

Retrat nocturn de la *femme fatale*

Núria Bou



Agamèmnon: *No és propi d'una dona desitjar la batalla*
Clitemnestra: *Fins als venturosos pot escaure d'ésser vençuts*
Agamèmnon: *¿Tant valeres tenir la victòria?*
Clitemnestra: *Creu-me i deixa'm de bon grat a mi el poder*

Esquil (1)

El gènere negre, univers construït a l'ombra del paradís apol·lini del classicisme, defuig la nitidesa optimista de comèdies, musicals o films d'aventures, desestima la transparència expositiva del relat hollywoodià, menysprea l'espectador oblidat del marc massís de la pantalla i transgredeix de manera tensa però estilitzada tots els canons establerts. És així com el vehicle sòlid de la narració clàssica s'abandona a la deriva en un oceà inescrutable: sense un rumb segur que orienti els personatges, l'heroi deambula trist, cansat, ocultat rere màscares severes (tant és el rostre tosc de Humphrey Bogart com l'esguard incert de Robert Mitchum). Incaut, l'arquetipus masculí es revela desproveït de l'energia que li és habitual, ara un vulgar venedor d'assegurances -Fred MacMurray a *Doble indemnització*-, ara un rodamón dubitatiu, com John Garfield a *El carter sempre truca dues vegades*. Quin home ha estat més poca cosa que l'Edward G. Robinson de *Perversitat* i quin més insegur que el Joseph Cotten de *Niágara*?

En un espai, doncs, en què no hi ha lloc per a l'heroi solar, la figuració femenina pren en el relat la iniciativa, s'apodera del regne obscur del cine negre i amplifica la moral enterbolida que convoca el gènere: seductores, farsaires, mortíferes al primer bes, anul·len també tot intent de linealitat argumental i, despietades, precipiten l'heroi vers un desolat *carreró sense sortida*. Prenguem, com a exemple iconogràfic del que acabem d'esbossar, les seqüències inicials de *Càlcul mortal (2)* (*Dead Reckoning*, 1947), una de les obres mestres del gènere dirigida per John Cromwell, en què el protagonista es presenta, abans d'exhibir el seu rostre, com un cos erràtic, desdibuixat, perdut entre les calçades mullades d'una gran ciutat. En efecte, John Cromwell, en una obertura de la trama en què l'espectador desconeix el motiu d'aquest vagarejar perpetu, atura un moment el protagonista per mostrar, per primer cop, el rostre gastat de

Humphrey Bogart: no és gens casual que el director retrati la imatge esmaperduda del personatge davant un gran aparador farcit de sofisticats barrets de dona i ocultí Bogart entre les noies que admiren els complements de moda; Humphrey s'amaga rere una vitrina de cristall ovalada, de manera que la figura masculina és literalment gulliveritzada per un univers femení, atrapada i amenaçada per allò circular; encerclada, en definitiva, tal com es desvetllarà al final del film, per la potència destructora de la *femme fatale*, aquella que domina l'atzar incert del protagonista.

I és que la *femme fatale* se serveix de tot l'univers femení de les aparences per desplegar el seu poder devastador: sota un primer aspecte amable, repetides *cares d'àngel* –Jean Simmons, però també la Gene Tierney de *Que el cel la jutgi* o la Jane Greer de *Retorn al passat*– demoren, inquietes, el moment de fer sorgir el rostre negatiu, la part devastadora que capgira cada tret domesticat. Però l'ambigüitat en cada gest impera entre aquestes criatures, sempre ambivalents, sempre sorprenents, tal com expressa la imatge del rostre dividit de Gloria Grahame a *Els subornats*, on, en sibil·lina cortesia de Fritz Lang, la part cicatritzada impulsa la bondat del personatge.

Aquesta insistència en l'exaltació d'un rostre ambivalent no fa altra cosa que manifestar l'autèntic poder d'unes faccions que es regulen segons la situació: potser el cas més cèlebre és el de la Joan Bennett a *La dona del quadre*, en aquella seqüència en què, mentre intenta enverinar un xantatgista avariciós, fa ús d'estratègies femenines per tal de seduir-lo dolçament, però quan aquest gira l'esquena, arrufa tots els músculs de la cara, com si respongués, de manera una mica equívoca, a exigències interpretatives d'un allunyat cinema mut.

Cara d'àngel (*Angel face*, 1953) és el títol del film d'Otto Preminger que predisposa l'espectador a deixar-se entabanar pel rostre celestial de Jean Simmons encarnant el caràcter diabòlic de Diane Tremayne. Autèntic àngel caigut, Diane, du en el seu nom els mateixos atributs de la deessa caçadora, venjativa i lluitadora: guerrer, el cor de la protagonista batega per executar un pla minuciós que elimini la nova esposa del seu pare. Per desfer-se de la madrastra, Diane se serveix de Frank Jessup (Robert Mitchum), darrera presa que ha caçat amb els encanteris propis d'una *femme fatale*: Frank, fracassat conductor d'ambulàncies, es deixa enlluernar per la màgia encantadora de Diane i, amb mirada enterbolida, creu poder fer costat al disseny ordit per la deessa encantadora. Perquè Diane, refinada estratègia, maneja Frank amb l'astúcia de fer-li creure que pot reprendre la carrera exitosa de pilot que, amb l'esclat de la guerra, va haver d'abandonar. El context no és anecdòtic: tot heroi del cinema negre té un passat actiu, ple de promeses i projectes, que s'esvaeix, però, amb la irrupció de la Segona Guerra Mundial, de manera que uns clars itineraris masculins s'estronegen irreversiblement tergiversant l'esperit enèrgic d'aquests homes en una actitud lacònica i passiva. Diane, portadora del desig més apreciat de Frank, li restitueix part de la fortalesa que tenia, però aprofita la seva lassitud endormiscada per encaminar aquest vigor cap a objectius particulars. És així com aquest afebliment de la masculinitat dinamitza aquella feminitat que aspira a posseir alguna cosa més que una llar endreçada: en la partença massiva de patriarques altius vers les files armades, aquestes dones fatals veuen l'oportunitat d'anar a la recerca de béns materials i, en una represa

immediata d'hàbits passats (aquella figuració de *vampiresa* dels inicis del cinematògraf: setí negre, cabelleres embullades, llargues cigarretes...), esdevenen reclams verinosos en circulars sales de ball. Aquestes dones alliberades, aquestes deesses imprescindibles de santuaris luxosos al servei de l'oci i la corrupció, prefereixen ser al costat d'homes que, lluny del combat, s'enriqueixen amb les pèrdues de la guerra. Lligades, doncs, a mestres depravadors són utilitzades per atraure víctimes afables. Però la *femme fatale* aprèn, ràpidament, el llenguatge de la seducció i, més perversa que ells, comença a treballar per compte propi i somnia prescindir del marit explotador: és el cas tant de la Rita Hayworth a *La dama de Shangai* com el de la Lisabeth Scott a *Càlcul mortal*.

La *femme fatale*, de trajectòria similar a la del gàngster -arraconat precipitadament per la intrusió del *detective story*-, no només s'acomoda a una societat ociosa, sinó que ambiciona tenir *el món a les seves mans*, tal com el film de Vincent Sherman, *Els condemnats no ploren*, il·lustra amb la desafortada ambició d'una Joan Crawford que esglaona llocs de poder, precisament entre gàngsters. Com en el cas de l'heroi del *crook story*, la dona fatal accedeix a tot allò que es proposa, però aquesta fàcil ascensió també té un descens inevitable.

Semblaria, arribats en aquest punt, que la dona fatal no té prou força per configurar una constel·lació simbòlica pròpia: d'una banda, les seves actituds i ambicions són la lògica resposta regeneradora d'una masculinitat corrupta, en un moment en què l'heroi solar es troba en crisi. D'una altra banda, Hollywood utilitza la *femme fatale* com a receptacle que acull l'esperit tràgic que definia el gàngster: no és només el dibuix moral de l'ascensió que reclama la caiguda, sinó també trets més externs com l'origen humil, les maneres vulgars, l'ambició desmesurada, la passió desfermada, l'autodestrucció inevitable... És cert que el ritme frenètic de trets de metralladora i el físic escarransit (3) del gàngster no té res a veure amb el cos esvelt que la dona fatal utilitza com a arma. La pregunta s'imposa: hi ha, doncs, una imatgeria inequívocament femenina en l'estructura profunda del paisatge enterbolit que convoca el gènere? És en aquest sentit que s'imposa iniciar, des d'ara mateix, un recorregut pels escenaris constants del *noir*, pels elements intransferibles que aquestes criatures bicèfals han esculpit de manera clara i transparent en un univers perillósament aquós, màgic i hipnotitzador.

Aigües turbulentes

Gulf City, tropical paradise of the south són les lletres lluminoses que es llegeixen al capdamunt d'un edifici que s'eleva sobre una plujosa ciutat nocturna en la primera imatge de la pel·lícula *Càlcul mortal*. *Gulf*, que significa "golf", però també "abisme", paraula que tindrà molt a veure amb tot l'imaginari de les alçàries que tanta importància acabarà tenint per al desenllaç de la protagonista, i per a altres dones fatals del cinema negre. Ens trobem, gens atzarosament, al sud, prop del mar, en un paisatge marítim, en un espai femení. Recordem-ho: *femme fatale*, però també anomenada en els països anglosaxons *spider woman*, denominació que ens remet a l'isomorfisme existent entre l'aranya i el pop -*símbol directe de la fatalitat de l'oceà, on la*

totpoderositat nefasta i feminoide es manifesta (4)-, dos animals que lliguen les preses amb els seus llaços destructors. Així s'entén que la protagonista de *Càlcul mortal*, Coral Chandler (Elizabeth Scott), inscriu en el seu nom i cognom el significat de dues paraules d'univers oceànic (coral i veler). De la mateixa manera, la Vivian Sternwood de *La gran dormida* du en la primera part del seu cognom la paraula *popa*, i la Phyllis de *Doble indemnització* arrossega en el seu nom l'aventura tràgica de Filis, l'heroïna mitològica que acaba suïcidant-se en el mar quan sospita que el seu amant no retornarà pas a buscar-la. Pensem, també, en la importància que arriben a tenir tots els símbols negatius de les profunditats marines en *La dama de Shangai*, on la protagonista s'anomena Circe, la filla del Sol i de Perseis; filla, doncs, de l'Oceà, que encanta amb beuratges els mariners de l'Odissea. I, qui no recorda la Lana Turner de *El carter sempre truca dues vegades*, amb els seus *shorts* i el turbant de tovallola que aprofita en un bany nocturn a la platja, en els dominis d'aigües negres, per induir l'amant John Garfield a assassinar el seu marit? ¿O com es pot oblidar que a *Retorn al passat* l'encisadora Jane Greer disposi, per disparar un primer bes sobre els llavis del protagonista, un escenari-parany amb xarxes esteses al vent, remor hipnotitzant del mar, llum brillant de la lluna, per teixir el destí letal de Robert Mitchum?

Burt Lancaster, a l'última escena de *L'abraçada de la mort*, configura, potser, la imatge més corprenedora de la masculinitat atrapada pels elements nefastos de la feminitat aquàtica: entre una dúctil dona fatal i una impertorbable massa oceànica, en una casa que dóna al mar, és lligat a la immobilitat per l'abraçada d'Ivonne De Carlo: Burt Lancaster mor, atrapat, a la dona fatal i és també minimitzat per la presència majestàtica del mar que, darrere seu, s'aixeca obscur i amenaçador.

És, doncs, entre aigües que aquesta figuració femenina demostra possessionar-se més fermament del mascle: també Coral Chandler a *Càlcul mortal* aprofita el fet de trobar-se en un petit restaurant de costa per desafiar el protagonista: instal·lada en una taula davant d'una finestra oberta a un inevitable paisatge de mar, Coral Chandler subratlla la seva imatge de feminitat fatal amb el moviment ondulat de la cabellera que s'homologa al moviment sinuós de les aigües turbulentes. Gaston Bachelard en fa una útil i subtil puntualització: “és evident que no és la forma de la cabellera el que porta a pensar en l'aigua que corre, sinó el seu moviment (...) a partir del moment en què ondula, ens condueix naturalment a la seva imatge aquàtica”. (5) Moviment sinuós que trobem en les cabelleres de Joan Bennett a *Perversitat*, de Rita Hayworth a *Gilda*, de Gene Tierney a *Que el cel la jutgi*, d'Ava Gardner a *El codi dels assassins* (6) o d'Ivonne de Carlo a *L'abraçada de la mort*. Però la cabellera més extrema la trobem, sense cap dubte, lligada al rostre de Barbara Stanwick a *Doble indemnització*. Presentada com una sirena que acaba de sortir del bany, embolcallada en una irrisòria tovallola, amb un pentinat exageradament ondulat, la seva cabellera arriba a graus d'inversemblança iconogràfica en l'escena en què, més tard, ella mostra tota la seva perversitat: retratada en primer pla, escolta, molesta, rere unes ulleres fosques, les paraules del seu amant que, prudent, prefereix no cobrar els diners de l'assegurança que els ha portat a assassinar el marit d'ella. Phyllis, profundament ambigua fins aleshores, llueix uns rínxols modelats, esculpits, es diria, a banda i banda del seu rostre com si li pengessin dues cues de sirena; es treu les ulleres fosques i, mostrant els seus

ulls petits, aquosos, mira gèlida el seu amant i, amb veu segura, ben bé sorgida de les grans profunditats marines que du a les entranyes, pronuncia: “*Ninguno abandonaremos esto. Lo hicimos juntos y juntos seguiremos hasta el final. Hasta el final de la línea los dos. Recuérdalo*”. Amenaça que gairebé petrifica el descoratjat amant i ens fa pensar en Barbara Stanwick com una ressuscitadora *made in Hollywood* de la figura monstruosa de la Medusa que en lloc de cabells tenia serps i petrificava l’enemic amb la mirada. (7)

Cal recordar en el camp de la psicoanàlisi la dimensió sexual (8) que se li ha donat sempre a una frondosa cabellera? Erika Bornay, en el seu estudi sobre la cabellera femenina (9) en la poesia i la pintura, remarca la relació simbòlica que sempre hi ha hagut entre l’abundància de cabells i la potència sexual; associació, apunta la historiadora, essencialment seductora per a la poesia i el vers amatori. Ondulacions en les cabelleres, però també en els cossos que s’endossen robes estretes per pronunciar el moviment aquàtic de la seducció feminoide. Marilyn Monroe a *Niágara* (*Niágara*, 1953) és el paradigma indiscutible que trenca amb la moda de vampiressa amb el setí negre, per exhibir a les sinuoses carns un vestit fúcsia –en tecnicolor–, que aboca el seu marit a un violent atac de gelosia. En aquest film de Henry Hathaway, la figuració oceànica prendrà una concreció violenta sota la forma de les cascades que encarceren el protagonista. Georges Loomis (Joseph Cotten) és presentat, a l’inici de la pel·lícula, com un punt gairebé invisible entre les aigües que es precipiten violentament. Les seves paraules no poden ser més eloqüents: “*¿Porqué me habrán arrastrado hasta aquí las cataratas a las cuatro de la mañana? ¿Para demostrarme lo grandes que son ellas y lo pequeño que soy yo? ¿Para recordarme que ellas pueden seguir adelante sin ayuda de nadie? Muy bien, ya lo han demostrado. ¿Y por qué no? Ellas han tenido diez mil años para hacerse independientes. ¿Qué tiene de extraordinario? Creo que yo también podría hacerlo... Sólo que tal vez necesitare un poco más de tiempo*”.

Miniaturitzat per la grandesa de la feminitat, Joseph Cotten arremet contra aquesta figuració oceànica que impregna, com hem vist, tants racons del cinema negre. Però com indica la remor incessant de la cascada, la monstruositat aquàtica posseeix també una veu per encerclar i reduir el mascle. O no és la naturalesa tirànica de la *femme fatale* indissociable de la paraula que allibera? I no només la gramàtica precisa que utilitza li és útil per embrollar les seves preses; també, coneixedora de tonades hipnotitzants, el seu cant és comparable al produït per la veu de les sirenes. Pilar Pedraza diu: “*Los cantos de las Sirenas están cargados de sentidos funestos, de invitaciones tanáticas, de acentos tumbales, y son, como el de la Esfinge, engaños, anzuelos mágicos que tiende la muerte a los hombres a través de un atractivo monstruo de rostro virginal y corva garra*”. (10)

El cant de la sirena

A *La dona del quadre*, Edward G. Robinson s’immergeix en una complicada trama que el du a conèixer una preciosa dama i a matar un important home de finances, fins que es desperta i s’adona que somniava. Però minuts abans d’endormiscar-se, el protagonista, que du una vida tan tediosa com tranquil·la, agafa un llibre signat per

Salomó, *El càntic dels càntics*, segurament l'inspirador de l'aventura sinuosa que l'atrapa. Com aquest poema líric, el cinema negre s'impregna d'un alè voluptuós que prové d'una desaforada exaltació de tot l'univers sensorial (no oblidem que en aquest cas, tot comença per l'òrgan de la vista, com bé ens indica la fascinació d'Edward G. Robinson per la imatge pintada de Joan Bennett a l'inici de la pel·lícula): a *Càlcul mortal*, per exemple, l'olor de gessamí s'apodera del protagonista abans de rebre una pallissa –prop és, doncs, de la dona fatal- i a *Doble indemnització* és l'exhalació de mare-selva el motiu reiteratiu que confirma a l'heroi que és home mort. Però és l'òrgan de l'oïda el que posa en veritable perill els confiats herois de Hollywood: com no respondre a la profunda veu, a la paraula *enigmàtica*, (11) a la pregunta inquisitiva que sorgeix de la *femme fatale*? Què es pot fer sinó reverenciar les exquisides mentides que Phyllis, Diane Tremayne o Coral Chandler desapareixen entre abraçada i besada? La sinuositat de la cabellera sobre l'ull de Veronika Lake a *El corb*, no és potser més insinuant encara que les seves cançons hipnotitzants? I el cas més clar: com no deixar-se perdre en la veu avellutada de Rita Hayworth que acaricia, nostàlgica, l'*Amado Mio* i dinamitza, radiant, l'explosiu tema *Put the blame on me*?

A petició de Rip Murdock, Coral Chandler canta a *Càlcul mortal* la cançó *It must be love* perquè el protagonista necessita assegurar-se que és davant la dona que estimava Johnny, l'amic assassinat que reposa en el dipòsit de cadàvers: “*deseaba verla tal como la vió Johnny, quería oír esa canción con los oídos de Johnny*”. A Rip Murdock li cal, per investigar la misteriosa mort, posar-se a la pell del seu company i servir-se de l'oïda per identificar la *femme fatale*. De la mateixa manera, Rip sent abans la veu de Coral Chandler que imatge en té d'ella. És més: Murdock, tot just arriba a un bar amb motius mariners pintats als murs, s'asseu davant la barra i, amb la copa entre les mans, sent una veu femenina que l'atrapa; en comptes de girar el rostre immediatament cap a ella, reté l'esguard. A poc a poc, aixeca la mirada i, incaut, es fixa en les seves llargues cames; després, s'enfila fins al cinturó que encercla el ventre infèrtil d'ella, fins a trobar un cinyell de cristalls en forma de papallona que, símbol *de la lleugeresa i la inconstància, emblema de la dona, anuncia també la mort d'algú molt pròxim*. (12) Rip se li acosta, li dóna foc i li dirigeix les primeres paraules: “*Cenicienta con la garganta profunda*”, li diu, referint-se a la veu impenetrable de Coral Chandler. Rip ja no podrà deslligar-se, com la papallona que Coral Chandler du gravada al ventre, dels dissenys destructors de la *femme fatale*.

Només la significativa joia que es troba a *El codi dels assassins* (*The Killers*, 1946) supera el traç simbòlic de la papallona de *Càlcul mortal*: es tracta, ni més ni menys, d'una agulla esculpida en forma d'aràcnid, clavada a la solapa del vestit de Kitty Collins (Ava Gardner). Kitty és descoberta, a causa d'aquesta joia robada, per un agent de policia que no dubta a detenir-la; però Kitty teixeix el parany perfecte perquè Swede (Burt Lancaster), el seu amant incondicional, s'autoinculpi i suporti la condemna de tres anys que ella hauria de complir. Swede troba aquesta *spider woman* en una escena anterior que bé podríem considerar, sense rubor, paradigma iconogràfic del mascle hipnotitzat per una veu: Swede coneix en una festa privada Kitty Collins, enfundada en setí negre, davant un piano a punt d'entonar el tema *The more I know of Love* i en pocs instants aconsegueix ser el centre d'atenció de la mirada enlluernada del protagonista.

Kitty, segura de la presa, li dóna gairebé l'esquena: el desig no correspost queda, així, perfectament representat. La seqüència, un prodigi del *savoir faire* hollywoodenc, esdevé una tensa cerimònia entre la música que sorgeix dels llavis d'ella i la mirada de Swede que es perd en l'intent de concretar el cant informe de la *sirena*. Robert Siodmak els tanca en un pla únic, un inamovible enquadrament que reté amb violència els dos personatges: ella amb l'esguard altiu fora de camp, ell reverenciant la seva bellesa amb un llum de gas que els separa, una única flama passional que tremola a pocs centímetres d'ambdós i que il·lumina despietadament el destí tràgic de la passió del protagonista.

“¿*Quieres escuchar un consejo? Deja de escuchar esta arpa dorada, Swede. Te creará muchos problemas...*”. Són aquestes les paraules que un amic li pronuncia, anys després, quan intueix que el protagonista es fica en un perillós atracament només per ser a prop de Kitty Collins. És més: en aspra concordança amb la frase feta de l'amic, Swede no se separa mai d'un mocador que té una arpa daurada dibuixada al mig; regal de Kitty. És el signe de desgràcia que persegueix el protagonista al llarg de la pel·lícula, objecte que a ulls de la policia fa atractiu, des de l'inici, l'inert cadàver de Swede.

A *Cara d'àngel*, novament són les notes musicals, sorgides, en aquest cas, dels dits de Diane Tremayne, el reclam mortal per a Frank Jessup: el protagonista, després de socòrrer la madrastra d'un misteriós accident, és a punt de sortir de la mansió, però una mortuòria música per a piano, disfressa acústica de la *femme fatale*, el fa retrocedir per veure el rostre de la criatura que el reclama. Són els mateixos compassos que, més tard, acompanyen el sinistre pla que Diane ha ordit per assassinar la seva madrastra: la protagonista toca la melodia mortal, mentre sap que la seva víctima s'encamina cap al garatge a agafar el cotxe trucat. Però Diane, davant el piano, no s'adona que ofereix en sacrifici també el seu pare, qui, atzars de la tragèdia, agafa el cotxe amb la madrastra. Diane *lliga* tots aquests moments amb la música que interpreta com si complís un ritual que ella celebra: el símbol ambivalent del llaç, el lligam que per a Gilbert Durand caracteritza les divinitats de la mort, donant-los poder de lligar o deslligar el fil del destí, és aquí substituït pel fil invisible de la música. Però no oblidem que *lligar*, simbòlicament, és proper a *mirar*: Diane comparteix amb les divinitats de la mort el domini del llaç, el poder de lligar o deslligar amb la màgia de la seva mirada, tal com es demostra en una escena anterior a l'execució de l'accident automobilístic, en què la protagonista llença un petit objecte precipici avall, per seguir amb la mirada atenta el recorregut que la seva víctima ha de fer, més tard, amb el cotxe. No hi ha dubte que la mirada de Diane és l'element primigeni que lliga el destí de la seva víctima irremeiablement a la mort, però és a través de la música que es ratifica el domini de Diane com a serena oficiant, *enllaçadora*, que acompanya les seves víctimes al regne obscur de la mort.

En el cas que la dona fatal no tingui habilitats interpretatives musicals, els *juke box* que habiten tants bars del cinema *noir* ajuden a complir la mateixa funció enlluernadora: a *L'àngel caigut* els amants que ronden Linda Darnell s'aboquen a la màquina per fer sonar la seva cançó predilecta i, en absència d'ella, la mateixa música mecànica els

retorna l'alè voluptuós de la Darnell. De la mateixa manera, a *Niágara*, Marilyn Monroe se serveix d'un portàtil disc de vinil, per sentir i cantussejar *Kiss me*, tema musical que davant el marit li permet pensar en el seu amant; més tard, quan del cos estrangulat de la Monroe no en pugui sorgir cap veu, les múltiples campanes d'una catedral repicaran la mateixa cançó, indicant, per a la desesperació del marit, que ella és traslladada, a través de la música, al costat del seu amant també assassinat.

I en el cas més extrem, Edward G. Robinson a *Perversitat* (*Scarlett Street*, 1945) descobreix que la seva amistançada té un amant, just en el moment que un disc de vinil gira, acompanyant les abraçades dels dos joves amants. Però el disc es ratlla i, repeteix, una i altra vegada, la mateixa frase musical. A Joan Bennett ja no li valdran més cants de sirena per entabanar el protagonista que, fatalment, pren l'arma més gèlida -un punxó de gel- i colpeja a sang freda el cos farsant que ell creia estimar. Però Edward G. Robinson –després d'haver inculpat l'amant de l'assassinat i enviar-lo, sense escrúpols, a la cadira elèctrica- s'enfonsa en un mar de remordiments i és perseguit, fins al darrer dels seus dies, per les veus dels dos amants eliminats. Com la música gastada que provenia d'aquell profètic i esberlat disc de vinil, les paraules d'amor sentides quan els va descobrir es repeteixen incansablement en la ment d'Edward G. Robinson: esmaperdut, queda encallat en el passat que es construeix cada instant que una frase recomença...

Destruir una llar

En la mateixa pel·lícula, *Perversitat*, la iconografia de l'espai domèstic esdevé modèlica, idònia per a l'estudi de la llar que, en principi, aquestes vampiresses dirigeixen. Una imatge, un *insert* de Fritz Lang, ens sintetitza la deixadesa indemne d'aquestes criatures: un munt de plats s'amunteguen en una pica que és a la vegada la diana-cendrer d'una punta de cigarreta que, negligentment, llença la protagonista des d'una considerable distància. I és que l'apartament on viu Kitty March (Joan Bennett) està sempre desordenat, amb vestits llençats despreocupadament a terra; ajaguda o estirada la major part de la pel·lícula sobre un llit que brilla en aparent blancor virginal, Kitty March deambula per un espai petit, sempre a l'espera de l'amant.

La inversió dels cànons clàssics pren forma una vegada més: l'escenari de la llar a Hollywood ha estat sempre relegat a la cura i ordre de la feminitat domèstica que, autèntic receptacle per a aventurers, esdevé punt d'ancoratge en el món, espai d'etern retorn que l'heroi somnia en la distància. La llar, cor de calidesa que la intimitat del centre familiar conserva sempre intacte, res pot tenir a veure amb l'apartament descabdellat de Kitty March. Però la *femme fatale*, coneixedora que el desig de la masculinitat és construir aquest centre familiar, es desfà en promeses d'amor etern i s'afecciona, reina de l'engany, a tradicions conservadores com il·lustra aquell anell de prometatge pel qual tant sospira Linda Darnell a *L'àngel caigut* a la vegada que un incisiu "*Quiero un hogar*" sorgeix repetidament dels seus llavis. Només per aquest somni quotidià Dana Andrews desfalcà una rica hereva, per iniciar després amb Linda Darnell una nova vida. Però no és fàcil construir una llar sobre un fonament corromput i el protagonista, que ha robat o matat per amor, desconfia aviat de qui l'ha

empès a cometre aquella acció: pensem, per exemple, en els amants de *Doble indemnització*, *El carter sempre truca dues vegades* o *L'estrany amor de Martha Ivers*, que acaben mostrant certs comportaments esquizoïdes, més incomprensibles com més avança la pel·lícula. El cas més extrem el trobem, potser, en el film *L'abraçada de la mort* (*Criss Cross*, 1949), en què Ana (Yvonne De Carlo) abandona una primera llar – amb un primer marit (Burt Lancaster)- i es casa, després, amb un gàngster enriquit; més tard, torna amb el seu primer marit, però al final del film, en una petita casa davant el mar, Anna decideix abandonar-lo i deixar-lo en mans de les bales venjadores del segon marit: “*Cada uno debe cuidarse de sí. Así es, lo siento (...) Hay que hacer lo que es mejor para uno*” són les paraules d’Anna pronunciades mentre Burt Lancaster, ferit, immòbil, desconcertat, s’adona, en aquell instant, del grau de mesquinesa de la dona que ha estimat. En una situació similar es troba el protagonista de *Càlcul mortal*, quan Rip Murdock descobreix que Coral Chandler l’ha intentat assassinar, i, abans que ella inventi una nova història, cansat de tant engany, se li encara amb una frase que sintetitza agudament aquesta intranquil·litat o desconfiança que suposa viure al costat d’una *femme fatale*: “*Me es imposible olvidar que puedo morirme mañana ¿y si un día me tomas rencor porque dejo sin tapar el tubo del dentífrico?*”.

“*Soy de las que pretenden casarse*”, li deia, en unes seqüències inicials, Coral Chandler al desconcertat protagonista, quan aquest necessitava tenir algunes certeses sobre l’assassinat del seu amic Johnny. Casar-se és, per a la *femme fatale*, una manera de despistar –d’allunyar-se, en aquest cas, d’un insidiós qüestionari-, de construir una nova màscara: la llar, per a la vampiressa, és una estructura de poder, un recinte per teixir millor noves estratègies i protegir les seves armes. Significativament, en la mateixa pel·lícula, Coral Chandler descobreix l’ideal de casa, en el moment en què arriben a l’apartament d’un amic de Rip a recollir unes armes i la protagonista, davant tota l’artilleria que l’envolta -metralladores, bombes de mà, ganivets i sabres-, afirma, entusiasmada, que aquella llar li agrada d’allò més. Si entenem les llars de les dones fatals com a fortalises que emmagatzemen espases i canons, encara que revestides de miralls, joies i vestits, no ens ha d’estranyar que l’espai tancat no les irriți tant com a les heroïnes precursors de la *femme fatale* cinematogràfica, diguem-li Madame Bovary, Ana Karenina, Nana o Effi Briest. L’adulteri, en ambdós casos, esdevé una acció alliberadora, però el desig en Coral Chandler, Phyllis, Kitty March o Kitty Collins no és tan passional com material i la llar, en el context modern, és un signe de riquesa, un poder a conservar: lluny de ser un espai empresonador, la llar tradicional es destrueix i pot esdevenir un centre d’oci, com li succeeix a Gloria Grahame a *Els subornats*, o l’origen d’una gran empresa en el cas de *L'estrany amor de Martha Ivers*. Fortalises, doncs, en què no hi ha lloc per a fragilitats i menys encara per alletar nadons: així s’entén que la Rebecca de Hitchcock, una de les *femmes fatales* més terribles (potser perquè deambula sempre en *off* i allarga els seus braços destructors des de la mort), no vulgui fer saber, ni morta, la feblesa que l’anihila –un càncer- i que la seva fidel senyora Danvers, un cop feta pública la veritat, decideixi cremar la llar que mantenia encara viva la presència de Rebecca. Mrs. Danvers, braç executor dels dissenys de Rebecca, destrueix aquella casa abans que la nova senyora de Winter reconverteixi la mansió de Manderley en un habitacle feliç i fèrtil, un espai que esborri el domini màgic de la *femme fatale*.

Morir com un home

A *Cara d'àngel*, un atac d'histèria de la protagonista -qui sap si perquè la madrastra ha estat a punt de morir o, tot el contrari, perquè aquesta no hi ha deixat definitivament la pell-, impulsa l'infermer Frank Jessup a sacsejar i bufetejar Diane per tal de tranquil·litzar-la; ella s'asserena, el mira fixament a la cara i, sense dubtar-ho un instant, li torna un revés colpejant-lo amb tota la seva força. De la mateixa manera, Gloria Grahame a *Els subornats* necessita abocar sobre la cara de Lee Marvin el mateix cafè bullent que, escenes abans, ella ha rebut de mans d'ell; igualment, la relació tempestuosa de Burt Lancaster i Yvonne De Carlo a *L'abraçada de la mort* es defineix per un seguit de discussions, sovint insignificants, en què ella necessita tenir l'última paraula. Potser el cas més cèlebre es troba a *Clash by night* (1952), (13) en què Fritz Lang presenta Barbara Stanwick com l'eix provocador d'un perillós triangle amorós: en una escena que té el mar com a paisatge, Robert Ryan ofereix a la protagonista una cigarreta que ell mateix ha encès simultàniament a la seva, en un gest de confiada seducció, però ella la llença menyspreativament, sense permetre al seu amant que doni per segur que li té guanyat el cor. (14)

Aquesta actitud bel·ligerant, que exhibeix la lluita que aquestes criatures emprenen per accedir a una relació d'igual a igual amb el mascle, és un dels trets que, contràriament al que es podria pensar, potencien, per motius absolutament oposats, els herois del *noir*: Frank Krutnik, en el seu assaig sobre masculinitat i cinema negre, dóna molta importància al fet que en la primera part del film *Càlcul mortal* Humphrey Bogart doni a Coral Chandler un sobrenom masculí. Frank Krutnik entén que amb aquest gest el protagonista intenta *solucionar el problema de la diferència sexual*, i és així com Bogart *se sent més segur perquè ell transforma la dona en un home*. (15) Efectivament, Rip Murdock necessita que Coral Chandler perdi els atributs letals feminoïdes per així poder reduir-la amb armes que li siguin conegudes; amb armes, doncs, d'un univers masculí: anomenar Coral Chandler amb el sobrenom Mike és per Rip Murdock assegurar-se que cap tret amable del sexe de la *femme fatale* no l'enlluerni i l'anul·li com a heroi.

Però Rip Murdock, en la darrera escena del film, esgota fins a les últimes conseqüències aquesta *transformació* en un intent pervers, en el qual disposa que ella mori com un home: mentre Coral Chandler jeu estirada en un llit d'hospital, amb el cap mancat de tot cabell, encerclat amb blanques benes purificadoras, sense possibilitat d'embriuar amb la seva cabellera, li demana tremolosa a Rip que l'agafi de la mà, i li implora companyia abans de morir. "*Estoy tan asustada. Quisiera que me pusieras en tu bolsillo, Rip. Todo se desploma, todo se cae en mi interior*". I Rip Murdock l'assimila a un home coratjós, idèntic als paracaigudistes que van lluitar amb ell a la guerra: "*Como al tirarse del avión: aguanta la respiración y espera tranquila, Mike. Recuerda a todos los que saltaron antes que tú. Tendrás muchos compañeros, Mike*". Coral Chandler tanca els ulls i Rip pronuncia una consigna -*Jerónimo*- que és precisament la que es donaven els soldats quan saltaven d'un avió. L'última imatge de la pel·lícula: un paracaigudes, segurament el de Coral Chandler, descén lentament en el

cel.

Rip li imposa, doncs, el càstig més terrible: morir sense esplendor, amb el desig no d'ambicionar grandeses, sinó de miniaturitzar el seu cos. Cap maquillatge ni vestit li és permès, la sexualitzada cabellera li és arrencada, cap música sorgeix dels seus llavis i s'acomiada amb un fil de veu que tremola. Sense cap domini màgic, sense cap atractiu funest, no mor com una *femme fatale*, sinó, simplement, com un home.

***Femme fatale* nocturna**

Simplement com un home, però si de cas com un home nocturn. Res a veure, doncs, amb l'heroi diürn, guerrer i solar, defensor de l'univers del patriarcat que segons Gilbert Durand alça les seves armes precisament contra l'arquetipus de la *femme fatale*, un dels rostres del temps, signe pèrfid del rellotge humà. Però arribats en aquest punt, on podem assegurar que hi ha una imatgeria femenina darrere de la dona fatal, per què no esbossar també la possibilitat que hi hagi un imaginari en aquestes criatures que respongui al règim nocturn, lligat al matriarcat, on l'antídot del temps no es trobi pas alçant les armes sinó captant les forces vitals de l'esdevenidor?

A poc a poc: si reprenem la figuració del descens i cerquem a l'interior del gènere negre, és clar que la imatge de Coral Chandler ens condueix a altres cadàvers caiguts com el de la Jean Simmons a *Cara d'àngel* (que es precipita, a tota velocitat, vers un penya-segat letal amb copes, cava i el seu desenamorat amant) o el d'Agnes Moorehead a *Dark passage* (16) (que es llança impetuosament per la finestra d'un enlairat apartament abans no es faci pública la seva criminal culpabilitat). En expressió bachelardiana, les imatges dinàmiques *fan conèixer el temps fulminant*, (17) aquell temps sense rostre tan característic del règim diürn: està, doncs, la *femme fatale* només lligada a l'imaginari diürn?

Atenció: Coral Chandler, com hem dit, descén en el cel, però ho fa LENTAMENT. Descén i, en la seva extrema lentitud, és lluny de la precipitació de la caiguda. Gilbert Durand contraposa aquests dos moviments de velocitat tan diversa en el règim nocturn: perquè en el règim nocturn, règim plenari de l'eufemisme, es busca l'antídot al pas del temps i, en una clara operació d'inversió de valors específica d'aquest imaginari, es confirma que *l'eix del descens és un eix íntim, fràgil i delicat*, on davalla *per remuntar el temps i tornar a trobar la calma prenatal*. (18) L'últim anhel de Coral Chandler no és, malgrat l'afany de Rip Murdock, *morir com un home*, sinó miniaturitzar-se lentament (*totes les coses petites demanen lentitud*, afirma Bachelard): (19) Coral Chandler, en el seu desig de reducció, vol trobar-se en *la dolça calor de les regions tancades que és el primer indicatiu d'una intimitat*. (20) ¿No és, doncs, una recerca d'un espai íntim, nocturn, el que acaba reclamant Coral Chandler? En les caigudes precipitades de Jean Simmons i Agnes Moorehead hi havia, és clar, la decisió de morir diürnamment, en plena acció, com l'heroi solar que no s'atura mai per contemplar l'instant precís de la pròpia mort. En la mateixa mesura, tot i no ser una caiguda literal, aquest esquema es reproduïx en la Jane Greer de *Retorn al passat*, la qual, dins d'un

cotxe a tota velocitat, es defensa a trets de les bales de la llei; o, de manera encara més modèlica, en la Rita Hayworth de *La dama de Shangai*, reflectida en el laberint de miralls que l'empresona, que apunta sobre el marit que també empunya una pistola i, disparant contra rellotge, no té un moment per contemplar el seu rostre fragmentat i moribund.

Coral Chandler es distancia, en el moment de la seva mort, d'aquestes empreses heroiques diürnes i s'acomia sense lluites (acompanyada, fins i tot, del seu oposat sexual), en un gest de concentrada voluntat de complir un descens *íntim, fràgil i delicat*. *Femme fatale* finalment nocturna, busca, encara que només en el moment que precedeix el seu últim alè, el tresor íntim que la concilia amb la pròpia mort. Però no és l'única. També altres *fatales* miren de concretar una figuració semblant: pensem, per una banda, en la Mary Astor d'*El falcó maltès*, quan el seu rostre serè, comprensiu i delicat, en un ascensor que descendeix a poc a poc, contrasta amb el fet que s'encamina vers una mort segura a la presó. I d'altra banda, no es pot oblidar l'estranya pau que irradia Gloria Grahame a *Els subornats* en l'instant de la seva mort, després d'obtenir, de les entranyes de Glenn Ford, el secret de la feminitat nocturna que ella tant ha perseguit, ni tampoc es poden menystenir els dos moments sublims que Barbara Stanwick protagonitza en les darreres imatges, gairebé bessones, de *Doble indemnització* i *L'estrany amor de Martha Ivers*, dos defalliments on la dona traça un càlid dibuix -un clar gest *delicat*- que busca, en el contacte tebi del revòlver dels amants, un sentiment profund de recolliment.

Sí: hi ha, com hem vist, en el paisatge enterbolit del *noir*, una imatgeria, però també un imaginari inequívocament femení. Més enllà de l'univers perillósament diürn, aquós, màgic i hipnotitzador de la *femme fatale*, Elizabeth Scott, Mary Astor, Gloria Grahame i Barbara Stanwick demostren que la dona fatal pot també celebrar una dimensió nocturna capaç de transmutar Cronos en talismà benèfic.

Notes:

(1) Èsquil. "Agamenon", dins *Tragèdies*. Vol. III. Barcelona: Fundació Bernat Metge, 1934. vv. 940-943. Pàg. 47. [traducció de Carles Riba].

(2) En castellà, *Callejón sin salida*.

(3) Stuart M. Kaminsky a *Generi cinematogràfici americani* (Parma, Pratiche Editrice, 1994) assenyala que els actors paradigmàtics que van encarnar la figura del gàngster, com Edward G. Robinson i James Cagney, eren de complexió més aviat baixa i de físic "normalet", una manera que l'espectador tenia, segons l'autor, d'emmirallar-se amb els personatges: *si aquest petit ho pot fer, per què no puc ser jo també un gàngster?* Pàg.39-62.

(4) Durand, Gilbert. *Las estructuras antropológicas de lo imaginario. Introducción a la arquetipología general*. Madrid: Taurus, 1982. Pàg 99.

(5) Bachelard, Gaston. *El agua y los sueños. Ensayo sobre la imaginación de la materia*. Madrid: Fondo de Cultura Económica, 1994. Pàg. 133.

(6) En castellà, *Forajidos*; en anglès, *The Killers*.

(7) Aquests rínxols esculpits de la protagonista de *Doble indemnització* que fan pensar en serpentins rèptils són perfectament homologables als que descriu el poeta anglès Swinburne quan elabora, basant-se en els caps femenins de Miquel Àngel, la icona de la *femme fatale* decimonònica. Vegeu Praz, Mario. *La carne, la muerte y el diablo en la literatura romàntica*. Bacelona: Quaderns Crema, 1999. Pàg. 444-46.

(8) Freud, Sigmund. *Obras Completas*. Buenos Aires, 1955. Vol. XXI. Pàg. 53.

(9) Bornay, Erika: *La cabellera femenina*. Madrid: Cátedra, 1994. Pàg. 56.

(10) Pedraza, Pilar. *La bella, enigma y pesadilla (Esfinge, Medusa, Pantera...)*. Barcelona: Tusquets, 1991. Pàg. 118.

(11) Seductora, falsa i nefasta, la paraula sorgida de la *femme fatale* és *enigmàtica*, des del moment que l'enunciat no és mai el que aparenta, com succeeix en la figura de l'Esfinx, emissària de la mort, que en la tesi d'Ana Iriarte no només pregunta i embrolla al mascle sinó que directament el destrueix. Vegeu Iriarte, Ana. *Las redes del enigma. Voces femeninas en el pensamiento griego*. Madrid: Taurus, 1990. Pàg.32.

(12) Chevalier, Jean i Gheerbrant, Alain. *Diccionario de los símbolos*. Barcelona, Herder, 1995. Pàg. 691.

(13) En castellà, *Encuentros en la noche*.

(14) Qui sap si Fritz Lang estava responent el gest de Paul Henreid a *La extraña pasajera* (*Now Voyager*, 1942), on el protagonista es treia repetidament al llarg del film dues cigarretes de la butxaca de l'americana i les encenia simultàniament en els seus llavis: una per a la seva flamant *partenaire* Bette Davis, que l'acceptava agraïda, i una altra per a ell. I és que Bette Davis cel·lebrava, tot al contrari de Barbara Stanwick, el gest servil del seu enamorat.

(15) Krutnik, Frank. *In a lonely street. Film noir, genre, masculinity*. Londres: Routledge, 1991. Pàg. 172.

(16) En castellà, *La senda tenebrosa*.

(17) Bachelard, Gaston. *La terre et les rêveries de la volonté. Essai sur l'imagination de la matière*. París: José Corti, 1947. Pàg. 353.

(18) Durand, Gilbert. *op. cit.* Pàg. 191-193.

(19) Bachelard, Gaston. *La poética del espacio*. Mèxic: Fondo de Cultura Económica, 1986. Pàg.195.

(20) Bachelard, Gaston. *op. cit.* Pàg. 190.

