



**Universidad
de La Laguna**

Facultad de Ciencias Sociales y de la Comunicación

Trabajo de Fin de Grado

Grado en Periodismo

**Análisis de la *femme fatale*
desde una perspectiva de género**

**Ariadna Martínez Miranda
Tutor: Luis Fernando Iturrate Cárdenes**

**Curso académico
2019/2020**

Resumen

Este Trabajo de Fin de Grado pretende analizar el arquetipo de la *femme fatale* perteneciente al cine negro desde una perspectiva de género, así como su evolución a lo largo de los años. La representación de la mujer en el cine ha sido motivo de investigación desde los años 70, con la aparición de la Teoría filmica feminista, hasta la actualidad. Estos estudios se centran en los roles que ejerce la mujer y su presencia en la pantalla. Por ello, se ha seleccionado una serie de películas de la época de esplendor del noir en los 40 hasta décadas más actuales en las que encontramos la figura de la mujer fatal. Los aspectos a observar se han escogido teniendo en cuenta la naturaleza del personaje (características, comportamiento, relación con otros personajes, etc.) y además, por las cuestiones más relevantes establecidas en la base teórica del trabajo.

Palabras clave: femme fatale, cine negro, perspectiva de género, mujer fatal

Abstract

This End-of-Degree Project try to analyze the archetype of the femme fatale belonging to film noir from a gender perspective, as well as her evolution over the years. The representation of women in the cinema has been the subject of research since the 70s, with the appearance of Feminist Film Theory, to the present day. These studies focus on the roles of women and their presence on the screen. For this reason, a series of films has been selected from the heyday of noir in the 40s to present in which we find the figure of the fatal woman. The aspects to be observed have been chosen taking into account the nature of the character (characteristics, behavior, relationship with other characters, etc.) and also by the most relevant issues established in the theoretical basis of the work.

Key words: femme fatale, film noir, gender perspective, fatal woman

Índice

Introducción	1
Justificación	2
Marco teórico	4
Objetivos e hipótesis	11
Metodología	12
Resultados y análisis	13
Conclusiones	30
Bibliografía	33
Filmografía	36

1. Introducción

El cine ha adquirido un papel fundamental en el día a día de la sociedad. Las visitas al cine, el consumo de plataformas de *streaming*... Es uno de los mayores entretenimientos de la población. No obstante, su capacidad de influencia también lo ha caracterizado como un modificador de comportamientos, transmisor de valores y hasta como una posible herramienta educativa. Nos hace interesarnos por otras realidades, buscar un modelo a seguir, querer sentirnos representadas e incluso influir en nuestro consumo, como haciéndonos desear lucir unos Manolo Blahnik como Carrie en *Sex and the City*. Esta capacidad ha sido motivo de investigación.

Una de las cuestiones que se plantea al analizar el séptimo arte es la mujer y lo que la rodea. La representación de la mujer en el cine se ha estudiado desde los años 70, con la aparición de los estudios de género y el esplendor de los movimientos feministas en la segunda ola, hasta la actualidad. Las observaciones se han centrado en los roles que se le han impuesto a la mujer, su presencia en la pantalla, así como el contexto femenino.

Si de algo se ha pecado en el cine y se ha criticado por el feminismo, ha sido de la generalización de la visión androcéntrica. Se ha juzgado la creación de los personajes femeninos al ser configurados a partir de los ojos del hombre. La madre, la amante, la esposa, etc., todos desde una perspectiva masculina. El cine criminal en los años 40, nos presenta una nueva figura femenina, la mujer fatal. Pero, ¿qué ocurre con ella? ¿Sigue siendo un producto masculino más? ¿Presenta otra forma de ver a la mujer? ¿Ha evolucionado con los años?

En este trabajo, aunque debido a su naturaleza no permita examinar en profundidad, se tratará de analizar la figura de la *femme fatale* desde una perspectiva de género. La intención es señalar si se podría considerar este arquetipo como misógino, así como valorar si se ha producido una evolución del personaje dependiendo de la década de realización del filme y el contexto social que la envuelva.

2. Justificación

El cine se ha definido a partes iguales como arte y medio de comunicación. Se ha convertido en un motor de enseñanza muy importante en la sociedad. Junto al entretenimiento, se le ha sumado la cualidad de transmisor de valores y contribuye a la configuración de ideas y actitudes. Asimismo, en las películas y series se buscan modelos a seguir o una representación de la población.

Los personajes de los largometrajes son los principales precursores de los valores que se muestran. Normalmente se presenta el bien y el mal (el policía y el ladrón, el superhéroe y el villano) marcando la diferencia entre ellos y tratando de etiquetar que se ubica dentro de lo moral y que no. No obstante, en ocasiones es necesario examinar cómo se crean estos personajes, qué roles adoptan, cuáles son sus cualidades, cómo se relacionan con los demás, etc. Inmaculada Sánchez, en su trabajo *¿Cómo abordar las construcción de los personajes creados para ficción? Una herramienta para el análisis desde una perspectiva narrativa y de género*, resalta lo siguiente: “Analizar la manera en la que se construyen los personajes de ficción se convierte en una tarea primordial para saber no solo cómo se representan, sino qué representan a través de las pantallas”.

El recurso más utilizado a la hora de concebir un personaje son los estereotipos. Se emplean para generalizar y recalcar características de grupos sociales. El mayor problema que presenta el uso de esta técnica es la participación en el desarrollo de prejuicios y opiniones, pudiendo conducir a la discriminación. En la sociedad y, por tanto, en el cine, las mujeres se han visto perjudicadas por estas creencias generalizadas.

En el artículo *Personajes, estereotipos y representaciones sociales. Una propuesta de estudio y análisis de ficción televisiva*, la autora, Elena Galán Fajardo, afirma que diversos estudios han demostrado que la representación femenina se ha formado a partir de los estereotipos. Se ha constituido una imagen generalizada y aceptada por la población, que se transmite de generación en generación, pudiendo considerarse una verdad absoluta. Una cuestión relevante

del uso de la estereotipa es su asociación a aspectos negativos, promoviendo prejuicios despectivos.

Dentro de la gran pantalla, la mujer ocupaba los mismo espacios que se le ofrecían e imponían fuera de ella. El hogar, la familia, la pasividad... entornos privados que la desplazan a un segundo plano al lado de sus compañeros masculinos, a los que se les otorgaba el liderazgo, la acción, la aventura, etc. Así se perpetúan los estereotipos de género. No obstante, hay que admitir que el cine ha vivido una evolución más o menos a la par que la del contexto social que lo rodea. Pero, ¿cómo se ha gestionado ese cambio?

A pesar de que nos encontremos una amplia lista de géneros canónicos, así como de subgéneros, en muchos de ellos se continúan creando situaciones y personajes que contribuyen a la formación de ideas y creencias dispares a la realidad. Géneros como la comedia romántica, a día de hoy siguen mostrando un amor romántico excesivo, en el que la mujer protagonista solo se preocupa de su vida amorosa y no, por ejemplo, de su éxito laboral. De esta manera se la vuelve a relegar al mundo emocional.

El género criminal, en el que se agrupan distintos cines, como el de gánsters y el *noir*, se estableció como un mundo de hombres, tanto dentro como fuera de la pantalla. Directores, guionistas y personajes masculinizaron el género. Son ellos los que roban, matan, son mafiosos... Los personajes femeninos eran sus esposas, sus amantes, sumisas y detrás de ellos. Sin embargo, presentan a una figura femenina que se salta las tradiciones, pero no para mostrar una mujer emancipada, sino para colocar a la mujer como la causante de los desastres. La *femme fatale*, como su nombre indica, representa a la fatalidad envuelta en sensualidad. Dos personajes femeninos que se contraponen, pero que igualmente, según la vista de la Teoría filmica feminista, pertenecen a un mundo de hombres sin ápice de perspectiva de mujer.

En lo que respecta a la representación de la mujer en el cine, la crítica feminista se ha enfocado en juzgar la misoginia que arrastra el séptimo arte. Inmaculada Sánchez (2016; pág. 283) plantea la utilidad que presenta el cine como educador: “la de proporcionar modelos de

socialización positivos con el fin de modificar actitudes que, en el caso de los estereotipos de género, se dirigen a la transformación de las actitudes sexistas”.

Por ello, se propone la necesidad de estudiar uno de los personajes femeninos más famosos de la historia, la mujer fatal. Conocer las características que se le impusieron y los estereotipos que se perpetuaron puede contribuir a modificar la imagen que se ha construido.

3. Marco teórico

El cine negro

Los orígenes del término ‘cine negro’ no se establecen de manera exacta. Algunos expertos, como reune Noël Simsolo en su libro *El cine negro: Pesadillas verdaderas y falsas*, ubicaban el nacimiento de este género en la literatura y el cine de países europeos, entre los que destacan Francia y Alemania. En Estados Unidos, durante los años 30 se trataba más bien del género criminal con toques de cine gángster. El nacimiento del cine negro se estipula en 1941 con el estreno de *El halcón maltés*.

El género del film noir fue una evolución para el cine policiaco del país. El crítico italiano de cine, Nino Frank (1946), manifiesta que el cine negro no se trataba de un movimiento artístico o de una creación personal. Los filmes reflejan las preocupaciones culturales de Estados Unidos; “constituye un ejemplo único de un estilo cinematográfico plenamente estadounidense”. Este género se vio influenciado por la sociedad estadounidense de la época, el expresionismo alemán y el realismo poético francés. Debemos destacar su época dorada entre 1940 y 1950.

Previo a entrar en materia, es vital ser conscientes del contexto que rodeaba al país norteamericano. Durante el periodo mencionado, desde los años 30 hasta los 50, su sociedad se había visto envuelta en el crack económico del 29, que supuso un aumento de la tasa de paro de todas las clases sociales. Asimismo, la manera de vivir de los estadounidenses cambió por completo con la Segunda Guerra Mundial, como es el caso de la incorporación de la mujer al mundo laboral, ocupando los puestos de los hombres que tuvieron que marchar a

la guerra. Los soldados, al volver al país, se encontraron con una sociedad que había continuado durante su ausencia y en la que ahora no encontraban su lugar.

El malestar social se vio reflejado en los guiones de las películas de este género cinematográfico. Nos presentan a hombres desubicados en la sociedad, que tratan de ganarse la vida. Son personajes masculinos que se definen por su profesión: detective privado, policía, gánster, boxeador, como indica María Jesús Rosado Millán en *La debilidad masculina a través de los personajes de cine negro americano*. No corresponden al arquetipo de héroe. Así se refleja el sentimiento de los hombres estadounidenses. Por una parte habían perdido el empleo y no podían sustentar a sus familias, y por otra, en lugar de volver como héroes del conflicto bélico, se vieron dados de lado. Se muestra, por ello, a protagonistas masculinos inseguros y, sobre todo, cínicos.

Los personajes del cine negro están desligados del *American Way of Life* (El sueño americano) que se había construido durante la reactivación económica del país de 1919 a 1929. En los filmes se expone una doble moralidad. No vemos una pareja felizmente casada, con hijos, una casa y un coche. Conocemos, en cambio, personajes dispuestos a recurrir a la violencia para conseguir lo que desean, adulterio, robos. Este tipo de películas supusieron un paso más allá de lo habitual en el cine americano. Noël Simsolo (2007; pág. 34) recoge un fragmento de una crítica de François Truffaut haciendo referencia a *Gilda* (Charles Vidor, 1946): “esta película debía más a la astucia, la marrullería incluso, que a la sinceridad, virtud esencial del cine americano”.

Noël Simsolo (2007; pág. 37) plasma la descripción de Raymond Borde y Etienne Chaumeton, ambos críticos de cine, sobre la moral atípica del género a través de los protagonistas: “Lo tradicional es representar a los detectives como hombres rectos, incorruptibles y valerosos. No es así en la serie negra. Si hay policías, son corruptos [...] Los guionistas apelan al personaje del detective privado. El detective privado, entre el orden y la delincuencia, buscando su camino entre dos aguas, poco escrupuloso, pero sin rendir cuentas a nadie, salvo a él mismo, cumple con las exigencias de lo moral y las de la aventura criminal”. Lo mismo ocurrió con los personajes femeninos de los que hablaremos más adelante.

En lo que respecta a las características estilísticas, más allá de sus personajes, se visualiza una neblina, sombras, una realidad deformada de manera artística con la que se logra transmitir el sentimiento de angustia y desconfianza propio del film noir. Esto se debió a la influencia del continente vecino, Europa. Muchos refugiados europeos vivían en Hollywood. Estos trabajaban siguiendo el estilo del cine negro alemán anterior al nazismo, y también del realismo poético francés. (Noël Simsolo, 2007; pág. 16)

Asimismo, otro aspecto que caracterizó al ciclo negro, fue la censura impuesta al cine americano. A partir de 1934, se comenzó a aplicar en las producciones cinematográficas el llamado Código Hays, en el que se recogían una serie de restricciones. Su principio general era respetar la moralidad, además de prohibir técnicas de asesinato o robo, entre otros. Por esta razón, el cine negro destacó por las argucias para ocultar estos actos y aún así dándole a entender al espectador lo que ocurría, a través de sombras, el sonido o la imagen en *off*. (Noël Simsolo, 2007; págs. 28-29).

Por último, algunas técnicas que destacaron en las películas *noir* singularizando al género fueron la voz en *off* del protagonista narrando la historia y los flashback. Esto se puede apreciar en la mayoría de los filmes analizando a lo largo del proyecto, señalando, por ejemplo, *Perdición* (Billy Wilder, 1944), *Retorno al pasado* (Jacques Tourneur, 1947) y *Forajidos* (Robert Siodmak, 1946). No obstante, estos recursos no son una constante en los largometrajes del género.

A partir de los años 50, el cine negro comenzó a desmoronarse. Las películas se habían convertido en repetitivas al seguir el mismo patrón. Por ello, la industria cinematográfica le dio un giro al *noir*, como ocurrió con el cine policiaco. Hoy en día es complicado hablar de géneros en sí por la existencia de hibridismos. Sin embargo, en 1974 se recupera la fórmula del film noir gracias a *Chinatown* de Roman Polanski. Con ella reaparece el detective privado, la mujer fatal, entre otros aspectos del ciclo negro. Nace lo que los expertos denominan el *neo-noir*.

→ La *femme fatale*

Como se mencionó con anterioridad, los personajes femeninos de las películas del cine negro también se presentaron con una doble moralidad. En su caso, estos personajes recibieron su propio término, la *femme fatale*. Junto a los detectives privados, se convirtieron en ingredientes claves del género. Se proclaman coprotagonistas por primera vez de películas destinadas para hombres, fuera de lo llamado *woman's pictures* (películas de mujeres).

La investigadora M^a Ángeles Cruzado (2004; pág. 31) estima que el mito de la mujer fatal “surge en el siglo XIX, en una época marcada por la Revolución Industrial y el nacimiento de la sociedad burguesa, caracterizada por una doble moral que encerraba a las esposas entre las cuatro paredes de la casa, mientras los maridos buscaban fuera el placer sexual”.

El concepto de *femme fatale* describe, como indica Mariángeles Pérez Martín en *Gilda vs. Casino*, “el estereotipo de una mujer perversa, maligna, seductora o caprichosa”. Bajo su cara dulce y su sensualidad, esconden un final devastador.

No obstante, los finales catastróficos acaecidos por mujeres no surgen con el film noir. La *femme fatale* no es la primer mujer devastadora que arruina la vida del hombre que la desea. La figura de la mujer como portadora de males se remonta a la Antigüedad. Francisco Javier Tardío Gastón en su trabajo *La mujer fatal* señala que “se ha identificado al hombre con el bien y a la mujer con el mal: en la mitología grecolatina, en la que se hacen presente sibilas, brujas y hechiceras, y en la tradición judeocristiana relacionando a la mujer con una serpiente o presentándola como bestia o prostituta”.

Nos encontramos en la Biblia con Eva, que trajo la desgracia al paraíso al comerse la manzana prohibida. Pero anterior a ella, existió Lilith, primera mujer de Adán, a la que incluso se le acusó de mantener relaciones sexuales con el diablo. Por otra parte, a Pandora en la mitología griega, quien al abrir su caja dejó salir todos los males del mundo. Este patrón no se ve únicamente reflejado en creencias. Laura Luque reflexiona en su artículo *Erotismo y sensualidad: pervivencias visuales desde una perspectiva de género*: “En el arte también se ha representado a personajes históricos relacionados con la sensualidad como arma de poder

que lleva a la perdición a los hombres, como es el caso de Cleopatra”. Magdalena, las brujas de la Inquisición y un largo etcétera de mujeres a las que les cayó la culpa de la fatalidad.

Previo al cine, en la literatura, los escritores ya reflejaban el mal a través de este arquetipo de mujer. Durante el romanticismo, escribieron sobre mujeres que conducían a sus amantes a la locura. Para Baudelaire (1857) engatusan al hombre con su apariencia de dulce tentación hasta llevarlo a lo oscuro.

En Hollywood, sin embargo, este modelo de mujer tarda en aparecer por miedo al puritanismo. Por esta razón, se conoce primero a un personaje femenino dócil e inocente. Es a partir de la influencia del cine alemán y francés, al igual que ocurrió con los aspectos estéticos de las películas noir, cuando surge la *femme fatale*. Esta se inspiró, sobre todo, en la vampiresa del cine mudo propia de Europa del Este. Por ejemplo, “el cine italiano también presenta a su vamp latina, la gran prostituta mediterránea, adornada con joyas y plumas, lasciva y dominadora” (Cruzado, 2002)

Por tanto, como Panofsky plasma en su ensayo *Style and Medium in the Motion Picture*, nos encontramos con dos tipos de mujeres: la *Vamp* y la *Straight Girl*. No son definidas por su profesión, a diferencia de los personajes masculinos. Se caracterizan por sus actitudes y deseos. Por un lado, la *vamp*, es decir, la *femme fatale*; y, por otro lado, la *straight girl*, una mujer mucho más pasiva y sumisa.

Un ejemplo en la mitología clásica de los dos arquetipos mencionados serían Calipso o las sirenas, dispuestas a retrasar al héroe Ulises en su regreso a Ítaca; y el papel de *Straight girl* lo adoptaría Penélope, siendo una mujer paciente y casta, que espera a su marido fielmente.

En palabras de Ricardo Jimeno-Aranda (2017; pág. 56): “se mantiene genéricamente dentro de un canon común en el que la mujer se convierte en la identificación del deseo del espectador masculino heterosexual o en la encarnación de los valores familiares tradicionales”.

Por tanto, la vampiresa es la que aporta al personaje de mujer fatal su erotismo y su iniciativa a la hora de seducir, aspecto reservado tradicionalmente al hombre. Se dice que son mujeres con dos caras, una de ángel y otra de demonio, que muestran a su favor cuando desean. También se les consagra el término *spider woman*, sobre todo en países anglosajones, al ser capaces de atrapar a los hombres en sus redes para su propio beneficio. En conclusión, este arquetipo femenino destaca por ser activa, fuerte y carnal, a la vez que fascinante y dañina para el hombre.

Al igual que ocurrió con el cine negro, este personaje dio paso a la *pin-up* en los años 50. Sin embargo, debido a su fama y repercusión, los guionista retomaron la figura de la mujer fatal, como el esquema en el que se la ubicaba de triángulo amoroso, en películas posteriores de la década de los 70, 80 y 90.

→ **Perspectiva de género en el cine**

Una vez explicado el género y el arquetipo que nos concierne, hemos de entender que involucra un análisis con perspectiva de género en el ámbito cinematográfico.

El cine negro surge en una época donde el feminismo no se había constituido como tal. Se había vivido el movimiento de las sufragistas en Inglaterra previo a la Primera Guerra Mundial. No obstante, por ejemplo, uno de los libros que marcó un antes y un después dentro de la teoría feminista, *El segundo sexo* de Simone Beauvoir, se publicó en 1949 en Francia.

En lo que respecta a Estados Unidos, fue a partir de los años 60 y, más bien, en la década de los 70, cuando el feminismo se incorpora a los debates políticos y sociales. Se establece con dos objetivos: la ruptura de los estereotipos de género y la creación de nuevos modelos que no correspondan con los ideales impuestos por el patriarcado.

Desde los 60 a los 70, la sociedad estadounidense vive la segunda ola del feminismo. Durante este periodo, el activismo estudiantil fue muy fuerte, dando lugar en el ámbito universitario a lo que se denominó Estudios de la mujer (*Women's studies*). Este campo de estudio abarcaba temas relacionados con las mujeres, el feminismo, el género, la política, etc. Dentro de ellos, se trataban disciplinas como la Historia, el Arte, la Salud y Estudios de género.

Debido a la influencia de la segunda ola del feminismo y el surgimiento de los Estudios de la mujer, se crea la Teoría cinematográfica feminista (*Feminist film theory*). En ella se recogía principalmente que hombres y mujeres se posicionan en el cine de manera diferente.

Laura Mulvey, en su ensayo *Visual Pleasure and Narrative Cinema* (1975; págs. 57-68), apunta que en el cine los hombres como sujetos se identifican con agentes que impulsan la narrativa de la película, mientras que las mujeres son mostradas como objetos de deseo masculino y mirada fetichista.

Los temas claves que aborda esta teoría son la espectadoriedad, desde la mirada masculina y desde la femenina, que es escasa, y el realismo a la hora de representar a la mujer. Por ejemplo, Mulvey identificaba tres tipos de miradas: la primera es la del personaje masculino y cómo percibe al personaje femenino; la segunda es la del espectador al ver al personaje femenino en la pantalla; y, la última, la combinación de las dos primeras, la mirada del público masculino desde el personaje varonil con el que se identifica, tomando al personaje femenino como su propio objeto sexual.

Según Jean Louis Comolli y Jean Narboni (1971; vol. 12, nº 1), la Teoría filmica feminista diferencia dos grupos de películas. En primer lugar, los filmes empapados de ideología patriarcal, en los que la mujer no ejerce un papel en sí, está ausente y no se le permite contar la historia. Y en el segundo grupo, encontramos películas también impregnadas de ideología patriarcal, pero en la que se muestra una ruptura que a la vez se contradice. Un ejemplo sería la presentación de un personaje femenino en principio transgresor dentro de la historia, pero que, al ser mostrado como un objeto-fetichista, se desvanece la amenaza que presentaba para el hombre.

En resumen, analiza cómo son retratadas las mujeres en las películas. En sus principios se recoge: examinar los estereotipos comunes representados en las películas, la medida en que las mujeres se muestran como activas o pasivas y la cantidad de tiempo que estas aparecen en pantalla.

Hoy en día, es más conocido el Test de Bechdel. Creado en 1985, se consolidó como un método para evaluar la brecha de género en las películas, así como en las series e incluso las producciones artísticas. Nace a partir de la tira cómica *The Rule*, del cómic *Unas lesbianas de cuidado* de Allison Bechdel.

Los criterios que han de cumplir las películas según este test son los siguientes: deben aparecer al menos dos personajes femeninos que tengan nombre y hablen entre ellas de algo que no sea un hombre.

La implantación del Test de Bechdel se ha generalizado con la intención de resaltar la poca presencia femenina en la industria del cine, criticando la falta de punto de vista femenino. Muchas películas famosas no pasan este test. como es el caso de la trilogía original de Star Wars, Regreso al futuro y El quinto elemento, entre otras.

4. Objetivos e hipótesis

Este trabajo plantea un objetivo general del que se desglosa una serie de objetivos específicos:

- Analizar el personaje de la femme fatale desde una perspectiva de género.
 - ◆ Examinar si el arquetipo de mujer fatal está sexualizado.
 - ◆ Estudiar las características que conforman al personaje.
 - ◆ Analizar la evolución de la representación de la femme fatale en las distintas décadas teniendo en cuenta la figura de la mujer dependiendo del contexto histórico y cultural.

A continuación, se presenta una lista de hipótesis relacionadas con los fines marcados:

1. Es un personaje creado por hombres para el disfrute de los hombres.
2. Esta figura es mostrada en las escenas de manera carnal y provocativa.
3. La mujer fatal es un personaje poco complejo debido a su falta de deseos y al cometido de su aparición en la trama.
4. El personaje de la femme fatale evoluciona adaptándose a las décadas.
5. La femme fatale es un personaje misógino.

5. Metodología

La metodología seguida en este trabajo ha consistido en la visualización de 9 películas pertenecientes al género del cine negro. Los filmes han sido seleccionados por la aparición de la *femme fatale* como uno de sus personajes. Asimismo, han sido escogidas por ser películas clave dentro del género estudiado. La lista se ha establecido según las décadas a las que pertenecen, comenzando por la década de los 40, el resplandor del cine negro, hasta principios de los 90.

Década de los 40:

- El halcón maltés (John Huston, 1941)
- Perdición (Billy Wilder, 1944)
- Forajidos (Robert Siodmak, 1946)
- Retorno al pasado (Jacques Tourneur, 1947)

Década de los 50:

- Angel Face (Otto Preminger, 1952)

Década de los 70:

- Chinatown (Roman Polanski, 1974)

Década de los 80:

- Fuego en el cuerpo (Lawrence Kasdan, 1981)

Década de los 90:

- Beltenebros (Pilar Miró, 1991)
- Instinto Básico (Paul Verhoeven, 1992)

A la hora de analizar las películas, se han tenido en cuenta ciertos aspectos. Principalmente se ha estudiado los diferentes contextos históricos y sociales que rodea a cada uno de los filmes. En este punto, la observación se ha centrado en el papel de la mujer en cada década, así como

los valores morales de la sociedad, y la censura impuesta en el cine. En lo que respecta a las películas en sí, se ha examinado las acciones que ejercen la *femme fatale* de cada una de ellas, es decir, su importancia como personaje en la historia, las características que la definen como mujer fatal, etc., siguiendo la Teoría cinematográfica feminista. Además, es importante destacar que una de las películas seleccionadas es dirigida por una mujer. En ella se tratará de dislumbrar si existe alguna diferencia en comparación con los directores masculinos.

6. Resultados y análisis

Década de los 40

El halcón maltés (John Huston, 1941)

Fue considerada la primera película del cine negro estadounidense. Basada en la novela con el mismo nombre de Dashiell Hammet, nos presenta a un detective privado, el gran personaje del género *noir*, que se ve implicado en el caso del robo del famoso halcón maltés, tras la visita de una mujer que le pide ayuda por la desaparición de su hermana.

Ruth Wonderly, personaje interpretado por Mary Astor, es la *femme fatale* de este filme. No obstante, tras la visualización de la película, se ha de indicar que no cumple todas las características propias de la mujer fatal. Este hecho se puede observar incluso en el comienzo del largometraje. A pesar de que la secretaria del detective Sam Spade le comente a él que se trata de una mujer bella, no se le muestra de forma sensual y carnal. Parece a simple vista una mujer en apuros que necesita la ayuda del detective. Saliéndose de la característica sexual que define a la *femme fatale*, reluce una imagen inocente.

Un aspecto que sí podemos destacar es la actitud del protagonista con los personajes femeninos que vemos aparecer. Es dominante, cínico, parece haber mantenido relaciones con todas ellas. Su papel se presenta como un personaje de cuestionable moralidad, más inteligente que en otros casos. Este hecho perjudica a la mujer fatal, de la cual Sam Spade desconfía desde el principio. Ella trata de engañarlo sin éxito. A pesar de que utiliza su cara de ángel y de princesa en apuros para atraerlo, él no termina de caer en sus redes. Así se lo

hace saber en la escena en la que ella le dice su verdadero nombre (Brigid O'Shaughnessy), alabando su capacidad como actriz para mentir y “el temblor de los labios” para dar pena. Y más adelante exponiendo «Usted no es exactamente la clase de persona que desea aparentar. Sus modales de colegiala, sus rubores, sus titubeos...»

Aunque el personaje femenino es manipulador y tiene unos deseos materiales, le sale el tiro por la culata. A Brigid O'Shaughnessy le falta esa astucia e inteligencia que denotan las mujeres fatales. Ha tratado de engañar a un hombre más experimentado que ella. Spade no la desea sexualmente como en otros filmes, no se vuelve loco por ella. Los besos que se dan parecen ocurrir sin más, sin una motivación. En *El halcón maltés* es el personaje masculino el que aparenta utilizar a la mujer para lograr lo que desea, dinero.

Toda esta explicación se observa con mayor facilidad al final. Al no confiar en ella en ningún momento, el detective no duda en entregarla a la policía. No siente ni amor, ni lujuria, ni pena por ella. Y así le llega el castigo a la mujer que se ha saltado lo tradicional, que no ha obedecido al patriarcado. Simplemente lo acepta, como se aprecia en su mirada al bajar en el ascensor.

Perdición (Billy Wilder, 1944)

Perdición es uno de los largometrajes más aclamados del cine negro de los años 40. Fue considerada por las críticas la mejor película estadounidense hecha durante la guerra. Está basada en la novela *Double Idemnity* de James M. Cain, la cual tuvo mucho éxito y, por ello, se planteó llevarla a Hollywood. Tras ser denegada por el Código Hays debido a su falta de moralidad tradicional (adulterio y asesinato), los productores consiguieron realizarla despitando a la oficina Hays.

Este filme nos presenta una narrativa clásica del género noir. La estructura se basa en un triángulo amoroso en el que son partícipes la mujer fatal, su marido y el protagonista (en este caso un agente de seguros, descartando la figura del detective privado). La acción de la película se basa en el deseo de la *femme fatale* de asesinar a su marido. Phyllis Dietrichson,

interpretada por Barbara Stanwyck, es considerada la primera *femme fatale* del cine, la mujer fatal por excelencia.

La historia es narrada por Walter Neff, el protagonista, a través de su confesión grabada. Wilder, director del filme, recurre al flashback y a la voz en *off*, características propias del cine negro, para contar lo ocurrido. Desde el comienzo sabemos que se ha cometido un asesinato y, en propias palabras del personaje masculino principal, que hay una mujer involucrada: «Sí, yo le maté, le maté por dinero y por una mujer y ni conseguí el dinero ni la mujer». Podemos figurar que todo es culpa de las ansias de poseer poder monetario y a una mujer. Se presenta así a los culpables de las acciones del protagonista.

El personaje femenino, Phyllis Dietrichson, aparece por primera vez envuelta solo en una toalla en el rellano superior. Walter bromea con que el seguro está caducado y lamentaría que su marido y ella tuvieran alguna avería no estando cubiertos, palabra en la que hace hincapié, totalmente. Se presenta a la mujer fatal desde un principio de manera carnal ocupando un poder de dominio escaleras arriba y destacando su atracción sexual. En la escena, pasa a segundo plano la visita por el seguro y la ausencia del marido de ella, para ocupar en primer lugar, el hecho de que Phyllis se encuentre desnuda.

El primer encuentro entre ellos es muy relevante. Ya se conoce el deseo sexual de él hacia ella. A pesar de ella encontrarse arriba, la mirada de Walter es activa, Phyllis ha pasado a ser objeto de su disfrute visual. Sus movimientos son sensuales y los planos los acompañan: el plano de sus piernas al bajar las escaleras, ella terminándose de abrochar los botones de su vestido, pintándose los labios. Podemos deslumbrar con esta secuencia la mirada de deseo del protagonista, del director y la que se traspa al público heterosexual masculino. Como Laura Mulvey señalaba, la mujer ha ocupado una posición de objeto pasivo, colocado para ser contemplado.

En todo momento, el personaje masculino flirtea con Phyllis. Hacen uso en muchas ocasiones del doble sentido. Asimismo, el personaje femenino insinúa desde la primera escena la posibilidad de la muerte de su marido y la necesidad de un seguro. Hace uso de su sensualidad y trata de interpretar un papel de víctima inocente, dócil y tonta. Pone a su

marido como el malo en todo momento (se emborracha, le pega, no la ama, no la satisface, el matrimonio está acabado). Así teje la telaraña que atrapa al protagonista. Junto al deseo físico, a la posible posesión de la mujer, se le suma la indemnización del seguro.

Aunque él es consciente de todo lo que puede ocurrir, aconsejando a Phyllis de que llevar a cabo un plan de tal calibre es imposible, se deja arrastrar. Cede y es capturado por sus redes de viuda negra. Su relación es principalmente sexual, no se percibe amor. Y a medida que transcurre el largometraje, Walter solo piensa en el dinero y trata de aumentar las ganancias. Él quiere cambiar su vida aburrida de agente de seguros y aprovecha el deseo de asesinato de ella. El problema aquí surge cuando la culpa a ella, como si le hubiera obligado a través de la seducción.

Barbara Stanwyck, en su papel de *femme fatale*, torna la cara tierna de los momentos con el personaje masculino a un rostro glacial y malvado. Se distingue en la escena del mercado y, sobre todo, en la escena del asesinato de su marido, que queda oculto debido a la censura, pero que nos muestra un primer plano de la cara de Phyllis fría y de hasta placer, disfrutando de lo que se está aconteciendo.

Con las declaraciones de Lola, su hijastra, se explica al espectador que no es la primera vez que Phyllis mata por dinero, pues así lo hizo con la mujer anterior del señor Dietrichson, al que después sedujo para conseguir poder y un hogar. Se deslumbra también el papel de madrastra malvada semejante a los cuentos de ella. Por tanto, se exhibe un personaje femenino organizado, astuto, hasta lo que vulgarmente se conoce como ‘zorra’, término que utiliza Simsolo en su libro. Es su maldad junto a su sexualidad lo que asusta y a la vez fascina. Para los personajes y espectadores masculinos es una trampa muy embaucadora.

Casi llegando al final de la película, es cuando Walter se arrepiente de sus actos. Este arrepentimiento le lleva a odiar a Phyllis, a quién culpa de todo lo ocurrido. Ella le recuerda que los dos están metidos en el problema, que él mismo fue el que ideó el plan. La situación provoca odio por parte de Walter hacia Phyllis.

El final para Phyllis llega de la mano de su propio amante. Es el hombre que se ha visto perjudicado por sus acciones, el que la asesina. Le impone el castigo por haberse salido de la moralidad establecida por lo tradicional, por el patriarcado. Se refleja así, como lección, lo que supone ser una “mala mujer”. El hombre mata a su objeto de deseo y su camino a la perdición.

Forajidos (Robert Siodmak, 1946)

El filme respira en su totalidad el aura del expresionismo alemán al ser su director, Robert Siodmak de origen germano. *Forajidos* combina el cine de gánster con el cine negro. Nos encontramos con un clásico que recoge una de las principales características del cine negro: el flashback. La historia es narrada por los testigos entrevistados por el agente de seguros, quien, aunque parece de primeras el protagonista, pasa a un segundo plano, centrando el relato en el “Sueco” (Burt Lancaster) y Kitty (Ava Gardner).

Kitty Collins es otra de las grandes mujeres fatales. El personaje cumple muchas de las cualidades que definen al arquetipo estudiado. En primer lugar, en su presentación con el protagonista, se muestra inalcanzable y eso lo atrae aún más. La actriz interpreta a una *vamp* europea. Es una mujer morena, peligrosa, misteriosa, seductora y carnal. Kitty como la *vamp* frente al personaje Lilly, una *straight girl* rubia, sofisticada e inocente. Entre ellas se deslumbra una rivalidad por ser el centro de atención del “Sueco”.

En *Forajidos*, como en *Gilda*, se expone una mujer fatal que no solo usa su atracción sexual para seducir, sino también su voz. La *femme fatale* inspira sus características en las sirenas de la mitología clásica. Estos seres mágicos hechizaban a los marineros con sus cánticos y los atrapaban. Junto al piano y cantando distante, Kitty atrapa al “Sueco”, que se queda embobado mirándola. Además, las posturas del personaje femenino siempre son sensuales, acentuando su figura.

Asimismo, recuperando otro de los nombres adjudicados a las mujeres fatales, *spider woman*, el personaje femenino luce una joya muy significativa en una de las escenas, un broche con forma de araña robado. Un agente de policía trata de detenerla, pero ella teje la trampa

perfecta para su amante. Llorando como una víctima, mostrando ese lado de ángel, el “Sueco” acepta la condena por ella.

Como en otras películas, los hombres adoptan la postura de protector, de dueño de la mujer, mientras esta los engatusa con su papel de víctima. No obstante, se debe destacar que son ellos, como el “Sueco”, los que se acercan a sus telarañas y se dejan capturar.

Kitty Collin, como define Simsolo a la *femme fatale*, es una “depredadora codiciosa, que utiliza su sexualidad para obtener el lujo que desea”. Es una ladrona y se junta con cualquier hombre que le pueda proporcionar ese poder. No posee sentimientos hacia ellos. Este aspecto se puede apreciar en el momento en el que ella “vende” al “Sueco” para quedarse con el dinero del robo o cuando su esposo se muere y a ella solo le preocupa que declare que no es culpable. La mujer fatal de Forajidos acaba sin dinero, sin hombres y detenida por la policía. Castigada por su falta de moralidad.

Retorno al pasado (Jacques Tourneur, 1947)

El título original de la película es *Out of the past*. La traducción que se dio en España, *Retorno al pasado*, es una pequeña variante de la traducción literal. Sin embargo, este filme ha recibido otros nombres en español: *Traidora y mortal* y *La mujer de mi pasado*. Ambos dan a entender mucho de lo que va a ocurrir en la película. Por una parte, se comprende que se trata de un conflicto del pasado y también se deduce que hay una *femme fatale* implicada.

La primera parte es narrada en voz en *off* a través de un flashback. El protagonista, Jeff Bailey (Robert Mitchum), le cuenta a su prometida Ann (Virginia Huston) lo ocurrido tiempo atrás, su contacto como detective privado con el hampa. El *film* combina el cine de gángster con el *noir*. Ann representa a la *straight girl*, una muchacha inocente que quiere lo mejor para su futuro esposo, frente a la *vamp*.

Kathie Moffett se presenta desde un principio como una mujer con poca moralidad. Se relaciona con el hampa y además se escapa con el dinero. No obstante, los personajes masculinos no le dan importancia a ese aspecto, sino a su belleza y sensualidad. El propio

protagonista lo demuestra al verla por primera vez: «Al verla, comprendí porque a Whit no le importaban los 40.000 dólares». No la ven como una persona, sino como un trofeo que poseer.

A pesar de que sabe que es un estúpido y se está dejando arrastrar por la atracción de ella, sigue adelante y la besa. Kathie lleva a Jeff a la playa, bajo la luna, rodeados de redes. Es una escena onírica, pero en la que ya se percibe la fatalidad y la telaraña donde le atrapa.

El egoísmo y la codicia vuelven a ser los motivos de sus acciones. Y se repiten las técnicas del victimismo y la mujer en apuros. Kathie deja claro que le preocupa más su libertad y poder que su amante cuando lo abandona en la cabaña después de matar a su antiguo socio. Así como, cuando le inculpa a él de todo lo ocurrido.

Una cualidad de esta película es la aparición de otra *femme fatale* en un segundo plano. También relacionada con el hampa, es presentada a Jeff para que comentan un robo juntos. Cumple las características de la *vamp*: morena, sensual, atrevida... El protagonista destaca su físico y sexualidad al verla. Sin embargo, al conocerla ya está escaldado de la experiencia anterior y no se fía. Ha aprendido la lección. Una vez se vuelve a encontrar con Kathie se lo echa en cara: «Eres tan hermosa como perversa».

Al igual que en *Perdición*, es el propio amante el que la somete al castigo. En esta ocasión, Jeff se sacrifica para dar a Kathie la condena que “merece”. La desesperación se muestra al verse ya contra la espada y la pared. Es en estos momentos cuando las mujeres fatales, apuradas porque la verdad cae sobre ellas, se muestran como las farsantes que son y buscan hasta el último momento la compasión y la ayuda de los hombres. Estos, que se han visto como el juguete de ella, tratan de vengarse e imponer el castigo.

Kathie luce como *femme fatale* hasta el último instante. «Nunca te dije que fuera distinta de como soy. Tú te formaste una idea equivocada», le dice a Jeff en una de las últimas secuencias. Ya no existe la cara de ángel, ahora solo muestra la cara malvada y de pécora. Es ahí cuando confiesa que ninguno de los dos es bueno y que por eso son tal para cual. No

obstante, Jeff ya ha tomado la decisión de terminar con ella. El castigo se vuelve a imponer frente a la falta de moralidad.

Década de los 50

Angel Face (Otto Preminger, 1952)

Angel Face se estrena en los últimos años del cine negro tal y como se dio a conocer. Como se comenta en el marco teórico, a partir de los años 50 se comienzan a producir cambios en las películas dando paso a otro tipo de variantes del cine criminal.

En el filme de Otto Preminger se pueden observar pequeñas diferencias que nos presentan a una *femme fatale* atípica, alejada de la mujer fatal de *Perdición* y más cercana a la de *Que el cielo la juzgue*. En primer lugar y lo más destacable que diferencia a Diane Tremayne (Jean Simmons) de las mujeres fatales que la antecedieron son sus deseos. No la motiva las ansias de dinero y poder. Su moralidad no se ve afectada por la codicia; sin embargo, su maldad es destacable desde el principio, pues nos dan a entender que ha intentado matar a su madrastra. Su principal deseo es el afán de poseer a su padre ella sola.

Nos encontramos con una mujer fatal muy semejante a Ellen Berent en *Que el cielo la juzgue*. Son su obsesión y celos las que las motiva. Ambas poseen un complejo de Electra y comparten un “papel de neurótica criminal” (Noël Simsolo, 2007; pág. 261)

Asimismo, no se muestra de manera carnal o sexual. Es, como recibe el nombre del filme, su cara de ángel lo que llama la atención del protagonista, Frank Jessup, interpretado por Robert Mitchum. Es este aspecto angelical el que le ayudará a lograr sus objetivos.

Diane recupera la capacidad de atracción a través de la música, inspirada en las sirenas. Se observa la misma particularidad en las mujeres fatales de *Gilda* y *Forajidos*. Ella no canta, pero toca el piano. Se sienta al instrumento la primera vez que conoce a Frank, que se ve atraído por la música, y en el momento en que el coche de su madrastra cae por el acantilado, donde se muestra la cara más fría de ella y ningún ápice de remordimiento.

Retomando el aspecto sexual, es relevante la relación que mantienen los personajes masculinos con los femeninos. Los primeros se mantienen sumisos a los segundos por un motivo distinto al deseo sexual. No se muestran alocados por ellas. Tanto el padre de Diane como Frank se dejan dominar por la situación económica de la madrastra y de la protagonista. El padre es escritor y no recibe ingresos y Frank quiere abrir un taller de coches, sueño truncado por la guerra. Es por el dinero por lo que el protagonista deja a su antigua novia, la antítesis de Diane, pensando en lograr su deseo y salir de la vida que lleva a causa de ser un excombatiente.

Diane es un claro ejemplo de la facilidad que muestra la *femme fatale* para tornar su cara de ángel a demonio. Su cara se muestra dulce solo a su padre, a quien adora, y a Frank, al que quiere poseer. No obstante, en distintas escenas, haciendo uso, sobre todo, del primer plano, se observa una cara de psicópata asesina, pero a la vez metódica con sus acciones y deseos claros.

Es, además, manipuladora y mentirosa. Por ejemplo, este comportamiento se contempla en las ansias de Diane de que el protagonista también vea a su madrastra como un personaje malvado. Le muestra a Frank la propuesta de negocio arrugada como si hubiera sido tirada a la basura, contándole que su madrastra no le ayudará en su negocio. La verdad era otra. Catherine había guardado la propuesta con la intención de enseñársela a su abogado.

A diferencia de la *femme fatale* habitual, no cautiva al hombre con el propósito de que este ejecute el asesinato. Ella lo planea y lo ejecuta. Es la culpable y no la responsable indirecta. No obstante, comete un error al no esperar que el coche del siniestro estuviera también su padre. A partir de ahí, se comienza a desmoronar. El motivo de sus acciones, poseer a su padre, ya no es posible. De todas formas, no se lamenta, han sido daños colaterales. Por ello, se centra únicamente en Frank, quien ha comprendido y confirmado que Diane es una mujer fatal y devastadora.

La decisión de suicidarse también se aleja de los clásicos finales destinados a la *femme fatale*. Por una parte ha perdido a su padre y, por otra, Frank no la quiere y la abandona. Ya no

siente motivación. Frente a la incapacidad de ser encarcelada, la muerte es su única solución. Con ella se lleva al protagonista, para asegurarse de no perder de su lado a otro ser querido. Los dos hombres con los que se obsesionó mueren de la misma manera.

Por último, se puede marcar la diferencia que se percibe entre los personajes femeninos de este filme y los de los años 40. Las mujeres no se muestran tan débiles y maltratadas. La Sr. Tremayne se ve mucho más dispuesta que su marido y Mary, ex novia de Frank, no lamenta que la haya dejado, sino que sigue adelante con su vida. Puede considerarse una evolución dentro de lo que a la construcción de personajes femeninos se refiere.

Década de los 70

Chinatown (Roman Polanski, 1974)

Chinatown se distinguió como la película que marcó el comienzo del nuevo subgénero neo-noir. El cine negro había quedado un poco en el olvido; sin embargo, el filme de Polanski marcó una nueva era. Los críticos la consideraron *El halcón maltés* de su momento. Este largometraje transportó de nuevo a la gran pantalla muchas de las características vitales del noir. Nos volvemos a encontrar con un detective privado que se ve metido en un lío a causa de una atractiva *femme fatale*.

No obstante, el film adopta sus propias peculiaridades. No se utilizan técnicas propias del género como la voz en *off* o los flashback. Asimismo, no se trata de una película oscura y sombría. Se salta este plano para mostrar Los Ángeles soleado, de casas blancas y destacando colores cálidos. Estrenada en 1974, la narración transcurre en los años 30, trasladando al espectador a la época clásica del cine criminal.

La aparición de la *femme fatale* no corresponde con la habitual presentación sensual y onírica. El personaje de la señora Mulwray entra en escena como una señora de bien, distante y autoritaria. A diferencia de los clásicos de los años 40, la química instantánea de ambos protagonistas no se percibe en *Chinatown*. Sí se puede observar que la mujer fatal oculta algo: en las miradas de Faye Dunaway a la cámara, cuando la policía le pregunta y los

esquiva. Jack Gittes es un detective experimentado, anteriormente policía, y sabe que posee secretos.

Son las ganas de descubrir lo que está ocurriendo las que motivan al detective. Él junto a la señora Mulwray forjan una extraña relación movida por las incógnitas del asesinato de su marido y de la familia de ella. No se produce la mirada sexualizada por parte del personaje masculino. Aunque Gittes desconfía de Mulwray hasta el último momento en el que conoce toda la verdad, se ve un enamoramiento poco a poco. No se basa en un amor farsante y actuado para cumplir unos deseos. Él intenta ayudarla al saber lo que ocurre en realidad.

El personaje interpretado por Faye Dunaway no está sexualizado a los extremos. Así como no posee deseos codiciosos ni representa a una mujer histérica y obsesionada. Su papel tampoco se centra en la seducción de un hombre para que este cometa un acto inmoral por ella. Tras mostrarse como una señora de bien autoritaria y con secretos, se descubre como una mujer maltratada y una madre deseosa de proteger a su hija que realmente busca ayuda. A pesar de no cumplir con la falta de moralidad típica de la fatalidad, le acontece un final devastador propio del cine negro; sin embargo, no a manos de su amante, sino de la policía, su pasado y el propio pasado del protagonista.

Chinatown supone un renacimiento del noir. La trama no se ajusta a la típica de una película del género, exhibiendo trazos más complejos, como la corrupción. Además, el detective, interpretado por Jack Nicholson, no habita entre el bien y el mal. Y, por último, queda claro que la *femme fatale* que nos muestra Polanski se sale del arquetipo clásico.

Década de los 80

Fuego en el cuerpo (Lawrence Kasdan, 1981)

La estructura de esta película está inspirada en *Perdición*, recalcando uno de los mayores problemas del cine negro, la repetición de narraciones. Nos volvemos a encontrar un triángulo amoroso: la *femme fatale*, su marido y el protagonista, un abogado. El deseo de la

mujer fatal es, como en el caso del *film* de 1944, matar a su marido, el cual no le dedica el tiempo y la atención que ella desea, haciéndola infeliz.

Al igual que *Chinatown*, se muestra un cine negro caluroso. La historia se ubica en Florida durante una ola de calor. El director aprovecha este factor para incrementar el erotismo de la película. Muchos comentarios y situaciones del filme rondan alrededor del clima sofocante.

El personaje de Matty Walker, interpretada por Kathleen Turner, es la mujer fatal de la ocasión. Su presentación, como ocurre en las películas comentadas con anterioridad, se realiza a partir de la mirada del personaje masculino, Ned Racine (William Hurt). Ella camina hacia él contoneándose, viste un vestido blanco fino debido al calor. Una vez pasa a su lado, él la sigue con la mirada y se dirige hacia donde va ella. Y así, sin más, se queda cautivado con la atracción sexual que emana Matty. El personaje masculino aparece sudado y desaliñado; ella, sin embargo, está preciosa.

Como ocurre en *Perdición*, el protagonista flirtea con la mujer fatal aún sabiendo que está casada. Ella, por su lado, da a entender desde un principio que no es feliz. Además, las frases con segundas intenciones también destacan mucho, basando la mayoría del diálogo de la primera parte en el deseo sexual. Recuperando comentarios de la Teoría filmica feminista, se muestra a un personaje femenino en principio emancipado; no obstante, a través de los planos y la propia mirada del protagonista, ella se convierte de nuevo en un objeto sexual pasivo. Por ejemplo, en una escena se observa que él la desea tanto que rompe una puerta acristalada para entrar en su casa.

Un aspecto relevante de *Fuego en el cuerpo* son sus escenas de desnudos. A diferencia de las películas de los años 40, la censura ya se había apartado del mundo del cine. Se besan apasionadamente, se permite ver al espectador cómo se desnudan, se tocan... Se vuelve a observar una relación basada en lo carnal, no en el amor. El filme presume de una amplia gama de escenas sexuales. De nuevo, nos encontramos ante un hombre que se deja arrastrar por lo pasional y a una mujer fatal, que a pesar de mostrarse un poco dura, crea su telaraña a partir de una imagen sexual y a la vez dócil y sumisa de su marido.

El sexo y el dinero motivan a Ned Racine a cometer el asesinato del marido de ella, como a Walter Neff en 1944. La razón de sus acciones recaen de nuevo en la *femme fatale*. Ella es la que le saca de su aburrida vida de abogado, pero trae la falta de moralidad y la maldad a él. Así nos lo narra la película. Sin embargo, él es el que da los pasos (quién se le acerca a ella, quién idea el asesinato...). Es un personaje cínico que trata de imponerse sobre la mujer.

En este caso, la mujer fatal no pasa desapercibida para las amistades. Ellos aconsejan al protagonista de que es mejor estar alejado de ella, que es puro veneno. Y le indican que “el sexo algún día será su perdición”. Estos personajes masculinos se imaginan el final devastador que le depara a Ned. No obstante, él sigue en sus trece, prendado del dinero y el sexo. Es más adelante, cuando se ve hasta el cuello, cuando comienza a arrepentirse de sus actos y la relación entre ellos se enfría, al igual que en *Perdición*. Asimismo, el protagonista pierde la confianza en la *femme fatale*.

A pesar de seguir una estructura similar al largometraje de Billy Wilder, *Fuego en el cuerpo* nos presenta un nuevo final para las mujeres fatales. Quizás influenciada por el contexto social de los 80, no nos encontramos con un desenlace trágico para el personaje femenino. En esta ocasión, Matty Walker logra lo que desea, no es castigada por el protagonista masculino. El final sorprende con un engaño mayor por parte de ella. La mujer fatal da unos pasos por delante. Cobrado el dinero, la última escena nos muestra al personaje en una playa, alejada de todo lo ocurrido y viviendo apartada por fin de los hombres que la controlaban. Este aspecto puede ser destacado como una pequeña evolución en lo que al arquetipo de *femme fatale* se refiere. El patriarcado no se le impone ni se le condena por sus malos actos.

Década de los 90

Beltenebros (Pilar Miró, 1991)

Beltenebros es incluida en este trabajo por una peculiaridad muy relevante. En un mundo hombres, no solo de manera figurada para los personajes femeninos, Pilar Miró se abre paso con este filme como directora, marcando la autoría femenina del cine negro. Por su condición

de mujer y su ideología, se vio perjudicada a lo largo de su carrera. En esta película adapta la novela de Antonio Muñoz Molina con la intención de deconstruir el mito de la *femme fatale* y desmasculinizar las historias.

Miró emplea recursos significativos del noir, como la voz en *off*, los flashbacks, el juego de sombras... Presenta una Madrid oscura de gabardinas y sombreros durante el franquismo. Asimismo, introduce a un detective, Darman, perseguido por su pasado. Este tiene voz de mujer. En un principio ya vemos como la historia no es solo narrada en *off* por el protagonista, sino que está presente una voz femenina.

La voz pertenece a Rebeca Osorio, a quien Darman conoce en 1946. Su aparición desde las tinieblas en el Cine Universal recuerda a las mujeres fatales, con un pasado o personalidad oscura. Solo se define su silueta. Sin embargo, al sentarse al lado del protagonista, esta visión cambia por completo. No es una amenaza. Se descubre como una mujer víctima del franquismo, que arremete contra el régimen al ayudar a los perseguidos y se salta la moral cristiana al cometer adulterio. Es escritora y camarada. La directora rompe con la fraternidad masculina de las guerras. Como escritora adopta un papel relevante en la narración, pues a medida que los hombres hablan, se escucha su máquina de escribir de fondo, sosteniendo su presencia en la historia.

En su segundo viaje a España en 1962, Darman conoce a una segunda Rebeca, que no solo con su nombre, sino con su aspecto, se asemeja un poco a la anterior. Se visualiza de nuevo una presentación al puro estilo *femme fatale*. En este caso, Miró recupera la famosa escena del baile de *Gilda* (Charles Vidor, 1946). Rebeca actúa en un local para un público masculino. La directora nos muestra y critica así la mirada impuesta del hombre heterosexual sobre el cuerpo femenino. Ella lleva el pelo igual, el mismo vestido e interpreta la misma canción y baile que Gilda. Un aspecto vital de esta actuación es el hecho de que Gilda la interpreta en el momento en el que se revela al protagonista masculino de su película. Para la crítica fílmica feminista, este show en solitario permite un momento de privacidad a la cantante para mostrar su frustración al hombre que la culpa de los desastres.

En el escenario, Rebeca disfruta siendo deseada porque ella misma es capaz de mantener el control de su cuerpo. No obstante, esta cuestión cambia al ser llamada por Ugarte/Valdivia. Ahí ella, a través de su mirada y expresiones, manifiesta su desagrado al cumplir los deseos visuales de él. Se expone así el desagrado femenino de ocupar el lugar de objeto sexual para el disfrute de la mirada masculina.

El uso de pelucas y maquillaje por parte de la Rebeca de los 60 es vital en la deconstrucción de la mujer fatal de Miró. Las pelucas son máscaras que la protegen. En el camerino, Rebeca se despoja de todo lo que la convierte en *femme fatale* (peluca, maquillaje, vestido), expresando que es un disfraz. Para ella, las características físicas que la convierten en arquetipo son una función performativa ante el hombre. Tras la actuación se libera de esta máscara que rechaza. Es algo artificial, ella realmente no es así. Solo cumple con el arquetipo frente a la autoridad masculina.

Ambas Rebecas comparten la desgracia de ser deseadas por los personajes masculinos, que quieren poseerlas. La primera Rebeca, casada, complace los deseos de Valdivia, hecho que pone celoso a Darman y que por ello la critica. Y es, ante esta desconfianza del protagonista hacia ella, así como Valdivia se aprovecha y huye. La segunda Rebeca es deseada por el público del bar, pero tanto Ugarte como Darman la contratan para poseerla. Aquí se ve como Darman cae en el adulterio, delito por el que juzgó a Rebeca.

Los finales que la directora le otorga a cada mujer son parecidos a los de los clásicos de los años 40, acción que la crítica feminista juzgó. A Rebeca Osorio le toca el final devastador, pues termina suicidándose en un centro psiquiátrico al conocer toda la verdad. No es castigada por el hombre directamente, pero sí al hacerla sentir culpable. En lo que respecta a Rebeca, que duda de su futuro, termina yéndose con Darman, que a pesar de representar a un hombre ‘moderno’, sigue mostrando dominancia y designando los siguientes pasos del personaje femenino.

Instinto Básico (Paul Verhoeven, 1992)

Si por algo ha marcado esta película al mundo cinematográfico, ha sido por el cruce de piernas de Sharon Stone. Asimismo, la actriz encarnó a la que se convertiría en la *femme fatale* por excelencia de la década de los 90. Catherine Tramell aparenta ser una mujer encantadora con un trasfondo muy diabólico.

Como posible sospechosa del asesinato de una estrella de rock, juega con la mente del policía Nick Curran utilizando su atracción sexual y su manipulación. Lo tienta con el tabaco porque ha dejado de fumar, con los periódicos viejos que hablan de él, con la nueva sinopsis de su novela... Lo hace rabiarse, lo provoca y él cae en el deseo de poseerla. Sabe que gusta y se aprovecha de ello. Es sarcástica y usa su mirada de manera muy intencionada.

Se presenta como una mujer liberal, independiente y defensora de su sexualidad. Esto se percibe desde su primera aparición en escena, donde declara que no posee ninguna relación amorosa con el asesinado, sino que “simplemente follaban”. No obstante, y a medida que transcurre el largometraje, el personaje abandona su farsa de mujer fuerte y emancipada para descubrirse como el objeto sexual de las miradas masculinas, no solo del protagonista, sino de los demás personajes hombres, como los policías durante el interrogatorio, y del propio espectador. Por ejemplo, la escena en la que ella se cambia para ir a la comisaría, Nick se asoma para espiarla desnuda vistiéndose. El plano cambia de manera que el espectador comparte los ojos del personaje masculino. Cumple la característica criticada por la Teoría filmica feminista.

Instinto Básico destaca por su excesiva muestra de escenas sexuales. A pesar de que poco a poco la censura se había ido alejando del cine, el filme estuvo a punto de ser considerada una película pornográfica. El director se vio obligado a eliminar algunas escenas. La mujer fatal que encontramos va un paso más allá de lo que se había visto hasta ahora como carnal. La mayoría del tiempo aparece desnuda ante la cámara.

Asimismo, los tres personajes femeninos que aparecen (Catherine Tramell, Beth Garner y Roxy) no son libres de sus actos. Siempre hay una mirada masculina encima de ellas. Esta es,

sobre todo, la presencia de Nick. Como por ejemplo, cuando Catherine y Roxy se besan (se convierten en un fetiche lésbico).

Este filme no solo plantea un problema respecto a la sexualización excesiva de los personajes femeninos. Uno de los aspectos más criticables es su normalización ante una violación. Vemos sin tapujos como el protagonista viola a Beth. Y no se reacciona en ningún momento del largometraje a esta acción. Ocurre y no se le da la menor importancia.

En lo que respecta a la evolución comparado con las décadas anteriores, se muestra un cambio relevante de los personajes femeninos. Estos no se limitan a encarnar el papel de esposa o ama de casa. Poseen empleos un poco más complejos, como el personaje de Beth siendo psicóloga y el de Catherine, escritora.

El personaje de Beth Garner podría plantear una nueva versión de la straight girl. A pesar de que no representa en sí a la mujer doméstica, va tras el protagonista sin pensarlo, compadeciéndose de él y queriendo cumplir sus deseos de manera dócil.

A diferencia de la *femme fatale* habitual, no existen deseos motivados por la codicia o la obsesión. Catherine sí podría considerarse una 'psicópata'. Parece divertirse cometiendo los crímenes y jugando con las personas de su alrededor, a las que no le importa involucrar.

Tampoco se castiga en el final a la mujer fatal. Rescatando declaraciones de Verhoeven, este temía que el público considerara el final como ambiguo; sin embargo, se percibe que la asesina es el personaje femenino interpretado por Sharon Stone. El protagonista termina viviendo en su red y, a pesar de que no lo hace en el momento, no se descarta que lo ejecute en un futuro. La mujer moderna no es castigada por el patriarcado.

7. Conclusiones

Tras la visualización y el análisis de las películas seleccionadas y teniendo en cuenta las hipótesis establecidas, se puede obtener una serie de conclusiones.

En primer lugar, con respecto a su creación y sexualización (Hipótesis 1 y 2), se comprueba que la *femme fatale* la mayoría de veces desempeña el lugar de objeto sexual pasivo. De los 9 largometrajes escogidos, solo uno de ellos destaca por tener a una directora mujer, *Beltenebros* de Pilar Miró. En las películas dirigidas por hombres, la instauración de la mirada masculina heterosexual se percibe más fácilmente. En el primer contacto del protagonista y la mujer fatal, este adopta una mirada sexualizada hacia ella, transmitiéndosela al espectador, mientras la *femme* queda relegada a lo sensual. Miró modifica esta cuestión con las expresiones de su personaje, Rebeca. Es el desagrado que muestra su cara, lo que indica al público que se siente incómoda ocupando el lugar de cuerpo observado.

Esta visión de placer masculino que se produce es más evidente en las películas donde la mujer se presenta de manera más carnal y provocativa. Es el caso de *Perdición*, *Fuego en el cuerpo* e *Instinto Básico*. En lo que se refiere al aspecto carnal, este hecho no se confirma en todos los filmes analizados. No obstante, la sensualidad, la seducción física sí está presente, como por ejemplo, las posturas de Kitty en *Forajidos*. Asimismo, lo carnal se hace más obvio en las películas de décadas más modernas (80 y 90) al ser posible el desnudo. Los personajes femeninos se ven desnudas cada dos por tres, ya sea manteniendo relaciones sexuales o no, pero siempre bajo la mirada del hombre.

Tras el análisis, queda demostrado que en cuanto a deseos y aspiraciones (Hipótesis 3), la mujer fatal es un personaje poco complejo. Se definen por ser codiciosas (*Perdición*, *Forajidos*, *Retorno al pasado*, *Fuego en el cuerpo*) o estar obsesionadas y ‘locas’ (*Angel Face*, *Instinto Básico*). Se perpetúa el mito de las mujeres como cazafortunas o como histéricas obsesionadas. *Chinatown* y *Beltenebros* son las únicas que exponen otros deseos. Por una parte, se encuentra un personaje que maltratado por su padre, trata de huir y salvar la

vida de su hija. Y, por otro, unas mujeres que afectadas por el patriarcado del franquismo, se resisten a él e intentan romper las normas impuestas a la vez que sobrevivir.

Centrándonos en la evolución de la *femme fatale* (Hipótesis 4), los filmes más actuales y ambientados en los años respectivos, *Fuego en el cuerpo* e *Instinto Básico*, muestran un cambio del arquetipo. El personaje no es castigado, ni se le impone el patriarcado. En los largometrajes mencionados, ambas logran lo que desean. Sin embargo, siguen cumpliendo el aspecto más misógino que denotan las películas pertenecientes al cine negro, la posición de objeto sexual pasivo observado por el personaje masculino heterosexual al que se une el espectador. A pesar de ello, como se menciona en el párrafo anterior, *Chinatown* y *Beltenebros* marcan una diferencia en cuanto a deseos. Así como en la manera de mostrar la sensualidad de sus personajes femeninos.

En cuanto a la afirmación de si se trata de una representación misógina (Hipótesis 5), se debe tener en cuenta que ninguno de los largometrajes estudiados pasan el Test de Bechdel. Además de la mujer fatal, muchos de los personajes femeninos que aparecen no reciben nombre. Los hombres del filme suelen referirse a ellas por apodos como ‘nena’, ‘preciosidad’. Esto se aprecia en los detectives privados al hablar con sus secretarias, por ejemplo, en *El halcón maltés*. Asimismo, los pocos personajes mujeres que encontramos en las películas, no se relacionan entre ellas y si lo hacen, el tema de conversación es el hombre. Esto ocurre en *Angel Face*, cuando Diane habla con Mary sobre Frank y su relación.

Esto se suma a la sexualización del modelo y a los puntos que recoge la Teoría cinematográfica feminista, sobre todo la autora Laura Mulvey, sobre como al exhibir a la mujer de manera impactante y erótica connota ser mirada. Representan un papel pasivo con el objetivo de suplir el deseo visual.

También se puede considerar relevante el hecho de que la mujer sea el principal enemigo de las historias del cine negro. Este aspecto está muy ligado al descontento de los hombres de la época en el esplendor del género noir. Para ellos, la independencia que comienzan a adquirir las mujeres es la causante de su desdicha. La *femme fatale* personifica a la mujer rebelde. Los castigos que se les imponen al final de las películas son reflejo de los temores de los hombres

de que estas piensen que pueden conseguir un poder a costa de ellos, de que pueden salir de los aspectos domésticos. Se hace una representación excesiva del mal a través de las mujeres. Ellas son las que arrastran a los hombres a la perdición, cuando la realidad es que ellos mismos son los que caminan y se adentran en ella. Pilar Miró, por su parte, consigue en *Beltenebros* criticar y deconstruir un poco el arquetipo de *femme fatale*, demostrando que se pueden concebir personajes femeninos desde una perspectiva de género.

En conclusión, este personaje que marcó, sobre todo la década de los 40, es una mujer en un mundo de hombres.

8. Bibliografía

- Baudelaire, Ch. (2009). *Las flores del mal*. Madrid. Cátedra.
- Belluscio, Marta. (1996). *Las fatales ¡Bang! ¡Bang!*. Valencia. La Máscara
- Bou, N. (2012). Retrato nocturno de la femme fatale. *Formats*, 3, 1-14. Recuperado de http://www.iaa.upf.edu/formats/formats3/bou_e.htm
- Castro Ricalde, Maricruz. (2002). Feminismo y teoría cinematográfica. *Escritos*: revista del Centro de Ciencias del Lenguaje. N°25, 2002, págs. 23-48.
- Comolli, J-L., y Narboni, P. (1971) Cinema/Ideology/Criticism, en *Screen*, vol.12, nº1
- Cruzado Rodríguez, Ángeles. (2004). El mal tiene nombre de mujer: del Olimpo a la meca del cine. En Arriaga Flórez, Mercedes (coord.), *En el espejo de la cultura: mujeres e iconos femeninos* (págs. 31-45). Sevilla: ArCiBel Editores.
- Cruzado Rodríguez, Ángeles. (2002). La mujer como encarnación del mal y los prototipos femeninos de perversidad, de las escrituras al cine. 2020, de Grupo de Investigación Escritoras y Escrituras Sitio web:
<http://www.escriptorasyescrituras.com/la-mujer-como-encarnacion-del-mal-y-los-prototipos-femeninos-de-perversidad-de-las-escrituras-al-cine/>
- Cruzado Rodríguez, Ángeles. (2009). ¿Dónde sitúa el cine a hombres y mujeres? La construcción social de las identidades en la gran pantalla. *Revista Faro: revista teórica del Departamento de Ciencias de la Comunicación y de la Información*, nº10.
- Cruzado Rodríguez, Ángeles. (2009). *Mujeres y cine. Discurso patriarcal y discurso feminista, de los textos a las pantallas*. (Tesis Doctoral Inédita). Universidad de Sevilla, Sevilla. <https://idus.us.es/handle/11441/15120>
- Freeland, Cynthia. (1996). Feminist frameworks for horror films. In David Bordwell Noel Carroll (ed.), *Post-Theory: Reconstructing Film Studies*. University of Wisconsin Press. pp. 195--218 (1996)
- Galán Fajardo, E. (2006). Personajes, estereotipos y representaciones sociales. Una propuesta de estudio y análisis de la ficción televisiva. *ECO-PÓIS*, nº 9, págs. 58-81

Jimeno Aranda, R. (2017) El empoderamiento femenino en los personajes del cine clásico norteamericano (1945-1959): casos e ideología, en *Documentación de las Ciencias de la Información* 40, 55-72.

Kaplan, Ann (1998). *Women in film noir*, London: British Film Institute

Lino, Shanna. (2013). Víctima, detective y femme fatale: En busca de estrategias de empoderamiento femenino ante la inmigración en la novela negra española. *L'Érudit Franco-Espagnol*, vol. 4, págs. 65-85.

Luque Rodrigo, Laura. (2020). *Erotismo y sensualidad: pervivencias visuales desde una perspectiva de género*. Calle 14: revista de investigación en el campo del arte 15(28). DOI: <https://doi.org/10.14483/21450706.16268>

Marjorie Rosen's *Popcorn Venus: Women, Movies, and the American Dream* (1973) and Molly Haskell's *From Reverence to Rape: The Treatment of Women in Movies* (1974)

Morales Romo, Beatriz. (2017). El cine como medio de comunicación social. Luces y sombras desde la perspectiva de género. *Fonseca, Journal of Communication*, n. 15, 2017, pp. 27-42. Ediciones Universidad de Salamanca.

Morera Hernández, Coral. (2014). Mujer, violencia y cine: la agresión masculina como estrategia narrativa. *Prisma social: revista de investigación social*. Nº 13, 2014-2015, págs. 257-287.

Mulvey, Laura. (1975). Visual Pleasure and Narrative Cinema. *Screen*, vol. 16, nº3, 1975.

Panofsky, Erwin. (1936). Style and Medium in the Motion Pictures. *Three Essays on Style*. Cambridge, Massachusetts. MIT Press.

París-Huesca, Eva. (2015). Pilar Miró y el revival del noir en los noventa: Beltenebros y la femme fatale en proceso de de(con)strucción. *Lectora* (2015), nº21, págs. 73-87.

Pérez Martín, María Ángeles. (2013). Gilda VS. Casino. El arquetipo de la femme fatale, continuidades y rupturas. *Makma: revista de artes visuales y cultura contemporánea*. Makma.net.

- Roma, Sara. (2008). Perversas, feas, malvadas y seductoras (las mujeres en el cine). *Paradigma: revista universitaria de cultura*, Nº. 5, 2008, págs. 17-19
- Rosado Millán, María Jesús. (2009). La debilidad masculina a través de los personajes de cine negro americano. *Prisma social: revista de investigación social*. Nº3, 2009.
- Sainz de Baranda Andújar, Clara (coord.), Blanco Ruiz, Marian (coord.) (2018). *Investigación joven con perspectiva de género III*. Congreso Internacional de Estudios de Género, Perspectivas y Retos de Futuro: Jóvenes Investigadores (3. 2018. Getafe).
- Sánchez del Molino, Iris. (2016). *La figura de la femme fatale en el cine negro americano*. (Tesis Doctoral). Universidad de Las Palmas de Gran Canaria, Las Palmas de Gran Canaria.
- Sánchez-Labela Martín, Inmaculada. (2016). ¿Cómo abordar la construcción de los personajes creados para ficción? Una herramienta para el análisis desde una perspectiva narrativa y de género. En Oller Alonso, Martín (coord.) Tornay Márquez, María Cruz (coord.). *Comunicación, Periodismo y Género. Una mirada desde Iberoamérica*. Sevilla. Ediciones Egregius.
- Simsolo, Noël. (2007). *El cine negro. Pesadillas verdaderas y falsas*. Madrid: Alianza Editorial.
- Tardío Gastón, Francisco Javier. (2011). La mujer fatal. *Verba hispanica: anuario del Departamento de la Lengua y Literatura Españolas de la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Ljubljana*. (2015), nº19, págs. 89-100.
- Zurián Hernández, Francisco; Herrero Jiménez, Beatriz. (2014). Los estudios de género y la teoría filmica feminista como marco teórico y metodológico para la investigación en cultura audiovisual. *Área Abierta*, vol. 14, nº3. Número monográfico “Feminismo, estudios sobre mujeres y cultura audiovisual“. Noviembre de 2014.

9. Filmografía

- Hitchcock, Alfred. (1940). *Rebeca*. Estados Unidos. Selznick International Pictures
- Huston, John. (1941). *El halcón maltés*. Estados Unidos. Warner Bros.
- Kasdan, Lawrence. (1981). *Fuego en el cuerpo*. Estados Unidos. Warner Bros., Ladd Company
- Miró, Pilar. (1991). *Beltenebros*. España. Iberoamericana
- Polanski, Roman. (1974). *Chinatown*. Estados Unidos. Distribuida por Paramount Pictures.
Robert Evans
- Preminger, Otto. (1952). *Cara de ángel*. Estados Unidos. RKO Radio Pictures
- Siodmak, Robert. (1946). *Forajidos*. Estados Unidos. Universal Pictures.
- Stahl, John M. (1945). *Que el cielo la juzgue*. Estados Unidos. 20th Century Fox
- Tourneur, Jacques. (1947). *Retorno al pasado*. Estados Unidos. RKO Radio Pictures
- Verhoeven, Paul. (1992). *Instinto Básico*. Estados Unidos. Distribuida por TriStar Pictures.
Carolco Pictures, Canal+
- Vidor, Charles. (1946). *Gilda*. Estados Unidos. Columbia Pictures.
- Wilder, Billy. (1944). *Perdición*. Estados Unidos. Paramount Pictures