesta icona contemporània, si és que mai ho ha estat. Cada cop més, ella ha esdevingut un reflex no tant de l'angoixa sexual de les dècades des de la segona Guerra Mundial fins avui a Amèrica, sinó de la creixent exorbitància d'uns valors econòmics fàl·lics que posen en ridícul Eros, i ja no diguem l'acte de criar els fills. També ha deixat de ser l'altre monstruós com a libido «femenina» reprimida i, per contra, ha esdevingut la bella furiosa i idolatrada del mateix procés de cosificació de la imatge. Als anys 90, adopta l'espectacle simulat amb tota la seva seductora i reductora força politicoeconòmica, tot recordant-nos així la seva autoritat creixent.

Jack Boozer (The Lethal Femme Fatale in The Noir Tradition, *Journal of Film and Video*: volum 51: núm. 3-4. Tardor 1999. Pàg. 20-33) ▶

BIBLIOGRAFIA: LES VAMPS

Monografies:

- Belluscio, Marta. *Las Fatales !Bang! !Bang!: una mirada de mujer al mundo femenino del género negro*. Valencia: La Máscara, 1996.
- Bou, Núria. *Deesses i bombes: mites femenins en el cinema de Hollywood*. Barcelona: Proa, 2004.
- Colaizzi, Giulia. *La Pasión del signifiante: teoría de género y cultura visual*. Madrid: Biblioteca Nueva, 2007.
- Coma, Xavier. *Diccionario del cine negro*. Barcelona: Plaza & Janés, 1990.
- Diablasas y diosas: 14 perversas para 14 autores*. Guillermo Cabrera Infante, Alberto Cardin, Javier Coma [et. al.]. Barcelona: Laertes, 1990.
- Diosas del celuloide: arquetipos de género en el cine clásico*. Madrid: Jaguar, 2006.
- Haskell, Molly. *From revenge to rape: the treatment of women in the movies*. London: New English Library, 1975.
- Kaplan, Ann E. *Las Mujeres y el cine: a ambos lados de la cámara*. Madrid: Càtedra, 1998.
- Shades of noir: a reader*. London, etc.: Verso, 1993.
- Wager, Jans B. *Dames in the driver's seat: rereading film noir*. Austin: University of Texas Press, 2005.
- Women in film noir*. Rev. ed. London: British Film Institut, 1998.

Articles de revista:

- Boozer, Jack. *The lethal femme fatale in the noir tradition* [Recurs electrònic]. "Journal of Film and Video" vol. LI, n. 3/4 (Fall-Winter 1999-2000), p. 20-35, v.e. FIAF [Consulta 12/02/2010].
- Costa de Beauregard, Raphaëlle. *La figure ambivalente du pouvoir féminin et ses origines préréphaélites*. "CinémAction" n. 129 (oct. 2008), p. 208-216.
- Cottenceau, Isabelle. *Ces femmes qu'on dit fatales*. "Avant-Scène Cinéma" n. 531 (avril 2004), p. 16-17.
- Davidson, Rjurik. *Siren of the suburbs: Suburban mayhem* [Recurs electrònic]. "Metro" n. 150 (2006), p. 16-20, v.e. FIAF [Consulta 12/02/2010].
- Dick, Bernard F. *Columbia's dark ladies and the femmes fatales of film noir*. "Literature/Film Quarterly" vol. XXIII, n. 3 (July 1995), p. 155-162.
- Doherty, Thomas. *Vamps, vixens and virgins*. "Cineaste" vol. XXVIII, n. 1 (Winter 2002), p. 46-48.

SELECCIÓ DE DOCUMENTS CONSULTABLES A LA BIBLIOTECA

- Dupont, Jocelyn. *Ces étranges objets du désir: le pouvoir de la femme chez David Lynch*. "CinémAction" n. 129 (oct. 2008), p. 217-223.
- Elia, Eliana. *Dark lady, ieri e oggi*. "Segnocinema" vol. XXVII, n. 145 (magg-giugno 2007), p. 26-28.
- Evans, Jo. *Sex and the censors: the femme fatale in Juan Antonio Bardem's Muerte de un ciclista*. "Screen" vol. XLVIII, n. 3 (Autumn 2007), p. 327-344.
- Kermabon, Jacques. *Sous les L de L'ange bleu*. "Vertigo" n. 14 (janv. 1996), p. 103-105.
- Kinder, Marsha. *Truffaut's gorgeous killers* [Recurs electrònic]. "Film Quarterly" vol. XXVII, n. 2 (Winter 1973/1974), p. 2-10, v.e. FIAF [Consulta 12/02/2010].
- Malas en el cine*. "Nosferatu" n. 23 (enero 1997), 101 p.
- Miret, Rafel. *Mata Hari: o el mito de la espía*. "Dirigido por..." n. 370 (sept. 2007), p. 66-69.
- Nieland, Justus J. *Race-ing noir and re-placing history: the mulatta and memory in "One false move" and "Devil in a blue dress"*. "Velvet Light Trap" n. 43 (Spring 1999), p. 63-77.
- Pidduck, Julianne. *La Femme fatale hollywoodienne des années 90: Basic instinct, un cas de figure*. "Vertigo" n. 14 (janv. 1996), p. 127-129.
- Serceau, Michel. *L'archétype Lola: réalisme et métaphore*. "CinémAction" n. 28 (avril 1984), p. 114-118.
- Shefrin, Elana. *Le noir et le blanc: hybrid myths in Devil in a blue dress and L.A. confidential*. "Literature/Film Quarterly" vol. XXXIII, n. 3 (2005), p. 172-181.
- Sherwin, Miranda. *Deconstructing the male gaze: masochism, female spectatorship, and the femme fatale in Fatal attraction, Body of evidence, and Basic instinct* [Recurs electrònic]. "Journal of Popular Film and Television" vol. XXXV, n. 4 (Winter 2008), p. 174-182, v.e. FIAF [Consulta 12/02/2010].
- Studlar, Gaylyn. *La construction de la femme fatale: les multiples scénarios machistes de Lola Montès*. "1895" n. 34/35 (oct. 2001), p. 275-287.
- Vieira, João Luiz. *Mary Pickford vamp in 'The sorrows of the unfaithful'*. "Griffithiana" vol. III, n. 5/6 (Mar.-July 1980), p. 113-121.

Pel·lícules:

- Body Heat (Fuego en el cuerpo)* (Lawrence Kasdan) (DVD). Estats Units, 1981. **V.O.S.E.**
- Dangerous Liaisons (Las Amistades peligrosas)* (Ste-

- phen Frears) (DVD). Estats Units, Regne Unit, 1988. **V.O.S.E.**
- The Devil Is a Woman (El Diabolo és una mujer)* (Josef von Sternberg) (DVD). Estats Units, 1935. **V.E.**
- Les Diaboliques (Las Diabólicas)* (Henri-Georges Clouzot) (DVD). França, 1955. **V.O.S.E.**
- Double Indemnity (Perdición)* (Billy Wilder) (DVD). Estats Units, 1944. **V.O.S.E.**
- Femme Fatale* (Brian De Palma) (DVD). Estats Units, 2002. **V.O.S.E.**
- Gilda* (Charles Vidor) (VHS). Estats Units, 1946. **V.E.**
- The Grifters (Los Timadores)* (Stephen Frears) (VHS). Estats Units, 1990. **V.O.S.E.**
- The Killers (Forajidos)* (Robert Siodmak) (DVD). Estats Units, 1946. **V.O.S.E.**
- The Lady from Shanghai (La Dama de Shangai)* (Orson Welles) (DVD). Estats Units, 1947. **V.O.S.E.**
- Angel Face (Cara de ángel)* (Otto Preminger) (VHS). Estats Units, 1952. **V.O.S.E.**
- Lola Montès (Lola Montes)* (Max Ophüls) (VHS). França, República Federal Alemanya, 1955. **V.O. en alemany i francès.**
- The Maltese Falcon (El Halcón maltés)* (John Huston) (DVD). Estats Units, 1941. **V.O.S.E.**
- Niagara* (Henry Hathaway) (DVD). Estats Units, 1953. **V.O.S.E., V.E.**
- Out of the Past (Retorno al pasado)* (Jacques Tourneur) (DVD). Estats Units, 1947. **V.O.S.E.**
- The Postman Always Rings Twice (El Cartero siempre llama dos veces)* (Tay Garnett) (DVD). Estats Units, 1946. **V.O.S.E.**
- Scarlet Street (Perversidad)* (Fritz Lang) (DVD). Estats Units, 1945. **V.O.S.E.**

Bandes sonores:

- Barry, John. *Body Heat* (CD). Soundtrack collector's special editions, p 1989. SCSE CD-1.
- Bernstein, Elmer. *The Grifters* (CD). Varèse Sarabande, p 1990. Varèse Sarabande VSD-5290
- Fenton, George. *Dangerous Liaisons* (CD). Virgin, 1989. Virgin T-209 755.
- Goldsmith, Jerry. *L.A. Confidential* (CD). Monarchy Enterprises B.V. and Regency Entertainment: Varèse Sarabande, p 1997. Varèse Sarabande VSD-5885
- Mulholland drive* (CD). Milan, 2001.