

INTRODUCCIÓ

La nostra Tesi Doctoral és fruit d'una primera investigació que vam fer en els cursos de doctorat, amb motiu del Treball de Recerca "Establiment d'un marc teòric per a l'anàlisi de la dona fatal en el cinema espanyol 1939-1951", i amb el qual vam obtenir la Suficiència Investigadora amb una qualificació d'excel·lent. Aleshores, vam decidir endinsar-nos en el complex món del personatge que ens guia a través del treball i van sorgir nous objectius. Vam resoldre que, per tal de conèixer el personatge dins del nostre cinema, ens calia endinsar-nos en la seva història cinematogràfica, i no només a Espanya sinó també a d'altres països: d'una banda, la d'aquells que van mostrar-ne grans caracteritzacions i molt bones interpretacions i relats, i, d'altra banda, la d'aquells territoris que van oferir-la per primera vegada. D'aquesta manera vam poder observar les possibles relacions intertextuals que alguns d'aquests films plantegen.

A més a més, la immersió en la bibliografia que versa sobre el personatge no està delimitada- com és el cas en la nostra Tesi- per països, gèneres o dates. Aquest fet va suposar-nos la lectura i reordenament de la bibliografia a partir d'un primer esquema d'investigació, que hem anat modificant mentre hem anat avançant en la nostra recerca fins a finalitzar el nostre treball. D'altra banda, el tractament bibliogràfic ens ha portat a consultar temes molt diferents, cosa que ha suposat un alentiment considerable en la producció de resultats de redacció. No obstant això, hem intentat mantenir el personatge de la dona fatal com a nucli central, cobrint-lo de diverses capes, amb les quals hem anat definint-lo fins arribar a l'anàlisi. És per aquest motiu que trobem una bibliografia amb una àmplia diversitat temàtica.

La necessitat d'estudiar el personatge de la dona fatal en el cinema espanyol de la primera dècada de la postguerra es va veure reforçada quan, després de visionar una

trentena de títols, vam detectar-hi la seva existència amb un efecte d'un cert "estraperlo", una manera molt subtil de mostrar el personatge, el seu destí o bé una manera subtil també de publicitar l'actriu que la interpretava.

Pel que fa als continguts, hem intentat fer una progressió de recerca del més general al més específic, finalitzant amb l'anàlisi dels films que hem trobat que contenien alguna dona fatal.

Així doncs, en l'apartat B dels nostre treball, volem deixar palesa –sense ànim d'exhaustivitat-, i més en termes i com a referent cultural, la diferència entre el mite i l'estrella, així com l'origen de l'estrella cinematogràfica i la diferència entre estrella i pin up. Al mateix temps, a l'hora d'explicar els conceptes de mite i estrella, pretenem entreveure les similituds i les diferències entre ambdues, per tal de poder esbrinar si el personatge de la dona fatal es vincula amb un o altre concepte de manera clara. També volem poder clarificar si l'estrella es converteix en un mite pel fet d'esdevenir estrella, o si, al contrari, l'estrella sorgeix arran del mite del qual es parla i dins del qual es gesta. A més a més, volem deixar constància del que diuen els crítics sobre el fenomen de l'estrellat i donar una pinzellada dels moments claus pel que fa referència a l'adveniment del sistema d'estrelles i la seva perdurabilitat en la indústria cinematogràfica.

A continuació, volem deixar palès l'origen del terme "dona fatal", parlar de la inclusió del terme en els diccionaris, del marc referencial on es gesta i es crea el terme, i l'atracció del terme en relació al personatge. D'altra banda, volem deixar paleses les aportacions de C.G. Jung pel que fa a l'inconscient i els seus continguts. Volem exposar de manera breu i sense ànim d'exhaustivitat com l'estudiós defineix els arquetips i n'extreu l'arquetip de l'amant, és a dir, la dona fatal. Ens interessa clarificar per què ens

interessin els arquetips i quin és l'arquetip que creiem que és l'equivalent al personatge de la dona fatal i que ens és d'utilitat per al nostre estudi.

En els apartats C i D, que fan referència a la cultura literària i a la cultura visual respectivament, ens proposem repassar les fonts literàries que representen la dona fatal, sense ànim d'exhaustivitat. Molts estudiosos proposen una caracterització de la dona fatal una mica vaga, que val per a qualsevol seductora diabòlica, com ara Eva, Circe, Dalilà, Salomé, Carmen o les vampes del cinema de tots els temps. De fet, de seductores diabòliques n'hi ha de tot tipus i en tots els contextos, des que l'home ha estat capaç d'explicar històries, fàbules, i, mitjançant el seu manteniment a través de la literatura, la màquina no s'ha aturat mai. Posterior a la literatura, el cinema ha seguit produint-ne imatges que fins i tot han sabut relligar amb el títol de la producció. Aquest és el cas de *Fatal Attraction*, *Fatal Instinct*, *Basic Instinct*, per exemple. Això és el que el cinema de Hollywood ha sabut fer per trobar una continuïtat al personatge que tan bé va perfilar mentre va durar l'etapa del cinema negre. Si cerquem un comú denominador a totes les imatges aparegudes al llarg dels temps, ens trobem un munt de pors elementals, les quals, en les mitologies de tots els països i des de sempre, ens mostren les mil i una cares d'una indesitjable angoixa de castració per part de l'home. És a partir de finals del XIX que la mitologia deixa de tenir tanta rellevància i cedeix el protagonisme a les arts decoratives, la literatura, la pintura, la música, la fotografia i el cinema. Totes aquestes arts no fan més que intentar respondre a la cèlebre qüestió plantejada per Freud "Què és el que la dona vol?"¹ I no és que els artistes facin de les seves obres respostes directes a la qüestió- entre d'altres motius perquè no saben la resposta- sinó que es dediquen a repetir l'interrogant freudià, i alguns, els més creatius i els més profunds, aconsegueixen filosofar sobre la idea d'una possible resposta. També, en aquest intent de respondre a

¹ Maingueneau, Dominique. *Féminin fatal*, Paris: Descartes & Cie, 1999, pp. 9-24.

Freud, hi participa la política amb la reivindicació feminista i el panorama mèdic a través del tractament de la histèria, fonamental per a la psicoanàlisi.

Seguint amb la temàtica de l'interrogant freudià, podem constatar, per exemple, que les dones dels pintors simbolistes se'ns presenten com a dones que plantegen interrogants, la incertesa de l'art que mostra una dona indefinida en imatges. Així doncs, podem dir que l'art serveix per reflexionar sobre el fet femení, els seus poders i els seus límits. La dona fatal que apareix en l'art és una barreja de l'estètica del moment i el fet femení. D'aquesta manera, partint de la base que la por a una feminitat fatal és constitutiva de l'home, qualsevol artista que s'atreveix a perfilar una imatge fatal posa en joc la seva posició masculina.

Entre aquests dos darrers aspectes floreix la lluita per definir la frontera diferencial dels sexes, i és aquest panorama el que fa que la imatge de la dona fatal i la mitologia que l'envolta es desenvolupin de manera fluïda de la mà dels artistes del XIX i del XX. López Giménez i López Esteve² expliquen que, quan parlem de mite, la notorietat és un criteri descisiu: els textos són mítics, exemplars, perquè diuen tot allò que la societat sempre ha sabut. El rumor del mite precedeix tota obra, si creiem que el rumor en si mateix és l'original de l'obra posterior. Des d'aquest punt de vista, l'òpera còmica *Carmen* no deriva de la novel·la de Mérimée, sinó que és l'òpera còmica la que precedeix la novel·la. Quan nosaltres llegim la *Carmen* de la novel·la curta de Mérimée, la llegim a través del mite de la dona fatal en la qual participa la de Bizet. Amb això volem dir que és Bizet qui perfila el mite de la gitana seductora i Mérimée qui ens n'ofereix l'antecedent literari.

La dona fatal que ens interessa no és la princesa d'un reialme arcaic, sinó la que evoluciona en el món "ordinari". L'home que retroba la dona per a ell fatal es deixa

² En una extensa introducció compresa dins de l'edició de l'editorial Cátedra, on ens parlen de la projecció del mite en les arts. Mérimée, Prosper. *Carmen*, Madrid: Cátedra, 1997, (Letras Universales, III), 1997, pp. 23-68.

capturar en les xarxes d'un ésser que creia poder adaptar al seu món familiar. Per tal que la dona fatal sorgeixi amb tota la seva força i es faci real a la víctima, cal poder dir que les malifetes d'aquesta li són conegudes.

Maingueneau defensa la tesi segons la qual hem de diferenciar entre un personatge com Salomé i un com Carmen. Salomé no és una dona que faci irrupció de manera imprevisible en l'existència singular d'un home inscrit en un lloc i en un moment determinats, sinó que ella i la història són el mateix. Tots coneixem el destí implacable abans fins i tot de veure les obres on ella figura. Un personatge així permet de reflexionar sobre les dones fatals del món modern, aquelles que de sobte es creuen en la vida d'un individu. Un personatge que se situa a mig camí entre el personatge singular i la figura al·legòrica. Carmen, en canvi, és una altra tipologia de personatge. Carmen irromp sobtadament en la vida del protagonista i a poc a poc va definint el destí d'ambdós.

Altres textos molt clars podem trobar-los en obres com *Nana* de Zola³, publicada en format llibre l'any 1880, i *Lulú*, de Wedekind, que conté dues parts, "L'espirit de la terra", publicada l'any 1895, i "La caixa de Pandora", publicada l'any 1902.⁴

³ Obra apareguda entre el 16 d'octubre de l'any 1879 i el 5 de febrer de 1880. Va ser publicada l'any 1880 per Charpentier. Entre el 1910 i el 1955 se sap de l'existència de no menys de 6 adaptacions cinematogràfiques. *Nana*, un personatge que Zola ens presenta de vegades quasi ingenu, com una nena; d'altres, quan se'n recorda, dolçament maternal amb el seu fill; i d'altres, despietada i sense escrúpols, especialment en la segona fase de la seva vida, quan, convertida en cortesana de les altes esferes, devora indiferent els patrimonis i porta el dol i la vergonya a les famílies. *Nana* se'ns presenta sempre com una força incontrolable de la naturalesa, ignorant del bé i del mal, segueix el seu instint i només en alguns moments, amb una por idòlatra, però sense sentiments cristians, sembla preocupar-se del més enllà o de la mort dels éssers vivents. Sembla, a més a més, que el seu irresistible atractiu sexual, del qual ella al principi, com hem dit, no és conscient i anirà descobrint i fent-ne ús a poc a poc, li serveix d'instrument de venjança del seu passat; d'alguna forma representa també les generacions que la van precedir.

⁴ Wedekind comença la que serà *Lulú* l'any 1893, i, després de publicar les parts esmentades per separat, l'any 1913 l'autor proposa una adaptació del total de l'obra per escenificar, que es reduirà a cinc actes i un pròleg, versió força més curta que l'original. L'autor, en les primeres frases del drama, ens defineix *Lulú* de l'única manera possible: *una bellesa infernal*. Aquest personatge portarà al suïcidi tots els homes que visquin sota la seva influència voluptuosa. La raó per la qual la seva figura ha arribat a tenir el valor de símbol en la literatura dramàtica moderna és perquè tot en ella -la seva bellesa, la seva voluntat, la seva sexualitat i fins i tot el seu cinisme- supera els límits dins dels quals les personalitats humanes són perceptibles en els individus. *Lulú* és una dona i en ella res és petit, ni la seva bellesa ni la seva perdició.

Així doncs, podem dir que es tracta de “mitologia estètica” i així no tancar-nos en un quadre genèric únic. Hilmes⁵ proposa una dona fatal de tipus estètic de finals del segle XIX. De fet, quan parlem de textos mítics també podem fer referència a les obres filosòfiques i mèdiques de l'època, algunes de les quals analitzen la representació de les dones del tipus de la dona fatal.

Les dones fatals en les obres, siguin obres cinematogràfiques, literàries o de qualsevol forma de representació, es dediquen bàsicament a seduir. Aquest és el patró de comportament comú a totes elles. Pensem per un moment en Carmen o en Lola, que amb el seu cant i la seva forma de moure's el que estan fent en realitat és seduir l'espectador, un espectador que no contempla un acte de nova creació, únic i original, sinó la repetició vocal i mímica d'una representació estètica que ens reenvia a d'altres en un procés interminable. Amb això volem dir que el patró de comportament es repeteix, però la gran diferència entre totes les representacions de la dona fatal són el context on es troba, el tipus d'antagonista, la força estètica i caracterial de la víctima i l'efecte que provoca en el lector, l'espectador o bé l'admirador de l'obra pictòrica⁶. A més a més, en el capítol D, també exposarem de manera breu els models femenins

Possiblement nascuda sota l'influència de Nana de Zola, ha esdevingut mitjançant el procés dramàtic de Wedekind un personatge cada vegada més difícil i més complicat.

⁵Hilmes, Carola. *Die Femme fatale. Ein Weiblichkeits Typus in der Nachromantischen Literatur*, Stuttgart: J.B. Metzler, 1990, citat per Maingueneau, *op.cit.*, on afirma que la dona fatal és apreciada com a “tipus estètic”, “topos” de finals del segle XIX i principis del XX, per tal de contribuir a “una història de les imatges de la feminitat” a l'Occident. En la seva obra també hi desfilen personatges que són figures majors com ara Judit, Salomé, Dalilà i Lulú entre d'altres. Pel que fa als motius que mouen aquest personatge a tenir presència en el relat, l'autora fa referència a la venjança, el narcisisme, el voyeurisme i la interdependència de la literatura i la pintura.

⁶ El propi Flaubert, a propòsit de *Madame Bovary*, afirma: “...*Me parece que he puesto en la descripción de las costumbres burguesas y en la exposición de un carácter corrompido de mujer tanta literatura y conveniencia como me ha resultado posible...*”, Yepes, Cecilia. *Gustave Flaubert. Sobre la creación literaria. Correspondencia escogida*, Madrid: Fuentetaja, 2007, pp. 181. D'altra banda, Maingueneau, *op.cit.*, ens parla d'aquesta inquietant relació entre la dona i l'obra, i fa referència a la trama de *Madame Bovary*, on sabem del cert que es qüestiona d'una banda la feminitat i marca una etapa important en la reflexió sobre la creació estètica. És mentre l'escriu que el propi Flaubert construeix una nova visió de l'artista, la figura de l'autor que exhibeix el calvari de l'encaminament creatiu per poder crear una obra única i absoluta. I, d'altra banda, podem rellegir *Madame Bovary* a la llum d'una imatge arquetípica d'autofatalitat i amb la qual ell s'hi identifica tot dient “*Madame Bovary* sóc jo”.

nordamericà, francès, italià i espanyol. D'aquesta manera, ja tindrem els antecedents plàstics, els literaris i els femenins.

En el capítol E, titulat "La dona fatal en el cinema", volem deixar palesa la presència del personatge en la cinematografia europea i nordamericana des dels inicis del cinema fins als anys quaranta. Seguint la història mundial, el cinema no va endarrerir la seva acció davant de l'existència de la dona fatal, i, al principi de la Primera Guerra Mundial, va crear el personatge de la "vamp", amb dues actrius al capdavant: l'americana Theda Bara i la francesa Musidora. Si obrim el *Dictionnaire du Cinéma et de la Télévision*⁷, podem llegir de mans de Bessy i Chardans que la paraula "vamp" és un nom femení provinent de "vampir", i, més exactament, del mot alemany d'origen eslau. El punt de partida sembla ser una novel·la de Rudyard Kipling titulada *The Vamp*, portada al cinema per Frank Powell l'any 1915, el qual la va rebatejar amb el títol *A Fool there was* (El secreto de estado), protagonitzada per Theda Bara. També sembla ser que el mot "vamp" va ser creat a Amèrica, tot i que va ser reivindicat per l'actriu francesa Musidora, que el mateix any va ser l'heroïna de *Les Vampires*⁸ (Louis Feuillade, 1915). Per tal de clarificar-ne el significat i corroborar la nostra tesi, Azzopardi comenta el següent sobre el terme "vamp": "...Ja serà hora que ens entenguem millor a l'hora de parlar de la paraula "vamp"...no significa res més que una "dona fatal" "⁹.

⁷ Azzopardi, M., *Le temps des vamps: 1915-1965 (cinquante ans de sex-appeal)*, Paris: L'Harmattan, 1997, p.13, cita Bessy, Maurice; Chardans, Jean-Louis. *Dictionnaire du Cinéma et de la Télévision*, Paris: Pauvert, vol.IV, p. 470.

⁸ Una sèrie de 10 films breus, d'uns 45 minuts cadascun, on un grup de vampirs sedueix i porta el crim als carrers de París. Musidora interpreta Irma Verp, la segona vampir en cap, que se'ns mostra força sexi a la pantalla.

⁹ Azzopardi, M. *Op. Cit.*, p.14.

Carlos F. Heredero¹⁰ ens parla de l'arquetip de la dona fatal com a retrat que expressa la por a la sexualitat femenina, i diu: "...sus ficciones (les del cinema negre) también hablan de la construcción imaginaria formulada por el hombre para enfrentarse a "una demanda femenina que desborda el lenguaje, que no se deja contener en la lógica de la estrategia, del interés, de lo calculable" mediante el procedimiento de "oponerle una imagen [la de "perversa" o "mujer fatal"] en la que todos estos términos están hipertrofiados".

D'acord amb la cita, va existir una hipertrofia que va esdevenir en la concreció de diferents expressions segons el territori i la facilitat d'integració d'una expressió determinada en la llengua del país en el qual s'utilitzava.

Però fatal per a qui? Per a què? La dona no era res més per a un home que un ésser fràgil i misteriós que l'home mateix volia conquerir. Una "vamp", una "dona fatal" per excel·lència, encara que pertanyent al sexe anomenat "dèbil", no havia de mostrar cap feblesa per a una persona del sexe oposat. Havia de malfiar-se de les trampes de la passió, mantenir el cap fred, donat que li estava prohibit estimar. L'única passió autoritzada eren els diners que la proveïen de luxe, l'únic mitjà per accedir a un tipus de vida elegant amb el qual tota dona somiava. Una imatge arquetípica com aquesta, la d'una dona fatal digna d'aquest sobrenom, quasi mai apareix mal arreglada: vesteix robes sedoses que modulen el seu cos i utilitzarà tots els complements que li calguin per tal de seduir: pell de visó o de guineu blanca, llargs guants negres, joies i cigarretes, sense oblidar-nos del maquillatge, que serà poc discret i força agressiu per tal d'endurir la fesomia: llavis -suposadament- vermells i ben perfilats, i utilització del rimmel de forma generosa.

¹⁰ Heredero, Carlos F.; Santamarina, Antonio. *El cine negro. Maduración y crisis de la escritura clásica*, Barcelona: Paidós, 1996, cita José Antonio Palao Errando en el seu article inèdit "La inquietante cercanía del enigma: amor y verdad en la trama policíaca".

En l'apartat del cinema mut, i per a cada país, anomenarem els factors o les circumstàncies rellevants que afecten el cinema, donat que el moviment cinematogràfic de l'etapa del cinema mut no consta només de pel·lícules sinó també d'autors en concret i d'actrius particulars, a banda d'assenyalar les qualitats estilístiques i argumentals, sobretot de la producció que més es perfila d'acord amb els cànons de l'arquetip de la dona fatal. En uns casos, aquests factors inclouen la situació de la indústria cinematogràfica, les teories artístiques sostingudes pels propis cineastes, els canvis tecnològics i els elements del context socioeconòmic de l'època. Aquests factors ajuden a explicar com va sorgir una tipologia de personatge en concret, que va condicionar el seu desenvolupament, i com se'n fa el traspàs al sonor. Encara que breu, ja que no és l'objecte d'estudi d'aquest treball, el material examinat també ens pot oferir un context fílmic determinat i comú pel que fa a les estratègies femenines de seducció i malícia, que es donen ja de manera abundant en les produccions mudes.

Tant a Europa com als Estats Units, la dona encara estava privada d'alguns drets fonamentals i el seu rol social seguia relegat a un segon pla. El puritanisme, el moralisme i el conservadurisme extrem de l'època incidien també en el cinema, que contemplava la dona com a un element quasi decoratiu i totalment subjecte als interessos masculins. Davant d'aquesta panoràmica, l'arribada d'un personatge que predicava la seva pròpia individualitat, que apostava pel sexe lliure i sense prejudicis i que aconseguia sotmetre l'home als seus propis interessos va generar tot un seguit de canvis ideològics i socials dins mateix del món on vivien les actrius que interpretaven aquests personatges.

A partir de l'any 1904¹¹, la forma narrativa es va convertint en el tipus de cinema més important de la indústria més comercial, i el cinema continua la seva

¹¹ Bordwell, David; Thompson, Kristine. *El arte cinematográfico. Una introducción*, Barcelona: Paidós, 1995, pp. 455-479.

imparable ascensió. Europa i els Estats Units dominen els mercats fins que esclata la Primera Guerra Mundial. A partir de llavors, cada cinematografia es va transformant i sorgeixen característiques genèriques i temàtiques, entre d'altres.

Moltes estrelles de Hollywood, al llarg del cinema mut i les primeres dècades del sonor, van modelar la seva carrera i la seva vida fora de la pantalla adaptant-les a un peculiar estil de *sex appeal* amb el qual s'identificaven i eren identificades pel públic, una imatge que les feia especials i misterioses i que les emmarcava dins d'una creació - sovint formulada per d'altres- però que després elles van adaptar al seu recorregut professional i vital¹². L'avantatge d'aquest fet per a les estrelles va ser l'assegurança d'una pervivència dins de la professió i en la seva història, però el contrapunt va ser l'emmarcament etern i inalterable del perfil original creat en les seves persones. Els avantatges socials i cinematogràfics d'aquest fet són, d'una banda, la claredat en la definició de la imatge arquetípica i, d'altra banda, l'alt nivell d'actuació de les actrius al llarg de tota la seva existència des del moment en què declaraven ser uns personatges determinats. El desavantatge de tot això va ser la redundància, que va vulgaritzar la imatge fins a convertir-la en un clixé, del qual se'n va abusar fins que es va convertir en un estereotip que, de tant reiterar-se, va deixar d'interessar el públic, acostumat a un alt nivell arquetípic interpretatiu.

En arribar el sonor, es van introduir les restes de la vamp, que va evolucionar en les figures de la flapper, la pin-up girl i la dona fatal. En aquest capítol, per acabar, volem mostrar l'evolució de la imatge de la dona fatal en el cinema, de manera més aprofundida als anys quaranta, però fent esment també a l'evolució del personatge fins als nostres dies, sense ànim d'exhaustivitat en aquest cas, ja que no és el tema central

¹² Proves d'això en són la vida de pel·lícula de Theda Bara en el cinema mut i de Marilyn Monroe en el sonor, entre d'altres.

del nostre estudi, però sí volent donar una pinzellada a l'evolució del tipus, donat que creiem que sí que s'ha seguit tractant en el relat fílmic i ha existit fins a l'actualitat.

En el capítol F, titulat “La dona fatal en el cinema espanyol”, volem establir un marc teòric referencial des dels inicis del cinema espanyol fins arribar als anys quaranta, que hem reservat pel capítol G, i que és l'etapa d'estudi del personatge de la dona fatal i on rau la nostra Tesi. De fet, és en acabar la Guerra Civil que trobem un panorama cinematogràfic força difícil: els estudis destruïts, molt material perdut i molts professionals exiliats¹³. D'altra banda, trobem un canvi que s'ha de fonamentar pel que fa a l'ideari de la cinematografia que s'estableix a partir de juliol de 1939. Monterde és de l'opinió que aquest període del franquisme pot ser estudiat com a una sèrie d'etapes dins d'un mateix bloc històric: “...este periodo puede ser estudiado desde la perspectiva actual como una sucesión de diversas etapas diferenciadas, aunque homogeneizadas por algunos rasgos comunes y permanentes...la propia supervivencia del régimen, identificada con la de su caudillo y extrapolada a la de la nación en función de unos principios religiosos y sociales de sabor ranciamente nacionalista y conservador”¹⁴.

El que nosaltres ens proposem en aquest capítol és establir un marc referencial i teòric de la primera etapa del règim, que coincideix amb un segment clar pel que fa a tota la producció franquista, el que Monterde anomena “*el periodo de la autarquía*”¹⁵, i que es troba comprès entre els anys 1939 i 1951. En un primer lloc, voldríem establir les funcions ideològiques del cinema espanyol del moment, tant les implícites com les

¹³ Cinematogràficament parlant, Augusto M. Torres descriu el moment com “...la más grande tragedia de la España de nuestro tiempo. Cuando estábamos a punto de consolidar un **nuevo siglo de oro**, la cultura española es arrasada.” Torres, Augusto M. *Cine español 1896-1983*, Madrid: Ministerio de Cultura, Dirección General de Cinematografía, 1984, pp. 61.

¹⁴ Monterde, José Enrique. “El cine de la autarquía (1939-1950)”, en l'apartat titulat *De la naturaleza del franquismo*, VVAA. *Historia del cine español*, Madrid: Cátedra, 1995, pp.181.

¹⁵ *Íbid.*, pp.183.

explícites; segonament, voldríem deixar palesa la situació de la indústria cinematogràfica; a continuació, repassar els gèneres i els arguments d'aquest tipus de cinema; i, per acabar, voldríem establir els tipus femenins més rellevants i exposats de manera més clara en les produccions d'aquesta època, així com la plasmació i l'evolució del personatge de la dona fatal. És a dir, ens proposem, de manera breu, establir un marc referencial sobre la situació del cinema espanyol, sota quines condicions treballa aquest cinema, els gèneres que ofereix i els personatges femenins que mostra, posant l'accent en el personatge de la dona fatal, per tal d'acabar de definir-la en aquest període i poder, d'aquesta manera, fer una lectura més clara de les fitxes de visionats.

Respondre a tots aquest interrogants i a d'altres que se'ns aniran plantejant al llarg del nostre estudi és la tasca principal que ara tot just comencem. Abans, però, assenyalarem la metodologia que hem seguit per al nostre estudi.

METODOLOGIA

1. OBJECTIUS

Objectiu 1. Demostrar l'existència del personatge de la dona fatal en el cinema espanyol dels anys quaranta.

Objectiu 2. Elaborar un perfil del personatge de la dona fatal a partir dels visionats i l'anàlisi.

2. HIPÒTESIS

OBJECTIU 1:

Hipòtesi 1. El personatge va existir, però amb diversos destins al final del relat.

Hipòtesi 2. La producció, variable al llarg de la dècada, va permetre poca exhibició d'actrius, però suficient per poder localitzar el personatge.

Hipòtesi 3. Hi ha tres tipus de dona fatal en aquest cinema, dels quals nosaltres hem focalitzat el nostre estudi en el tipus A, la dona fatal amant. Els altres dos tipus són: el tipus B, la dona que esdevé fatal donat que és víctima del destí, les circumstàncies que l'envolten, i el tipus C, dona fatal igual que la de tipus A però que no és seductora ni agraciada físicament.

No obstant això, hem localitzat aquests altres dos tipus en algunes produccions i en fem esment per tal d'exemplificar el nostre treball.

OBJECTIU 2:

Hipòtesi 1. El vestuari i l'attrezzo de les actrius les caracteritza com a dones fatals.

Hipòtesi 2. Els diàlegs mostren l'actuació del tipus de personatge en relació a les seves víctimes.

Hipòtesi 3: Les “activitats”, en les fitxes ampliades, demostren la manera d’actuar del personatge.

3. MÈTODE

MOSTRA ANALITZADA

Hem treballat amb una mostra de 211 pel·lícules, d’entre una producció total de cinema espanyol de 470 pel·lícules aproximadament¹⁶, de les quals hem trobat que un 22 per cent contenen un perfil de dona fatal adequat al que nosaltres havíem definit inicialment (tipus A, B, C o bé CE). La mostra l’hem visionat a la Filmoteca Española, a Madrid; a la Cooperativa Drac Màgic; a la Biblioteca Joaquín Leguina de la Comunidad de Madrid; i a la Filmoteca de la Generalitat de Catalunya, a Barcelona.

INSTRUMENTS DE MESURA

1. Per establir els paràmetres d’estudi de la mostra, vam necessitar primerament localitzar el films, per a la qual cosa vam consultar els catàlegs següents:

Aguilar, Carlos. *Guía del cine español*. Madrid: Cátedra, 2007.

Cuevas Puente, Antonio. *Anuario cinematográfico hispanoamericano*. Madrid:

Servicio de Estadística del Sindicato Nacional del Espectáculo, 1950.

Hueso, Angel Luis, *Catálogo del cine español. Películas de ficción 1941-1950*,

Madrid: Cátedra, Filmoteca Española, 1998.

Heredero, Carlos F., *Las huellas del tiempo. Cine español 1951-1961*, Valencia:

Filmoteca de la Generalitat Valenciana, Filmoteca Española, 1993.

Pérez Perucha, Julio, *Antología crítica del cine español 1906-1995* Madrid:

Cátedra/Filmoteca Española, 1997.

Amo, Alfonso del; Ibáñez, M^aLuisa (col.), *Catálogo general del cine de la guerra*

civil, Madrid: Cátedra/Filmoteca Española, 1996.

¹⁶ Monterde, J.E. *Op. Cit.*, pp.204 i 256.

Aquests catàlegs ens van orientar en qüestió de dates oficials de les produccions, títols, actrius i arguments de les pel·lícules.

2. Quan vam tenir un primer llistat elaborat, i abans de visionar res, vam definir els continguts d'una FITXA DE VISIONATS, per tal d'anotar-hi tot el que ens calgués sobre el contingut del film i que ens servís per poder extreure'n les dades per a l'anàlisi posterior¹⁷. Aquesta fitxa conté diversos apartats, que vam anar modificant a mesura que l'anàvem utilitzant. Els apartats són els següents:

1. *Títol, any de producció i localització.* Inicialment, vam voler que aquest apartat inclogués aquestes tres informacions. En primer lloc, el títol del film. En segon lloc, l'any de producció, per poder saber si es tractava d'un film dels inicis de la dècada dels quaranta o de finals de dècada –cosa que significaria altres recursos, altres condicionants argumentals, altres actors i actrius i altres mitjans-. Vam optar per considerar l'any en què finalitza la producció del film com la data de cada pel·lícula.¹⁸ En tercer lloc, on l'havíem pogut visionar i es trobava dipositada una còpia. A mesura que vam anar utilitzant la fitxa, vam anar rectificat el contingut d'aquest apartat, donat que vam adonar-nos de la importància de la informació de què gaudíem en el moment del visionat. Així doncs, vam incloure el director, el gènere, la localització del film (és a dir, on podem visionar-lo), els intèrprets principals, el nom del personatge de la dona fatal, el personatge antagonista, si tenim fotografies del personatge de la dona

¹⁷ Vegeu TAULA 1.

¹⁸ Per a aquesta tasca ens ha estat de molta utilitat la feina d' investigació realitzada per altres. Pel que fa al cinema des dels anys quaranta: Hueso, Angel Luis, *Catálogo del cine español: Películas de ficción 1941-1950*, Madrid: Cátedra/Filmoteca Española, 1998, on l'autor, dins de cada fitxa fílmica, especifica la data de producció i la data d'estrena del film.

Pel que fa als anys cinquanta, Carlos F. Heredero, que, en la seva obra *Las huellas del tiempo. Cine español 1951-1961*, Valencia: Filmoteca Española, 1993, pp. 387-392, explica les dificultats a l'hora de determinar la datació d'una obra fílmica. A l'igual que Hueso, Heredero especifica la data final de producció i la data d'estrena del film.

fatal, la durada, el nom de l'actriu que interpreta el paper de dona fatal, i el tipus de dona fatal del qual es tractava. Per tal de poder definir el tipus, vam establir un criteri definit per tipologies de personatges de dona fatal, que finalment van ser:

Tipus A: dona jove, atractiva, seductora i manipuladora; és la dona fatal amant, que aconsegueix el seu objectiu mitjançant la seducció del mascle, a nivell sensual i sexual.

Tipus B: dona jove, atractiva, però que, a diferència del tipus A, és víctima de les circumstàncies que l'envolten, que la duen a reaccionar de manera fatal, manipuladora. Acostuma a ser un personatge trist, que connota llàstima.

Tipus C: dona gran, o de mitjana edat, que no acostuma a ser atractiva però que té un poder que rau en la seva posició social. Acostuma a tenir ànsies de poder, enveja per una dona jove i més atractiva que ella, i frustracions que deixa anar a través del seu comportament fatal. Sovint és representat per un personatge femení solitari, com ara una tieta soltera, una mare vídua o una àvia, entre d'altres.

Casos especials (CE). Aquells films que, tot i contenir una dona fatal, no podien ser ubicats en cap dels altres tres grups.

2. *Argument.* Vam resumir els arguments en tres o quatre línies, de manera breu, per tal de veure les similituds i les diferències en els relats on interactua el personatge, i comprovar si hi havia o no una traçabilitat.

3. *Motivacions per al sorgiment del personatge en la trama.* Aquest apartat significa per a nosaltres el pretext que fa que hi hagi el personatge dins del relat, i si hi és de manera fluïda o bé és situat a dins de la trama com a reclam per al públic. En aquest punt, volíem veure si podíem esbrinar –degut a la freqüència d'aquest fet en diferents films- si el personatge era fruit de la demanda nacional o

bé d'importació. Tot això a partir de la posada en escena del personatge i la importància en el relat, el vestuari –si era molt sofisticat o no-, el gest -amb reminiscències anglòfones, afrancesades o bé molt nacionals-, etc.

4. *Descripció física de la dona fatal.* En aquest apartat, vam enumerar, mitjançant qualificatius, els trets físics que sobresortien més en el personatge, com ara els cabells, l'alçada i els trets facials. En el cas de no tenir còpia del film, es parteix de l'arxiu gràfic – si se'n té documentació- per descriure la dona fatal, com està caracteritzada l'actriu en qüestió.

5. *Descripció psicològica de la dona fatal.* En aquest apartat, vam descriure també amb qualificatius els trets caracterials més rellevants del personatge i, en algun cas, el resum d'alguna acció característica que la pogués definir més acuradament com a dona fatal.

6. *Trets seductors personals.* En aquest apartat, vam descriure què feia exclusiva, única, aquella dona fatal, i, alhora, o en lloc d'això, què tenia per resultar tan fatal.

7. *Antagonistes.* En aquest punt, vam pensar que el fet de situar una o diverses antagonistes en el text filmic podia potenciar la força del personatge i vam voler veure si era un tret característic de les produccions nacionals amb dona fatal.

8. *Víctimes de la dona fatal.* En aquest apartat, vam voler esbrinar si hi havia coincidències amb el tipus de víctimes de la dona fatal, és a dir, el tipus d'homes i de dones que eren manipulats, utilitzats o mattractats per part d'ella. Vam voler definir si era un personatge situat en un lloc concret del relat, si es tractava d'una qüestió de gènere, o bé si el fet de ser víctima era fortuït i no un element més dins del camp d'actuació de la dona fatal.

9. *Vestuari, attrezzo*. En aquest punt, vam voler especificar el tipus de vestit, el to que es volia donar, els complements, per si significaven quelcom dins del relat o tenien algun tipus d'intencionalitat.

10. *Professió de la dona fatal*. En aquest apartat vam voler especificar a què es dedicava la dona fatal en el film, per veure'n coincidències i si ajudava a l'hora d'actuar com a tal.

11. *Destí de la dona fatal, missatge del film*. Aquí vam voler explicar, si es feia explícit, com la dona fatal acabava la seva trajectòria dins de la trama, i, si era així, quin era el missatge del film, i si se'n feia explícit un missatge en veu en off, escrit a la pantalla, en l'actuació d'algun personatge o bé mitjançant el so, els efectes, la llum del film, entre d'altres.

12. *Talls justificatius de l'arquetip*. Aquest apartat el vam incloure avançada la nostra recerca, quan vam detectar la necessitat d'especificar alguns diàlegs, parlaments, veus en off o bé lletres de cançons que eren prou significatives com per caracteritzar el personatge de la dona fatal. Cal dir que part de les produccions visionades només les vam trobar a la Filmoteca Española, per la qual cosa no en tenim còpia i no les hem pogut incloure en la selecció de talls.

TAULA 1:

Fitxa n°: Títol: Director: Guionista: Productora: Any producció: Gènere: Localització: Intèrprets principals: Nom personatge: Personatge antagonista: Tipus A-B-C: Arxiu gràfic: Durada: Més informació
Argument
Motivacions per al sorgiment del personatge a la trama
Descripció física df
Descripció psicològica df
Trets seductors personals
Antagonistes
Víctimes de la df
Vestuari, atrezzo
Professió de la df
Destí de la df, missatge del film
Talls justificatius de l'arquetip

D'altra banda, vam elaborar la FITXA AMPLIADA, una fitxa per a l'anàlisi en profunditat d'una mostra de set films que vam considerar representatius del cinema de l'època d'estudi¹⁹. En aquesta fitxa, vam afegir dades que vam considerar que podien servir-nos per tenir més informació del film, dins de l'apartat 1: el guionista, la productora, el director de fotografia, el vestuari, la censura i l'arxiu gràfic. Pel que fa a la censura, la informació que adjuntem és la que es troba a l'Archivo General de la Administración, a Alcalá de Henares. L'Archivo General de la Administración conté una base de dades en Access de molt fàcil consulta. Té subdivisions per temàtiques generals. En el nostre cas, vam accedir a *cultura* i a *cinema*, i seguidament a *censura*. Allà vam trobar diverses taules, de les quals vam seleccionar les següents, que són les que vam creure oportunes per a la nostra Tesi:

T- (03) 121_001: Expedientes de Revisión de Censura Cinematográfica

No vam trobar cap dels films recercats.

T- (03) 121_002: Expedientes de censura cinematográfica

Vam trobar informes de censura dels set films recercats. D'alguns films, vam trobar l'informe de censura i les autoritzacions per a les còpies. A més a més, una carpeta a part amb l'informe autoritzant el trailer i descrivint els seus continguts, en tots els casos talls extrets dels films. D'altra banda, també vam trobar alguna carpeta titulada "Avance", amb talls previs de rodatge, "escenas entremezcladas de la película". També s'especificava un ingrés econòmic en qualitat de taxa per a la censura, "derechos de censura". En cada fitxa de visionat, s'especificuen els detalls de censura de cada film.

T- (03) 121_003: Expedientes de Censura Previa de Guiones

Dels dotze films recercats en aquesta taula, vam trobar referències de cinc d'ells. S'especificuen els detalls en les fitxes de visionats.

¹⁹ Vegeu TAULA 2.

T- (03) 121_004: Expedientes de Rodaje de Películas

En aquesta taula no vam trobar informació de cap dels films recercats.

T- (03) 121_005 Guiones de Películas Cinematográficas

En aquesta taula no vam trobar informació de cap dels films recercats.

T- (03) 121_009: Fichas de Revisión de Censura en Barcelona

En aquesta taula només vam trobar informació de films de l'any 1939, i nosaltres no tenim produccions d'estudi d'aquest any.

T- (03) 121_010: Expedientes de Rodaje de Películas Publicitarias

En aquesta taula només vam trobar informes de pel·lícules de l'any 1977, que no són objecte del nostre treball.

Pel que fa a l'arxiu gràfic, hem inclòs els fulletons publicitaris i fotografies d'actrius que es troben als arxius fotogràfics de la Filmoteca Española de Madrid.

TAULA 2:

Títol: ” ” Director: Guionista: Productora: Director de fotografia: Vestuari: Any producció: Gènere: Localització: Intèrprets principals: Nom personatge: Personatge antagonista: Tipus A-B-C: Censura: Arxiu gràfic: Durada: Més informació
Argument
Motivacions per al sorgiment del personatge a la trama
Descripció física df
Descripció psicològica df
Trets seductors personals
Descripció física antagonista
Descripció psicològica antagonista
Víctimes de la df
Vestuari, atrezzo
Professió de la df
Destí de la df, missatge del film
Talls justificatius de l'arquetip

PROCEDIMENTS

1. A partir dels catàlegs, vam consultar tots els arguments dels films produïts entre l'any 1939 i l'any 1951. En aquest punt, vam establir tres corpus inicials continguts dins d'unes taules²⁰ on, a més a més del títol del film, vam incloure la informació següent: VISIONAT (l'estat de visionat), FITXA AMPLIADA (si en faríem l'anàlisi a fons), GÈNERE, CLASSIFICACIÓ (si contenia una dona fatal tipus A, B o C), TÍTOL, DIRECTOR, ANY DE PRODUCCIÓ, LOCALITZACIÓ (si la teníem al nostre arxiu o bé on la podíem trobar), PRODUCTORA, ACTRIU (que fa de dona fatal en el film i el nom del personatge), BIBLIOGRAFIA CONSULTADA (la bibliografia consultada per atorgar-li el grau d'afirmativa).

²⁰ Vegeu TAULA 3.

TAULA 3:

PEL·LÍCULES AFIRMATIVES

Gènere cine	Núm films	Fitxa amp	Clas	Títol	Director	Any prod	Localització	Productora	Dona fatal	Antagonista	Bibliografia consultada
Drama	1		A	Adversidad	Iglesias, Miguel	1944	X	Prod. Atenea Films, Augusta Films para Helio Films	Leonor Fábregas (mónica)	no n'hi ha	F4.8 ²¹
Melodrama	2		A	Aldea maldita, La	Rey, Florián	1942	ARXIU PERS/filmes p/cat/dm/vi	Manuel del Castillo para P.B. Films	Florencia Bécquer (Acacia)	dones poble	F4.15
Drama	3		B	Alma baturrea	Sau Olite, Antonio	1947	X	Ediciones cinem. Kinefón	María Luisa Gerona (Pilar)	Carmen Llanos (señora Dolores)	F4.19
Melodrama	4		A	Altar mayor	Pardo Delgrás, Gonzalo	1943	Filmesp	PROCINES S.A.	María Dolores Pradera (Leonor)	Maruchi Fresno (Teresina)	F4.22
Melodrama	4		C	Altar mayor	Pardo Delgrás, Gonzalo	1943	Filmesp	PROCINES S.A.	Margarita Robles (Doña Eulalia)	Maruchi Fresno (Teresina)	F4.22
Melodrama	5	X	A	Alto en el camino, Un	Torremocha, Julián	1941	ARXIU PERS	CIFESA	Lola flores (Soledad)	Mary Delgado (Rosalia)	F4.23
Comèdia	6	X	A	Angela es así	Quadreny, Ramon	1944	ARXIU PERS	Produccion es Campa	Josita Hernán (Ángela)	Gema del Río (Mary)	F4.27
Melodrama	7		B	Audien cia pública	Rey, florián	1946	ARXIU PERS/filmes p	Suevia films	Mary Delgado (Helen Fontain)	Porfiria Sanchiz (Marta Fontaine)	F4.34
Drama	8		A	Aventu ra	Mihura, Jerónimo	1942	Filmesp	CEPICSA	Conchita montenegro (Ana luna=Nena¿?)	Maruja Asquerino (Flora)	F4.35
Drama	9		B	Barrio	Vajda, Ladislao	1947	Filmesp	Ediciones cinem. Faro, s.a. (Madrid)	Milú (Ninón)	Irene Caba Alba (Paula)	anto ²² .

²¹ Les referències dels films amb aquests codis són els utilitzats al catàleg de Hueso, Angel Luis, *Catálogo del cine español. Películas de ficción 1941-1950*, Madrid: Cátedra, Filomoteca Española, 1998.

²² Ens referim a Pérez Perucha, Julio, *Antología crítica del cine español 1906-1995* Madrid: Cátedra/Filmoteca Española, 1997.

PEL·LÍCULES AFIRMATIVES

Gènere cine	Nu m films	Fit xa a m p	Cl as	Títol	Director	Any prod	Localització	Productora	Dona fatal	Antagonista	Bibliog rafia consult ada
Drama	9		C	Barrio	Vajda, Ladislao	1947	Filmesp	Ediciones cinem. Faro, s.a. (Madrid)	Irene Caba Alba	Milú	anto.
Drama	10		C	Blanca paloma, La	Torre, Claudio de la	1942	filmesp/cat/ARXIU PERS	Exclusivas Diana	Eloísa Mariscal(Doña Martina)	Juanita Reina (Esperanza)	F4.43
Comèdia	11		A	Boda de Quinita Flores, La	Pardo Delgrás, Gonzalo	1943	filmesp/cat/di visa/ARXIU PERS	CIFESA, con la col.Hispania Artista Films, S.A.	NO CONSTA ALS CRÈDITS	Luchy Soto (Quinita)	F4.45
Comèdia	12		A	Campeones	Torrado, Ramon	1942	filmesp/CAT/VI/ARXIU PERS	Suevia Films	Mary Cruz fuentes(Charito)	Luchy Soto (Paulita)	F4.58
Drama	13		A	Arxiu pers de la lluvia, La	Román, Antonio	1943	Filmesp	Hércules Films S.A.	Blanca de silos(Lina)	Carmen Viance (Teresa Amil)	F4.66/anto.
Melodrama	14		A	Cita con mi viejo corazón	Cerio, Ferruccio	1948	Filmesp	Pegaso Films	Mercedes Monterrey (Mercedes)	Miriam Day (Catalina "mosca)	F4.79
Melodrama	15		A	Clavo, el	Gil, Rafael	1944	filmesp/cat/di visa/ARXIU PERS	Cifesa	Amparo Rivelles (Blanca)	NO N'HA	anto.
Comèdia	16		A	Conquista difícil, La	Puche, Pedro	1941	Filmesp	Producciones Cinematográficas Ritmo	Lily Vincenti(Lily)	Maruchi Fresno (Luisa)	F4.86
Policia c	17	X	A	Corona negra, La	Saslavsky, Luis	1950	ARXIU PERS/filmesp	Cesáreo Gonzalez, Suevia Films (Madrid)	María Félix (Mara)	Antonia Plana (señora Russel)	anto.
comèdia dramàtica	18		A	Cristina Guzmán	Pardo Delgrás, Gonzalo	1943	Filmcat	Juca Films, S.A.	Marta Santaolalla(Cristina/Fifí)	Lily Vincenti (Gladys)	F4.94
Drama	19		A	Cuando los ángeles duermen	Gascón Ferré, Ricardo	1947	Filmesp	Pecsa Films	Clara Calamai (Elena)	Gina Montes (Bárbara) i M ^a Eugenia Branco (Blanca)	F4.95
Comèdia	20		A	Cuentos de la Alham	Rey, Florián	1950	ARXIU PERS	Peninsular Films(Madrid),	Carmen Sevilla (Mariquilla)	Carmen Sánchez (doña Tula)	anto.

PEL·LÍCULES AFIRMATIVES

Gènere cine	Nu m films	Fit xa a mp	Cl as	Títol	Director	Any prod	Localització	Productora	Dona fatal	Antagonista	Bibliog rafia consult ada
				bra				UNINCI (Madrid)			
Comèdia	21		C E	Curios o impertinente, El	Calzavara, Flavio	1948	X	Valencia Films	Aurora Bautista(Camila)	NO N'HI HA	F4.103
Drama	22		A	Danza de fuego	Salviche, Jorge	1942	X	Cinemedite rraíneo S.A., Cinéma de France	Antonita Colomé(Carmel a)	María Luisa Gerona (florista)	F4.106
Drama	23		A	Dos mujeres en la niebla	Viladomat, Antonio	1947	Filmesp	Norte Films	Isabel de Pomés (Mara)	Nani Fernandez (Norma)	F4.124
Drama	24	X	A	Fe, La	Florián Rey	1947	ARXIU PERS	Suevia Films	Amparo Rivelles (Marta Osuna)	Carmina Garrigó (Josefa)	F4.154
Drama	25		A	Filigrana	Marquina, Luis	1949	ARXIU PERS	Manuel del Castillo	Conchita Piquer(Filigrana)	Carlota Bilbao (Carmen)	F4.157
Drama	26		A	Florista de la reina, La	Fernández Ardavín, Eusebio	1941	ARXIU PERS	UFISA	Ana Mariscal (Elena Caortés)	María Guerrero (Flor)	anu241
Drama	27		A	Gente sin importancia	Gonzalez de Ubieta, José	1950	X	Sagitario Films	Mary Lamar(Angela)	Marisa Yagüe (Elena)	F4.168
Drama	28		A	Gracia y justicia	Torremocha, Julián	1940	ARXIU PERS	Roptence	Isa del Mar (María Dolores)	Mary Santamaría (Trini)	MCU
Drama	29		A	Ha entrado un ladrón	Gascón Ferré, Ricardo	1949	Filmcat	Titán Films	Margaret Genske(Natalia)	NO N'HI HA	F4.173
Històrica	30	X	A	Locura de amor	Orduña, Juan de	1948	ARXIU PERS/filmcat /dm	Cifesa (Valencia)	Sara Montiel (Aldara)	Aurora Bautista (doña Juana la Loca)	anto.
Melodrama	31		A	Lola Montes	Román, Antonio	1944	Filmesp	Alhambra Films	Conchita Montenegro(Lola Montes)	NO N'HI HA	F4.217
Melodrama	32		A	Maja del capote, La	Delgado, Fernando	1943	filmesp-cine	Mercurio Films S.A.	Carmen Vargas (marq/Estrellita Castro(Mari-Blanca)	Estrellita Castro (Mari Blanca)	F4.224
Melodrama	33		A	Mañana como	Pombo, Mariano	1947	filmesp/ARXIU PERS	Peninsular Films	Teresa Arxiu persl (Liana)	Ana Mariscal(Ve	F4.228

PEL·LÍCULES AFIRMATIVES

Gènere cine	Nu m films	Fit xa a m p	Ci as	Títol	Director	Any prod	Localització	Productora	Dona fatal	Antagonista	Bibliog rafia consult ada
				hoy						ra)	
Melodr ama	34		A	Mar abierto	Torrado, Ramon	1947	Filmesp	Suevia Films	Maruja Fernandez (Carlota)	Maruchi Fresno (Carmaña Vilar)	F4.229
Melodr ama	35		A	Mare Nostrum	Gil, Rafael	1948	Filmesp	Suevia Films	María Félix(Freya Taber)	Porfiria Sanchiz (Doctora Fedelman)	F4.230
Melodr ama	36		A	María Antonia la Caramba	Ruiz Castillo, Arturo	1950	Filmesp	Hércules Films S.A.	Antoñita Colomé(María Antonia)	Mary Lamar (Duq.Cayeta n/Julia Caba Alba (Manolita)	F4.231
Drama	37		A	María Fernanda la Jerezana	Herreros, Enrique	1947	ARXIU PERS	Film Oceano	Nati Mistral(María fernanda)	Nati Mistral (María Asunción)	F4.233/ anto.
Drama	38		A	Nada	Neville, Edgar	1947	ARXIU PERS	Edgar Neville para CIFESA	María Denis(Ena Berenguer)	Conchita Montes (Andrea Ramos Brunet)	F4.257
Drama	39		C E	Parsifal	Mangrané, Daniel	1951	ARXIU PERS	Daniel Mangrané (Barcelona)	Ludmila Tcherina (La madre Kundria)	NO N'HI HA y	anto.
Comèdi a	40		A	Pepe Conde	López Rubio, José	1941	Filmesp	UFISA	Maruja tomás(Mari Gloróa)	Pastora Peña (María Luisa)	F4.290
Melodr ama	41	X	A	Pequeñ eces	Orduña, Juan de	1950	ARXIU PERS/filmcat /divisa	Cifesa (Valencia)	Aurora Bautista (Curra)	Lina Yegros (Elvira)	anto.
comèdi a dramàti ca	42	X	A	Pobre rico, El	Iquino, Ignacio F.	1942	ARXIU PERS	Campa UPCE para CIFESA	Mercedes Vecino(Elvira)	Angelita Navalón (Casiana)	F4.295
Drama	43		A	Señorit o Octavi o, El	Mihura, Jerónimo	1950	X	Emisora Films, S.A.	Mery Martin(Miss Florencia)	Elena Espejo (Laura, condesa de Trevia)	F4.334
Drama	44		A	Sirena negra, La	Serrano de Osma, Carlos	1947	Filmesp	Produccion es Boga, S.A.	Isabel de Pomés(Miss Annie)Alicia gonzalez(Mary)	Maruja Asquerino (Trini)	F4.342
Drama	45		A	Sol de Valenci	Gaspar Serra, José	1941	X	Julio Elías de	Alicia Gonzalez(Mary)	Leonor Fábregas	F4.346

PEL.LÍCULES AFIRMATIVES

Gènere cine	Núm films	Fitxa amp	Clas	Títol	Director	Any prod	Localització	Productora	Dona fatal	Antagonista	Bibliografia consultada
				a				producción)		(Amparo)	
Melodrama	46		A	Su última noche	Arévalo, Carlos	1945	X	Exclusivas Floralva	Paola Bárbara(Lilian)	Ana de Siria (doña Ana)	F4.353
Melodrama	47		B	Vértigo	Fernandez Ardavín, Eusebio	1950	filmcat/filmsp	Selecciones Capítolio, S.Huguet S.A.	Ana Mariscal (Blanca)	Lina Yegros (María)	F4.388

1. Un CORPUS BÀSIC²³ on vam incloure els films més representatius de l'època d'estudi i que, d'una forma o altra, havien marcat una traça en la història del cinema espanyol. Aquests films havien de servir per orientar-nos a l'hora d'establir un marc teòric del cinema dels anys quaranta. Aquest corpus el vam visionar a la Filmoteca Española de Madrid, a la Filmoteca de la Generalitat de Catalunya i en còpies del nostre arxiu personal. L'ordre és cronològic degut al fet de ser un corpus bàsic del cinema espanyol de l'època d'estudi.

²³ Vegeu TAULA 4.

TAULA 4:

CORPUS BÀSIC					
Id	Títol	Director	Any producció	Localizació	Bibliografia consultada
1	Cuatro robinsones, Los	García Maroto, Eduardo	1939	Arxiu pers	Aguilar, pp.303/Cuevas, pp.268
2	Canción de Aixa, La	Florián Rey	1939	Arxiu pers	Aguilar,pp.200
3	Martingala	Fernando Mignon	1940	Arxiu pers	Aguilar,pp.652/Cuevas,pp.283
4	Forja de almas	Eusebio S. Ardavín	1940	Arxiu pers	Aguilar,pp.451/Cuevas,pp.220-221.
5	¡Harka!	Carlos Arévalo	1941	Filmesp/divisa	Catálogo,p.191
6	Torbellino	Luis Marquina	1941	Filmesp/divisa	Catálogo,p.387
7	¡A mi la legión!	Juan de Orduña	1942	Filmesp/divisa	Catálogo,p.18
8	Aldea maldita, La	Florián Rey	1942	Arxiu pers	Catálogo,p.30
9	Blanca paloma, La	Claudio de la Torre	1942	Arxiu pers	Catálogo,p.56
10	Goyescas	Benito Perojo	1942	Filmesp/filmcat	Catálogo,p.184
11	Malvaloca	Luis Marquina	1942	Filmesp/filmcat/divisa	Catálogo,p.244
12	Marido a precio fijo, Un	Gonzalo Pardo Delgrás	1942	Filmesp	Catálogo,p.253
13	Raza	José Luis Sáenz de Heredia	1942	Filmesp	Catálogo,p.332
14	Altar mayor	Gonzalo Pardo Delgrás	1943	Filmesp	Catálogo,p.37
15	Boda de Quinita Flores, La	Gonzalo Pardo Delgrás	1943	Arxiu pers	Catálogo,p.58
16	Canelita en rama	Eduardo García Maroto	1943	Filmesp/vi F 596016	Catálogo,p.75
17	Eloísa está debajo de un almendro	Rafael Gil	1943	Arxiu pers	Catálogo,p.141
18	Huella de luz	Rafael Gil	1943	Filmesp/arxiu pers	Catálogo ²⁴ ,p.208
19	Trece-trece, El	Luis Lucia	1943	Arxiu pers	Catálogo,p.393
20	Clavo, El	Rafael Gil	1944	Arxiu pers	Catálogo,p.92
21	Macarena	Antonio Guzmán Merino	1944	Filmesp	Catálogo,p.241
22	Inquietudes de Shanti Andía, Las	Arturo Ruiz-Castillo	1946	Filmesp	Catálogo,p.217
23	Reina Santa	Rafael Gil	1946	Filmesp/vi 1F596039	Catálogo,p.333
24	Botón de ancla	Ramón Torrado	1947	Arxiu pers	Catálogo,p.61

²⁴ Hueso, A.L. *Op.Cit*

CORPUS BÀSIC

Id	Títol	Director	Any producció	Localizació	Bibliografia consultada
25	Don Quijote de la Mancha	Rafael Gil	1947	Filmesp	Catálogo,p.128
26	Fuenteovejuna	Antonio Román	1947	Filmesp	Catálogo,p.179
27	Lola se va a los puertos, La	Juan de Orduña	1947	filmesp/divisa	Catálogo,p.236
28	Mariona Rebull	José Luis Sáenz de Heredia	1947	filmcat/divisa	Catálogo,p. 255
29	Locura de amor	Juan de Orduña	1948	Arxiu pers	Catálogo,p.233
30	Mies es mucha, La	José Luis Sáenz de Heredia	1948	Filmesp	Catálogo,p.264
31	Amor brujo,El	Antonio Román	1949	Filmesp	Catálogo,p.38-39
32	Filigrana	Luis Marquina	1949	Arxiu pers	Catálogo,p.170
33	Revoltosa, La	José Díaz Morales	1949	Arxiu pers	Catálogo,p.336
34	Familia Vila, La	Ignacio F. Iquino	1949	Arxiu pers	Catálogo,p.164
35	Agustina de Aragón	Juan de Orduña	1950	filmesp/divisa	Catálogo,p.26-7
36	Hombre acosado	Pedro Lazaga	1950	Arxiu pers	Antología ²⁵ , p.280
37	Brigada criminal	Ignacio F. Iquino	1950	Filmesp	Catálogo,p.62
38	Esa pareja feliz	Juan Antonio Brdem y Luis García Berlanga	1951	Arxiu pers	Antología,p.303
39	Ronda española	Ladislao Vajda	1951	Arxiu pers	Las huellas del tiempo ²⁶ ,p.118
40	Surcos	José Antonio Nieves Conde	1951	Arxiu pers	Antología,p.295

²⁵ Pérez Perucha, J. *Op.Cit.*

²⁶ Heredero, Carlos F., *Las huellas del tiempo. Cine español 1951-1961*, Valencia: Filmoteca de la Generalitat Valenciana, Filmoteca Española, 1993.

2. Un corpus de PEL·LÍCULES NS (no sabem), amb un volum de cent vint títols, que havíem de revisar en possibles futurs visionats per si calia o no incloure-les com a films representatius d'acolliment de dona fatal en la seva trama. Finalment, després de contrastar el visionat amb els arguments escrits o la crítica, vam anar redireccionant els films cap a FILMS AFIRMATIUS o bé els vam descartar.

3. Un corpus de PEL·LÍCULES AFIRMATIVES²⁷, amb un volum de quaranta-set títols, on incloem tots aquells films que vam detectar com a continents d'una dona fatal en la seva trama.

4. Quan vam tenir els corpus elaborats, vam visionar part dels films a l'arxiu de la Filmoteca Española de Madrid, i vam consultar material gràfic i publicitari de l'arxiu gràfic també a la Filmoteca Española de Madrid.

5. Vam consultar i visionar títols als arxius de la Filmoteca de la Generalitat de Catalunya.

6. Vam consultar els cercadors i les bases de dades d'internet següents :

<http://www.imdb.com/>

<http://www.lahiguera.net/cinermania/buscapelis.php>

<http://www.filmaffinity.com/es/main.html>

<http://www.tecnopolis.net/Buscadores/cine.htm>

<http://www.saide.es/filmoteca.asp>

<http://www.buscacine.com/>

²⁷ Vegeu TAULA 3.

<http://www.canaldecine.com/>

<http://www.allmovie.com/>

<http://www.cineclasico.com/>

<http://dialnet.unirioja.es/>

<http://www.cervantesvirtual.com>

<http://www.nuestrocine.com>

<http://bddoc.csic.es:8080/index.jsp>

<http://www.mcu.es/bbddpeliculas/cargarFiltro.do?layout=bbddpeliculas&cache=init&language=es> .

www.filmaffinity.com/es

7. A Digital +, al canal « De Cine español », vam obtenir algunes còpies de films que no havíem pogut visionar fins llavors.

8. Compres mitjançant www.amazon.com

9. Préstecs a Vídeo Instant de Barcelona, a l'Institut Català de la Dona i a la Cooperativa Drac Màgic.

10. Vam consultar l'Hemeroteca Nacional de Madrid, l'Arxiu Històric de la Ciutat de Barcelona i la Biblioteca de la Filmoteca de la Generalitat de Catalunya per revisar publicacions periòdiques de cinema i publicacions periòdiques femenines específiques de l'època d'estudi.

11. Vam procedir a l'anàlisi fílmica. Per a aquesta tasca, vam seguir l'estela proposada principalment per Aumont i Marie²⁸, Casetti i Di Chio²⁹, Lavandier³⁰, i també per Sánchez Noriega³¹ i per Medina³². D'Aumont i Marie, ens va interessar l'intent d'entendre i descriure la manera en què un film pot dirigir-se a "un" subjecte femení i a la representació de la dona com a objecte de desig: "...sea cual fuese el film analizado, actualmente la cuestión parece residir menos en la localización de las diferencias de representación en la pantalla entre el hombre y la mujer que en el intento de comprender y describir el modo en que un film puede (podría/debería) dirigirse a "un" sujeto específicamente femenino. Finalmente, es necesario mencionar aquí la importancia cualitativa y cuantitativa que han obtenido en los últimos años los análisis de films centrados en cuestiones que acabamos de describir pero desde un punto de vista más particular de inspiración feminista, poniendo el acento en el interior de esos mismos problemas en lo que respecta tanto a la representación de la mujer como objeto de deseo (y objeto de la pulsión escópica), como las diferencias de posición existentes entre los figurantes masculinos y femeninos en relación al papel de la mirada³³. Partint de les teories d'anàlisi de films d'Aumont i Marie, vam recórrer a Lavandier per aconseguir definir les accions que porten una dona fatal a ser-ho. Per definir-la, vam utilitzar els descriptors de la fitxa d'anàlisi: "descripció física", "descripció psicològica", "trets seductors personals", "antagonistes", "víctimes de la dona fatal",

²⁸ Aumont, J. Marie, M. *Análisis del film*. Barcelona: Paidós, 1990.

²⁹ Casetti, F.; Di Chio, F. *Cómo analizar un film*, Barcelona: Paidós, 1991.

³⁰ Lavandier, Yves. *La dramaturgia. Los mecanismos del relato: cine, teatro, radio, televisión, cómic*, Madrid: Ediciones Internacionales Universitarias, 2003.

³¹ Sánchez Noriega, José Luis. *Fábricas de la memoria*, Madrid: San Pablo, 1996, pp. 112-123.

³² Medina, Elena. *Cine negro y policíaco español de los años cincuenta*, Barcelona: Laertes, 2000.

³³ En aquest punt, els autors fan referència als "Gender Studies" i a la seva proliferació i difusió entre els països anglosaxons, citant com a rellevant el treball de Mulvey, aspectes aquests que tractarem en l'apartat B.2. Posicions teòriques feministes. Aumont i Marie, *Op. Cit.*, pp. 246-248.

“vestuari/ atrezzo”³⁴, “professió de la dona fatal”, “destí de la dona fatal/missatge del film” i “talls justificatius de l’arquetip”³⁵. Lavandier³⁶ proposa definir un personatge a partir de les seves accions. Així, Lavandier anomena “activitat” tot gest o conjunt de gestos que defineixen un personatge. Tal i com apunta l’autor: “...*los actos, pueden ser gestos, si son simples y localizados... Llamaremos fragmento de actividad, o simplemente actividad, a todo gesto o conjunto de gestos...la actividad que nos interesa es aquella que hace avanzar la acción, genera conflicto, que enriquece una caracterización o una relación entre dos personajes, que nos da información sobre una situación o un acontecimiento, pasado o presente. En resumen, la que es portadora de sentido*”³⁷. En el treball que segueix, tractem de justificar aquesta opció metodològica, a partir de la teoria de Lavandier sobre les activitats. Hem segmentat les activitats dins de la fitxa d’anàlisi en els apartats esmentats més amunt per tal de definir més acuradament el personatge de la dona fatal. Nosaltres prenem la descripció d’activitat feta per Lavandier en l’anàlisi en profunditat d’una mostra de set films, que vam considerar representatius del cinema de l’època d’estudi. Casetti i Di Chio³⁸ proposen un model d’anàlisi que es defineix com una representació capaç de sintetitzar el fenomen

³⁴ Flora Davis, entre molts d’altres, ja ens parla dels comportaments durant el galanteig i la seducció: 2... *La mirada brilla, la piel se colorea y el labio inferior se hace más pronunciado...las mujeres juguetean con el cabello o se arreglan por encima la ropa...la posición de la cabeza, la expresión en torno a los ojos y la postura general del cuerpo pueden participar en la sonrisa...la cabeza inclinada hacia un lado puede añadir un aire de flirteo, mientras que una sonrisa que no provoque pequeñas arrugas alrededor de los ojos o acompañada de una postura corporal caída, puede parecer forzada.* Davis, Flora. *La comunicación no verbal*, Madrid: Alianza, 1982 (New York, 1971). D’altra banda, Knapp és de l’opinió que l’aparença i la vestimenta són part dels estímuls no verbals que influeixen en les respostes interpersonals, i que en determinades condicions són els determinants principals d’aquestes respostes: “...*El atractivo físico puede ejercer influencia en el hecho de ser visto o no; puede tener su importancia en hacer de alguien una persona persuasiva o capaz de manipular a los demás.*” Knapp, Mark L. *La comunicación no verbal. El cuerpo y el entorno*, Barcelona: Paidós, 1999 (New York, 1980), dins del capítol titulat “5. Los efectos de la apariencia física y la ropa”, pp. 143-175.

³⁵ Vegeu TAULA 1.

³⁶ Lavandier, *Op.Cit.*, pp.359-370.

³⁷ *Íbid.*, pp. 363-364.

³⁸ Casetti, F.; Di Chio, F. *Op. Cit.*, pp. 52-58.

investigat i alhora explicar-lo: “...un esquema que, proporcionando una visión concentrada del objeto analizado, permite al mismo tiempo el descubrimiento de sus líneas de fuerza y de sus sistemas recurrentes...es un dispositivo que permite descubrir la **inteligibilidad** del fenómeno investigado.”³⁹ A partir d’aquí, els autors proposen dos models –el figuratiu i l’abstracte-, entenent pel primer aquell que extreu del text analitzat una “imatge total”, una situació canònica, una dimensió simbòlica, un reclam iconogràfic, un nucli mitològic, entre d’altres. I afegeixen: “...lo importante es que la imagen propuesta constituya un verdadero retrato del texto en cuestión”⁴⁰. Del model abstracte, s’extreu del text una fórmula nua, redueix les estructures del text a un conjunt de relacions purament formals. En resum, “...un modelo figurativo (una “imagen”) y un modelo abstracto (una “fórmula”).”⁴¹ D’altra banda, Casetti i Di Chio proposen dos altres models que operen en paral·lel als dos anteriors: el model estàtic i el model dinàmic: “...el modelo estático se refiere a las relaciones entre los elementos del film, captando las relaciones entre recíprocas en una visión inmobilizada...en su disposición completa... el resultado es una instantánea del objeto analizado. El modelo dinámico, por el contrario, ordena los elementos significativos en torno al avanzar mismo del texto: el esquema prevé el movimiento la evolución, el devenir. El resultado es el de proporcionar un verdadero diagrama del objeto analizado. Como el otro modelo propuesto, el de la “transición entre dos opuestos”, éste, además del carácter abstracto, revela una forma dinámica: la que sugiere que el film “primero” pone barreras, y “luego” las salta, materializando de este modo un proceso”.⁴² Nosaltres, d’entre les propostes de Casetti i Di Chio, seguim el model “dinàmic- figuratiu”:

³⁹ *Íbid.*

⁴⁰ *Íbid.*

⁴¹ *Íbid.*

⁴² *Íbid.*

*“...está relacionado con la idea de que una de las posibles claves interpretativas del episodio sea la del viaje iniciático...que acumula un indudable despojamiento en la idea de una procesualidad, de un devenir (antes y después del viaje, al inicio y al final del texto), que, por lo tanto, se presenta como un modelo “figurado” y “dinámico”.*⁴³

Sánchez Noriega planteja un model d’anàlisi en el qual inclou la distinció entre (a) el context, (b) l’argument i el guió, (c) la realització cinematogràfica, (d) la valoració artística (estètica) i (e) el judici global. Nosaltres creiem que pel que fa a (a), el context, –que l’autor divideix en context industrial, històric i artístic- ja hem inclòs el marc teòric de manera més concreta i detallada. Pel que fa a (b), argument i guió, on destaca la importància de la història narrada i del tema, sí que incloem els apartats en la “Fitxa de visionats” que hem explicat en l’apartat II, C, 2 del nostre treball. Pel que fa a (c), la realització cinematogràfica, l’autor planteja cinc subapartats rellevants per a l’anàlisi, que són: 1. Localització, decorats i vestuari; 2. Planificació; 3. Fotografia; 4. Banda sonora; 5. Muntatge. Nosaltres hem destacat d’aquests subapartats els que hem considerat que ens eren útils per descriure l’actuació i definició de la dona fatal, i hem obviat els que consideràvem que no eren rellevants per a l’objectiu de la nostra Tesi. Pel que fa referència a l’apartat (d), valoració artística (estètica), Sánchez Noriega planteja cinc subapartats a tenir en compte: 1. El gust particular de qui jutja l’obra; 2. Les pretensions del creador de l’obra; 3. L’originalitat del film; 4. El codi particular del film i l’estil del director; 5. L’encantament o seducció. Nosaltres hem tingut presents els subapartats 2 i 5 en l’anàlisi fílmica. Pel que fa a (e), el judici global, l’autor planteja fer un judici global en base a la qualitat artística, el context sociocultural i el contingut del missatge. Degut que l’objectiu de la nostra Tesi és demostrar l’existència d’un tipus de personatge dins d’un cinema en una època en concret, la qualitat artística no és una de

⁴³ *Íbid.*

les característiques que hem tingut en compte a l'hora de l'anàlisi. En canvi, el context sociocultural i el contingut del missatge sí que vam considerar-les característiques formals de la nostra anàlisi.

D'Elena Medina, ens interessa l'apartat inicial de la fitxa d'anàlisi que planteja en el seu treball: és un apartat molt complet que permet al lector fer-se una idea sobre el film. Inclou direcció i guió, argument, fotografia, música, decorats, muntatge, producció, estudis i laboratoris, durada, qualificació, còpia, intèrprets i, seguidament, en un segon apartat, la sinopsi del film. L'autora prefereix fer una anàlisi dels personatges de manera general abans d'oferir les fitxes, més aviat tècniques. Nosaltres vam preferir fer les fitxes més personalitzades, i oferir, d'una banda, un apartat tècnic i, de l'altra, un apartat d'anàlisi de continguts i personatges.

A. ELS CONCEPTES DE MITE I ESTRELLA

A.1. EL MITE

Quan s'examina el material mitològic, Furio Jesi és de l'opinió que es nota la presència constant d'imatges afins, tòpics o "llocs comuns". Jesi es refereix a material mitològic o folklòric –literatura oral o fàbules, entre d'altres materials– independentment de la distinció entre mite i fàbula.⁴⁴

D'altra banda, Mircea Eliade parla del mite com de quelcom que ha estat produït, i diu: "...*el mito cuenta una historia sagrada; relata un acontecimiento que ha tenido lugar en el tiempo primordial, el tiempo fabuloso de los "comienzos"*".⁴⁵ L'autor precisa alguns aspectes característics del mite a partir de la seva estructura, entre d'altres: "...*4º, que, al conocer el mito, se conoce el "origen" de las cosas y, por consiguiente, se llega a dominarlas y manipularlas a voluntad; no se trata de un conocimiento "exterior", "abstracto", sino de un conocimiento que se "vive" ritualmente, ya al narrar ceremonialmente el mito, ya al efectuar el ritual para el que sirve de justificación*".⁴⁶

Baudrillard dóna al mite cinematogràfic una importància cabdal: "...*El cine sólo es poderoso gracias a su mito. Sus relatos, su realismo o su imaginario, su psicología, sus efectos de sentido, todo ello es secundario. Sólo el mito es poderoso, y en el corazón del mito cinematográfico reside la seducción –la de una gran figura seductora, de mujer o de hombre (de mujer sobre todo), ligada a la fuerza capciosa y arrebatadora*

⁴⁴ L'autor les anomena *motius* que es repeteixen amb diferents formes i de vegades amb modificacions relatives segons el personatge o el procés de l'acció. Jesi, Furio. *Mito*, Barcelona: Labor, 1976. (Milán, 1973), pp.119-120.

⁴⁵ Eliade, Mircea. *Mito y realidad*, Barcelona: Labor, 1994, pp.12-13.

⁴⁶ Eliade, Mircea, *Op. Cit.*, pp.25.

de la propia imagen cinematográfica.”⁴⁷

Mayersberg explica d’aquesta manera la fascinació de l’èxit, la creació del mite:
“...la fascinación ante el éxito de todas clases y a todos los niveles es algo que domina la cultura popular. Hollywood es el lugar que se ha erigido en el símbolo visible del éxito, y la mayoría de los modernos mitos que le conciernen pueden hallarse personificados en esta ciudad”.⁴⁸

A.2. L’ESTRELLA

“El fenomen de les estrelles consisteix en tot allò que és públicament disponible sobre les estrelles. Una imatge d’una estrella de cinema no són només els seus films, sinó també les promocions d’aquells films i de les estrelles mitjançant pin-ups, aparicions públiques, fulletons informatius i d’altres, a l’igual que entrevistes, biografies i cobertura a la premsa sobre el que fa l’estrella i la seva vida “privada”. ...La imatge d’una estrella també és el que la gent diu o escriu sobre ell o ella, com ara els crítics o comentaristes, la manera com la imatge s’utilitza en d’altres contextos com ara la publicitat, les sèries de televisió, les cançons pop, i, finalment, la manera com l’estrella pot esdevenir part del dia a dia de la gent.”⁴⁹ Mac Cann descriu d’aquesta manera quin és el procés de formació d’una estrella. L’autor argumenta, a més a més, que és tan real la nostra aparença com el “com” hem venut aquesta aparença. L’audiència és part de la formació de la imatge, pot seleccionar dins de la complexitat que ofereix una imatge els significats i els sentiments. Les estrelles estan fetes per ser rendibles. D’aquí l’existència d’agències, de revistes d’actualitat i clubs de fans i registres de taquilla i estudis d’audiències. Els productors d’una imatge d’estrella fan

⁴⁷ Baudrillard, Jean. *De la seducción*, Madrid: Cátedra, 1994, pp. 91.

⁴⁸ Mayersberg, Paul. *Hollywood. La arxiu pers encantada*, Barcelona: Anagrama, 1971, pp.31.

⁴⁹ MaC Cann, Richard Dyer. *Heavenly Bodies. Film Stars and Society*, London: Mc Millan, 1987, pp.2-3.

referència al feedback de l'audiència. La presència de l'estrella en el film és un tipus de promesa que l'espectador veurà algun tipus de fet especial pel fet de ser-hi.

Mac Cann distingeix entre dos estadis separats de manera lògica. Primer, la persona és un cos, una psicologia, un grup de característiques que han d'agrupar-se de nou per esdevenir una imatge d'estrella. Aquesta feina d'embellir el material base de la persona sovint es refereix a les qualitats inherents del material: maquillatge, pentinat, vestit, dieta i estructura del cos són el que més o menys s'estructura com a inicial per començar a construir l'estrella. A més a més, la personalitat i coneixements, que es treballen en paral·lel.

Andrew Tudor suggereix una tipologia de relació entre audiència i estrella que no es basa en l'atracció sexual sinó en l'afinitat emocional, la identificació d'un mateix amb l'estrella, imitació i projecció⁵⁰. Fowles⁵¹ proposa que la raó fonamental per la qual el públic es captiva per les estrelles és el fet que ens ajuden a articular i a regular les emocions. Un excés d'energia sexual troba el seu objecte de fantasia en una estrella atractiva. I quan l'actuació acaba ens sentim intactes, segurs, al nostre lloc, i se'ns ha entretingut una estona.

MaC Cann argumenta que la idea del "ser individual" continua sent una força motora en la nostra cultura. I les estrelles articulen aquestes idees de persona que destaquen la individualitat –el fet de ser real i tenir una vida com la de la resta dels mortals reafirma aquesta individualitat-, i alhora deixen entreveure els dubtes i les ansietats que depenen d'aquest fet.

El que més valora l'audiència de les estrelles és que sempre són "elles", no iguals pel que fa a interpretacions idèntiques o faltades de modulació segons el

⁵⁰ Tudor, Andrew. *Cine y comunicación social*. Madrid: Sagitario, 1975, citat per MaC Cann, R. D. *Stars*, London: BFI, 1998 (London, 1979), pp. 17-18.

⁵¹ Fowles, Jib. *Starstruck: celebrity performers and the American public*. London: Smithsonian Institution Press, 1984, pp.164-165.

personatge, sinó que les reconeixen, físicament i amb trets caracterials expressats en el físic que són reconeixibles i es fan familiars en el públic de manera molt familiar. En paraules de MaC Cann “...*Les estrelles importen perquè representen aspectes de la vida que ens preocupen, i els actors i les actrius passen a categoria d’estrelles quan el que representen importa a gent suficient, tot i que hi ha un sentit en el qual les estrelles han de tocar temes que siguin profunds i constants característiques de l’existència humana, i aquestes característiques no existeixen fora d’un context cultural i històricament específic... El comerç sexual té lloc en totes les societats humanes, però el que significa comerç i el que preocupa varia d’una cultura a una altra, i dins de la història de qualsevol cultura*”⁵². Cosa que significaria que, depenent del context social i cultural del país on sorgeix l’estrella, un personatge determinat podrà mostrar-se d’una o d’una altra manera en la pantalla.

La dimensió extracinematogràfica i la importància cultural del fenomen de l’*star* apareixen per primera vegada en una sèrie d’estudis antropològics i sociològics als anys quaranta i fins als setanta. Paul Rotha⁵³ afirma que l’*star system* és un truc de propaganda que fa que la gent obli les veritables condicions socials i els situa dins d’un “culte a l’ego” protofeixista.

Seguint les tesis antropològiques sobre el fenomen de les *stars*, Morin⁵⁴ afirma que les estrelles constitueixen una matèria exemplar per tal d’il·lustrar la mitologia en les societats modernes. Les estrelles són éssers que participen del fet humà i diví i susciten culte. Segons Morin, la mitologia de les estrelles se situa en una zona mixta entre la creença i la diversió. Així doncs, l’autor proposa un “mètode de relació dels

⁵² *Íbid*, pp.19.

⁵³ Citat per Vinzenz Hediger a “*Ce qui fait la star: des difficultés d’appréhension théorique du phénomène de la star*” dins de Farinelli, Gian Luca; Passek, Jean –Loup (eds.). *Stars au féminin. Naissance, apogée et décadence du star system*, Paris: Centre Pompidou, 2000, pp. 21-27.

⁵⁴ Morin, Edgar, *Las Stars. Servidumbres y mitos*, Barcelona: Dopesa, 1972, pp. 9.

conceptes al fenomen” per tal d’entendre el fenomen⁵⁵. Tot això per argumentar que la mitologia de les estrelles és fruit dels progressos de la modernitat –de la vida urbana i burgesa. El fet d’haver de relacionar l’arcaisme i la modernitat per estudiar les estrelles porta a considerar tals fenòmens des de l’angle antropològic, responnent a qüestions en el pla del mite i la religió. L’estrella- deessa ens remet a l’antropologia fonamental.

A.3. ORIGEN DE L’ESTRELLA

Morin planteja l’origen del fenomen de l’estrel·lat a principis del segle XX, quan el nom de l’interpret de l’heroi dels films serà fins i tot més conegut que el del propi personatge del film. En aquesta dialèctica entre l’actor i el paper naixerà l’estrella. Argumenta que el tema de l’amor sorgirà en els films i, com a conseqüència, l’estrella es fermenta sota l’heroïna i l’heroi, i comencen a aparèixer els noms dels actors i actrius enlloc dels dels productors. Entre 1913-14 i 1919 cristal·litzen les estrelles: Mary Pickford sota el sobrenom de “la núvia del món”; la diva italiana Francesca Bertini, posseïda per l’amor, i Theda Bara, que introdueix el petó a la boca i, mitjançant Cecil B. de Mille, els cànons de “bellesa-joventut-*sex-appeal*”.

L’era més estelar s’inicia el 1920 i va fins el 1931-32, segons la tesi de Morin. És l’era dels grans arquetips: la verge innocent o entremaliada, la dona fatal⁵⁶ i , entre ambdues, el naixement de la divina, “...*tan misteriosa y soberana como la mujer fatal, tan profundamente pura y destinada al sufrimiento como la joven virgen. La divina sufre y hace sufrir.*”⁵⁷ Els anys trenta es caracteritzen per una transformació del tipus de

⁵⁵ Proposa una relació entre el fenomen i: a. els caràcters fílmics de la presència humana en l’escena i el problema de l’actor; b. la relació espectador-espectacle, els processos psicoafectius de projecció-identificació particularment vius en les sales fosques; c. l’economia capitalista i el sistema de producció cinematogràfica; d. l’evolució socio-històrica de la civilització burgesa. *Op. Cit.*, pp.10.

⁵⁶ Que, segons Morin, s’universalitza ràpidament. Per argumentar aquest fet, esmenta Soharo Hanayahi, que introdueix la figura de la vampiressa en el cinema japonès l’any 1922. *Op.cit.*, pp.21.

cinema i de les estrelles. Els films passen a ser més complexos, més realistes⁵⁸, més psicològics, més alegres. Morin argumenta que la decadència de la vampiressa coincideix amb l'arribada del sonor: "...semifantástica en su frigidéz destructiva, no puede ya adaptarse, sin caer en el ridículo, al nuevo clima realista. Igualmente, se convierte en un personaje secundario y ridículo: su larga boquilla y sus miradas fatales se vuelven cómicas. Las estrellas vampiresas cambian de papel: Marlene Dietrich se humaniza y pone su erotismo al servicio del sentimentalismo."⁵⁹ L'autor planteja que els tipus de personatge evoluciona cap a "la good bad girl" – i, en el cas masculí, "el good bad boy". Parla d'una síntesi de tres tipus de personatges existents en el sistema d'estrelles dels vint: la vampiressa, l'amorosa i la verge (igual de seductora, amb vestits lleugers i provocativa, però que acabarà sent d'ànima pura, bondat ingènua i cor generós). La crisi del cinema a meitats dels anys quaranta requereix un replantejament del sistema d'estelles. El paper principal el juga el relançament eròtic del bust, els nus, les escenes eròtiques a la pantalla. Hollywood, a més a més, segueix oferint estrelles de l'amor i alhora imatges que representen la dona fatal a través d'actrius com Ava Gardner i Marilyn Monroe en alguna ocasió. L'autor defineix l'estrella cinematogràfica a partir de la relació que aquesta estableix amb el personatge: "*La estrella es el actor o la actriz que sustrae una parte de la sustancia heroica, es decir divinizada y mítica, de los héroes de filmes, y que, recíprocamente, enriquece esta sustancia con algo suyo. Cuando se habla del mito de la estrella, se trata...del proceso de divinización que sufre el actor de cine y que hace de él el ídolo de las masas.*"⁶⁰ També explica que els

⁵⁷ *Íbid.*

⁵⁸ L'arribada del so, que afegeix al film la música, les veus, el cant i els efectes sonors, determina aquest clima realista.

⁵⁹ Morin, E. *Op. Cit.*, pp.21.

⁶⁰ *Íbid.*

processos de divinització no són uniformes i que hi ha diversos tipus d'estrella. La bellesa és un tret fonamental de l'estrella femenina. La mitologia de les estrelles d'amor associa la bellesa moral a la bellesa física. El cos ideal de l'estrella descobreix una ànima ideal. L'excepció és la dona fatal, que el sistema d'estrelles ja es va encarregar de suprimir, donat que l'estrella no pot ser immoral, perversa i bèstia, i, si és així, al final del film s'ha de redimir i revelar la seva bellesa interior, una ànima pura i bondadosa. L'estrella, com a bondadosa que és, ha de manifestar el mateix en la seva vida privada.

A.4. DIFERÈNCIA ENTRE ESTRELLA I PIN-UP

La diferència entre l'estrella i la *pin-up* és principalment que la darrera és desconeguda, indeterminada, i ha de seguir d'aquesta manera perquè la seva funció és recrear els sentits a través de les poses i les seves metamorfosis. D'altra banda, la *starlette* és una jove que aconsegueix fer-se anomenar com a tal, que imposa el seu nom sense ser merament una estrella, busca els admiradors, adopta poses de *pin-up* per atreure els fotògrafs i aconsegueix que es parli d'ella, tot i que quan apareix l'*star* ella es dilueix, donat que la seva personalitat és fràgil i li manca individualitat. En un nivell superior es troba la *vedette*. Morin argumenta que el que li falta a la *vedette* per arribar a ser *star* és una dosi suplementària que transforma la personalitat en superpersonalitat.

La teoria feminista del cinema pren nota dels estudis de Richard Dyer per tal de fer referències des del punt de vista iconogràfic i en l'estudi de la cultura dels fans. Autores com Jackie Stacey, Jane Gaines i Andrea Weiss⁶¹, entre d'altres, treballen la conducta

⁶¹ Gaines, Jane; Herzog, Charlotte. "Puffed Sleeves Before Tea-Time". Joan Crawford, Adrian and Women Audiences", *Wide Angle*, 6, 4 (1985); Weiss, Andrea. "A queer feeling when I look at you: Hollywood stars and lesbian spectatorship in the 1930s"; Stacey, Jackie, citada en un article de Richard DeCordova, "The Emergence of the Star System in America"; les tres autores a les quals faig referència en el text - i DeCordova, del qual n'extreiem una cita d'Stacey, es troben dins del recull fet per Gledhill, Christine. *Stardom. Industry of Desire*, London: Routledge, 1991.

de les espectadores argumentant un grau elevat d'espontaneïtat i de consciència que estudis posteriors no han sabut percebre de manera tan clara.

Hediger conclou en el seu escrit que, tot i haver-hi multitud de raons per les quals es pot descobrir el que fa que una actriu o actor passin a ser estrelles, una raó ben definida és el fet que una *star* és – en paraules de l'autor- “...una construcció econòmica i social.”⁶²

⁶² *Íbid.*

B. ORÍGENS DEL CONCEPTE DONA FATAL

B.1. ORIGEN DEL TERME

Per tal d'explicar la història del concepte dona fatal, cal que ens remuntem a finals del segle XIX. Tot i que no era usual, la utilització de l'expressió “femme fatale” apareix ja detallada en el diccionari més representatiu de la llengua anglesa, l'*Oxford English Dictionary*. Una carta de G.B. Shaw de l'any 1912, que els editors van incloure en l'edició de 1972 d'aquest *Oxford English Dictionary*, és l'evidència del seu ús a principis de segle. Gràcies als editors, avui dia podem tenir-ne constància.

Allen⁶³, en el seu estudi sobre la iconografia de la dona fatal en les arts plàstiques, conclou que la font original del terme és la part fosca de la dualitat conceptual de l'etern femení, és a dir, la dicotomia Maria/Eva. Aquesta és una oposició entre dues tipologies de dona que, tant visualment com de caràcter, representen dos tipus femenins existents en l'època i d'una rellevància important. És, però, difícil delimitar la “part fosca” de què ens parla Allen, ja que és indefinida i només podem basar-nos en els documents visuals, escrits i més endavant sonors per tal de delimitar-la amb exactitud. El que sí és clar és que aquesta dualitat va existir i existeix encara, i ens ajuda a definir amb més detall els opostos i alhora la distància que els separa. L'autora és una de les primeres a afirmar que l'expressió “femme fatale” ha anat apareixent des del 1900, mentre que les imatges a les quals els autors es refereixen quan l'utilitzen van aparèixer abans del 1900. Doane⁶⁴ reitera les afirmacions d'Allen pel que fa a les dates i afegeix que, com a figura emergent i central del segle XIX, és cabdal en els textos d'escriptors com Théophile Gautier i Charles Baudelaire, i en les obres de pintors com

⁶³Allen, Virginia M. *The Femme Fatale. Erotic Icon*, New York: Whitston, 1983,p. vii.

⁶⁴ Doane, Mary Ann. *Femmes Fatales. Feminism, Film Theory, Psychoanalysis*, New York: Routledge, 1991, p. 1-14.

Gustave Moreau i Dante Gabriel Rossetti, entre molts d'altres. És Mario Praz⁶⁵, però, qui realment aprofundeix en l'arquetip de la dona fatal en relació a la literatura romàntica i anomena a l'arquetip "dona fatal". Tot i això, donada la naturalesa omnipresent del seu imaginari, hi ha hagut un relativament reduït estudi pel que fa referència a la seva emergència històrica. Praz és considerat el primer estudiós que, de forma rigorosa, va especificar un marc històric i social, i una àmplia quantitat d'exemples per poder descobrir el tipus femení de la dona fatal. Aquest marc històric-social el va il·lustrar amb exemples significatius de la literatura i l'art anglès, francès i italià.

Allen afegeix, però, que hi ha hagut una tendència general a anomenar “femme fatale” a pràcticament qualsevol imatge de dona seductora, fins i tot a aquelles que inicialment no tenen aparença maligna, però que poden deixar entreveure alguna característica no estereotipitzada, és a dir, que no es repeteix i que és desconeguda. Pel que fa referència a l'ús de l'expressió en els primers temps, podem afirmar que no va ser Shaw qui la va inventar sinó que el fet que aquest la plasmés en una de les seves cartes l'any 1912 va ser conseqüència directa de la freqüència d'ús en aquells temps. Pot ser que aparegués en la llengua oral i passés a l'escrita mitjançant el periodisme més popular que la podia englobar: el teatre i les ressenyes teatrals. Aquest fet il·lustra la convicció anglosaxona que les dones sexis i eròticament perilloses “eren” normalment franceses i, dit d'altra manera, que totes les dones franceses “eren” sexis. De fet, aquesta era una creença gens documentada i injustificada si no és pel fet que, geogràficament, l'abundància d'artistes de cabaret, de teatre-cafè i music-hall femenines a la capital francesa hagués portat a aquesta conclusió. A més a més, el concepte del mal francès, la

⁶⁵ Praz, Mario. *La carne, la muerte y el diablo en la literatura romántica*, Barcelona: El Acanalado, 1999 (1930), que conté un capítol titulat “La belle dame sans merci”, p.347-516, i que exemplifica la iconografia de la dona fatal a través de la literatura des de finals del segle XVIII fins a principis del segle XX.

malaltia de la sífilis, hauria pogut detectar-se com a un mal ocasionat per les dones; les dones franceses com a motivadores del desastre per als homes.⁶⁶

B.1. INCLUSIÓ LINGÜÍSTICA DEL TERME EN ELS DICCIONARIS

Pel que fa referència a la inclusió lingüística de l'expressió “femme fatale” en els diccionaris, aquesta no surt detallada en el diccionari enciclopèdic *Petit Larousse illustré*⁶⁷ però sí que ve detallada dins de la definició de l'adjectiu “fatal”, on es dispensa al final una breu descripció de l'expressió en qüestió que dicta “*qui sedueix irresistiblement*”, i per “vamp” trobem “*mot anglès; estrella de cinema que interpreta els papers de dona fatal*”. Per definir “vampirisme”, fa com segueix: “*habilitat d'aquells els quals s'enriqueixen del bé d'altres*”. D'aquesta definició podem concloure que la dona fatal xucla dels altres, no necessàriament béns materials sinó qualsevol ítem, sentiment, persona o situació que puguin ser-li útils en un moment determinat per tal d'aconseguir la seva fita.

El *Webster's Encyclopedic Unabridged Dictionary of the English Language* no conté l'expressió “femme fatale” ni “fatal woman”, però sí que conté la que ja comencem a acceptar dins del que serà el món de la imatge en moviment i que és la paraula sinònima per als anglosaxons, la paraula “vamp”, que defineix de la manera següent: “*Una dona d'encant seductor i sensualitat que no té escrúpols en la seva explotació dels homes*”, i segueix amb una segona definició que explica la forma

⁶⁶ Una bona introducció a l'ambient que van viure les primeres actrius franceses del cinema mut la trobem a Azzopardi, Michel. *Le temps des vamps: 1915-1965 (cinquante ans de sex-appeal)*, Paris: L'Harmattan, 1997, dins dels capítols titulats: “Les premières vamps” i “La voie est ouverte en France”, pp. 9-28.

⁶⁷ *Petit Larousse illustré*, Paris: Librairie Larousse, 1978, p.419 i p.1062.

transitiva del verb “vamp”, i diu “*utilitzar els encants femenins seductors d’un mateix per tal de seduir*”⁶⁸.

Pel que fa a la definició i l’ús de l’expressió, la vint-i-unena edició del *Diccionario de la lengua española* (RAE)⁶⁹ defineix la dona fatal com a “*aquella cuyo poder de atracción amorosa acarrea fin desgraciado a sí misma o a quienes atrae. Aplícase principalmente a personajes de ficción, sobretudo de cine, y a las actrices que los representan*”. Paral·lelament, la paraula “vampiresa” es defineix com a “*mujer que aprovecha su capacidad de seducción amorosa para lucrarse a costa de aquellos a quienes seduce* || 2. *mujer fatal*”. D’altra banda, el *Diccionari de la llengua catalana*⁷⁰ no inclou l’expressió “dona fatal”, tot i que ofereix una definició de “vampiresa”, que defineix com a “*dona que empra la seva fascinació eròtica per a seduir i explotar els homes*”. Així doncs, les definicions coincideixen a definir aquest personatge com a fortament atraient, eròtic i seductor envers els homes. Tanmateix, podem acceptar la versió del Larousse i del RAE, segons els quals “vampiresa” i “dona fatal” són expressions sinònimes. El tret comú de totes les definicions de dona fatal és el mateix: una dona que condueix els homes al perill, la destrucció, fins i tot la mort, mitjançant els seus encants seductors.

A criteri d’Allen, el fet que l’expressió sigui originalment francesa no necessàriament significa que els francesos la inventessin, tot i que nosaltres adduim una relació directa i estreta entre el fet que sigui una expressió francesa i l’existència d’aquest tipus de personatge a finals del XIX, justament al tombant de segle i amb la coincidència de l’aparició de les primeres imatges en moviment, raó per la qual podem

⁶⁸ *Webster’s Encyclopedic Unabridged Dictionary of the English Language*, New York: Portland House, 1989, p. 1579.

⁶⁹ *Diccionario de la lengua española* (RAE), vigésima primera edición, tomo II, Madrid: Espasa-Calpe, 1992, p.1414 i p. 2059.

⁷⁰ *Diccionari de la llengua catalana*, Barcelona: Institut d’Estudis Catalans, 1995, p. 1845.

oferir una primera tesi segons la qual de que la paraula “vamp” fou utilitzada per vincular-la al cinema de forma específica i separar-la de les altres representacions artístiques que la van construir i establir com a imatge arquetípica específica.

B.3. MARC REFERENCIAL ON ES MODELA EL TERME

La dona fatal és normalment descrita com una imatge que va esdevenir famosa durant les darreres dècades del segle XIX, la qual es va caracteritzar en l’art i la literatura dels estetes, els decadents i els simbolistes. El personatge de la dona fatal s’inscriu en un univers social de transició, que codifica encara de forma rigorosa els comportaments però que confereix al mateix temps una àmplia autonomia als individus, tot gràcies a uns nous models de valors lligats al règim democràtic. Segons afirma Maingueneau⁷¹, és en un món entre dos móns, en el quadre paradoxal d’una societat burgesa que ha destruït el món tradicional però que aspira a un ordre estabilitzat, en un món en el qual l’honestat de les dones honestes és constantment amenaçada, on apareix i s’estableix la dona fatal. Les darreres dècades del segle XIX apareix una població de dones que s’excedeix de les categories tradicionals. Ja no es tracta de personatges femenins excepcionals, com ara aventureres d’alta volada, favorites d’un príncep, dones de lletres o aristòcrates proteccionistes de les arts, figures capaces de brillar dins d’un univers determinat. En aquesta època es desenvolupa en les grans ciutats una veritable indústria de l’espectacle: el cafè-concert, el cabaret, l’opereta, el teatre i el music-hall, que mobilitzen una àmplia quantitat de personal femení, al voltant del qual circula una densa quantitat d’empresaris i protectors. Com a dada referencial, l’any 1890 es comptabilitzen més de mil cafès-concert a París. A tot això cal afegir-hi el desenvolupament i perfeccionament de les noves tecnologies que són, al tombant de

⁷¹ Maingueneau, Dominique. *Féminin fatal*, Paris: Descartes & Cie, 1999, p. 12.

segle, la fotografia, i, seguidament, el cinema. Dins d'aquest marc és on es modela el personatge de la dona fatal. No estem parlant d'una prostituta ni d'una dona pertanyent al món de les dones honestes, ni al món de les dones de classe treballadora. Aquest tipus de dona, que no es pot descriure ni com a mare, ni com a esposa, ni com a prostituta, pot aparèixer senzillament com a dona. És una categoria a la qual els homes s'obstinen a donar un estatus. I, de fet, la figura de la dona, fins llavors protegida i en segon pla, no hagués suscitat cap mena de reacció en l'imaginari col·lectiu si no se l'hagués associat de forma directa amb la mort. Després de la guerra del 1870, la societat assisteix a una reactivació de la malaltia de la sífilis, i el personatge de la dona destructora hi apareix immersa degut a l'angoixa davant el mal veneri i a la degeneració que provoquen les seves conseqüències: és al costat d'aquestes "criatures malignes" que els homes de famílies d'honor poden deixar malmesa la il·lusió d'una descendència fructífera. Donat el desconeixement científic sobre qualsevol afer relacionat amb la malaltia, a poc a poc, però de manera continuada, es van relligant les idees de sífilis i de dona, i es va perfilant la imatge de la dona fatal. Una dona que porta l'home a un destí fatal.

La imatge de la dona fatal assimila les característiques visuals de l'estil de disseny de l'Art Nouveau. El tret comú de la seva representació és el de seductora i destructora dels homes, i d'aquesta manera se'ns presenta a través de personatges com Circe, Cleòpatra i Salomé, entre d'altres. Els seus noms i la forma de presentació són tan variats que evoquen curiositat de forma automàtica.

B.4. L'ATRACCIÓ DE LA *FEMME FATALE*

Allen addueix la descripció detallada de l'atracció de la “femme fatale”- i que ens ha servit per fer-nos una composició pictòrica i accional pel que fa al comportament d'aquesta imatge arquetípica abans de l'aparició del cinema- a la simbiosi entre l'art i els protagonistes literaris d'algunes obres que es dediquen a descriure alguna pintura determinada. Praz⁷² ens parla d'aquesta simbiosi al·ludint, entre d'altres, a Mérimée i a la representació de Carmen; a Keats i la Belle Dame “*sans merci*”; i de com pintors com Burne-Jones la plasmen en les seves obres.

D'altra banda, figures i personatges mitològics i de l'època antiga, com per exemple Afrodita, Lilit, Venus i d'altres personatges històrics i llegendaris, com ara Messalina i Cleòpatra, van ser reutilitzades nomenclàticament pels artistes i poetes del segle XIX. Aquest fet podria portar a la creença que la dona fatal no és una figura nova sinó una variació d'un tema etern i antic. No obstant això, hi ha un nombre d'arguments en contra d'aquesta teoria. Primerament, la gran quantitat d'objectes i trets decoratius apareguts a finals del segle XIX a Europa que recolzen la teoria segons la qual va haver-hi una inundació d'imatges del que actualment anomenem “femmes fatales”⁷³. En segon lloc, l'alteració i intensificació de l'imaginari de la dona fatal. I, en tercer lloc, l'art eròtic dels segles precedents, que suggereix a l'observador innumbrables imatges d'objectes sexuals. Encara que no són considerades dones fatals, els nus de Ticià al segle XVI, de Rubens al segle XVII i els de Boucher al segle XVIII són emergentment suggerents; precedents pictòrics que prepararan, seguidament, l'aparició de la imatge arquetípica en qüestió.

⁷² Praz, Mario. *Op.cit.*, capítols IV i V.

⁷³ Bornay,E., *Las hijas de Lilith*, Madrid: Cátedra, 1990, conté un arxiu gràfic comentat al llarg del llibre.

No obstant, i d'acord amb els textos dels literats antics, el tipus ha existit sempre. Mario Praz⁷⁴, al començament del capítol dedicat a la dona fatal en les arts, expressa el següent: "...este capítulo podía comenzar con una comprobación de las más obvias. Siempre ha habido mujeres fatales en el mito y en la literatura, porque mito y literatura no hacen más que reflejar fantásticamente aspectos de la vida real, y la vida real ha ofrecido siempre ejemplos más o menos perfectos de femineidad prepotente y cruel...para mostrar cómo incluso en la antigüedad clásica el tipo pudo proliferar hasta hacerse obsesivo, puede recordarse la primera estancia de las Coéforas de Esquilo."

Podem trobar semblants grups de dones fatals en la literatura de tots els temps, i encara més en èpoques difícils com ara la postguerra, que potencien la inspiració tèrbola dels artistes i creatius. El que Praz no troba és una utilització normalitzada de l'expressió "dona fatal", encara que sí que en troba de substitutives, que són: trampa mortal, diable amorós, fetillera, segadora, vampir graciós, tigressa afamada o dona de poder fatal. Però en la primera part del romanticisme i fins a finals del segle XIX, tot i haver-hi moltes dones fatals en les arts, el tipus d'imatge i l'etiqueta de dona fatal no existeixen. Caldrà esperar a estereotipitzar-la i convertir-la en un clixé perquè, d'altra banda, es desenvolupi com a imatge arquetípica en els diferents corrents artístics del segle XX.

George Bernard Shaw, en la carta prefaci de *Man and Superman*,⁷⁵ ja va avisar de les alteracions -per a ell preocupants- de l'imaginari en les arts. En la seva "Carta a Arthur Bingham Walkley", comenta que en el temps comprès entre Goethe i Byron d'una banda i Ibsen de l'altra, "*Don Juan ha canviat de sexe i ha esdevingut Doña Juana, sortint de la casa de nines i definint-se com a individu, enlloc d'un mer ítem d'un spectacle moral*". Una altra vegada, l'autoafirmació de la dona com a individu implica amenaça sexual per a l'home. Així doncs, els comentaris de Shaw a principis del segle

⁷⁴ Praz, Mario. *Op.cit.*, p.348.

⁷⁵ Shaw, G.B. *Man and Superman*, London: Penguin, 1982, (1901-1903), p. 13.

XX són més aviat testimoniats de l'evolució de la iconografia tant a nivell visual com a nivell verbal.

El cinema, a l'igual que la resta de les arts, no podia oferir només personatges femenins angelicals i florits, esposes virtuoses i models femenins de conducta exemplar. També necessitava oferir els contraris, els caràcters oposats que tan bé descriu i analitza Allen en la seva obra, de forma conclusiva⁷⁶. Encara que ens hi neguem, el caràcter maniqueista sempre estarà present en tota societat: els bons sempre estaran en oposició als dolents. Segons Azzopardi⁷⁷, pot ser que la religió catòlica sigui la responsable d'aquesta classificació abusiva. A l'Antic Testament, se'ns diu que el cel estava poblat d'éssers purament espirituals que servien d'intermediaris entre Déu i els homes i que s'anomenaven àngels. De la mateixa manera, l'Antic Testament també ens parla d'una segona categoria d'àngels: els àngels dolents o els àngels de les tenebres, que Déu va exiliar després de la revolta que van organitzar. Seria bo preguntar-se si aquests àngels rebutjats no estaran en etern conflicte amb els àngels de la llum, i de fet és Azzopardi qui obre el debat sobre l'existència i plasmació de les imatges d'aquests àngels en el cinema.

Aquesta oposició de personatges bondadosos i angelicals envers els personatges malignes i endimoniats va ser estudiada degut al sobtat interès despertat per la pintura preraphaelita. Degut a aquest fet, es va començar a dedicar l'atenció a un tipus oposat al de la dona fatal, que nosaltres hem vingut anomenant angelical però que els estudiosos han anomenat "la dona fràgil", i que és tan freqüent com l'anterior. Aquesta dona fràgil, etèria i espiritualitzada de fi de segle va ser sospitosa fins i tot de ser una santa.

⁷⁶ Allen, V. *Op.cit.*

⁷⁷ Azzopardi, M. *Le temps des vamps, 1915-1965 (cinquante ans de sex-appeal)*, Paris: L'Harmattan, 1997.

Hinterhäuser⁷⁸ addueix la invenció del terme a una mera qüestió de “*feliç equivalent fonètic de la dona fatal*”. Es dona per descomptat que aquest tipus femení té els seus orígens en els preraphaelites anglesos, però, segons Thomalla⁷⁹, els escriptors i artistes de finals del segle XIX el van adaptar a la seva pròpia imaginació decadent. La fi de segle va saber-la assimilar de manera que correspongués a les seves idees i desitjos secrets, dotant-la d’un magnetisme i fesomia, en part, nous. Pel que fa a la fesomia, ens referim al gust decadent per la bellesa, propi de finals de segle. En paraules de Thomalla “...*no hi ha gran diferència entre un fràgil vers líric, una subtil aquarel·la, un rar i descolorit tapís o un finíssim vas de Tiffany o de Gallet i aquesta delicada criatura femenina*”. Donat que les teories de Thomalla estaven buides d’exemplificacions il·lustradores, Hinterhäuser dedica tot un apartat del seu llibre a elaborar un estudi on analitza amb deteniment exemples de narratives romàniques, d’entre les quals trobem l’espanyola.⁸⁰

B.5. EL CONCEPTE DE DONA FATAL EN RELACIÓ ALS ARQUETIPS

Tal i com ho descriuen les teories junguianes⁸¹, existeix un segon sistema psíquic de naturalesa col·lectiva, universal i impersonal, que és idèntic en tots els individus i, en contrast amb la psique individual, té continguts i modes de comportament iguals a tot arreu i en tots els individus. Com a conseqüència, és idèntic en tot ésser humà i constitueix un fonament anímic suprapersonal existent en tothom.

Per tal de situar-lo, val a dir que és un estrat més profund que l’inconscient personal- que descansa a sobre, en una capa més superficial- i que no s’origina enlloc

⁷⁸ Hinterhäuser, Hans. *Fin de siglo. Figuras y mitos*, Barcelona: Taurus, 1998. (1997), p. 91-121., cita a Thomalla, Ariane, *Die “femme fragile”. Ein literarischer Frauentypus der Jahrhundertwende*, Düsseldorf, 1972, quan es refereix a l’origen del terme.

⁷⁹ Thomalla, Ariane. *Op.cit.*

⁸⁰ I que ja debatem en l’apartat B.2. La dona fatal en la pintura.

⁸¹ Jung, Carl Gustav. *Arquetipòsit e inconsciente colectivo*, Barcelona: Paidós, 1994, pp.9-10.

sinó que és innat. Aquest inconscient col.lectiu no es desenvolupa de manera individual, sino que s'hereta, i consisteix en formes preexistents, que són els arquetips. La dinàmica i l'estructura de l'inconscient col.lectiu vénen marcades pels arquetips, que marquen de forma clara el procés d'individuació en tots nosaltres.

Donat que era impossible analitzar l'inconscient, Jung només va poder deduir l'estructura del material inconscient que apareixia en el conscient. Per tal d'aconseguir el seu objectiu, va partir de l'anàlisi del material dels somnis dels seus pacients, i va observar que totes les imatges dels seus pacients tenien significats amb característiques comunes però indefinibles i va decidir establir-los dins d'un nou ordre sota el nom d'arquetips⁸².

Abans d'anomenar-los arquetips, Jung va referir-se a "imatges primordials" de l'inconscient col.lectiu, degut a les imatges simbòliques que es trobava en els somnis que estudiava dels seus pacients. Amb el temps, es va anar adonant que no podia treure conclusions de l'estructura de l'arquetip en si, ja que resultava etèria i poc definida degut a la multiplicitat de formes a través de les quals es presentava al conscient. Llavors va afirmar per primera vegada que un arquetip en repòs i sense projectar no té una forma determinada sinó que és una estructura indefinida que pren una forma definida només quan es projecta.

⁸² En un dels seus estudis, l'autor ens descriu de manera exemplificada el que considera un arquetip i la seva formació, i diu així: "...sabemos ahora que la alquimia no sólo se convirtió en química a medida que fue logrando separarse poco a poco, en forma cada vez más radical, de las suposiciones mitológicas, sino que también se tornó en una suerte de filosofía mística, si es que no lo había sido siempre. Con la idea de la **coniunctio**, se logró, por una parte, esclarecer el misterio de la combinación química, y por otra, expresar mitológicamente el arquetipo de la unión de los opuestos, es decir, la imagen de la **unio mystica**. Los arquetipos no representan ya algo externo, ajeno al alma – aunque, desde luego, sólo las impresiones del mundo circundante, proporcionan las formas en que se nos manifiestan-, sino que, independientemente de sus formas exteriores, trasuntan más bien la esencia y la vida de un alma no individual, si bien innata en todo individuo y no susceptible de ser modificada por su personalidad, ni de ser poseída como algo exclusivamente suyo. Esta alma es en cada individuo singular un alma común a muchos, y, en definitiva, a todos. Constituye la condición previa de cada psique individual, tal como el mar es el portador de cada una de sus olas....la **coniunctio es una imagen a priori** que desde tiempo immemorial ocupa un lugar preponderante en el desarrollo espiritual del hombre... Jung, C.G. *La psicología de la transferencia*, Barcelona: Paidós, 1993, pp. 31. (1ª ed. Zurich: Rasche & Cie., 1946).

Hi ha tants arquetips com situacions típiques hi ha a la vida. Una repetició constant ha anat gravant aquestes experiències en la nostra estructura psíquica com a formes sense contingut, representant la possibilitat d'un cert tipus de percepció i acció. Aleshores, quan sorgeix una situació que equival a un arquetip determinat, aquest s'activa i es reproduïx com un impuls instintiu. Si no és així, es produeix una neurosi. En paraules de Jung: “...los arquetipòsit solamente aparecen en la observación y en la experiencia como **ordenadores** de representaciones, y esto siempre ocurre en forma inconsciente, por lo cual sólo puede conocerse a posteriori. Asimilan material representativo, que procede indiscutiblemente del mundo fenoménico, y de ese modo se vuelven visibles y **psíquicos**.”⁸³

Jung destaca pel que fa a la qüestió de les diferències sexuals i al paper del sexe oposat com a factor generador de projecció. Jung considera els aspectes propis que neguem de manera conscient –perquè són desagradables o els tenim idealitzats- i que projectem sobre els altres. En la seva teoria de la contrasexualitat, considera que tots posseïm una personalitat del sexe oposat derivada dels rastres genètics de l'altre sexe⁸⁴. Aquesta condició genera un altre jo interior, una personalitat inconscient que té vida pròpia, dissociada, i que sovint es projecta sobre el sexe oposat, com un fetitxe o un aspecte del món orientat a defensar-nos de l'ansietat i el conflicte. Les teories de Jung sobre l'ànima i l'ànimus⁸⁵ com a arquetips són, d'una banda, una anàlisi cultural dels oposats universals i, d'altra banda, una teoria psicològica sobre els factors de projecció. Tal i com apunta Young-Eisendrath, “...En la teoría de Jung, el ánima, subpersonalidad femenina del hombre, y el ánimus, subpersonalidad masculina de la

⁸³ Jung, C.G. *Op.Cit.*, 1994, pp.178.

⁸⁴ Hormonals, morfològics, entre d'altres. Young-Eisendrath, Polly, “Género y contrasexualidad: la contribución de Jung y su desarrollo posterior”, dins de Young-Eisendrath, P.; i Dawson, T.(eds.), *Op. Cit.*, pp.313-333.

⁸⁵ Noms llatins amb els quals va identificar aquestes subpersonalitats. *Íbid.*, pp.314.

mujer, son resultado de la evolución natural de la contrasexualidad impulsada biológicamente. Si bien se desarrollan a lo largo de toda la vida, entran especialmente en juego hacia su mitad, dada la naturaleza cambiante que adquiere en esa época el desarrollo de la identidad....estos arquetipòsit estructuran aquello que poseemos del sexo opuesto en estado de latencia...Contrastando con las teorías de Freud, que centran su interés en la ansiedad de castración y la envidia del pene (poniendo así énfasis en el pene, el falo y el poder masculino), la teoría junguiana de los géneros es fluida y de amplias aplicaciones potenciales”⁸⁶.

Jung cregué que la funció connectiva entre el conscient i l'inconscient en un individu era el que va anomenar “ànima”, el vincle connectiu entre el cos i l'esperit al qual els grecs i romans s'havien referit en la forma tripartida d'un ésser humà en cos, ànima i esperit. L'ànima no és una invenció del conscient sinó un producte espontani de l'inconscient. Tampoc no és una figura que substitueixi la mare sinó que les qualitats d'enginy que posseeix la imatge de la mare i que la fan tan perillosa i poderosa es deriven, amb tota probabilitat, de l'arquetip col·lectiu de l'ànima, que es troba en tots els infants de sexe masculí.

El que va fer aleshores Jung va ser dibuixar un traçat diferenciat entre “ànima” i “ànimus”. El primer terme llatí correspon a ànima i el segon equival a ment o esperit. A més a més, va designar com a “ànimus” el factor de projecció en les dones. D'aquesta manera, Jung aconsegueix finalment distingir entre masculí i femení i les diferents vies d'individuació de cada sexe. Això vol dir que la tasca d'un home per resoldre el problema de l'ànima és integrar la seva ànima mentre que la tasca d'una dona per resoldre el problema de l'ànimus és integrar el seu esperit. També afirma que l'home

⁸⁶ *Íbid.*, pp.314-315.

integra de forma natural l'ànimus i la dona de la mateixa manera l'ànima, i així componen cadascun d'ells la totalitat del seu ésser.⁸⁷

Com han assenyalat els antropòlegs que han estudiat el comportament de societats primitives- és el cas de Margaret Mead⁸⁸ en relació als pobles primitius de les illes del sud-est asiàtic i les diferències entre masculí i femení, i Marvin Harris⁸⁹ en relació a la creença masculina de la superioritat de l'home envers la dona i els efectes de la convicció en la supremacia masculina-, un dels desordres més comuns produïts entre els pobles primitius és el que anomenen "pèrdua de l'ànima", que significa una ruptura i, més tècnicament, una dissociació de la consciència. Això porta a una partició de la percepció de la realitat per una banda i, per l'altra, a la pèrdua de conscienciació de l'ànima i de l'ànimus en la pròpia persona.

D'acord amb les teories de Jung, resulta impossible donar una interpretació arbitrària de cap arquetip. El que cal fer és aplicar-lo a la vida o situació de l'individu determinat al qual es refereix. A mode d'exemple, podem dir que tots els cadàvers del món són químicament iguals, però, per contra, els individus vius, no. Els arquetips prenen vida només quan intentem descobrir, de forma pacient, per què i de quina manera tenen significat per a un individu viu. El simple ús de paraules per classificar-los no ens serveix de gaire si no hem estat testimonis directes de la seva numinositat⁹⁰. Podem parlar de diferents arquetips, com ara l'ànima, l'ànimus, l'home savi, la gran mare i d'altres, però només adquireixen vida i significat quan es té en compte la seva

⁸⁷ Jung, Carl Gustav. *Aion. Contribuciones a los simbolismos del sí- mismo*, 2ª ed. Barcelona: Paidós, 1997.

⁸⁸ Mead, Margaret. *Masculino y femenino*. Madrid: Minerva, 1994. (1949, edició original). Pp. 15-63, 143-159, 219-243.

⁸⁹ Harris, Desmon. *Nuestra especie*. Madrid: Alianza, 1995, i *Vacas, cerdos, guerras y brujas. Los enigmas de la cultura*. Madrid: Alianza, 1995.

⁹⁰ Segons Jung, el terme "numinositat" en psicologia es refereix a l'energia psíquica continguda dins d'un arquetip, que causa la relació amb l'individu al qual afecta. Jung, Carl G. *Op. Cit.*, 1992, (1964), pp.94-95.

relació amb l'individu viu, és a dir, la seva numinositat. Només llavors començarem a entendre que els seus noms signifiquen molt poc per si sols i que el que més ens ajuda a entendre'ls és la forma com són relatats.⁹¹

Com hem vingut analitzant, Jung defineix els arquetips com a automanifestacions de l'inconscient i defineix la seva universalitat en relació a l'existència d'un inconscient col·lectiu. A més a més, Jung nota que, amb extremada freqüència, els arquetips no es presenten com a mites formats, sinó com a elements mítics, és a dir, els “motius” als quals es refereix Jesi⁹². D'aquesta manera, podem també entreveure que el cinema, amb la seva forma similar als somnis a l'hora d'explicar històries -amb personatges, llocs i situacions desconegudes per nosaltres fins llavors- pot ser un bon material d'anàlisi dels arquetips, i sobretot de l'arquetip que ens interessa i que és fonament del nostre estudi: l'arquetip de l'ànimus, la part masculina de la dona, que se'ns pot presentar, entre d'altres, com a imatge arquetípica de femme fatale. És en aquest punt que la teoria dels arquetips de Jung és d'interès per al nostre estudi.

⁹¹ *Íbid.*

⁹² Jesi, Furio. *Op.cit.*, pp.119-120.

C. LA DONA FATAL EN LA CULTURA LITERÀRIA

La literatura, com a reflex de la societat en la qual s'escriu, no ha fet més que plasmar i conservar els aspectes de la vida real. De forma fantàstica o més realista, en aquest capítol ens disposem a fer una comprovació de les més òbvies: que sempre hi ha hagut dones fatals en la literatura, i que la vida real sempre ha tingut exemples més o menys acurats dels aspectes de la feminitat que són del nostre interès en el present estudi.⁹³

C.1. LES FUNCIONS DE LA DONA EN LA RELACIÓ AMOROSA

Entre les diverses funcions que una dona pot desenvolupar en una relació amorosa, la literatura, ja des dels seus inicis, va modelar un esquema que s'ha arrelat de manera molt clara i que es refereix a la funció que permet a la dona exercir un atractiu irresistible i un caràcter endimoniat mitjançant els quals vincula a l'home a nivell eròtic i el desvia dels seus interessos superiors, soterra la seva moral i el porta a la desgràcia. Frenzel adueix aquesta vinculació un caire ambivalent, no sempre negatiu com connota inicialment l'expressió *dona fatal*, ja que ofereix a l'home seduït un màxim de satisfacció amorosa.⁹⁴

La versió babilònica de l'*Epopèia de Gilgamesh* (1800 a.C.) ja conté la figura d'una ramera enviada per Gilgamesh a l'antropomorfisme de l'home-animal en el

⁹³ Mario Praz, *op. cit.*, assegura que fer una comprovació de caire enciclopèdic sobre la temàtica de la presència de l'arquetip en la literatura i el mite és una obvietat, ja que mite i literatura són, de fet, el reflex de la vida real, i és per això que mostrar la feminitat prepotent i cruel que ens interessa ho és de la mateixa manera. Alhora considera que acudir al mite de Lilith, a fàbules d'arpies, sirenes, gorgones, o fins i tot a poemes homèrics és del tot inútil. L'autor és del parer de mostrar moments rellevants de l'esplendor literari per exemplificar de manera clara com el tipus femení va poder proliferar fins a fer-se obsessiu.

⁹⁴ Frenzel, Elisabeth. *Diccionario de motivos de la literatura universal*, Madrid: Gredos, 1980 (Stuttgart: Alfred Kröner Verlag, 1976), pp. 337-344.

personatge d'Enkidu. Aquesta ramera s'encarrega de seduir-lo mitjançant les seves arts sexuals i el convenç per visitar la ciutat d'Uruk, on es reuneix amb Gilgamesh.

Si fem referència a Adam, en la història bíblica de la creació, veurem que ens referim a una concepció similar a la de Gilgamesh. En la seducció del primer home per Eva⁹⁵, –convertida per la societat occidental en un símbol de la influència maligna de la dona– el paper seductor es troba dividit entre dues figures: Eva i el diable representat per la serp⁹⁶, encara que és Eva qui fa de portantveu del mal davant l'home que és la víctima. Hi ha altres exemples en relats de l'Antic Testament, com ara la història de Josep i la dona de Putifar⁹⁷, la de la traïció de Dalilà a Samsó⁹⁸, i la de l'afició de Salomó a les dones⁹⁹, entre d'altres, que reforcen l'exemple gràfic de la dona com a seductora.

Aquests exemples varen constituir la base per classificar la dona com a ser purament sexual i pecador per aquest motiu en la literatura patristica. L'apòstol Pau hi va contribuir amb una actitud misògina i antifeminista d'aquesta concepció primitiva cristiana. No obstant això, no podem afirmar que tot el treball bíblic segueixi el mateix

⁹⁵ Llibre primer de Moisès (segle X a. De C.).

⁹⁶ Gènesi, 3:1-3:20, on s'escriu: "...la dona, veient que l'arbre era bo per menjar, que donava gust de mirar-se'l i era temptador per a adquirir el coneixement, prengué el seu fruit i en va menjar. En donà també al seu home, i en van menjar tots dos;...Adam: "...La dona que m'heu donat m'ha ofert el fruit de l'arbre i n'he menjat". Eva: "La serp m'ha convençut que en mengés".

⁹⁷ Gènesi, 39:1-39:21, on es diu: "...succeí que la dona del seu amo posà els ulls en Josep i li digué: 'Dorm amb mi!'...Ella l'estirà pel vestit tot dient-li: 'Dorm amb mi!' Però ell, deixant-li el vestit a les mans, s'escapolí i sortí a fora...Ella posà el vestit al seu costat fins que l'amo tornà a arxiu pers. Aleshores li contà: 'L'esclau hebreu que ens has dut se m'ha acostat per burlar-se de mi i, quan he aixecat la veu i he cridat, m'ha deixat a la vora el seu vestit i ha fugit a fora...vet aquí el que m'ha fet el teu esclau'."

⁹⁸ Jutges, 16:4-16:22, on es diu: "...Dalilà, havent comprès que Samsó li havia confiat tot el secret, va fer cridar els senyors dels filisteus, dient: 'Aquesta vegada pugeu, que m'ha confiat tot el secret del seu cor'...van pujar a arxiu pers d'ella amb els diners a les mans. Ella va adormir Samsó a la seva falda...".

⁹⁹ Samuel, 13:1-13:23.

camí, ja que trobem una actitud bàsicament diferent en els Evangelis respecte de la dona.

Un personatge bíblic destacat per la seva despietada i seductora actitud és Salomé. Va ser una princesa idumea, filla d'Herodes i Herodies, i se la relaciona amb la mort de Joan Baptista. Segons relata el Nou Testament¹⁰⁰, la seva mare, Herodies, es va casar de manera escandalosa amb el germanastre del seu espòs, Herodes Antipas. Això va ocasionar la guerra amb els navateus per la repúdia d'aquest a la seva primera esposa, filla del rei navateu Aretas IV. L'actitud d'Herodes i Herodies va ser molt impopular i un dels qui va sortir en la seva denúncia va ser Joan Baptista. Aleshores Herodes el va fer apresar i, per por a matar-lo i fer-se encara més impopular, el va donar a Salomé. Segons la tradició, Salomé, de gran bellesa, va ballar per al seu padrastrer i el va seduir de tal manera que aquest, emocionat, es va oferir a concedir-li el premi que desitgés. Llavors, Salomé, seguint les instruccions de la seva mare, va demanar el cap de Joan Baptista, que li fou entregat en safata de plata.

L'antiguitat grega també va desenvolupar el personatge de la dona com a seductora. Hesíode, en la seva obra *Els treballs i els dies*, datada cap al 700 a. de C., descriu com Pandora és enviada com a venjança divina a Prometeu, a qui ella no aconsegueix seduir, però sedueix Epimeteu, que obre la caixa que conté tots els mals que reparteix per entre els homes de Prometeu, provocant alhora l'expulsió del Paradís.

D'acord amb els *Cants cipris*, Helena neix de la unió amorosa de Zeus amb Leda, i no és rebuda amb entusiasme sinó que provoca un efecte devastador: rendeix els vells troians i, després de la caiguda de Troia, aplaca fins i tot el seu marit Menelau. La figura d'Helena també apareix a la *Iliada* d'Homer, datada del segle VIII a. de C., on es

¹⁰⁰ Mateu, 14:6-12, i Marc 6:21-29.

concep a si mateixa com a fatalitat tràgica per a l'home. També Homer, en la seva altra obra, l'*Odissea*, ens ofereix figures com Circe i les sirenes, figures femenines que intenten distreure l'heroi del seu camí i de la seva finalitat. Aquestes figures presenten les mateixes característiques irresistibles que la resta de seductores.

L'antiguitat clàssica té una clara tendència obsessiva cap a aquest tipus femení, proliferant com ho fa en les *Coèfores* d'Èsquil: "*...Veritablement la terra produeix molts flagelaments d'espantosos terrors i en el bell mig de la mar pul.lulen monstres enemics dels mortals: torxes suspeses entre la terra i el cel travessen l'aire i tota criatura que vola i camina podria narrar el furor ventós dels huracans. Però ¿qui explicarà el desig prepotent de l'home, i de les dones de cor imperiós, les passions que s'atreveixen a tot, unides a les desgràcies dels mortals? Els aparellaments de la bèstia i l'home trenquen el desenfrenat amor de les dones.*"¹⁰¹ El cor ens recorda les intencions fatalistes de Clitemnestra, que assassina el seu propi marit, Agamèmnon, presa pel ressentiment -Agamèmnon sacrifica Ifigènia, la primera filla d'ambdós, per tal d'aconseguir el favor dels Déus i els vents favorables per a la flota grega- i les instigacions del seu amant, Ègist. Clitemnestra és víctima dels esdeveniments, però no per aquest motiu menys malvada.

Dante, per la seva banda, es dedicarà a anomenar-les: "*La primera d'aquelles.../...va ser emperadriu de moltes nacions./ Al vici de luxúria es va entregar tant,/ que el convertí en lícit a tots en la seva llei./...Ella és Semíramis*"¹⁰², de la qual es

¹⁰¹ Èsquil, *Tragedias completas*, Barcelona: Planeta, 1993, p.215, versos 585-601.

¹⁰² Creadora del gran imperi assiri que tant van admirar els grecs, va deixar-se endur per la luxúria i a més de destacar com a símbol de la civilització assíria, la força del seu govern i les obres civils i militars, també ho fa per la matança dels seus amants. Mitjançant una llegenda estrangera, un eco d'aquell món desaparegut mil.lenis abans va arribar fins a Dante, que també escriu d'ella: *Tant es va entregar al vici de la luxúria/que en la llei d'aquesta justificà els seus capritxos*. Voltaire també construeix una Semíramis, encara que la presenta incestuosament amant del seu fill, i igualment malvada, freda i contaminada. Calderón de la Barca, a la seva obra *La hija del aire*, la presenta molt ambiciosa, amb un impuls incontrolable pel poder.

llegeix/ que succeí a Nino, i fou la seva esposa;/ i manà a la terra que avui regeix el Sultà./...Ve després la lasciva Cleòpatra¹⁰³".

Altres figures diabòliques s'han produït per la perversió de mites antics i la seva fusió amb representacions germàniques i cèltiques. Un exemple d'aquest fet és la unió de Faust amb Helena¹⁰⁴, personatge antic i diabòlic. Aquesta relació forma part de les relacions amoroses que el diable permet i facilita enlloc d'un matrimoni cristià. Un altre exemple d'això és el personatge de Biondetta a l'obra de Cazotte¹⁰⁵. En aquesta novel·la, la bella Biondetta és l'encarnació del diable vivificada pel passat del protagonista, Don Álvaro, al qual li resulta molt difícil separar-se dels encants del personatge femení.

També són interessants les seductores bruixes, que, atrapades per joves dimonis, utilitzen l'atractiu sexual per atrapar i portar a la destrucció les seves víctimes. Kiechkefer situa l'evolució de la bruixeria dins del període comprès entre 1435 i 1500, on presagia les caceres massives de finals del XVI i principis del segle XVII, coincidint amb l'eclosió de tractats de bruixeria. Gustav Henningsen¹⁰⁶ fa referència a l'edat i el perfil de les bruixes medievals: l'estereotip de la bruixa seria el d'una dona vella, probablement de més de cinquanta anys; no obstant, això resulta incompatible amb la

¹⁰³ Aquest personatge és ple d'exotisme, i vista per alguns com a una bellesa ambiciosa i astuta, que va valer-se del seu físic per a finalitats polítiques. Per a d'altres, reina perversa que va arrossegar a la perdició homes i regnes. A l'obra de Shakespeare, *Antoni i Cleòpatra*, la reina apareix hàbil en les arts de la fascinació. Plutarc, a *Vida d'Antoni*, escriu: *...les altres dones sadollen els desitjos que alimenten, però ella desperta tanta més gana com més es prodiga; i perquè les coses més vils adquireixen gràcia en ella, els sants sacerdots la beneeixen en la seva luxúria*. Apassionada i capritxosa, és una figura complexa en la qual es barregen l'altivesa d'una reina i la vanitat d'una dona. Els romàntics cristallitzaran aquest personatge en una mena d'ídol fatal i molt menys viu que el canviant personatge perfilat per Shakespeare. Prova d'això són els textos de Gautier, *Una nit de Cleòpatra*, Pushkin en les seves *Nits egípcies* i Swinburne en *La màscara de la reina Betsabé*, que no entrarem a debatre en aquest punt però que són alguns dels testimonis d'aquest fet.

¹⁰⁴ *Historia von Doctor Johann Fausten*, 1587, anònim.

¹⁰⁵ Cazotte, J. *op.cit*, 1772.

¹⁰⁶ G. HENNINGSSEN: *El abogado de las brujas. Brujería vasca e Inquisición española*. Madrid: Alianza, 1983. Podem trobar una extensa bibliografia especialitzada sobre el tema a: http://www.uam.es/personal_pdi/filoyletras/amelang/witchbib.htm.

idea de la bruixa moguda pel desig sexual, ja que es creia que el diable s'apareixia a les futures bruixes en forma d'un jove atractiu. D'aquesta manera, l'edat de les bruixes acusades durant els primers anys d'exercir la màgia amatòria oscil·la entre els vint i els trenta anys. També explica que el setanta-cinc per cent dels individus processats eren dones, donat que la dona era considerada moralment més dèbil, més carnal i sexualment més immoderada, i, en conseqüència, era vençuda per les temptacions del diable amb més facilitat.

En l'època elisabetiana, els dramaturgs cercaran la inspiració en els costums descontrolats de la Itàlia del Renaixement, amb personatges que proclamen des de l'escenari les seves passions disposades a tot, els amors luxuriosos i abusius que porten a la ruïna i a la perdició els homes. En els versos de Webster, a l'igual que hem vist amb els d'Èsquil i Dante, les dones fatals tenen una presència absolutament poderosa i colpidora. Vegem com Webster¹⁰⁷ gosa descriure-les com a "Cometes":

"...Quant a vós, Victòria, la vostra culpa pública, unida a la condició de temps present, us priva de tots els fruits de la noble pietat; heu donat tal corrompuda prova de la vostra vida i la vostra bellesa, i heu estat considerada pels prínceps un Déu que obra irresistiblement sobre els altres Déus i sobre els homes i els successos? No menys calamitós que els cometes."

Hi ha autors, al segle XVI, que utilitzen figures de l'antiguitat en les seves obres, degut primerament al fet que les associen a aquests trets. És el cas de William Shakespeare en el seu drama *Antoni i Cleòpatra*, 1607, on l'autor ens mostra el caràcter

¹⁰⁷ Webster, J. *El diable blanc*, 1612. Victòria Corombona- o Accoramboni- és el personatge femení d'aquesta tragèdia. Definida com a famosa cortesana veneciana, apareix com a figura sensual i impetuosa. Només el vincle dels sentits la nneix al seu amant, el duc de Bracciano, que acabarà sent el seu espòs. Cruel i audaç en el seu discurs, aquest diable blanc és considerat el precursor de la dona fatal que es perfilarà a finals del Romanticisme del segle XIX.

apassionat i desenfrenat de la protagonista. Gryphius¹⁰⁸, d'altra banda, ens presenta Celinda com a una seductora que utilitza tots els mitjans que té per difondre un amor que arriba a produir deliri i desesperació a les seves víctimes. Passa el mateix amb els autors espanyols. Calderón¹⁰⁹, per exemple, ens ofereix el personatge de Semíramis, que descobreix la seva capacitat diabòlica i es troba empesa per aquest poder fins al límit de la immolació inhumana dels seus amants.¹¹⁰ El Barroc introdueix una modificació important pel que fa a la caracterització dels personatges femenins endimoniats: les dones d'origen humà prenen trets demoníacs, és a dir, es comença a psicologitzar el fet demoníac.

El racionalisme del segle XVIII deixa de banda aquesta tipologia de dona i se centra en l'home seductor. Sí que és cert que ofereix una dona dolenta, que Frenzel¹¹¹ anomena “dona de força”, una dona apassionada fins al crim però a qui falta el vertader encant¹¹². Altres obres de l'època segueixen el patró d'amable seductora, com és el cas de Dànae a la novel·la de Wieland¹¹³. Frenzel afirma que, en variants més recents del tipus fantàstic de seductora, es va adjudicar a les dones diabòliques un anhel de redenció. Podríem considerar aquest afany de redenció una probable interpretació

¹⁰⁸ Gryphius, A. *Cardenio und Celinde*, 1657.

¹⁰⁹ Calderón, *La hija del aire*, 1664.

¹¹⁰ En la literatura espanyola del segle XVI, apareix aquest tipus de personatge a través de la temàtica dels jueus d'Espanya. Una obra característica del tema és l'obra dramàtica de Lope de Vega *Las paces de los reyes y judía de Toledo*, 1616, que coincideix amb l'aparició a la seva vida de la més arrabadora passió que va conèixer: Marta de Nevares, una dona casada a qui ha d'esperar fins que queda vídua anys més tard.

¹¹¹ *Op.cit.*, p.341.

¹¹² Un exemple clarificador d'aquesta tipologia és el personatge de la Marwood al drama de Lessing, G.E. *Miss Sara Sampson*, 1755, considerada la primera tragèdia alemanya -inspirada en els models anglesos-d'ambient burgès. La Marwood –figura femenina modelada a partir dels paràmetres oferts per Medea-, impulsada per una passió antiburguesa i pel ressentiment de dona gran, elimina la jove, a la qual considera una rival.

¹¹³ Wieland, Ch.M. *Die Geschichte des Agathon*, 1766, (*Agatón*), considerada una novel·la de caire pedagògic, que marca un programa basat en l'harmonia entre la raó i el sentiment. La protagonista presenta trets menys violents i més encant natural, i per al protagonista significa una Circe i “Armida Grega”, amb aptituds espirituals i encants sensuals per seduir els homes.

cristiana, que seria el desig de posseir una ànima humana. Són personatges amb forma humana i animal a estones, i amb una redenció que es produeix mitjançant l'estimat¹¹⁴. Una mostra de dona fatal a finals del segle XVIII és l'emblemàtica comtessa Adelaida, en la primera redacció de *Goetz von Berlichingen*, de Goethe¹¹⁵. Goethe presenta la conseqüència de Marwood i Dànae amb el personatge d'Adelaida¹¹⁶:

"Weislingen: ¿En Carles? Encara no està escollit ni coronat / Adelaida: ¿Qui el desitja i no l'espera? / Weis. Tens gran idea de les seves qualitats; quasi podria creure's que/ el mires amb altres ulls./ Ade. Tranquil.lítza't. ¡Tu saps quant t'estimo! / Weis. ¡Aquesta és l'àncora de salvació en aquesta tempesta, mentre la corda no es trenqui! / Ade. (sola). ...Les aspiracions de la meua ànima són massa grans perquè puguis agafar-les en la seva cursa...No pensis a estorbar-me, Weislingen, perquè cauràs, i passaré per damunt teu."

Dominant, manipuladora i molt ambiciosa, utilitza la seva atracció per dominar els homes que l'envolten, per tal d'aconseguir poder i béns materials. Adelaida, figura

¹¹⁴ Frenzel, E. *Op.cit.*, pp.337-344, explica que l'estimat és sotmès a una prova abans d'establir-se un vincle definitiu, i segueix dient "...la prova fracassa sovint per la insuficiència humana de l'home o també pel seu amor a una rival humana. En aquests casos, la seductora és tractada amb més trets positius però la relació amorosa amb ella segueix éssent ambivalent." L'autora cita Goethe i la seva obra *Der Fischer*, balada, 1779, i n'inclou un passatge: "a medias ella lo sacó, a medias él se hundió", volent fer esment de la negació del que està prohibit, en el sentit de no ser vist per complet o només en moments determinats, almenys pel que fa a trets humans. També esmenta la llegenda de Melusina (Jean d'Arras, Histoire de Lusignan, 1387/94), en la qual el marit ha d'abstenir-se de la companyia del personatge femení els dissabtes perquè aquest es transforma en una dona serp. Quan el cavaller Raimund se n'assabenta i li retreu, l'ondina el deixa a ell i als seus fills. Frenzel considera aquesta tradició fantàstica i optimista de la redenció un afer purament de caràcter cristià, i sotmès a corrents literaris determinats. No obstant això, es produeix un canvi de perspectiva, i tornem a trobar-nos amb l'esperit del Romanticisme, que tot just comentàvem sobre la redenció però amb una variant clara: en el cas concret de l'exemple de la llegenda de Melusina, el desig de l'ondina per tenir una ànima és de nou ofert per F. de La Motte-Fouqué al seu conte *Undine* (1811), on responsabilitza de la culpa del tràgic final el cavaller Raimund, ja que s'allunya de l'ondina i s'interessa llavors per una dona humana normal, cosa que produeix l'efecte fatal del personatge transgressor. Així doncs, podem afirmar que, de vegades, els efectes fatals d'aquests personatges són els efectes dels actes equivocats o il·lògics dels personatges circumdants.

¹¹⁵ Obra dramàtica que Goethe va escriure l'any 1771 en una primera versió- una segona l'any 1773.

¹¹⁶ A partir del drama de Goethe, *op.cit.*. Passatge extret d'una versió espanyola, *Götz de Berlichingen. El de la mano de hierro*, Barcelona: Hymnsa, 1934. Adelaida és un personatge basat en les seves predecessores però ahora ofereix un tipus amb unes variants determinades, que van estretament lligades a la tradició barroca, que per l'ànsia de poder no dubta d'apartar amics i separar parelles, ni tampoc de renegar d'un amant per inclinar-se cap a un altre a l'hora de satisfer la seva pròpia sensualitat.

model i típica del moviment de l'època, "Sturm und Drang", a part d'influir en d'altres autors del "Sturm und Drang"¹¹⁷ es reflecteix en d'altres figures seductores femenines de la literatura romàntica, i, de fet, els motius de llegendes populars tenen el seu emplaçament en l'alt Romanticisme, per via de la literatura de passatemp que oferia diablesses, dimonis i éssers procedents de la mitologia. En aquest punt, entra en joc la figura del vampir, que, generalment, és femení en la literatura. Paral·lelament, aquest corrent vampiresc ofereix de manera insadollable motius diabòlics femenins procedents de nou de la literatura popular.

Durant més de dos-cents anys, els novel·listes i els autors dramàtics es van delir a oferir-nos una descripció de les dones que estaven al marge de la moral tradicional, designades sota l'apel·lació d'intrigants, aventureres, cortesanes, dones de mala vida o de moral dubtosa. A França, destaca l'Abat Prévost amb *Manon Lescaut*¹¹⁸, obra que descriu de manera sòbria i realista, plena de sentiment, la passió d'un home per una dona tendra i inassolible, afectuosa però lliure. El personatge femení s'assimila a una figura de comèdia, mentre que el masculí és un personatge típicament tràgic, i ambdós es mouen sobre un fons social autoritari i sord a les raons del cor. Manon Lescaut és una jove a qui els seus pares volen tancar en un convent per ser d'una naturalesa massa "inclinada al plaer", però coneix Des Grieux i fugen junts. Manon és una dona fatal en tant que utilitza els homes solvents al seu abast per viure amb comoditat i plaer¹¹⁹.

¹¹⁷ Una clara influència la trobem en el drama de Klinger, F.M. *Otto*, 1775 i la figura femenina de la cortesana Gianetta. Klinger és qui va donar nom al "Sturm und Drang" (*Tempesta i ímpetu*, 1776), a partir del títol d'una novel·la seva del mateix nom.

¹¹⁸ Contingut dins *Les memòries i aventures d'un home de qualitat (Mémoires et aventures d'un homme de qualité)*, 1728-31, en el volum setè i anomenat primerament *La véritable histoire del cavalier Des Grieux i de Manon Lescaut (La véritable histoire du chevalier Des Grieux et Manon Lescaut)*, 1731, i coneguda mitjançant l'abreviatura *Manon Lescaut*, obra mestra de la narrativa universal.

¹¹⁹ El narrador la distingeix com a *personne de premier rang* i, entre les diverses *filles de joie*, ella n'és una de les que esperen ser deportades a Amèrica. El relat del passat evoca constantment i de manera morosa parts del seu físic com ara les seves fines faccions, els seus ulls llanguids -podrien assemblar-se als d'una verge- i el port de la seva persona. En tots els episodis, d'altra banda, fa referència a ella com a

Utilitza els homes com a rics protectors i no dubta d'abandonar Des Grieux davant de qualsevol temptativa que li permeti viure millor econòmicament. El que fa Prévost en aquest cas és presentar-nos dos personatges passionals, un de masculí enamorat d'un de femení que valora la bona vida material per damunt de tot. La víctima ho és fins al final de l'obra, i es queda sol sense la seva estimada, que mor i, una vegada més, l'abandona. És una obra amb un clima ambigu entre el declarat moralisme i la passió romàntica. L'obra va ser portada al cinema l'any 1911, interpretada per Francesca Bertini; l'any 1912, dirigida per Capellani; l'any 1914, dirigida per Herbert Hall Winslow i interpretada per Lina Cavalieri; l'any 1926, amb Arthur Robison com a director i interpretada per Lya de Putti; i l'any 1940, dirigida per Carmine Gallone i interpretada per Alida Valli. D'altra banda, també trobem l'adaptació operística de l'obra en la famosa òpera de Giacomo Puccini, a partir del llibret en italià de Leoncavallo, Praga, Giacosa, Oliva, Illica i el propi Puccini, que també va dedicar-se a adaptar l'obra, que es va estrenar a Torí l'any 1893.

Podem parlar d'una línia de tradició pel que fa al sorgiment d'aquestes dones fatals, cosa que ens permetrà establir certes característiques de conjunt que contenen significat per a la història del gust i dels costums del moment. A l'igual que feu Praz en la seva obra, la tria de les obres és en funció de la seva representativitat, tot i que creiem que és coherent i que assoleix els proposats pels quals s'inclouen aquestes obres.

L'obra del britànic Matthew Lewis n'és testimoni essencial. La seva novel·la gòtica *El monjo*¹²⁰ conté elements sobrenaturals i escenes eròtiques i violentes de la mà

persona inconstant, pèrfida i cruel. Des Grieux és, contràriament al dit fins ara de Manon, el trist heroi de la passió fatal, que es deixa arrossegar fins al deshonor, però adonant-se'n i considerant-se feliç de la seva abdicació. D'entre tots els amants que es perden en un amor indigne i obliden la rectitud de la seva ànima -recordem el Don José a *Carmen*, que veurem amb més detall més endavant en aquest estudi-, Des Grieux té una clarividència testimoniada del seu temps enfront la seva culpa i és fins i tot capaç de justificar-la, i es un personatge que supera el seu aspecte detestable fruit de les seves baixeses morals quan ens descobreix tot sovint en la narració, la puresa del seu cor.

¹²⁰ *The Monk*, 1796.

de la seva protagonista fatal, Matilde. Flaubert desenvolupa el personatge de Matilde a *Salambó*¹²¹, on ens presenta la protagonista del mateix nom, pobra en elements psicològics però amb un alt grau de colorisme oriental, perfums i teles exòtiques. És un personatge que provoca passions i desitjos que porten a la perdició els homes -en aquest cas Mâtho, cap dels mercenaris rebels contra Cartago. És, però, inactiva psicològicament. Funciona estèticament i per la seva insistent presència en l'obra, tot i que no revela veritats femenines ni humanes. Portada al cinema en diverses ocasions, esmentem la producció de l'any 1972 dirigida per Adonis Kyrou, guionada per Buñuel i Jean-Claude Carrière, i interpretada per Nathalie Delon.

La Carmen de l'òpera de Bizet desenvolupa la part de feminitat fascinant i devastadora de la dona fatal moderna, més que no pas la protagonista gitana de la novel·la curta de Mérimée. La de Bizet és una Carmen simple i més universal, a la qual se li presenta l'amor múltiple. Aquest personatge introdueix la dona fatal del tipus espanyol, amb una violència passional. L'exasperació de l'home, que la jutja des del punt de vista masculí, fa reviure en ella les idees de traïció o perfídia. Dedicarem, en el següent punt, un apartat a parlar de manera exclusiva d'aquest personatge.

En una època com la romàntica, que es dedica a reproduir les característiques de l'edat elisabetiana fins al paroxisme, és normal que ens trobem amb la figura de la dona fatal enfrontada a la figura de la dona delicada i fràgil, que Saint-Beuve situa tan bé, de forma fugaç però alhora amb una presència digna d'esment. Parlem de la diabòlica Madame R., i la seva angelical contrària, madame de Couaën, que Saint-Beuve descriu de la següent forma:

"...En les meves aventures lascives, primer vaig aprendre a descobrir, perseguir, tenir i desitjar el tipus de bellesa que anomenaria funesta, cosa que sempre és una

¹²¹ *Salambô*, 1862.

trampa mortal, mai un símbol angèlic. La que no es dibuixa en l'expressió ideal del rostre, ni en el mirall dels ulls, ni en la delicadesa del somriure, ni en el vel estripat de les parpelles; el rostre humà no significa res, quasi res, en aquest tipus de bellesa; els ulls i la boca, que, en casar-se amb dolçor, es troben tan a prop de l'ànima, no formen part aquí del que es desitja: és una bellesa real, però abrumadora i feta tota de carn, que sembla remuntar-se en línia directa a les joves de les primeres races caigudes, que no es jutja de cara i conversant a viva veu, com convé a l'home, sinó més bé de lluny, a l'atzar del clatell i les espatlles, d'una ullada, com ho faria un caçador amb les bèsties salvatges: oh!, sí, vaig arribar a entendre aquesta bellesa. També vaig aprendre que aquest tipus de bellesa no és el veritable, ja que és contrari al propi esperit; una bellesa així mata, aixafa, però no lliga...".¹²²

Des de la primera part del Romanticisme i fins més o menys la meitat del segle XIX, trobem força dones fatals en la literatura¹²³. Alexandre Dumas fill és un més dels escriptors de l'època que ens presenta una dona fatal en els seus relats. Dumas ens interessa perquè tracta amb molt d'encert problemes socials relacionats amb el fet

¹²² *Volupté*, ed. de 1834, vol.I, pp.209-210.

¹²³ Mario Praz, *op.cit.*, quan ens parla de la dona fatal en la primera part del Romanticisme literari, fa una breu intrusió en la catalogació de la dona fatal a l'hora de diferenciar-la com a personatge, a l'igual que es va catalogar fàcilment l'heroi byronià. L'autor es troba amb una diferència fonamental entre la dona fatal i l'heroi byronià, i fa referència primordialment a la facilitat i clarividència amb què es forma un tipus en l'obra de Byron i les dificultats que provoca el tipus de la dona fatal: "...para que se cree un tipo, que es en suma un cliché, es preciso que cierta figura haya cavado en las almas un surco profundo; un tipo es como un punto neurálgico. Una costumbre dolorosa ha creado una zona de menor resistencia, y cada vez que se presenta un fenómeno análogo, se circunscribe inmediatamente a aquella zona predispuesta, hasta alcanzar una mecánica monotonía." Praz intenta explicar com evoluciona la dona fatal dins mateix de la literatura, mitjançant la seva explotació com a personatge. Ens parla, en definitiva, de la creació de l'estereotip, que no és res més que la repetició mecànica del personatge en diferents ficcions. Hem de tenir present que l'obra de Praz es va escriure abans del 1930, quan encara no havien sortit a la llum les teories de Freud i Jung sobre tipologies i arquetipologies. És el propi Praz qui, amb una nota a l'edició que nosaltres hem consultat (la reimpressió de l'edició de l'any 1976), esmenta aquest fet i afegeix que l'obra té un caràcter pioner en aquest aspecte, cosa que ens sembla rellevant des del punt de vista de la temàtica de la nostra Tesi, que s'endinsa, de fet, en la classificació, descripció i exemplificació de la dona fatal.

femení, com són el divorci, l'adulteri i la posició de la dona en la societat del moment.¹²⁴

Balzac ens presenta una dona fatal molt característica, Nana Flore Brazier,¹²⁵ serventa-mestressa a casa d'un home solter i ric de qui ella, d'acord amb el seu amant, espera heretar els béns. En descriure les varietats humanes sorgides de la vida social, Balzac es proposava establir uns paràmetres similars als establerts prèviament per Buffon¹²⁶, descrivint les diferents espècies animals. Els drames que la vida determina, sempre i quan alimenti les passions, haurien d'haver il·lustrat la manera de pensar i de comportar-se dels homes del segle XIX, pintant un transfons ambiental de la seva vida i realitzant una "història natural" dels costums de l'època, dominats pels impulsos fonamentals de l'amor i l'ambició. Retornant a la importància del seu personatge femení, la grandesa de Balzac i la contemporaneïtat dels seus personatges en relació a la imatge arquetípica de la dona fatal radica en la profunditat i extraordinària força d'un personatge monomaniac, al qual res distreu de les seves idees fixes. A tot això cal adjuntar-hi l'habilitat descriptiva de l'autor, que dibuixa amb molta naturalitat i exactitud i realisme els drames domèstics que ens presenta. El cinema l'ha representat en múltiples ocasions. Entre d'altres, l'any 1914, en una pel·lícula dirigida per Camillo de Riso i interpretada per Lilla Pescatori; l'any 1926, en una producció dirigida per Jean

¹²⁴No obstant la rellevància i contemporaneïtat dels temes que va tractar en els treballs posterior a la seva obra pòstuma- *La dama de les Camèlies*, 1848- aquests no van proliferar degut a un prudent moralisme burgès; són obres que no han sobreviscut a la defensa dels principis que en elles es feia.

¹²⁵Dins de la seva novel·la *La madriguera* (*La rabouilleuse ou Le ménage de garçon*), de l'any 1841-42, i que pertany a la jerarquia piramidal de *La comèdia humana* i part de les *Escenes de la vida de província* (*Scènes de la vie de province: les Célibataires*). Aquesta és una de les novel·les més celebrades de Balzac degut a la riquesa i unitat dels personatges.

¹²⁶Georges-Louis Leclerc, comte de Buffon, va ser un escriptor i filòsof francès previ a Balzac, que va dedicar la seva vida a classificar les espècies animals, contribuint a la divulgació de la classificació esquemàtica i tecnicista de Linneo- investigador que ofereix per primera vegada una introducció al sistema de denominació bioquímica de les espècies i un nou mètode de classificació dels vegetals- pel que fa a la història natural. El que ens interessa en aquest punt és la seva aportació des del punt de vista antropològic, i, en aquest cas, un dels apartats de la seva obra pòstuma *Història Natural*, el tractat titulat *Sobre l'home* (*De l'homme*).

Renoir i interpretada per Catherine Hessling; l'any 1944, en una producció mexicana, dirigida per Roberto Gavaldón i Celestino Gorostiza i interpretada per Lupe Vélez. D'altres adaptacions de Nana i que ens remetent a d'altres autors són les de Christian-Jaque (1955), Edouard Molinro (2001) i Kentaro Otani (2005).

Edmond Goncourt i el seu germà Jules van ser també dos escriptors que van deixar testimoni de la vida i l'ambient parisià de la segona meitat del segle XIX. Teòrics de la novel·la naturalista, es van mostrar molt interessats a oferir la veritat del que ells anomenaren "document humà". És interessant el testimoni de les seves obres, ja que ens mostra àmpliament l'ambient -en detriment de la trama, però de forma molt completa. Alguns crítics s'atreveixen a afirmar que, en les seves obres, la vida està captada amb escrupolositat fotogràfica i amb una predilecció per la sensació visual¹²⁷.

De Daudet¹²⁸, criticat pel públic parisenc i titllat d'autor regionalista, ens interessa el seu canvi de vessant en publicar una sèrie de novel·les d'ambient que presenten amb un realisme poètic protagonistes de la vida moderna del moment. L'obra més representativa i que marca la seva entrada i acceptació en la societat parisenc és *Fromont el jove i Risler el vell* (*Fromont le jeune et Risler aîné*), de l'any 1874, que, a part de fer una acurada descripció del món obrer que l'autor va conèixer quan va viure al barri parisenc de Marais, ens presenta una dona fatal –Sidonie Chebe-, l'heroïna de l'obra. En cinema, destaca una versió dirigida per Leon Mathot i interpretada per Mireille Balin l'any 1941.

¹²⁷ L'obra que va garantir als germans Goncourt un lloc important en la història de la cultura francesa de la segona meitat del segle XIX són els volums del *Journal* (Diario), els tres primers dels quals van escriure plegats i la resta Edmond en solitari. Es tracta, i en relació al nostre treball, de retrats, anècdotes i impressions de la vida parisina. Com que es tractava d'un document sovint de denúncia, l'autor es va trobar amenaçat per autors i cronistes que hi sortien reflectits. Parla del món dels artistes i de les dones de l'època de forma quasi impressionista.

¹²⁸ Alphonse Daudet, escriptor provençal contemporani de Mérimée i coincident amb ell en el fet que Georges Bizet s'interessés a posar música al seu drama rural *L'Arlesiana* (*L'Arlesienne*), de l'any 1872, ambientat a la Camarga i poc acceptat pel públic parisenc, que el va titllar de provincià.

En la mateixa línia i contemporanis de Daudet són Guy de Maupassant i la dona fatal que apareix en el seu relat *Mademoiselle Fifi*, de l'any 1882, i que té el mateix nom que l'obra. Aquest relat, com la resta de la narrativa de Maupassant, tracta la indiferència de la majoria, els amors infeliços i la mediocritat de la vida burgesa. L'actitud d'aquest escriptor és essencialment la de la impotència del lector davant d'una realitat tràgica o banal en la qual tots els individus es troben condemnats a la impotència. La societat burgesa que ens presenta és una societat immobiliària on no hi ha res de nou res a descobrir, res a canviar. És una visió sumament tràgica i un quadre realment despietat de la França de l'època. Degut a una afecció nerviosa de l'autor, que el va portar a recloure's en una clínica mental, les seves obres tenen aquest to de desconexió de la realitat per passar a un pla més ambigu de sensacions i imatges en el qual el lector té la sensació d'estar flotant en la història. Va ser portada al cinema per Robert Wise de la mà de Simone Simon l'any 1944, sota el títol de *The Silent Bell*, i parcialment a *Boule de suif* (Christian-Jaque, 1945).

D'entre els literats britànics, volem destacar l'aportació de J. Keats i la seva balada *La belle dame sans merci*, de l'any 1820. L'autor ens mostra una fada emmascarada i subtil que es troba un cavaller bosc endins i el porta a una gruta:

IX

*She took me to her elfin grot,
And there she wept, and sigh'd fill sore, ³⁰
And there I shut her wild wild eyes
With kisses four*

Allà el sedueix i l'adorm amb les cançons que li canta: el cavaller, en somnis, veu reis pàl·lids i d'altres cavallers que l'avisen dels perills inherents a la dama, i, en despertar-se, es troba sol, pàl·lid i enfebrit:

XII

*And this is why I sojourn here,
Alone and palely loitering,
Though the sedge is wither'd from the lake,
And no birds sing.*

45

Lady Geraldine és un altre personatge enigmàtic escrit per Coleridge dins del poema *Christabel*, l'any 1816. En el poema, Lady Geraldine es fa portar al bosc per Christabel i pretén un íntim contacte humà, mitjançant el qual es torna visiblement més bonica i forta i pot, d'aquesta manera, captivar el pare de Christabel. La senyoreta Kunigunda von Thurneck és també una sirena disfressada i dimoni femení, en el drama de H.v. Kleist *Das Käthchen von Heilbronn*, de l'any 1808. Les seductores del Romanticisme van continuar tenint efecte fins al Realisme. El tret fonamental vampiresc va tenir una rellevància notable a partir de Heinrich Heine, considerat el darrer poeta del Romanticisme alemany, amb l'esfinx que besa i alhora destrossa la seva víctima amb les urpes al poema introductori a *Buch der Lieder*, 3, l'any 1835; també a *Tannhäuser*, la dona venus, a *Neue Gedichte* l'any 1844, i a Herodias maquinant la mort de Joan Baptista, de nou en literatura l'any 1847 a *Atta Troll*.

A mesura que creix la distància amb el Romanticisme, es van oferint variants mítiques i van sorgint formes més psicologitzades. En paraules de Frenzel: "...bien se presentara la "Femme Fatale" como histérica tirana (Ch. Dickens, *Barnaby Rudge*, novela, 1841), como antisocial exóticamente atractiva, que hace perder al hombre su honor y dignidad (P. Mérimée, *Carmen...*), como dama caprichosamente frívola de la alta sociedad...o también como muchacha seducida y corrompida en temprana edad, que se venga de los hombres que se le rinden..."¹²⁹. D'altra banda, la freqüent aparició de dones fatals en la literatura del Naturalisme i del Simbolisme es deu al predomini dels personatges masculins dèbils i passius. L'escriptor noruec Henrik Ibsen planteja de

¹²⁹ Frenzel, E. *Op. Cit*, pp.343.

diverses maneres el personatge. Les seves obres *Peer Gynt* (1867), *Hedda Gabler* (1890) i *Bygmester Solness* (1892) són tres drames amb tres dones fatals: l'amazona amb trets històrics, la dona jove obsessionada amb l'èxit i gelosa, i la jove petulant i diabòlica que sedueix homes vells.

En les obres literàries, podem parlar de la dona fatal com d'un personatge que se'ns presenta amb una duplicitat originària: aquest és el cas de Lulú¹³⁰ en l'obra de Wedekind¹³¹. Aquest tipus d'obres van donar peu a la crítica del moment per veure en aquestes novel·les una denúncia de les influències cap a la rebel·lió que exercien lectures d'aquesta mena amb personatge femenins que influïen directament en l'esperit de les noies joves. En paraules de Frenzel: "...reflejo de la primitiva seductora griega y a la vez prototipo de la moderna vampiresa"¹³². Lulú va ser portada al cinema, entre d'altres, per Michael Curtiz (1918), amb Klára Peterdy i Béla Lugosi; també per Arzén von Zérepý, amb Asta Nielsen (1921); i per Georg Wilhelm Pabst, amb Louise Brooks (1929). HI ha una versió modernitzada de Maurice Pialat, amb Isabelle Huppert, de l'any 1980.

El literat francès Pierre Louys ens presenta Conchita Pérez, personatge de la novel·la d'ambient espanyol *La mujer y el pelele*¹³³, on replanteja, en termes dramàtics i exempts de prejudicis, el tema de l'amor sensual. Conchita, una noia andalusa de gran

¹³⁰ Sobre les espatlles de Lulú van caure els problemes del sexe, l'esclavitud i la llibertat; en definitiva, les rebel·lions de l'esperit modern en contra de les hipocresies convencionals, les crisis socials i la corrupció del decadent món burgès: el drama de la vida europea al tombant de segle, i les conseqüències sagnants de la guerra, que posà de manifest totes les seves misèries. Lulú, víctima de la seva pròpia vida, diu en l'obra: *Als dotze anys venia flors davant del Cafè de l'Alhambra, i vagava descalça entre els clients totes les nits, de dotze a dues...* Deu anys després, la veu d'un estudiant que més tard se suïcidarà degut a ella crida als jutges que després la condemnaran per haver matat el seu tercer espòs: *¿Potser podeu imaginar què haguéreu arribat a ser si als deu anys haguéssiu hagut de caminar descalços pels cafès?* Així doncs, podem afirmar que l'existència de Lulú és una denúncia i una vindicació.

¹³¹ *Die Büsche der Pandora, La caja de Pandora*, 1902.

¹³² Frenzel, E. *Op. Cit.*, pp. 344.

¹³³ *La femme et le pantin*, 1898.

bellesa i caràcter capritxós, redueix a una amorosa esclavitud don Mateo Díaz, la seva víctima. D'alta càrrega psicològica, Louys ens presenta un personatge femení cruel i orgullós, i ple de contrarietats morals, que ha estat portat al cinema en diverses ocasions: en un film de Von Sternberg, amb interpretació de Marlene Dietrich; en un de posterior, amb interpretació de Brigitte Bardot¹³⁴; i en la versió de Buñuel, *Ese oscuro objeto del deseo*¹³⁵.

És a partir del segle XIX que el fet diabòlic es presenta més en forma psicologitzada i apareix una dona fatal més tirànica, antisocial, exòticament atractiva, frívola i ressentida, que fa entrar en joc la víctima -normalment l'home-, que pren un paper protagonista. Aquesta freqüent aparició de dones fatals en els períodes Naturalista, Simbolista i Neoromàntic fa que apareguin obres d'autors tan diferents com Ibsen¹³⁶ o Wedekind¹³⁷, entre d'altres.

Fora de la literatura, però dins de l'escriptura i en aquest cas de la història, podem localitzar dones fatals en el període romà d'entre les properes als emperadors, com Agripina, Messalina, Popea o Drusilla, entre d'altres. En aquest camp, el tractament de la idea de la dona fatal és també força interessant. Messalina va ser la tercera dona de l'emperador Claudi, amb qui es va casar per qüestió d'estatus i a qui va manipular, utilitzant el seu poder per als seus objectius personals, que anaven des de simples capricis fins a execucions. En un principi, Messalina era la forma femenina del nom Mesala, però degut a a l'emperadriu romana i a la seva fama de promíscua, el nom de Messalina va adquirir el significat de dona libidinosa, fins el punt de ser utilitzat com a un sinònim de prostituta, tot això en al·lusió a les anècdotes de la luxúria que d'ella

¹³⁴ Dirigida per Julien Duvivier l'any 1959.

¹³⁵ Coproducció Franco-Espanyola amb Carole Bouquet i Ángela Molina, 1977.

¹³⁶ A *Peer Gynt* i a *Hedda Gabler*. 1890.

¹³⁷ *La caixa de Pandora*, 1902 i el personatge de Lulú.

s'explicava. Va ser famosa per la seva bellesa i les seves constants infidelitats al seu espòs, l'emperador Claudi. Entre d'altres, va tenir relacions extramatrimonials amb membres de la noblesa romana, soldats, actors, gladiadors i fins i tot oradors.

Lívia Drusilla és un altre personatge romà que mostra signes de dona fatal al llarg de la seva vida. Es va casar amb August i es va convertir en emperadriu de Roma. Lívia va seguir sent considerada el paradigma de la matrona romana: mai va portar excessiva joieria ni vestits pretenciosos, es va ocupar de les tasques domèstiques i del seu espòs, tot i ser considerada la mà dreta de l'emperador. Quan August va morir, Lívia va aconseguir que el seu fill gran, Tiberi, fos investit emperador, després de moltes morts sospitoses d'altres membres de la família imperial. Va ser una dona d'una forta popularitat entre poble romà: a part de ser una dona molt bella, és la idealització de les qualitats femenines romanes, una figura maternal. Simbolitza el poder de la renovació de la República causant l'efecte de la dona com a ideal honorable de mare i esposa romana. Tot i així, va ser sospitosa d'enverinament de molts personatges, entre ells el de la seva fillastra Júlia: "*...Se escuchó el rumor de que cuando Marcelo, sobrino de Augusto, murió en el 23 a.C., no fue por muerte natural, y que detrás de esto se encontraba Livia*" (Dion Casio, 55.33.4)¹³⁸.

Alguns personatges històrics romans també han estat, en ocasions, objecte d'interès literari. L'exemple més clar, i amb repercussió televisiva, és *Jo Claudi*, de Robert Graves. També és interessant destacar que hi ha una *Messaline* escrita per Alfred Jarry l'any 1900.

C.2. APROXIMACIÓ AL MODEL ESPANYOL DE DONA FATAL: CARMEN

Carmen és la primera representació de dona fatal exclusivament espanyola i coneguda arreu del món com a tal. Aquesta universalitat li dóna al personatge més

¹³⁸ Casio, Dion. *Historia Romana. Obra completa*. Madrid: Gredos, 2004.

definició i un perfil predefinit, és a dir, una imatge física i psicològica que ha determinat, des de llavors, molts personatges semblants en les arts visuals, sobretot al nostre país. Aquesta és la importància cabdal de la imatge arquetípica de Carmen, que apareix en la novel·la escrita per Mérimée l'any 1845. D'acord amb una carta de Mérimée a María Manuela Kirkpatrick, comtessa de Montijo, l'autor es va inspirar en una història que li va relatar la comtessa durant una visita de l'escriptor a Espanya l'any 1830. En aquesta carta, Mérimée escriu: “...*Trata sobre aquel valentón de Málaga que había matado a su querida, la cual se había consagrado por exclusiva al «público». Como yo había estudiado a los gitanos durante un tiempo, he convertido a mi heroína en gitana*”. Va ser publicada l'any 1845 a París per primera vegada. Una de les fonts que va utilitzar l'escriptor va ser el llibre de Georges Borrow *The Zinçali* (1841). La novel·la explica la història de don José, brigadier d'un regiment de dracs, basc ardent i ingenu, que es troba la gitana Carmen a Sevilla i en queda enamorat. Arran d'aquest efecte que provoca en ell, comença la davallada de don José cap a les tenebres de la seva vida: la deixa fugir quan l'havia de portar a la presó, i, com a conseqüència, és castigat i degradat; la segueix buscant, fereix un oficial degut a la gelosia, deserta, ho perd tot i es fa contrabandista. Per a ell, tot això és una vida dura, contracorrent, encara que inicialment és feliç perquè pensa que té a Carmen només per a ell. De contrabandista passa a lladre i bandoler, però Carmen es cansa d'ell i de la seva gelosia. Llavors ens assabentem que Carmen té un marit gitano que José mata; li proposa a Carmen de marxar a Amèrica formalment, però ella s'ha encapritxat de Lucas, un picador. José l'obliga a seguir-lo però degut a la negativa d'ella, la mata.

La novel·la està narrada a l'estil clàssic, on el narrador, en un viatge per Espanya, troba el bandit José i després Carmen, i, finalment, retroba José i escolta la seva miserable història. Aquesta creació tan plena de passió i de sentiment troba el seu

lloc en el moment de la seva publicació degut a l'ambient social desangelat de l'època industrial i burgesa. Carmen és un personatge del tot independent i individualitzat, encara que reconeix els lligams que provoca l'amor, cosa que l'empeny a exigir el mínim possible de les relacions. Dins d'aquestes relacions, trobem José, en qui ella veu la perillositat de la mort. Aquesta lucidesa respecte de la mort dóna al relat una força immensa. La llibertat és més forta que la por a la mort i que l'amor. Prova d'això és la seguretat amb la qual s'hi enfronta i la ignorància que demostra davant els continus avisos premonitoris¹³⁹.

D'acord amb la tesi de López Jiménez i López Esteve¹⁴⁰, l'excepcionalitat de la *Carmen* de Mérimée rau en el fet de trobar-se entre les darreres narracions pures. La història com a tal deixa d'existir a partir de llavors en les creacions literàries i es converteix en portadora de motius ideològics, filosòfics o psicològics. La narració de Mérimée, una cadena de successos, és reduïda al màxim i només s'utilitza per donar significat a les idees; la part fictícia desapareix per sota de l'estructura de l'argument.

L'obra literària *Carmen* participa de diversos corrents literaris. Hi ha Romanticisme en elements de contingut com ara els temàtics, l'exotisme i, sobretot, el color local que ens ofereix l'autor i el fet de desentendre's de les normes formals d'estil. Hi ha Classicisme en l'expressió i la retòrica, ja que té preferència per la ironia i d'altres figures literàries, i un elevat grau de sobrietat i rapidesa en el relat i en l'exactitud descriptiva dels elements actants. Sembla estrany pensar que una obra estilísticament tan innovadora no arribés a Espanya fins l'any 1881, i mitjançant l'òpera de Bizet. La novel·la va ser traduïda a l'espanyol l'any 1891¹⁴¹, és a dir que va

¹³⁹Carmen ha llegit la imminent mort a les cartes, i veu el crim a les estrelles i al pòsit del cafè.

¹⁴⁰ *Op. Cit.*, pp. 9-23.

¹⁴¹ *Carmen*, trad. De Cristóbal Litrán, Barcelona, Lib. Española, López ed., 1891. López Jiménez i López Esteve, *Op. Cit.*, pp. 90.

trigar quaranta sis anys a traduir-se¹⁴², potser degut al fet que en la seva època els espanyols van rebre l'obra com un insult, perquè la van entendre com la particular visió d'Espanya de Mérimée. En aquest sentit, la narrativa espanyola del segle XIX va ser el preludi del que seria en el cinema l'anomenada "españolada"; els primers turistes britànics i francesos van visitar la Península, i es va començar a utilitzar Espanya com a tema narratiu. Molts d'aquests primers viatgers van ser escriptors que van deformar la realitat espanyola per tal de crear-ne una altra que respongués a la idea que ells en tenien per escriure les seves obres: tòpics com els bandolres, els gitanos i les seductores flamenques, que van donar una visió molt parcial i reduïda de la cultura espanyola. Així doncs, sorgeix l'"españolada", tota obra artística que suposa l'exageració del caràcter espanyol, a través d'una llegenda o bé de la reducció de la realitat espanyola.

El Romanticisme va suposar un desplaçament de valors i de sensibilitat que alhora va demanar la creació de nous tipus literaris. Els autors espanyols van aportar una sèrie de personatges masculins que es van erigir en models de noves actituds, però les protagonistes femenines d'aquestes obres van seguir sent personatges sense cap mena d'interès ni importància, només la poca que tenien en estar al costat dels masculins. Per això, quan va aparèixer Carmen, la susceptibilitat espanyola va resorgir, cosa que ja havia fet durant el segle XVIII. El passat, la tradició, els hàbits i la cultura espanyola no sintonitzaven amb els models i valors que la Il·lustració europea considerava dignes d'elogi. La mala imatge que es rebia d'Espanya a Espanya va provocar uns sentiments d'autodefensa i reacció que va esdevenir en la no acceptació d'una perspectiva moderna i racionalista, i un tancament de files envers els atreviments dels crítics estrangers. La reacció del pensament espanyol durant més d'un segle va ser

¹⁴²Abans va traduir-se a l'anglès (1881), al iugoslau (1882) i al rus (1886).

contudent: en l'autor i la protagonista es trobava la imatge més denigrada de “*la España de charanga i pandereta*”¹⁴³. Amb aquesta fórmula es va intentar repudiar la visió d'una Espanya dolenta, artificial i pintoresca¹⁴⁴. D'aquesta manera, es va anar creant una censura no imposada però patent en les obres de nova creació, en les quals queda palesa l'absència de personatges femenins conflictius; si n'hi havia, eren presentats de forma estrambòtica i ridícula.

De totes formes, la literatura espanyola té constància de personatges femenins gens exemplars, com ara la dona brava i dominant que apareix a l'Arcipreste de Hita i que es més fàcil de trobar a través dels romances, entremesos i d'altres esclertes literàries més populars. Però les característiques d'aquestes produccions no van aconseguir suficient prestigi per convertir-se en models literaris més enllà de la seva projecció i difusió popular. També durant el Siglo de las Luces es van gestar una sèrie de recursos que incloïen tipus, paisatges, escenes i costums, però que van quedar com a meres peculiaritats regionals i locals. Fruit d'aquest desenvolupament són l'aparició de figures com les majas¹⁴⁵. En l'anomenat “majismo”-de la mà dels sainets- ja hi solen predominar un tipus de protagonistes, les majas, que es caracteritzen per un comportament fort, amb unes escomeses amoroses plenes d'audàcia, que porten la iniciativa i que, com a resultat, mostren uns trets de dona prepotent davant de l'home. Potser aquest tipus de literatura no era ben bé el que esdevenia en la vida quotidiana, però sí que és prova que alguns cercles socials ja eren capaços d'acceptar-la, tot i que no

¹⁴³González Troyano, Alberto, *La desventura de Carmen*, Madrid: Espasa-Calpe, 1991, pp. 9-64 i 93-100.

¹⁴⁴L'òpera de Bizet va consolidar la imatge que Mérimée tan a gust va forjar i que tanta repulsa va crear al nostre país. A més a més, si es fa una recerca acurada en la crítica espanyola del moment, abunden les excomunionis sentencioses. La tendència dels crítics va anar generalment dirigida a analitzar tota obra literària que impliqués problemes d'imatge, com si darrera hi hagués una identitat amb la qual tots els espanyols haguessin d'identificar-se, i llavors, és clar, la dificultat a l'hora d'acceptar-la sempre era major. *Ibid.*

¹⁴⁵ L'autor ofereix un autoretrat que assigna a la protagonista d'una “tonadilla” del divuit: “*Yo soy una maja/de rechupetón/ de estas de cigarro/ puñal y rejón*”. *Ibid.*

des de la perspectiva il·lustrada, que sempre va intentar moralitzar i mantenir un ambient molt més conservador en la societat espanyola del segle XVIII.

Ja a *El Conde Lucanor*¹⁴⁶ apareix el tipus de dona dins del paper de dona activa, dominant, fatal. Per aquest motiu, en aparèixer Carmen, es varen donar reaccions de desconcert, donat que no es tractava d'un tipus inèdit però tampoc tenia antecedents literaris de prestigi que n'haguessin predisposat el desenvolupament. Així doncs, la creació de l'obra per part de Mérimée va doblar doblement als ambients literaris espanyols existents en el moment, que van manifestar una clara actitud excloent de dues maneres. D'una banda, els progressistes i intel·lectualitzats, hereus de la il·lustració del XVIII, la rebutjaven perquè veien en Carmen un resorgir casticista que emulava els sainetes i el món que presentaven de majos, majas i toreros. D'altra banda, tampoc agradava als sectors més conservadors i tradicionals, ja que una dona com Carmen podia ser considerada arreu del món com a representativa d'Espanya.

El que Mérimée va fer, de fet, va ser presentar personatges marginats, moguts pel primitivisme. No obstant això, i com veurem més endavant, és a finals del XIX que el punt de vista comença a canviar i es comença a valorar més l'obra creativa de Mérimée¹⁴⁷.

C.2.1. La gestació de la novel·la

Prosper Mérimée va viatjar per primera vegada a Andalusia l'any 1830, durant cinc mesos, i hi va conèixer la comtessa de Montijo, de la qual va extreure valuoses històries¹⁴⁸ que servirien a l'escriptor a l'hora de recrear la relació entre Carmen i Don

¹⁴⁶A l'exemple XXXV, que narra "Lo que aconteció a un mancebo que casó con una mujer muy fuerte y muy brava". Juan Manuel, Infante de Castilla, *El Conde Lucanor*, Madrid: Castalia, 1987.

¹⁴⁷Sobre aquest tema vegeu en particular: <http://www.merimee.culture.fr/>.

¹⁴⁸La comtessa li va explicar successos que encantaren a Mérimée, com ara la del xec que va matar la seva amant, una ballarina, per excitar temeràriament la seva gelosia, o la història del problema familiar creat pel seu cunyat, que es va enamorar d'una seductora cigarrera. Per a més informació sobre el tema, vegeu: Fonyi, Antonia (Dir.). *Prosper Mérimée: écrivain, archéologue, historien*, Genève: Droz, 1999 (coll. Histoire des idées et critique littéraire).

José i gestarien la novel·la. Només caldrien dos detalls més: la condició de gitana de la cigarrera i el nom de Carmen, per d'altres vivències espanyoles de l'autor.

Tornant d'Espanya, l'autor va tenir diverses relacions amb dones de tot tipus; no va ser feliç amb cap i va ser víctima d'algunes, cosa que explica la seva misogínia, una constant en la seva obra. Cinc anys abans de la publicació de *Carmen*, publica *Colomba*, una gran novel·la corsa de venjança familiar inspirada per una germana, un dels personatges femenins cruels de l'àmplia galeria de Mérimée. El propi nom de la protagonista, Carmencita, li va inspirar una jove a la qual fa esment en les seves *Cartas españolas*¹⁴⁹ i que, segons l'autor, era gitana, prostituta i tiradora de cartes. D'aquí podem extreure que Mérimée la prengué com a base en el que s'observa com a bellesa estranya, tret amb el qual va caracteritzar la protagonista de la novel·la. A més a més, no només es limita a dotar de condició gitana la seva protagonista, sinó que introdueix altres personatges d'aquesta raça, com Lillas Pastia i García el Tuerto, i enriqueix el relat amb descripcions de costums, activitats i característiques d'aquest poble¹⁵⁰.

La novetat que aporta Mérimée amb la seva novel·la resideix en el personatge central i el fet que aquest renovi la imatge i es desenvolupi a partir diferents personatges antecessors, com ara Pandora. A Carmen la podem considerar una nova Pandora pel fet que està dotada d'abundants dons espirituals i bellesa física, però alhora és mentidera. En obrir la caixa oferta per Epitemeu -Don José comparativament- llaura el mal per tot el món. Tanmateix, al capítol II de l'obra, Carmen es presenta amb una clara al·lusió a

¹⁴⁹Segons sembla, li va inspirar una jove a la qual esmenta a la Carta cuarta ("Las brujas españolas"), que li va servir el menjar en una venta de Murviedro -antic nom de Sagunt, a València.

¹⁵⁰ Alguns d'aquests elements procedeixen de Borrow, George: *Los Zincali (Los gitanos en España)*, traducció de Manuel Azaña, Madrid: Turner, 1979. (1ª edició en anglès, 1841; 1ª edició en espanyol, 1932), obra citada per Luis López Jiménez i Luis-Eduardo López Esteve en la introducció a l'edició de *Carmen* que nosaltres utilitzem per a la nostra investigació: *Mérimée, Prosper. Carmen*, Madrid: Cátedra, 1997 (2ª edició), edició en francès amb prefaci de Michel del Castillo, Paris: Encre, 1984. Mérimée retrata Carmen a la p.124 de l'obra quan diu "*Era una belleza extraña y salvaje, un rostro que al pronto extrañaba, pero no se podía olvidar*", i té algun antecedent de la gitana sevillana de G. Borrow a *Los Zincali*.

Venus, deessa de l'amor, polígama, mentre surt de les aigües del Guadalquivir, al vespre¹⁵¹. Aquí hi ha una referència a un fet real, idealitzat per l'autor i viscut també per ell a Madrid, al riu Manzanares. La protagonista de la novel·la també recorda el personatge mitològic de Diana, que comparteix amb Carmen la seva naturalesa cruel i venjativa¹⁵². D'altra banda, el personatge masculí Don José, de condició militar, es troba relacionat amb el Déu Mart, Déu de la guerra.

Pel que fa als precedents i les analogies amb d'altres obres de la literatura occidental, trobem un clar precedent, pel que fa al conjunt de l'obra, en la novel·la de Prévost¹⁵³ *Manon Lescaut*. Podem trobar episodis concrets i detalls coincidents en diversos autors. Prova d'això és l'obra de Serafín Estébanez Calderón, *Escenas*

¹⁵¹ p.119-120: "...Hacia la puesta de sol, en Córdoba, hay muchos ociosos paseando por la margen derecha del Guadalquivir. Se respira allí las emanaciones de una tenería que conserva aún la antigua fama de la comarca en la preparación de cueros; pero, en cambio, se goza de un espectáculo que tiene su importancia. ...todas esas mujeres se desnudan y entran en el agua. Entonces se oyen gritos, risa, un alboroto infernal. ...los hombres contemplan a las bañistas, abren los ojos como platos y apenas ven nada. ...esas formas blancas e inciertas...estimulan los espíritus poéticos...Una tarde, estaba yo fumando cuando una mujer coronó la escalera que conduce al río y vino a sentarse cerca de mí. Tenía en el pelo un gran ramo de jazmín...estaba vestida con sencillez...toda de negro...las mujeres de buen tono no van de negro más que por la mañana...la bañista dejó deslizarse la mantilla que le cubría la cabeza...y me percaté de que era menuda, joven, bien proporcionada, y que tenía los ojos muy grandes...se apresuró a decirme que le gustaba mucho el olor del tabaco y que también ella fumaba". _Aquest també és el moment en què Don Jose coneix Carmen i on l'autor comença a descriure'ns físicament la protagonista, cosa que tractarem amb més detall posteriorment.

¹⁵² La deessa caçadora Diana condemna Acteó, convertit en cérvol, a ser devorat pels seus propis gossos com a càstig per haver-la vist nua.

¹⁵³ López Jiménez i López Esteve estableixen una sèrie de detalls en els quals coincideixen les dues novel·les. Nosaltres esmentarem els més rellevants, que són els que segueixen: Don José entra en un seminari, una de les reminiscències versemblants de *Manon Lescaut*, en la qual el cavaller, Des Grieux, també hi ingressa; Carmen li facilita un vestit per tal que Don José pugui sortir de Sevilla sense ser reconegut. També Manon li facilita un vestit a Des Grieux per tal que, en deixar el seminari, no sigui reconegut; Don José es declara a disposició de Carmen, quan diu: "*Yo era tan débil ante esa criatura, que obedecía todos sus caprichos*", p. 159; el cavaller Des Griuex també es considera la joguina de Manon; Don José parla amb Carmen de marxar d'Espanya i anar-se'n al Nou Món, les Amèriques, cosa que apareix també a *Manon Lescaut*, on, de fet, els dos protagonistes se'n van al nou món i allà es regeneren: de nou una coincidència amb *Carmen*, tot i que en aquest cas tot queda en el desig de José; la descripció de l'escena de l'enterrament de Carmen és molt similar a la que va escriure l'abat Prévost en la seva obra. Tot plegat, però, amb una gran diferència d'estil, ja que Mérimée és molt concís a nivell descriptiu i Prévost molt extensiu. Aquests motius per si sols poden semblar pobres, però guanyen valor a nivell conjuntural.

andaluzas, on hi ha un passatge en el que es fa una comparació similar a la que fa Don José referint-se a Carmen, quan la compara amb una euga cordovesa¹⁵⁴.

Pel que fa a la tradició de la gitana en la literatura, podem esmentar *La gitanilla* de Cervantes, on se'ns presenta una gitana que podria assemblar-se a Carmen en el seu estat d'innocència. De l'època romàntica podem esmentar Esmeralda, personatge de Victor Hugo a *Notre Dame de Paris*, que va actualitzar el tipus de gitana jove. Aquest element gitano és, en el personatge de Carmen, l'element torbador, misteriós i del destí que li confereix la lectura de les cartes. No obstant la rellevància de Cervantes i Victor Hugo, Mérimée va citar com a fonts¹⁵⁵ de la temàtica gitana la ja esmentada obra de Borrow i el *Viaje por España* de Théophile Gautier¹⁵⁶.

C.2.2. El contingut tràgic i l'element fatal

En paraules de Steiner¹⁵⁷, “*no es fácil decir a primera vista por qué Carmen ha tenido que llamear tan intensamente*”. La dona fatal era ja un clixé de la ficció romàntica. Cap a l'any 1840, s'havia convertit en un artilugi comercial, cosa que tornaria a succeir més endavant, a principis del segle XX, com a conseqüència, una vegada més, de la sobreutilització en les arts plàstiques, fet que estudiarem amb més

¹⁵⁴ S'han donat com a antecedents d'aquest retrat provocatiu de Carmen altres personatges dins de les *Escenas andaluzas* de S. E. Calderón. Mérimée fa una recreació personalíssima i, com ja hem esmentat, quan té un text precursor té un estil més nítid i concís que el malagueny, que és més culterà i ampul·lós. D'acord amb les dades ofertes per L. Jiménez i L. Esteve, les *Escenas andaluzas* van ser publicades l'any 1847 en un volum, però havien aparegut abans entre 1831 i 1832 a la revista *Cartas españolas*.

¹⁵⁵ La Dra. María del Mar Serrano té publicat a internet un article titulat “Viajes y viajeros en España”, que es va publicar en el marc del Programa d'Investigació de la CICYT PB-0247. En aquest article, l'autora parla extensament d'aquests personatges, entre d'altres: Andersen, Rousseau, Dumas pare, el baró Davillier i Hugo. També explica els objectius, la forma i l'estil dels relats posteriors. Vegeu <http://www.ub.es/geocrit/geo98.htm>.

¹⁵⁶ Gautier, Théophile. *Viaje por España*, Barcelona: Mateu, 1971 (Col. Mundo sin dimensión), (Charpentier: Nouvelle édition, 1922). Hi ha diversos passatges que ens parlen de la correlació temàtica i personatgística de l'obra de Gautier i de la de Mérimée, tot i que nosaltres només farem esment del que es refereix a Carmen: ambdós autors coincideixen en advertir que han vist poques gitanes guapes, i tots dos coincideixen a descriure els seus malucs. (Gautier, p.238; Mérimée, p.182-183).

¹⁵⁷ George Steiner, en el pròleg a l'edició de *Carmen*, Barcelona: Bruguera, 1981, pp.5-15.

detall en el següent punt d'aquest capítol. Als voltants del 1845, els climes ardents, els gitanos i els bandits eren comuns, tot i que podem dir que l'encís de *Carmen* és més profund. Steiner afirma que aquest és el punt més àlgid de la subversió humana. En tots nosaltres sorgeix la idea d'aquest personatge llibertí, exòtic, frívol i descarnat, que comparteix amb la resta de ficcions perdurables una característica essencial: com tots els grans personatges de l'art, ella és meitat mirall i meitat somni.

La història de Carmen és la d'una fatalitat guiada pel destí¹⁵⁸, com en les tragèdies gregues, i aquest clima tràgic és produït pel color negre, el fet diabòlic, les supersticions, els mals auguris i la tragèdia que en si mateixa és l'enfrontament de dues mentalitats incompatibles¹⁵⁹: Carmen, que no pot acceptar José per naturalesa, perquè, tot i que és del tot infidel, és fidel a la seva raça i al seu destí, i Don José, que vol recuperar el món que tenia amb Carmen però que no vol reendinsar-s'hi tot sol; és a dir, depèn completament d'ella i sense ella no pot viure. És llavors quan decideix de matar-la, i Carmen veu venir la mort i no lluita per sobreviure, ja que segueix sense renunciar a la seva raça i el seu destí -ja augurat en el pòsit del cafè.

En la seducció de José per part de Carmen¹⁶⁰, la gitana ha d'utilitzar tots els seus recursos, excitant-lo amb les cames mig obertes per unes mitges foradades, descobrint-

¹⁵⁸ Ja desd'un principi, Mérimée descriu a Carmen d'una manera molt particular quan ella es troba enmig d'una actuació psicològica, que la defineix amb una claredat abrumadora: "...mientras tanto, la gitana seguía hablándole en su lengua. Se animaba gradualmente. Sus ojos se inyectaban de sangre y se ponía terrible, las facciones se contraían, golpeaba el suelo con el pie. Me pareció que le urgía vivamente a hacer algo (a José) ante lo que él dudaba...viéndola pasar una y otra vez rápidamente su manita bajo la barbilla...don José no respondió a ese gran torrente de elocuencia más que con dos o tres palabras pronunciadas secamente..." (p.126). Podem apreciar també les diferents naturaleses d'ambdós personatges.

¹⁵⁹ La pròpia Carmen veu el destí d'ella i de José:" ...¿Sabes, mi niño, que creo que te quiero un poco? Pero esto no puede durar. Perro y lobo no hacen buenas migas a la larga..." (p.151).

¹⁶⁰ Queda molt ben reflectida en un passatge del capítol III: "Llevaba falda roja muy corta que dejaba ver unas medias de seda blancas con más de una agujero, y bonitos zapatos de tafilete rojo, anudados con cintas de color de fuego. Apartaba la mantilla para descubrir los hombros y un gran ramo de casia que sobresalía de la camisa. Tenía también una flor de casia en la comisura de la boca y avanzaba balanceándose sobre las caderas como una potranca que la remonta de Córdoba. ...todos echaban algún

se les espatlles, atraient la vista de la víctima cap al pit i la boca de la protagonista amb dues flors.

Don José, sortint de la presó, i fent guàrdia a casa del coronel que fa una festa, per divertir als convidats, un grup de gitanes -entre les quals hi ha Carmen- ballen la seva dansa, cosa que es converteix en motiu de gelosia per part de José, que alhora pensa que sent per ella el "verdadero amor" de caire espiritual, en qualsevol cas, una afirmació poc seriosa per part del protagonista i víctima. Al mateix temps, i en paraules del propi José, recordem que diu que, a casa del coronel "*hubiera deseado estar cien pies bajo tierra*", cosa que ens diu que percep aquest poder maligne de Carmen i la por al domini absolut d'una situació del tot incontrolable. Més endavant, una gitana li anticipa que si no se separa d'ella acabarà a la forca. Quan Mérimée escriu l'obra encara no estem en el període naturalista però l'autor ja utilitza els recursos típics del moviment, com ara deixar actuar l'instint incontrolat del ser humà sobre qui pretén compartir o desplaçar José en la possessió de Carmen. Al final, José es torna en contra de Carmen en sentir el rebuig d'ella, tot i que l'enamorament d'ell -una passió desenfrenada i incontrolada- és ja imparable, i només acabarà amb la tragèdia i la fatalitat final, que és la mort. La naturalitat amb què utilitza els recursos per seduir, com ara les flors que duu Carmen en la dansa per a José, són filtrats en el text per Mérimée amb una subtileza extraordinària, i són rebuts pel lector com a anècdotes de la vida quotidiana. Carmen és fatalista, com la seva historia: "*Llegará tu hora*", anuncia a José; "*Está escrito*", diu Carmen, referint-se que José la matarà. El propi José sembla caure també en la superstició quan diu: "*Era un viernes, no lo olvidaré jamás*", referint-se al

piropo atrevido a su figura; respondía a cada uno mirando dulcemente con el rabillo del ojo, con el puño en la cadera, descarada como una auténtica gitana que era...ella, como suelen hacer los gatos, que no vienen cuando se les llama, se paró ante mí y me dirigió la palabra...Y cogiendo la flor de casia que tenía en la boca, me la lanzó, con un movimiento del pulgar, exactamente entre los ojos...vi que la flor de casia se había caído entre mis pies...pero la cogí sin que mis camaradas se dieran cuenta y la guardé cuidadosamente en la guerrera" (pp.134-136).

dia que la va conèixer. És d'aquesta manera que es va descobrint la fatalitat de Carmen i com el relat en si mateix anuncia la tragèdia.

Un altre dels conceptes expressius que més es repeteixen a Carmen, i que caracteritza el relat, el trobem en les paraules "diablo", "satán", i totes les derivacions com ara "diabólica" o "infernald". L'ús del concepte sobrepassa àmpliament la desena, de vegades de forma emfàtica: "*¡Que el diablo os lleve!*". Carmen és el personatge en qui el terme adquireix tota la seva significació. De fet, és ella qui diu a José: "*Has encontrado al diablo, sí, al diablo*", i el propi José la considerarà el diable com a tal: "*Eres el diablo*", li diu, i ella respondrà afirmativament, i quan José recordi la mort de Carmen, pensa: "*Esa mujer era un demonio*". En aquesta novel·la els símbols sensuals i sexuals són notablement abundants: "La calle de las Serpientes", la serp que trobem en l'origen bíblic del mal humà, i és on començaran tots els mals de José¹⁶², provocats per Carmen; la flor de senet que embriaga don José, provocant el seu destí; els colors, el vermell i el negre, amor passional, que poden portar a la mort i que també poden simbolitzar el diable¹⁶³; el color blanc, en les mitges trencades i les dents com ametlles pelades, com a part més atractivament innocent de la protagonista; el color groc, que es converteix en el color de la burla, quan Carmen diu a José que és un canari, pel color groc de l'uniforme de drac, i també és de color groc la flor de senet; és el color de la mala sort en el món del teatre, la mateixa mala sort que s'acompleix de manera

¹⁶¹ La relació de Carmen amb Satanàs queda palesa en diverses ocasions al llarg del text, entre d'altres citem les següents: "*...Nos abrió una gitana, verdadera fámula de Satán*" (no es refereix a Carmen, sinó a una altra gitana, però sí que Carmen es relaciona amb ella i reacciona com segueix relatant el text): "*...se puso a bailar y a reír como una loca, cantando...yo estaba cargado con todas sus compras...echó todo al suelo y se me colgó del cuello*" (pp.148-150); "*...encontraste al diablo, sí al diablo; no siempre es negro y no te ha retorcido el cuello...*" (p.151); "*...una sonrisa diabólica que tenía en determinados momentos, sonrisa que nadie entonces deseaba imitar...una carcajada que hizo estremecerme...*" (pp.168-169).

¹⁶² Queda constància dels efectes de la dona fatal en la seva víctima en la descripció que en fa l'autor a través de les reaccions de José: "*...salí furioso, después de haber discutido durante una hora. Vagué por la ciudad algún tiempo, yendo de acá para allá, como un loco; al final entré en una iglesia y en el rincón más oscuro lloré amargamente. De repente, oigo una voz:- ¡Lágrimas de dragón...*" referint-se al militar, al rèptil (p.154).

¹⁶³ Coincidentment, els ulls de Carmen són grossos i negres.

implacable per a don José i que el porta al final tràgic. Com a tota tragèdia, al final de l'obra es produeix un enfrontament entre dos móns: el de l'ordre i el del desordre, al primer dels quals pertany José i al segon dels quals pertany Carmen. El desordre superarà inicialment l'ordre establert, tot i que finalment l'ordre serà restablert passant pel sacrifici de molts personatges claus del relat. El desordre seductor de Carmen i que ella simbolitza mor amb ella, i és llavors quan l'ordre pot ser reinstaurat.

C.2.3. La projecció del personatge

L'adaptació operística de *Carmen* va tenir una importància cabdal per a la difusió de la novel·la i per a la creació del mite de la dona espanyola que porta la fatalitat a l'home que és al seu costat. Òpera en quatre actes, és considerada una de les més completes i perfectes expressions del teatre musical francès del segle passat. Entre la novel·la i el llibret, les diferències no són substancials, però precisament és una òpera que representa l'escola naturalista i el llibret evita els elements pròpiament naturalistes. És a dir, que l'òpera treu a la novel·la la dramàtica truculència miserable, que Mérimée havia sabut exposar amb tanta fidelitat antropològica, i se substitueix per un superficial gust colorista que fins i tot arriba a semblar exagerat. Prova d'això és el personatge de Carmen, que ja no és una pobra gitana sinó una elegant senyoreta que s'agita damunt de l'escenari oferint un espectacle de "varietés"¹⁶⁴. En el text operístic¹⁶⁵, apareix el

¹⁶⁴ F. Ballo, a Bompiani, Valentino. *Diccionario literario de obras y personajes de todos los tiempos y de todos los países*, Barcelona: Hora, 1992 (1ª ed., Montaner&Simon, 1959), pp. 28-30, defineix l'actuació del personatge com segueix: "...trata de conciliar, para diversión del público, las ligeras gracias procaces de las "varietés" con las siempre respetables dimensiones de la "prima donna"(basten en el primer acto las arias "È l'amore strano augello" y "Presso il bastion di Siviglia").

¹⁶⁵ La designació francesa que va fer Bizet del text -òpera còmica- no es troba precisament definida per la seva comicitat sinó per estar formada de parts en prosa, parlades i cantades. No obstant això, finalment, el llibret va ser adaptat completament per ser del tot cantat, cosa que va requerir la supressió d'alguns passatges als quals nosaltres ens hem referit a l'hora de fer el present estudi. Tanmateix, el text al qual ens referim conté personatges inexistents en la novel·la però necessaris per al desenvolupament del drama cantat. Són personatges nous creats pel llibret: Micaela, Frasquita, Mercedes, el guia, Escamillo -matador de toros que substitueix el Lucas de la novel·la-. Així doncs, l'òpera còmica es va estrenar a París l'any 1875 i l'autoria del llibret pertany a H. Meilhac i L. Halévy. La traducció en la qual ens basem (*op.cit.*),

personatge de Micaela¹⁶⁶, la missatgera de la mare malalta de José, que fa la funció d'antagonista i realça encara més la malignitat de Carmen. Tot i que el llibret¹⁶⁷ transcriu bastantes frases de la novel·la original, no destaca per la seva brillantor i originalitat literària, però aconsegueix conservar quelcom realment important, que és el fet demoníac i fatal de la protagonista¹⁶⁸, a més a més del clima tràgic i també fatalista de la novel·la. En aquest context operístic, l'interès de Nietzsche per l'obra de Bizet és utilitzada per aquell com a element d'oposició a l'òpera wagneriana després de la ruptura amb el músic.

En poesia, al primer que va inspirar Mérimée va ser a Théophile Gautier¹⁶⁹. Citem, traduïts, alguns passatges que ens ofereixen algunes característiques visuals del personatge femení: “*Delgada es Carmen, trazo oscuro / Rodea sus ojos de gitana / Negros, siniestros sus cabellos / La piel curtida por el diablo /...Brotan en el centro de su blancura / Una boca de risa triunfante; / Rojo pimienta, flor escarlata, / Toma su púrpura de la sangre.*”

Manuel Machado¹⁷⁰ va substituir un sonet amb el nom de *Carmencita*. El penúltim tercet és el que més recorda la Carmen de Mérimée pels seus ulls, el fet

segueix fidelment l'original, amb la finalitat de poder comprovar el que es va conservar literalment de la novel·la.

¹⁶⁶ Steiner, *op.cit.*, diu d'aquest personatge: “...lo único que añadieron al argumento –la descolorida y redimida Micaela- no hace sino debilitarlo”.

¹⁶⁷ Sobre aquest tema, vegeu en particular: Requena, Clarisse. *Unité et dualité dans l'oeuvre de Prosper Mérimée*, Paris: Champion, 2000; i també *Mérimée*, Paris: Éditions du Patrimoine, Connaissance des arts, 2003; i també Bompiani, *Op. Cit.*, vol. II, pp. 131, on explica de manera molt clara la diferència entre l'òpera i la novel·la.

¹⁶⁸ Citem alguns passatges que il·lustren aquest fet: “*Carmen (cantando): Hazme pedazos, abrázame, no te diré nada. Desafío todo: el fuego, las armas e incluso el cielo/Carmen: Al grano, soy más que tonta por esforzarme en mentir...Sí, soy gitana, pero no dejarás de hacer lo que te pido...Lo harás porque me quieres...Pues sí, me quieres...y esta flor que has guardado...puedes tirarla ahora...el encantamiento ya ha tenido efecto.../...Carmen: Respondería que puedes quererme cuanto gustes, pero que yo te quiera, por ahora, ¡ni pensarlo!*” Mérimée, P. *Op. Cit.* pp. 213, 216 i 226.

¹⁶⁹ Gautier, Théophile. *Poésies complètes*, Paris : éd. R. Jasisnki, 1970, t.III, pp.91-92.

¹⁷⁰ Machado, Manuel. *Alma. Caprichos. El mal poema*, Madrid: Castalia, 2000 (Alma, 1902).

sensual, la valentia i el terror ancestral: “...*Pasión rugiente duerme en su ancha ojera / y en el seno magnífico, que exulta, / un gran valor y un miedo milenario...*”.

En narrativa, una novel·la clarament derivada de *Carmen* és *La femme et le pantin*¹⁷¹, en la qual la protagonista conserva una capacitat de seducció i una frivolitat desmesurades. La novel·la té una importància intrínseca notable, alhora que aporta al tema abans esmentat de l’”españolada” un to rellevant. D’altra banda, i com ja hem anat anotant, es realitzen nombroses adaptacions al cinema de l’obra de Louÿs, entre elles *The devil is a woman*, de la mà de Malene Dietrich i que tindrà greus repercussions dins del govern republicà espanyol de l’època¹⁷².

Pel que fa al teatre, *Carmen* apareix a l’escena espanyola a través de la paròdia *Carmela*, de Salvador María Granés¹⁷³. L’any 1921 s’estrena l’adaptació fidel de l’obra de Mérimée, interpretada per la reconeguda actriu Margarita Xirgu¹⁷⁴, que va ser considerada per la crítica com a espanyolada melodramàtica. Sembla que finalment és l’obra de Madariaga¹⁷⁵ la que recull el fruit dels intents anteriors, amb un “poema dramàtic” tal i com el va qualificar el seu autor. En aixecar el teló, l’obra es resumeix amb els versos següents: “*A una mujer vais a ver / vivir con amor bravío, / fiel a su propio albedrío/pero a sus amantes falso, / llevar a un hombre al cadalso/ y morir con pulso frío*”. El narrador també aporta reflexions morals sobre la trama que

¹⁷¹ Pierre Louÿs, 1898. Sobre adaptacions al cinema, vegeu: www.haycinema.com/mujer-pelele-1990.htm, i també: www.ctv.es/USERS/borobar/pantin.htm.

¹⁷² De manera més extensa, parlarem de l’obra i de l’actriu en l’apartat cinematogràfic de la nostra Tesi.

¹⁷³ Datada del 1891, és considerada una obra menor, tot i que insisteix en el caràcter malèfic de Carmen, com podem observar en alguns dels versos que la componen: “*Tuvo, y su gusto no alabo, / un novio cabo al que amaba, / más todo al cabo se acaba / y ella acabó con el cabo*” (p.76).

¹⁷⁴ Román, Manuel. *Los cómicos. Las glorias nacionales. El drama lorquiano* (1), Barcelona: Robin Books, 1995.

¹⁷⁵ Madariaga, Salvador de, *Teatro*, Madrid: Espasa-Calpe, 1983. Els versos que se citen a continuació són de la pàgina 73.

complementen la imatge creada per a Carmen: “*Esta es la ley que Dios quiso. / Busca el hombre el Paraíso: Lo pierde por la mujer*”.

En la revista musical, destaquem la d’Antonio Gala *Carmen Carmen*¹⁷⁶, que va estrenar al cap de catorze anys de començar a escriure-la¹⁷⁷. Conserva de Mérimée el poder seductor de Carmen i la seva activitat prostitutiva. L’encert de Gala és partir de la idea que Espanya necessita cantar i personifica en Carmen l’alegria canviant i temporal digna d’una prostituta. La protagonista és una dona espanyola i alhora el símbol d’Espanya. Prostituída amb les diverses institucions que simbolitzen els personatges, només trobarà la felicitat dins d’una absoluta llibertat que en ella comença a partir del sexe.

Pel que fa al cinema, l’obra ha estat produïda en multitud d’ocasions; en podem destacar les següents:

- 1915 : *Carmen*, film mut de Cecil B. DeMille, amb Geraldine Farrar
- 1915 : *Carmen*, film mut de Raoul Walsh, amb Theda Bara
- 1918 : *Carmen*, film alemany mut d’Ernst Lubitsch
- 1945 : *Carmen*, film francès de Christian-Jaque, amb Jean Marais i Viviane Romance
- 1948 : *Les Amours de Carmen (The Loves of Carmen)*, film de Charles Vidor
- 1954 : *Carmen Jones* film americà d’Otto Preminger
- 1983 : *Carmen*, adaptació flamenca de Carlos Saura
- 1983 : *Prénom : Carmen* de Jean-Luc Godard
- 1984 : *Carmen*, film d’òpera de Francesco Rosi, amb Julia Migenes
- 1984 : *La Tragédie de Carmen*, tres films de Peter Brook
- 1985 : *Carmen nue* d’Albert López
- 2004 : *Carmen de Khayelitsha (U-Carmen e-Khayelitsha)*, film sudafricà de Mark Dornford-May

Com a característiques curioses, trobem la presència de Theda Bara en el film de Walsh i la visió tràgica de Peter Brook.

¹⁷⁶ El text s’ha publicat amb un pròleg de J. Romera Castillo a Madrid: Espasa-Calpe, 1988, dins de la col·lecció Austral.

¹⁷⁷ Es va estrenar al Teatro Calderón de Madrid el 28 de setembre de 1988. A més a més, cal anomenar també l’obra de José Sanchis Sinisterra ¡Ay, Carmela!, Madrid: El Público (col Teatro, nº 1), 1989, adaptada al cinema per Carlos Saura l’any 1990.

Als anys trenta, a la cançó popular espanyola hi va haver una *Carmelilla la cigarrera*, que va recuperar el nom perquè menyspre els “*señoritos que van a Triana por ver si alguno la pué lograr, pero con oro nadie gana porque es gitana de calidad, y solo oye a un mocito que bien la camela*”. Més tard, als anys cinquanta, el compositor Quiroga i els llibretistes Quintero i León van atorgar la popularitat a Juanita Reina i després a Carmen Sevilla. La cançó *Carmen de España* afirma el següent: “...*aunque es gitana cigarrera de Sevilla, no es verdad la historia / que de mí contó un francés, / al que haría pepitoria si volviese aquí otra vez. / ...yo soy la Carmen de España y no la de Mérimée, / y no la de Mérimée*”.

D. LA DONA FATAL EN LA CULTURA VISUAL

D.1. INTRODUCCIÓ ALS MODELS PLÀSTICS

Diu Virginia M. Allen que part de l'efecte de la feminitat rau en l'aparença¹⁷⁸. I, de fet, la cultura visual del segle XIX va produir una multitud d'imatges de dones que contribueixen a la definició del que aleshores significava ser dona. Higonnet¹⁷⁹ ens parla de tres arquetips femenins que van destacar de forma clara al llarg del segle: la verge, la seductora i la musa. Es troben a diverses manifestacions de la cultura visual com ara els impresos, els anuncis publicitaris, les fotografies, les il·lustracions de llibres i en obres escultòriques i pictòriques. Bornay¹⁸⁰, d'altra banda, ens parla d'uns antecedents plàstics en forma de moviments artístics difícils de classificar temporalment -donat que són, entre ells, precursors i motivadors els uns dels altres. Allen¹⁸¹, per la seva part, ens presenta el recorregut visual i verbal de la iconografia de la dona fatal, apuntant la idea que la dona va ser llavors més eròtica i més endimoniada que en l'art precedent. Nosaltres intentarem sintetitzar aquestes postures per tal de poder arribar a definir, visualment, els antecedents que van postular l'arquetip de la dona fatal en el cinema, i perfilar aquestes imatges arquetípiques mitjançant la iconografia de Carmen, el personatge novel·lesc de Prosper Mérimée.

¹⁷⁸ “Las mujeres y las imágenes. Apariencia, tiempo libre y subsistencia” inclòs a V.V.A.A., *Historia de las mujeres*, Madrid: Santillana, 2000, (vol.4), (1ªed. Roma: 1990), pp.297-334.

¹⁷⁹ Higonnet, Anne. *Las mujeres y las imágenes. Apariencia, tiempo libre y subsistencia*, dins de Duby, Georges; Perrot, Michelle (Coords.). *Historia de las mujeres, 4. El siglo XIX*, Madrid: Santillana, 2000, pp. 297-300.

¹⁸⁰ Bornay, Erika. *Las hijas de Lilith*, Madrid: Cátedra, 1990.

El terme “femme fatale” i la seva materialització plàstica es revelava gairebé sempre com a una imatge increïble, un xic anecdòtica. Perquè es materialitzés, va caldre una atmosfera adequada, que va sorgir arran d’uns antecedents, els quals van adequar un entorn social que li va servir per desenvolupar-se; a més a més, un fort discurs misògin i, paral·lelament, l’aparició de les insospitades dimensions de la dona que estava naixent.

A partir del Renaixement, els pintors van anar reflectint, en les seves obres, representacions d’imatges amb un clar exponent sexual sota el títol, entre d’altres, de Venus, i en les quals l’erotisme era totalment passiu. En aquest marc de desig sexual masculí, la dona nua sempre sembla esperar la iniciativa de l’home, alhora que s’ofereix a ell.

Als inicis del Romanticisme¹⁸², l’artista suís Henry Fuseli va realitzar una sèrie d’imatges que proporcionen un punt de referència per als prolegòmens de la iconografia de la *femme fatale*¹⁸³. En una obra seva anomenada *Titania acaronent Bottom* (1780-1790), basada en l’obra de Shakespeare *Somni*



¹⁸² Sobre aquest tema, vegeu en particular: Blayney Brown, David. *Romanticism*, London: Phaidon Press, 2001.

¹⁸³ De fet, la pintura que el va fer famós, *El malson*, de l’any 1781, mostra una noia estirada en un sofà, en postura abandonada, defallida i amb els ulls tancats, com si una mà gegant l’hagués deixada allà. Damunt seu, un monstre nan jeu i ens mira desafiant. Darrere d’ella, el cap d’un cavall amb ulls endimoniats sobresurt de la foscor que governa el quadre. Aquesta és una manifestació precedent del que arribaria a ser la iconografia de la dona fatal. L’impacte de l’obra en el moment va ser tal que Fuseli va haver de pintar-ne nombroses rèpliques. Segons Allen, les dues més rellevants es troben l’una a Detroit i l’altra al Goethe Museum de Frankfurt. Allen V.M. *op.cit.*, pp.25.

Johann Heinrich Fuseli “El malson”, 1781, Detroit Institute of Arts, Detroit.

d’una nit d’estiu, es pot veure com sorgeixen del fons fosc i als costats de les dues figures principals -que se situen al centre- una sèrie de personatges d’entre els quals hi ha una noia amb una mirada maligna dirigida a l’espectador i que condueix un vell lligat pel coll amb una cadena, com si fos un gos. La dona, en aquest cas i en molts d’altres - en dibuixos i esbossos- apareix com a símbol del sexe i de la maldat, mentre que l’home és el seu esclau i la seva víctima. En la seva obra oficial, aquest tipus femení només apareix en poques ocasions, cosa que fa creure que no va existir voluntat artística de crear un determinat tipus iconogràfic, ni va existir tampoc continuïtat històrica.



Johan Heinrich Fuseli, “Titania acaronant Bottom”, 1780-1790, Tate Britain, Londres.

Els moviments artístics del segle XIX i el primer quart del segle XX van contenir alguns artistes que van saber representar de manera molt clara l'arquetip de la dona fatal. D’una banda, trobem el moviment Preraphaelita¹⁸⁴, format per un grup de set joves entre els quals podem destacar-ne Dante Gabriel Rossetti¹⁸⁵, que van inspirar la seva obra en un arcaic passat pictòric i que cercaven en l'art un guia per tal de dur una

¹⁸⁴ Sobre aquest tema, vegeu en particular: Cuéllar, Carlos A. *El preraphaelismo y su influencia en la creación contemporánea*, Valencia: Ed. Alfons el Magnànim, 2006. I també: Gaunt, William. *El sueño preraphaelita*, México D.F.: PCE Fondo de Cultura Económica, 2005. Mancoff, D. *Flora Symbolica: Flowers in Pre-Raphaelite Art*, Munich: Prestel Verlag, 2003. Des Cars, Lawrence. *The pre-Raphaelites: Romance and Realism*, London: Thames and Hudson, 2000.

¹⁸⁵ CRAIG, A. *Dante Gabriel Rossetti*. Oxford : Phaidon Press, 1989.

vida més cristiana i virtuosa. Al principi, els artistes van mantenir-se fidels a una temàtica de caire cristià i de llegendes medievals, però la diferent trajectòria vital i personal dels artistes va anar desembocant en uns canvis notables a nivell temàtic. Aquests canvis temàtics van esdevenir en temes literaris¹⁸⁶ i, de mica en mica, en temes de caire eròtic, sobretot durant la segona etapa del moviment, en la qual destaquen Rossetti¹⁸⁷ i la incorporació d'Edvard Burne-Jones.

¹⁸⁶ Prova d'això són les múltiples i variades representacions de diferents personatges literaris femenins. Per citar-ne algun, creiem rellevant i de fort impacte visual Lilith. Robert Graves i Raphael Patai, en el seu llibre *Los mitos hebreos*, Madrid: Alianza, 1988, (1963) pp.59, expliquen com Déu va crear per a Adam la seva primera dona, i què és el que va succeir després: “Déu va fer que Adam donés nom a tots els animals, aus i altres éssers vivents. Quan van desfilar davant d'ells en parelles, Adam -que ja era un home de vint anys- es va sentir gelós dels seus amors i, encara que va intentar acoblar-se amb cada hembra per torn, no va trobar satisfacció en l'acte. A causa d'això va exclamar: "Totes les criatures menys jo tenen la companya adequada!" i va pregar a Déu que posés remei a aquesta injustícia. Llavors Déu va crear Lilith, la primera dona, com havia creat Adam, tret que va utilitzar immundícia i sediment en lloc de pols pura. De la unió d'Adam amb aquesta diablesa i amb una altra anomenada Naamà (...) en van néixer Asmodeu i innombrables dimonis que encara infesten la humanitat. Adam i Lilith mai van trobar la pau junts, ja que quan ell volia jeure amb ella, Lilith considerava ofensiva la postura estirada que ell exigia. "¿Per què m'he d'estirar a sota teu? -preguntava- : Jo també vaig ser feta amb pols i, per tant, sóc la teva igual." Com que Adam va intentar obligar-la a obeir per la força, Lilith, airada, va pronunciar el nom màgic de Déu, es va elevar en l'aire i el va abandonar. Adam es va queixar a Déu: "M'ha abandonat la meua companya": Immediatament, Déu va enviar els àngels Senoi, Sansenoi i Semangelof perquè la fessin tornar. La van trobar al costat del Mar Roig, regió plena de diables lascius, amb els quals donava a llum lilim a raó de més de cent per dia. "Torna amb Adam ara mateix -li van dir els àngels- o si no t'ofegarem!" Lilith va preguntar: "Com puc tornar amb Adam i viure com una mestressa de casa honesta després d'haver estat al costat del Mar Roig?". Lilith i Naamà no només estrangulen els infants, sinó que també sedueixen els homes que somien, qualsevol dels quals, si dorm sol, en pot ser la seva víctima.

Lilith apareix per primera vegada com a **Lillake** en una taula sumèria de l'any 2000 aC que parla de Gilgamesh. És una dona diabòlica que viu al tronc d'un arbre. L'etimologia popular hebrea sembla que ha fet derivar Lilith de layil, "nit". És per això que la diablesa apareix sovint com un monstre nocturn pelut. Ella i les seves companyes demoniaques sedueixen els homes adormits, xuclaven la seva sang i es menjaven la seva carn.

Al **Faust** de Goethe també es fa referència a Lilith:

“FAUST: *Qui és aquesta?*

MEFISTÒFIL: *Mira-la bé. És Lilith.*

FAUST: *Qui?*

MEFISTOFIL: *La primera muller d'Adam. Guarda't de la seva bella cabellera, l'única gala que llueix. Quan amb ella atrapa un jove, no el deixa anar fàcilment”*

Trobem altres personatges amb recorreguts literaris i pictòrics semblants, com ara Pandora, Circe, les sirenes de *L'Odissea* d'Homer, la Medusa, Eva, Salomé, dins d'un extens etcètera.

¹⁸⁷ Rossetti escrivia poemes per acompanyar les seves pintures, com és el cas del seu poema *Aspecte medusa*, relacionat amb la història de Perseu i Andròmeda, que diu així:

Andromède, par Persée sauvée puis épousée

L'importunait toujours pour voir la tête de la Gorgoone.

Si bien qu'il la tint au-dessus d'une fontaine et lui dit de se pencher.

Mirée dans l'onde elle put voir sans péril

La mort par laquelle elle vivait.

Aquest nou tipus de dona que es crea en la segona època té un coll ample, uns llavis corbats, molsuts i marcats i una enorme cabellera. L'obra que marca l'inici d'aquesta segona època és *Bocca baciata* (1859)¹⁸⁸. Al fons del quadre hi ha unes calèndules que, en el llenguatge de les flors, simbolitzen el dolor i el remordiment. La poma en l'angle inferior dret pot fer referència a la temptació. En aquesta sèrie d'obres de la segona etapa, Rossetti no desenvolupa la dona fatal en la seva maduresa, però marca un camí cap a l'assoliment d'aquest arquetip¹⁸⁹.

*Que jamais tes yeux ne connaissent directement
Un objet interdit, quand bien même
Il pourrait sauver aussi bien que tuer.
Que son ombre portée sur la vie te suffise.*

Resumint, Rossetti diu a la dona que no es miri al mirall si l'home no hi és present per guiar-la. Més val, segons Rossetti, no despertar l'ego femení que dorm. D'aquesta manera, l'autor barreja dues disciplines i alhora governa un possible espectador i lector femení que s'acosta perillosament al descobriment del seu potencial encobert. Bram Dijkstra té un treball molt complet sobre aquest tema i tot el que fa referència a les figures de dones fatals dins de la cultura de la fi del segle XIX a *Les idoles de la perversité. Figures de la femme fatale dans la culture fin de siècle*, Paris: Seuil, 1992, (New York: Oxford University Press, 1986), pp. 135-176.

¹⁸⁸ Burne-Jones. *All colour paperback*, London: Academy, 1979.

¹⁸⁹ Rossetti, sovint inspirat per la literatura, va plasmar alguns personatges, com ara a Lilith en el seu quadre *Lady Lilith* (1864-1868). L'artista, que havia llegit Goethe, va realitzar algunes il·lustracions d'aquesta diablessa hebraica i, de fet, aquest personatge és el que Rossetti considera la dona fatal moderna. Com a poeta, Rossetti sovint composava sonets per als seus quadres i els col·locava en un angle del quadre. En relació a *Lady Lilith* va escriure al seu amic el doctor Hake el següent :



Dante Gabriel Rossetti, “Lady Lilith”, 1868, Metropolitan Museum of Art, Nova York.

“You ask me about Lilith -I suppose referring to the picture-sonnet. The picture is called **Lady Lilith** by rights (Only I thought this would present a difficulty in print without paint to explain it), and represents a Modern Lilith combing out her abundant golden hair and gazing on herself in the glass with that complete self-absorption by whose fascination such natures draw others within their draw circle. The idea which you indicate (viz : of the perious principle in the world being female from the first) is about the most essential meaning of the sonnet”.



Dante Gabriel Rossetti, “Bocca Baciata”, 1859, Museum of Fine Arts, Boston.

Burne-Jones, per la seva part, es va iniciar sota les directrius de Rossetti i, com aquest, té la dona com a eix central de la seva obra. La diferència principal amb el seu mestre és que Burne-Jones accentua el matís diferenciador que té la dona fatal. *Laus Veneris* (1873-1878) és potser la seva obra més significativa¹⁹⁰. Coincidint amb el seu mestre Rossetti, Burne-Jones es referirà al sexe amb un llenguatge polític i culte, cosa que farà que el reduït públic que l'entén el consideri exquisit i predilecte.

La moderna Lilith a la qual es refereix Rossetti en la seva carta al doctor Hake també intenta emancipar-se del control de l'home i es diu d'ella que rebutja la maternitat. És en aquest moment que Lilith, juntament amb d'altres personatges de la mitologia, la literatura i la pintura, serà considerada una dona fatal. El passatge citat de Rossetti a Hake és de Bornay, *op. cit.*p.132.

¹⁹⁰ En ella s'aprecia, en un espai claustrofòbic, una opressiva languidesa típica dels decadents. Venus, amb aspecte malaltís i fugisser, té la corona a la falda i la rosa -la seva flor emblemàtica- és al terra, a la vora d'ella. Al seu costat, unes joves la distreuen amb música, i darrere, en una finestra sense perspectiva, apareixen les figures d'uns cavallers medievals. Cal fer esment dels elements eròtics que apareixen en el quadre. Venus, la dona fatídica que perd el cavaller *Tannhäuser*, es debilita amb aquella bellesa de la inèrcia en una atmosfera subtilment mòrbida i sensual.



Edvard Burne-Jones, “Laus Veneris”, 1873-78, Laing Art Gallery, Newcastle.

Tot i ser un moviment no excessivament popular¹⁹¹ d'entrada, el moviment impressionista¹⁹² va tenir artistes dedicats a la figura de la dona fatal.



Edgar Degas, "Dona nua, d'esquena, pentinant-se" 1886-1888, col. a. Alfred Taubman.

Degas, d'una banda, pinta *Dona nua, d'esquena, pentinant-se*, dins de la presentació que l'artista va fer d'una sèrie de pastels de nus: dones banyant-se,

¹⁹¹ Ana-Carlota KrauBe explica, a propòsit de l'Impressionisme: "...La denominación de impresionistas no fue ningún cumplido, pues representar únicamente impresiones no era lo que se esperaba del arte de finales del siglo XIX". KrauBe, A. *Historia de la pintura. Del renacimiento a nuestros días*, Colonia: Könemann, 1995, pp.72.

¹⁹² Sobre aquest tema, vegeu en particular: Rewald, John. *Historia del impresionismo, vol.I y II*. Barcelona: Seix Barral, 1972; Smith, Paul. *Impresionismo: Bajo la superficie*, Madrid: Akal, 2006. I també: Crepaldi, Gabriele. *El impresionismo: La guía completa de Cézanne a Van Gogh*, Madrid: Electa, 2003. Bartolena, Simona. *Impresionistas*, Madrid: Electa, 2002. Thomson, Belinda. *El impresionismo. Orígenes, práctica y acogida*, Barcelona: Destino, 2001.

eixugant-se, pentinant-se o fent-se pentinar. Guillermo Solana apunta que “...*En estas piezas, el pintor explota la técnica del pastel con audacia; a veces, en lugar de fundir los tonos con los dedos o con el difumino, trabaja con enérgicos trazos de color cruzados y superpuestos...actualiza temas antiguos: la mitológica Diana, la Susana bíblica. Se ha discutido si se trata aquí de prostitutas, pero nada permite asegurarlo...en el fondo late siempre una inspiración clásica*”¹⁹³.



Edouard Manet, “Esmorzar a l’herba”, 1863, Musée d’Orsay, París.

D'altra banda, Manet va ser un pintor que va escandalitzar París amb la presentació de les seves obres. A *Esmorzar a l'herba*, ens presenta una figura femenina nua entre figures masculines vestides. De la mateixa època és *Olympia*, on també trobem un nu femení que ens mira. És, d'acord amb Solana, “...*un homenaje a la Venus de Urbino de Tiziano, o acaso una parodia, pues Olympia es una prostituta que nos mira con descaro*”¹⁹⁴.

Aquesta segona etapa és la que va tenir més influència en el moviment simbolista¹⁹⁵, del qual en sorgiria un personatge femení sensual i misteriosament confús

¹⁹³ Ramírez, Juan Antonio (Dir.). *Historia del Arte, 4. El mundo contemporáneo*, Madrid: Alianza, 1997 (1ª ed. 1995), dins del capítol “El inicio de las vanguardias: del impresionismo al fauvismo”, de Guillermo Solana, pp. 165.

¹⁹⁴ Ramírez, J.A.(Dir). *Op. Cit.*, pp.159.

que anunciaria a la figura de la dona fatal. Gestador també del resorgiment d'imatges arquetípiques, el moviment simbolista cercava oferir l'essència interior de les persones i les situacions¹⁹⁶, i d'aquesta manera utilitzava símbols que suggerissin sense definir de forma clara. És a França on entra el moviment amb més força a través de la literatura, i s'utilitzarà la figura de la dona per mostrar els sentiments trobats i difícils d'expressar. La suggerència del símbol es farà amb la dona que, a part de ser mostrada com a esposa i mare, se'ns mostrarà com a dona fatal, un nou vessant femení negatiu, fruit de la dualitat dels simbolistes, segons la qual existeixen dos móns: el superior, de l'esperit, i l'inferior, que és el dels sentits. Aquesta oposició dóna els seus fruits artístics, amb representacions del tipus místic i de rebuig envers la dona¹⁹⁷.

Gustave Moreau serà un dels principals representants del moviment i qui, éssent pintor pertanyent al moviment simbolista, va crear fantasies bíbliques i mitològiques, de les quals l'espectador havia -i ha- d'estar previament informat per tal d'entendre la seva obra. A l'igual que Rossetti, Moreau crea una iconografia femenina en la qual els sers són inaccessibles, misteriosos, dones-mite extretes de la vida quotidiana. A més, són

¹⁹⁵ Sobre aquest tema, vegeu en particular: Rapetti, Rodolphe. *Le Symbolisme*, Paris:Flammarion, 2005. I també: AA.VV. *Symbolisme. Un moment de bonheur*, Ginebra: Albert Skira, 1994. Lucie-Smith, Edward. *El arte simbolista*, Barcelona: Destino, 1992.

¹⁹⁶ Michael Gibson, en el seu llibre *Symbolism*, Köln: Taschen, 1995, p.7-31, resumeix així aquest moviment: "Més que un moviment artístic un estat mental, el Simbolisme va aparèixer cap a meitats del segle XIX. La seva influència va ser de gran importància en aquelles àrees europees que combinaven dos factors: avançada industrialització i una població predominantment catòlica...Jean Moréas va donar al Simbolisme un nom i una identitat el 18 de setembre de l'any 1886...en el suplement literari de *Le Figaro*. El tema de Moréas eren els anomenats "poetes decadents"; des del seu punt de vista, "simbolistes" era una descripció més adequada: "*La poesia simbòlica*", continuava dient, "*intenta vestir la idea en una forma perceptiva que, tot i no ser l'objectiu del poema, serveix per expressar la Idea a la qual es troba subordinat...*". Segons Gibson, doncs, la funció del símbol seria el fet d'expressar el que és absent, o, en el cas del Simbolisme, el que és "trascendental" o "espiritual".

¹⁹⁷ Bornay, *op.cit.*, pp.98, explica de manera molt clara aquesta situació de dualitat en la qual es van trobar els simbolistes; citem literalment: "...una desconfianza y rechazo de la mujer puesto que ella es la imagen por antonomasia de lo que en el mundo se conoce como lo real. La mujer es la encarnación de la dominación del espíritu por el cuerpo, es la tentadora que pone de relieve la naturaleza animal del hombre e impide su fusión con el ideal. Y aunque puede ser una musa inspiradora de la obra de arte, mucho más a menudo es su amenaza. Todo ello iba a despertar en el artista una morbosa seducción por el sexo, que irá parejo con un obsesivo temor por sus atractivos".

personatges fatídics i que es relacionen amb la mort¹⁹⁸. El tema que més va treballar va estar relacionat pràcticament en la seva totalitat amb l'antiga mitologia, llegendes històriques (com Alexandre el Gran) i la Bíblia (Moisès, Samsó i Dalilà i Salomé). Salomé, que havia forçat el rei Herodes que li portés el cap de Joan Baptista en una safata, l'assassina refinada, serà el seu exemple més clar¹⁹⁹.

Moreau, en la seva investigació sobre el tema de la bellesa dels mites primitius, va convertir Salomé en l'eix principal de la seva obra. La canviarà de país, d'estil de roba i de decorats amb una facilitat sublim. A *Salomé (dansant devant Hérode)*²⁰⁰, apareix Herodes, assegut en un tro d'estil oriental, i, al seu costat, el botxí, amb el rostre cobert i l'espasa a punt. A l'esquerra hi ha Herodies i una serventa. Salomé mostra el cap de costat i es troba en una posició una mica baixa, potser pel pes de la diadema que porta ; amb els ulls tancats, com si estigués concentrant-se abans de començar la dansa i amb el cos cobert amb una túnica. La túnica damunt del cos fa formes que semblen tatuades directament damunt la pell. Pot ser que Moreau pensés en els tatuatges que moltes prostitutes es feien pel cos i que van ser moda en aquells anys.

¹⁹⁸ Aquest pintor va desenvolupar un estil de detalls abundants i preciosos amb una "luxúria necessària " tal i com ell mateix deia, com a part essencial de les seves obres d'art.

¹⁹⁹ També ho serà del pintor britànic Aubrey Beardsley, que li dedicarà un ampli repertori d'estil molt diferent però d'intencionalitat comuna amb Moreau. Beardsley utilitzarà el dibuix a tinta i aconseguirà uns resultats molt marcats i definits. A *La capa negra* (1893), una il·lustració per a la *Salomé* d'Oscar Wilde, apareix vestida a l'estil dels anys noranta, com si l'autor volgués proclamar que hi ha Salomé per a cada època. En destaquem el perfil del rostre, amb uns llavis molt perfilats i una mirada directa, fosca i intensament malèfica.

²⁰⁰ *Gustave Moreau, sa vie, son oeuvre. Catalogue raisonné de l'oeuvre achevé*. Fribourg : Office du Livre, 1976 ; per a les proves d'aquesta obra, interessants des del punt de vista de la intencionalitat de l'artista, vegeu BITTLER, P. ; MATHIEU, P. *Catalogue des dessins de Gustave Moreau*. Paris : Editions de la Réunion des Musées Nationaux, 1983.



Gustave Moreau, « Salomé (dansant devant Hérode) », 1874-76, Los Angeles, Collection A.Hammer.

El moviment simbolista és ple d'imatges de dones fatals. Podem destacar-ne tres d'artistes ben diferenciats. Franz von Stuck és l'autor de l'oli titulat *Pecat*, (1893), una excel·lent representació de la personificació convencional de la dona endimoniada, un dels temes centrals del Simbolisme. La dona, sobre fons negre, ens descobreix el pit fins a l'abdomen. De mirada fosca i penetrant, un nas ben perfilat i amb presència, i un mig somriure malèfic. Entreveiem una fosca cabellera que li arriba per damunt del pit. Duu una serp enorme penjada del coll i que li envolta el cos; el cap de l'animal ens mira amb uns ulls vermells endimoniats i la boca oberta desafiant. És com si l'animal formés part d'ella, ens revelés les seves intencions.



Franz von Stuck, “El pecat”, 1893, Galeria d’Art Modern, Palerm.

El noruec Edvard Munch va realitzar moltes variants del tema de Salomé, prova de la seva obsessió per la llegenda. En paraules d’Erika Bornay: «...*debe inferirse su obsesión por esta leyenda, y por extensión, por el de la cabeza cortada, que entronca con sus difíciles relaciones con las mujeres, por quienes sentía contrapuestos sentimientos de atracción, rechazo y miedo*»²⁰¹.



Edvard Munch, “Salomé”,1903, Munch Museet, Oslo.

En una coneguda litografia de l'autor titulada *Salomé*, aquesta, amb els ulls semitancats i un enigmàtic somriure, recolza el cap a sobre del de la figura masculina – el retrat de l'artista-. Es confon la llarga cabellera amb els cabells d'ell, atrapat en la seva xarxa. Bornay explica que Munch es va basar en la mateixa idea que apareix en una aquarel·la seva de l'any 1898, titulada *Autoretrat/Paràfrasi de Salomé*: «...*la cabeza del artista cuelga aprisionada por una larga y fantasmal cabellera, que para él siempre tuvo la atracción de un elemento fetichista, de un erotismo esencial, por ello,*

²⁰¹ Bornay, E. *Op. Cit.*, pp. 202.

para simbolizar a la mujer castradora, sólo ha necesitado de la escueta imagen de una envolvente cabellera oscura sobre un fondo rojo de enérgicas pinceladas »²⁰².

L'artista austríac Gustav Klimt pinta *Pal.les Atenea*, que marca l'inici de la maduresa del pintor. La deessa porta l'eixida i el rostre de Medusa, en una mà



Gustav Klimt, “Pal.les Atenea”1898, Historisches der Stadt Wien, Viena.

la llança i en l'altra la *nuda veritas* amb el mirall a la mà. Pal.les apareix amb els ulls hipnòtics; en paraules de Solana «...*enigmática y terrible, con aire más oriental que griego clásico*»²⁰³. Néret diu, a propòsit de Pal.les Atenea: «...*uno de los grandes temas de fin de siglo es el dominio de la mujer sobre el hombre. La «lucha de los sexos» domina los salones, en los que también se mueven artistas e intelectuales. La Palas Atenea ...es la primera «supermujer» de su galería de mujeres, el arquetipo –acorazada y armada, subyuga victoriosa al hombre, quizás a toda la humanidad*»²⁰⁴.

D'altra banda, Toulouse-Lautrec, tot i pertanyer a la tradició impressionista i postimpressionista francesa, coincideix amb l'obra de Klimt en el predomini de l'estil

²⁰² *Íbid.*

²⁰³ Ramírez, *Op. Cit.*, pp. 191.

²⁰⁴ Néret, Gilles. *Gustav Klimt. 1862-1918*, Berlín: Benedikt Taschen, 1993, dins del capítol titulat “Simbolismo secesionista y mujeres fatales”, pp. 20.

art nouveau, pel que fa referència a la superfície plana i decorativa i les línies envoltants.



Henry Toulouse-Lautrec, “Assaig amb les noves (Moulin Rouge)”, 1890, Philadelphia Museum of Art, Philadelphia.

En la seva obra *Assaig amb les noves* representa l’assaig de les ballarines del Moulin Rouge. L’atmosfera sòrdida i el temperament mostrat pels personatges, sense alegria ni entusiasme, formen part d’un conjunt similar a un *antre satànic*²⁰⁵. Al centre, una ballarina assaja i, al seu darrera, hi ha un esquelet amb bolet i coll dur, anunci de la dansa de la mort.

L’Art Nouveau serà el contrapunt del Simbolisme i el seu objectiu serà l’aire i l’amplitud que li manquen al darrer. Representatiu de les arts aplicades i decoratives, serà l’estandart de l’ornamentació i la decoració. Així, utilitzarà formes i colors plans i corbes allargades i alhora sensuals, mentre obviarà el volum, la perspectiva i el

²⁰⁵ *Íbid.*, pp.192.

clarobscur. Aquesta concepció, en la qual es perfila la dona com a qüestió estètica, portarà, als tombants de segle, a una frivoltzació de la seva imatge²⁰⁶, i passarà a sobrecarregar el mercat d'imatges femenines decoratives, fruit del moviment modernista.²⁰⁷ L'Esteticisme i el Decadentisme, més que moviments artístics, podríem anomenar-los “*un singular estado de ánimo ante el arte y la vida, una determinada sensibilidad estética, que...iba a dar una cierta unidad... a muchos de los movimientos que, sea para nacer, sea para perecer, entroncaban con el fin de siglo*”.²⁰⁸ El motiu per comentar-los ahora és el fet que tots dos moviments engloben creacions artístiques que contenen estats d'ànim iguals, una idea de la vida i de l'art comuns i una sensibilitat artístic-estètica que van unir-los en el punt emmarcador que va significar la fi de segle. Ambdós van compartir l'afany pel refinament, mentre que es van diferenciar en l'aire de crisi i de mort del decadent en contraposició al que s'entén per esteta, que s'afanyava a intentar mostrar tot el sentiment mitjançant l'art. D'aquesta manera, Bornay afirma que és en clau decadent que se'ns presenta la dona fatal, figura de perversa espiritualitat i

²⁰⁶ Segons Walter Benjamin : « ...l'obra d'art esdevé una imatge amb funcions completament noves, de les quals, aquelles de què són conscients, és a dir, l'artística, es perfila com aquella que en el futur podrà ser considerada marginal.», Benjamin, Walter. *L'obra d'art en l'època de la reproductibilitat*, Barcelona : Edicions 62/Diputació de Barcelona, 1983, pp.44.

²⁰⁷ Prova d'això són les escultures i les arts decoratives que trobem de l'època. William Glasby va dissenyar el fons de vidriera de color acolorida, pintada i amb el vidre gravat titulada *Nit*, realitzada a Londres, on pintava sobre vidre en el seu estudi. El panell personifica la Nit en una dona que porta una làmpada i vesteix un mantó fosc amb múltiples estrelles. La figura està dempeus, sobre un fons de símbols nocturns que l'emmarquen: mussols i torxes flamejant. La diferència amb els vidres gravats medievals és el tractament escultural de les robes de la figura femenina, els plecs, que estan literalment gravats al vidre mitjançant àcid. L'obra en qüestió es troba al Metropolitan Museum of Art de Nova York. Són molts els escultors que van col·laborar en l'elaboració d'arts decoratives, que van ser precursors i iniciadors d'una rehabilitació de les arts domèstiques i que buscaven un estil modern, àmpliament difós i a l'abast de tothom. François-Rupert Carabin presenta l'any 1890 *La biblioteca*, un moble llibreria de fusta de noguer, amb figures femenines nues als extrems del moble, assegudes sensualment damunt de llibres, i dues de les quals gravades en relleu en una porta de fusta. El crític d'art Gustave Geffroy va definir-lo de la següent manera: “*Cerca del suelo, las figuras...son figuras de bajeza, enemigas pasiones de la inteligencia, vencidas y esclavizadas, por el libro. A un lado, la Ignorancia, ...Del otro lado, máscaras superpuestas: la Vanidad, la Avaricia, la Intemperancia, la Cólera, la Estupidez, la Hipocresía...en la parte alta, la obra culmina alcanzando todo su significado cerebral, con tres figuras emblemáticas...Una verdad ocupa el centro...A la izquierda y a la derecha, dos lecturas...*”, Mathieu, Caroline. *Musée d'Orsay.Guía*, Paris: Édition de la Réunion des Musées Nationaux, 1993, pp.192-233.

²⁰⁸ Bornay, E. *op.cit.*, pp.102.

moral del decadent més que de l'esteta. També es passarà del que era natural i verge a l'ambient urbà i artificial retocat per l'home.²⁰⁹

Per acabar aquesta representativitat plàstica, i pel que fa referència a l'epifenomen de la pintura moderna, trobem el treball de Tamara Lempicka -que s'inscriu prop del desenvolupament de l'"art déco"- i la influència que va tenir sobre el cinema. L'artista pinta dones tipològicament semblants al que mostra el cinema. L'any 1922 pinta el quadre "The Kiss", molt semblant al cinema expressionista del moment.



Tamara Lempicka, "The kiss", 1922, col. Particular.

L'any 1931 pinta "Idyll", on ens mostra un personatge femení molt semblant a la flapper que ofereix el cinema. És una pintura cosmopolita, moderna i molt paral.lela al que s'està mostrant en el cinema de l'època.

²⁰⁹ Cfrm. supra, pp.102-109, on l'autora explica de forma molt clara la situació social i artística fent esment d'artistes i crítics de l'època. Creiem que el valor documental que ens aporta la seva obra és idoni per tal de complementar tot el que hem dit fins ara.



Tamara Lempicka, “Idyll”, 1931, col. particular.

D'aquesta manera podem concloure que, d'una banda, la iconografia de la dona fatal espanyola es troba representada per Carmen, la de Mérimée, i de l'altra que aquesta és fruit del testimoniatge de l'autor en base a les dones espanyoles del sud de la Península, que tenen uns trets comuns físics definitoris i un estil particularment folklòric, plasmat plàsticament i que resorgirà al cinema, sobretot al cinema dels anys quaranta, que s'encarregarà de recuperar les arrels i unificar els criteris descriptius de les dones des del punt de vista físic, psicològic, sociològic i moral.

D.2. APROXIMACIÓ ALS MODELS PLÀSTICS ESPANYOLS PREVIS AL CINEMA

A Espanya, la dona fatal es va representar a través del personatge de la maja i, a partir de la novel·la de Mérimée, mitjançant la figura de Carmen. Existeixen diferents grups de pintors que van voler representar la dona espanyola popular, des d'aquarel·les

d'artistes espanyols del segle XIX²¹⁰; les pintures d'artistes espanyols que van residir a Roma entre el 1850 i el 1900²¹¹ i a París entre el 1850 i el 1900²¹²; les pintures d'artistes espanyols que van residir a Espanya al llarg del segle XIX²¹³, i alguns pintors del primer terç del segle XX²¹⁴. Tot això, sense afany d'exhaustivitat, però amb l'ànim de deixar palesa una certa concordança amb el model exposat per Mérimée. Voldríem també poder definir un panorama pictòrico-iconogràfic espanyol que resultés coincident amb el cinematogràfic.

Francisco Goya deixa palès l'efecte de la seva relació amb les dones a la seva obra. Gombrich explica que la característica principal de l'art del segle XIX és la ruptura amb la tradició. En la seva obra, Goya, a l'igual que Rembrandt, va produir un gran nombre de gravats a l'aiguafort, la majoria amb una nova tècnica anomenada aiguatinta. Tal i com explica Gombrich: “...*Molts són visions fantàstiques de bruixes i aparicions estranyes. N'hi ha que són acusacions contra els poders de l'estupidesa i la reacció, la crueltat i l'opressió que Goya havia vist a Espanya; altres només semblen donar forma als malsons de l'artista...Aquest va ser l'efecte més destacat de la ruptura de la tradició: que l'artista es va sentir lliure per posar les seves visions privades sobre*

²¹⁰ Les aquarel·les comentades en aquest treball les podeu trobar a *Gran Exposición de Acuarelas Siglo XIX*, Madrid: 1988, (catàleg), pp.7-32).

²¹¹ Les pintures comentades en aquest treball les podeu trobar a: González, Carlos; Martí, Montse. *Pintores españoles en Roma (1850-1900)*, Barcelona: Tusquets, 1987, pp.47-185.

²¹² Les pintures comentades en aquest treball podeu trobar-les a: *Pintores españoles en París (1850-1900)*, Barcelona: Tusquets, 1987, pp.85-157.

²¹³ Les pintures comentades en aquest treball podeu trobar-les a: *Museo del Prado. Casón del Buen Retiro. Pintura del siglo XIX*, (Catálogo de las pinturas del siglo XIX.), Madrid: Ministerio de Cultura, 1985, pp. 22-312, i a *La pintura española. La edad moderna: de Goya a nuestros días*, Barcelona: Carroggio SA de Ediciones, 2000, pp. 105-126, d'on hem extret dos pintors nascuts durant el segle XIX les obres comentades dels quals, però, pertanyen al primer quart del segle XX.

²¹⁴ Sobre aquest tema, vegeu en particular: García Melero, José Enrique. *Arte español de la Ilustración y del siglo XIX: En torno a la imagen del pasado*, Madrid: Encuentro Ediciones, 1998. I també: Calvo Serraller, Francisco. *Imagen romántica de España. Arte y arquitectura del siglo XIX*, Madrid: Alianza, 1995. Arias de Cossio, Ana María. *La pintura del siglo XIX en España*, Barcelona: Vicens Vives, 1989. Reyer, Carlos; Freixa, Mireia. *Pintura y escultura en España, 1800-1910*, Madrid: Cátedra (Manuales Arte), 1995. AA.VV. *Manual del arte español*, Madrid: Silex, 2003.

el paper com només havien fet fins ara els poetes..."²¹⁵. En una estada a Sanlúcar, pinta amb tinta xinesa la visió de les dones que li ha deixat la relació amb la duquessa d'Alba, potser conseqüència de la ruptura amb ella.



Francisco Goya, “Sueño de la mentira y la inconstancia”, 1796-1797.

Francisco Goya, “Volaverunt”, 1796-1797.



L'artista pinta “Sueño de la mentira y de la inconstancia”, làmina en la qual es venja de la duquessa. Mostra l'autor agafant el braç de la falsa bellesa, en paraules de Paas-

²¹⁵ Gombrich, E.H. *Història de l'art*. Barcelona: Columna, 1999 (1950), pp. 488.

Zeidler: “...Él se mostraba a sí mismo agarrando el brazo de la falsa belleza, veleidosa y, por consiguiente, con doble cara. ...de esta forma inmortalizó a la duquesa como prototipo de la veleidad de sentimientos, como bruja voladora, en Capricho 61: Volaverunt (volaron), reza el lacónico comentario”²¹⁶.

Pel que fa referència a les aquarel·les, Antonio García Mencia ens ofereix l'aquarel·la “Echando las cartas”, on trobem una noia jove asseguda de costat i reclinada en un petit mur de pedra clara.



Antonio García Mencia, “Echandolas cartas”, 1853-1910.

Ella, relaxadament, mira el destí que ofereixen les cartes que té disposades al terra, davant seu. Podem destacar l'expressió del seu rostre, amb un mig somriure i la mirada baixa, també la seva pell bruna, els cabells foscos i ondulats i les corbes que ens deixa entreveure, la seva cara, els seus braços i la posició en la qual es troba asseguda. Duu un vestit típicament folklòric, amb volants, estampats a capes i un mantó de manila que li cobreix les espatlles fins als colzes. A nivell general, la figura femenina destaca pel seu color fosc, envoltada de la claror de les parets, les escales i el terra.

²¹⁶ Paas-Zeidler, Sigrun. *Goya. Caprichos, desastres, tauromaquia, disparates. Reproducción completa de las cuatro series*, Barcelona: Gustavo Gili, 1996 (Stuttgart, 1978), pp. 18.

Emilio Sala y Francés pinta una aquarel·la titulada “Maja con mantón sentada”, que coincideix amb l'anterior pel que fa a les corbes i molsiment del rostre i els mig braços que ens deixa entreveure a través del mantó, aquesta vegada un mantó amb serrells que es deixen caure delicadament i en actitud de reclam.



Emilio Sala y Frances, “Maja con mantón sentada”, entre 1850 i 1910.

Podem destacar-ne la seva mirada, relaxada i alhora penetrant, i l'expressió de la cara que, com l'anterior, anuncia un somriure futur. Amb la mà dreta a la cintura i l'esquerra al rostre, que li serveix per a un discret recolzament d'aquest, la maja se'ns descobreix més atractiva i un xic seductora. En general, les formes arrodonides i els marcats traços al ventre i la cuixa dreta, juntament amb la mirada, són alguns trets destacats de la maja de Sala, una subtil seductora.

Eduardo Sánchez Sola, en la seva aquarel·la “Pelando la pava”, ens mostra un home i una dona asseguts en un mur baix i separats per un cistell. L'home parla a la dona, que el mira atentament, seriosa i tensa, amb la mà esquerra a la cintura, vestida folklòrica, amb rodones negres amb fons blanc, pinta i vestit amb màniga fins als canyells. A part del perfil d'aquesta maja, que es delata amb caràcter i decidit, de pell

bruna i juvenil, podem destacar els collarets de perles que duu penjats i que li baixen a través del pit.



Eduardo Sanchez Sola, “Pelando la pava”, entre 1874 i 1925.

L'home, d'altra banda, està recolzat al mur i amb el cos lleugerament cap endavant, com si volgués apropar-s'hi, cosa que podríem interpretar com a insinuació de les seves intencions²¹⁷. Ella, per la seva part es manté dreta i seriosa, expectant. La relació que existeix entre els dos personatges, en l'indret exterior, la naturalitat i el personatge masculí envaint l'espai personal del femení. La maja duu una flor al cap i també un mantó.

²¹⁷ Allan Pease, en el seu treball sobre el llenguatge del cos, *Body Language*, Mona Vale: Harper-Collins, 1999, pp.26-39, ens parla de les distàncies entre les persones. És interessant, pel que fa a l'obra pictòrica que ens ocupa, saber el que pot significar l'apropament o invasió de l'espai per part de la figura masculina. Divideix les zones en tres: la íntima, la personal, la social i, dins de la íntima, encara n'hi inclou una altra, que és una subzona que s'estén 15 cm. enllà del cos i que només s'ocupa quan hi ha contacte físic amb el cos. És una zona molt íntima. La que a nosaltres ens interessa és la zona íntima que comprèn entre els 15 i els 46 cm., que és considerada la més important, donat que la persona la manté com si es tractés de la seva propietat. Només a les persones que estan emocionalment properes a aquella persona se'ls permet d'entrar-hi. Inclou els amants, els pares, el marit o la muller, els fills i amics o familiars molt propers. La següent zona és la personal, que comprèn entre els 46cm. i els 1.2 metres, i és la distància que es manté amb els altres en festes, funcions socials i trobades amicals. El personatge masculí es troba entre les dues zones, intentant passar de la zona personal a la zona íntima, i la jove intentant mantenir-se al seu lloc, de forma rígida. La social és la distància mínima que va des de 1.2 metres i més distància, que s'utilitza en encontres amb coneguts, relacions laborals i relacions quotidianes.

José Casado del Alisal pinta “Dama con abanico”, una dama jove amb les mans i un ventall a sobre de la falda. L'escot prominent deixa entreveure de manera clara la part alta del seu pit, i vesteix una jaqueta que recorda la típica dels toreros. El fons és ple d'arbres i flors a l'estil oriental. Podem també esmentar la



José Casado, “Dama con abanico”, entre 1873 i 1886, Museo del Prado, Madrid.

prominència del cos i de la cara, tota ella corbes suaus i pell clara, i els cabells arrissats, negres i recollits.



Però el que realment ens captiva del quadre és la intensa mirada de perfiló que dispensa el personatge i la seriositat que la manté alhora freda i distant i agradablement

seductora. *Carmen Bastián* és el nom del retrat - i potser del personatge femení- que ofereix Mariano Fortuny Marsal.



Una dona sense calces ens mostra el pubis desafiant, mentre de reüll ens mira amb la boca entreoberta, mig somrient.



Mariano Fortuny Marsal, “Carmen Bastián”, entre 1870 i 1873, Col. Particular²¹⁸

Jeu en una chaise-longue amb els braços destapats fins als colzes i mitges fins als genolls. Duu els cabells foscos i recollits, i arracades de penjoll. A la mà dreta, que recolza en el braç de la chaise-longue, subjecta un ventall entreobert. A nivell general, podem parlar d'un personatge descarat i desafiant, que mostra el que porta l'home a la perdició, un prova del seu poder per damunt d'ell.

²¹⁸ Referència extreta d'Erika Bornay, *Op. Cit.*, 1990.



Francisco Masriera Manovens, “Dama con abanico”, 1894, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Madrid.

Francisco Masriera Manovens pinta “Dama con abanico” l'any 1894, una jove fumadora estesa sobre un sofà amb un ventall oriental a la mà dreta. La cigarreta l'aguanta amb l'altra mà. Al fons hi veiem plantes i paravents. Ens interessa emfasitzar l'aire relaxat i masculí de la figura femenina, que, amb els ulls mig tancats, s'observa el fum que li surt per la boca. La fesomia del rostre és de formes rodones i els cabells foscos i ondulats, tot i que no s'observa una llarga cabellera sinó més aviat un estil més masculí. A més a més, no du arracades, tot i que, pel que fa a la globalitat del quadre, la jove se'ns presenta femenina i finament delicada.



Francisco Masriera Manovens, “Odalisca”, 1897, Col. Particular²¹⁹.

També pinta “Odalisca” l’any 1897, un tipus de dona exòtica i al mateix temps amb una semblança obscurament perversa²²⁰. L’artista ens ofereix una figura femenina de cos sencer, dempeus i relaxada. El més destacable del quadre és la vestimenta, en la qual l’autor ha volgut mostrar les armes del personatge: el cap cobert amb una falsa perruca decorada a l’estil oriental, una capa flàccida que li arriba als peus, cobrint-los, i que deixa entreveure un escot molt generós que insinua el pit, frenat per un cinyell amb dues civelles circulars prominents. A més a més, un collaret irregular amb formes circulars, serrells i una base central que uneix totes les peces, i una figura circular del mateix tipus que les civelles per sota del pit. La mà dreta es recolza en una de les civelles, donant-li un aire masculí de força i dominància. L’altra mà resta relaxada al llarg del tronc.



Pel que fa a l’expressió del rostre, la mirada queda enfosquida; pensem que podria estar amb els ulls tancats, només es perfilen el nas, marcat i ben definit, i els

²¹⁹ Referència extreta d’Erika Bornay, *Op. Cit.*, 1990.

²²⁰ Masriera Manovens va pintar més figures d’aquest tipus, entre d’altres el seu quadre *Oriental*, on la jove asseguda amb un taüt a la falda du el vestit i els collarets característics d’aquesta tipologia. No obstant, en aquest oli podem apreciar de forma clara un rostre que no té res a veure amb el rostre dels personatges orientals: és un rostre de formes rodones i ulls grossos i foscos, típicament espanyol i característic de l’època. A més a més, una cabellera llarga, ondulada i fosca, completen la imatge que anem perfilant de la dona del tombant de segle.

llavis que ens descobreixen un mig somriure. La impressió general de l'oli ens recorda figures misteriosament exòtiques com ara Cleòpatra o Salomé.



Leopoldo Roca Furnó, “Les joies de la sultana”, 1883, Col. Particular²²¹

A « Les joies de la sultana », pintat per Leopoldo Roca Furnó l'any 1883, veiem la sultana emprovant-se un braçalet i mirant-se en un mirall. Dues característiques en destaquen: la primera és la mirada intensa, fosca i atenta que fa d'ella mateixa al mirall, i la segona és la situació en la qual es troba: dempeus i amb el seu servent agenollat al terra damunt d'un coixí, amb el joier obert, mirant com la sultana s'admira de manera narcisista. L'ambient exòtic del quadre, ambientat a l'orient mitjà, ajuda a contemplar la figura femenina com a sensualment dominant i seductora. Fem esment de l'estora de pell de tigre, molt característica d'aquest tipus de representacions²²².

²²¹ Referència extreta d'Erika Bornay, *Op. Cit.*, 1990.

²²² Alexandre Cabanel pinta un oli -exposat al Musée du Louvre a París- que porta per títol *Cleòpatra assajant el verí amb els seus amants*, 1887(1), on apareixen, d'una banda, un tigre ajagut als seus peus i, de l'altra, una pell de tigre que cobreix el sofà on es troba recolzada mentre observa com s'emporten els amants morts pel seu verí. Alma-Tadema pinta *Antoni i Cleòpatra* l'any 1883 (2), i trobem Cleòpatra embolicada amb les pells d'un tigre. Bornay, E. *Op. Cit.*, pp. 234-235.



Ricardo Castelucó Diana, “Coquetería”, entre 1897 i 1901, Col. Particular²²³

Ricardo Castelucó Diana pinta a París “Coquetería”, un oli insinuant amb una figura femenina central i un mirall d'atrezzo, on suposadament el personatge s'observa. Duu els cabells recollits, un mantó que destaca pels serrells que llisquen des de les espatlles fins a mig braç, un escot banyera que descobreix el blanc de la pell i les corbes del pit, la cintura, i els malucs. L'expressió del rostre és de mig somriure, coquet i seductor alhora. Destaquem l'aire carregat d'un romanticisme contradictori, d'una banda ple d'insinuació i de l'altra amb detalls al vestit, flors al cap i una flor -com Carmen- que subjecta amb la mà esquerra al costat del pit.



(1).



(2)

²²³ Referència extreta d'Erika Bornay, *Op. Cit.*, 1990.



Manuel Cusí Ferret, “El abanico”, entre 1880 i 1889, Col. Particular²²⁴

“El abanico”, de Manuel Cusí Ferret, ens mostra dues dones, una en segon terme i poc definida-només li veiem l'expressió dels ulls, el nas i els llavis- i l'altra de mig cos, amb un gran ventall a la mà dreta, mig obert. Aquest segon personatge femení es mira el primer amb to desafiant i xullesc, amb la mà esquerra a la cintura. Duu un vestit fosc amb flors blanques i ens descobreix la part alta de l'escot de forma molt discreta, però anunciant una pell blanca i fina. El rostre el veiem del perfil esquerre, amb unes arracades de penjoll i un recollit amb flors blanques al cap -entreveiem un clavell blanc. En destaquem la tensió del personatge principal i la seriositat en l'expressió del seu rostre.



²²⁴ Referència extreta d'Erika Bornay, *Op. Cit.*, 1990.

Luis Ricardo Falero, “Odalisca”, entre 1880 i 1894, Col. Particular²²⁵

Luis Ricardo Falero ens ofereix una “Odalisca” molt diferent a la de Masriera Manovens. En aquest cas, trobem una dona nua, recolzada en un mur amb només una breu capa transparent, que més que cobrir augmenta el to eròtic de l'oli. De cos típicament molsut i amb unes corbes molt insinuants, el personatge duu els cabells arrissats i foscos, amb un detall daurat tipus diadema que, més que subjectar, decora. En destaquem la postura expectant i alhora amenaçant -la posició de les cames, l'esquerra més avançada i el peu només recolzat en la part dels dits i la cama dreta endarreïda- ens donen la impressió de la immediatesa del pas per part de la dona²²⁶.

²²⁵ Referència extreta d'Erika Bornay, *Op. Cit.*, 1990.

²²⁶ El tema d'aquesta obra va aparèixer també freqüentment en l'art pictòric i escultòric de Matisse del 1923 al 1931: les odaliskes, o models nues, parcialment nues o vestides amb robes orientals. La seva relaxada gestualitat i la voluptuositat de les sinuoses corbes van al compàs del seu pit magnífic i la panxa arrodonida, de fort atractiu sexual. Ramírez, J.A. *Op. Cit.*, pp. 196-197.



Henri Matisse, “Nu blau: record de Biskra”, 1907, Baltimore Museum of Art, Baltimore.



Henri Matisse, “Nu recolzat. Aurora”, 1906- 1907, Col. Particular.

Raimundo Madrazo y Garreta pinta “Una gitana”, de pit prominent, amb els braços creuats, una mantilla negra a partir de les espatlles, un vestit vermell florejat blanc, flors blanca i vermella a la dreta d'un recollit en els seus cabells forcos i ondulats. Du un collaret, arrecades de pinça i els braços detapats fins als colzes.



Raimundo Madrazo y Garreta, “Una gitana”, 1904, Museo del Prado, Madrid.

Té els ulls grossos i les celles expressives i ben marcades, un nas amb presència i una boca masculina, fet que segurament es deu a les ombres que l'artista va donar-li a la part dreta del rostre. Pel que fa a l'expressió del rostre, tornem a trobar-nos amb un personatge femení seriós, de mirada directa i penetrant i llavis molsuts i ben perfilats.



Raimundo Madrazo y Garreta, “La modelo Aline Masson con mantilla blanca”, 1904, Museo del Prado, Madrid.

Madrazo també pinta “La blanca modelo Aline Masson, con mantilla blanca”. Una jove de pit gran amb una mà en un maneguí i flors al barret i al cap, de color blanc. El rostre és lluminós i molt clar. Té una mirada seductora i alhora desafiant, amb certa altivesa. Els ulls entreoberts i un mig somriure aparent són l'aire intrigant que ofereix la model.



Ignacio Pinazo Camarlench, “Desnudo de mujer”.

Ignacio Pinazo Camarlench pinta “Desnudo de mujer”, on ens trobem una dona estesa amb els avantbraços sota el clatell i les cames penjant, amb el pubis negre clarament contrastat amb una pell blanca immaculada. La cabellera queda pel costat del cos, cosa que fa que el quadre es carregui d'impressió contrastada entre el negre dels

llargs cabells²²⁷ i el blanc del cos de la jove. La seva corporeïtat és intencionadament modelada, mentre que, a partir del cap, les línies són irregulars. Podem destacar-ne una mirada fosca i intensa sota unes celles força expressives i marcades, i uns llavis gruixuts i ben perfilats.



Ramon Casas, “Manolas”, 1902, Barcelona, col. Particular.

En aquest retrat de la que seria la seva esposa anys més tard, trobem una figura de mig cos asseguda i lleugerament inclinada cap enrera. Porta vestit escotat i es cobreix les espatlles amb un xal. La seva mirada és directa i desafiant, a més a més de tenir uns ulls foscos. És una de les mostres del tipus femení seductor de l'època, que tindrà força a veure amb el que trobarem més tard en el cinema mut espanyol.

²²⁷ Avançat el segle XIX, hi ha un retorn en la moda als cabells foscos. Aquesta revalorització, més acusada als països de l'Europa meridional, s'explica per la influència de l'exotisme oriental, el crioll i l'andalús. Goya mostra als romàntics francesos les seves dones de cabells foscos i la literatura en general ens ofereix heroïnes diverses, com Carmen, Mme. Bovary i Anna Karenina, totes tres amb cabells foscos. Cfr. *supra*, pp.110-112.



Ramon Casas, “Júlia”, 1906, col. Particular.

Més endavant en la seva carrera, el pintor català se centrà en Júlia Peraire, model de Casas des dels primers anys del segle i amb la qual el pintor es casà l'any 1922²²⁸. És una de les figures femenines que el pintor representa amb més assiduitat i apareix en la producció de l'artista en diverses actituds, entre elles la que veiem en aquest retrat, una dona jove seductora i amb mirada desafiant, retratada de mig cos, lleugerament inclinada cap enrera; porta un vestit escotat i subtilment un xal li cobreix les espatlles. És una dona morena, corpulenta tot i que femenina, que deixa entreveure una certa sensualitat, però discreta i subtil.

Nonell pinta una gitana l'any 1909, entre moltes d'altres figures poc agraciades, brutes, temes de suburbis i gent miserable en qui l'artista trobava la inspiració per pintar els seus quadres. De traç gruixut però coherent, el color es mou en una gamma intensa, mostra de l'expressionisme que va tenir a Espanya destacats conreadors, entre ells Nonell.

²²⁸ RAMON CASAS. EXPOSICIÓ. *Desembre 1982*. Barcelona: Centre Cultural del Palau de la Virreina, Ajuntament de Barcelona, Serveis de Cultura, 1982, pp. 27, 66 i 148.



Isidre Nonell Monturiol, “Gitana”, 1909, col. Particular, Barcelona.

De la mateixa manera, Romero de Torres pinta una gitana també morena i mig despullada, amb una mirada tranquil·la i alhora directa, seductorament senzilla.



Julio Romero de Torres, “Carmen de Córdoba”, 1917-1920, col. particular.



Julio Romero de Torres, “Cante Jondo”, 1929, Museo Julio Romero de Torres, Córdoba.

A “Cante Jondo”, l’artista retrata un home destrossat per la mort de l’estimada i amb la figura de la justícia i judici de la dona per damunt seu, implacable, amb cert aire malèvol, seductor, sexual i ombríbol. L’home atrapat per les fèmines, envoltat de fosc i derrotat per la força femenina.



Pablo Picasso, “Retrato de Olga”, 1917, Museo Picasso, Paris.

Pablo Picasso pinta “Retrato de Olga” l'any 1917. És el retrat d'una dona d'aspecte seriós, a l'estil de les majas espanyoles, però més moderna i austera. En destaquem els cabells foscos, recollits i ondulats, la mirada freda i fixa a través d'uns ulls grossos i foscos.



Pablo Picasso, “Bañista sentada”, 1930, Museum of Modern Art, Nova York.

D'un estil completament diferent, trobem “Bañista sentada”, pintada per l'artista l'any 1930. Es tracta d'una dona asseguda reposant. Ramírez és de l'opinió que poden haver-hi en l'obra al·lusions a la mantis femenina: «...*La figura descarnada parece el resultado de una extraña erosión geológica. También hay aquí vagas alusiones a la «mantis» femenina, devoradora del objeto de su amor*». A l'artista, des de l'època blava, l'expressionisme se li va presentar com a una alternativa temptadora. De fet, diuen els crítics que és amb el cubisme que comunica l'expressionisme en la seva obra.

D.3. APROXIMACIÓ ALS MODELS VISUALS ESPANYOLS EN PREMSA IL·LUSTRADA I PUBLICITAT

En aquest apartat, ens proposem arribar a oferir una visió de la imatge que la dona rebia dels mitjans escrits i gràfics als anys quaranta. Volem emfasitzar el fet que aquesta imatge²²⁹ és notablement diferent en països com França i els Estats Units de països com Espanya, o d'altres com l'antiga Unió Soviètica, estats amb diferents situacions tant polítiques com socials i econòmiques. Tot això, partint de la creació d'aquests mitjans i la creació de la premsa dirigida a les dones.

A la majoria de països europeus i als Estats Units, els arquetips femenins varen evolucionar del sagrat al profà al llarg del segle dinou i, en època de crisi, van agafar més força, d'una banda degut a la seva diversitat temàtica i de l'altra degut a la seva repetició, que va convertir-los en estereotips. De moments de crisi, al segle XIX, podem considerar-ne dos: l'un als voltants dels anys seixanta, amb els desafiaments burgesos oferint imatges de temes domèstics contemporanis, insistint en els rols femenins de les filles, les dones i les mares. A finals de segle s'esdevé la segona crisi, quan els estetes burgesos varen reaccionar en contra de les noves imatges, que ja no reflectien l'ideal de bellesa que també era model de comportament, sinó que es van convertir en imatges perverses i malignes, completament contràries al que s'havia vist fins llavors. El que en aquell moment van aconseguir els arquetips va ser el fet d'estimular unes rígides possibilitats conductuals que havien existit fins llavors. La font d'inspiració dels artistes seguia sent una musa, però ja no tenia només una càrrega emocional virginal sinó que

²²⁹ Quan parlem d'imatge ens referim, en aquest cas, tant a la imatge física, al vestuari i als complements del vestit com a les expectatives conductuals de les publicitats i articles d'opinió d'aquestes publicacions.

començava a representar, d'una banda, ideals²³⁰ i, de l'altra, era la imatge de la feminitat virginal i de la feminitat seductora.

Aquesta dualitat, organitzada mitjançant dos pols oposats, descriu clarament la tipologia de dones existents per part dels artistes i alhora, i amb no menys importància, les pors d'aquests artistes representades en les seves obres. Pel que fa referència a la feminitat virginal, les representacions són ordenades, tranquil·litzadores, pures; la feminitat seductora ens ofereix desviació, perill i seducció. El que afirma Higonet arran d'aquests fets és que el primer pol és el de la domesticitat respectuosa i el segon, el de les prostitutes, les professionals, les activistes, les dones treballadores i les de color. El problema no era que unes fossin femenines i les altres no, sinó que unes eren considerades de feminitat normal, és a dir, que seguien explícitament el dictamen social que s'havia sostingut fins llavors i, així doncs, eren representades com a dones virtuoses, admirables i felices; en canvi, les altres eren mostrades com a ridícules, depravades miserables i castigades.

La representació de la dona que es va fer al llarg del segle XIX va seguir éssent la que els homes imaginaven²³¹. Eren les conseqüències dels efectes que produïen aquestes en ells i depenia, entre d'altres factors, de la sexualitat, la raça, la classe i l'ocupació. Els artistes masculins van dominar, doncs, l'escena pictòrica pel que fa a la definició contemporània de la dona²³². El cos femení que no proporcionava plaer visual

²³⁰De forma evident se'ns presenta l'Estàtua de la Llibertat, de Frédéric-Auguste Bartholdi, que va ser creada l'any 1886 per donar la benvinguda als visitants que arribaven a Nova York per mar i que s'ha consolidat com a símbol, a hores d'ara no tant com de la pròpia ciutat sinó més aviat del país sencer.

²³¹ Bram Dijkstra, *op. cit.*, p. 11-15, expressa així l'ambient regnant en la cultura de la fi del segle XIX: "...em va sobtar l'omnipresència d'allò que ràpidament se'm va aparèixer com una veritable iconografia de la misoginia i...vaig descobrir que les imatges dels pintors trobaven un contrapunt verbal en els escriptors del moment, i és aquesta literatura la que em va fer endinsar en el coneixement de l'ofensiva llançada contra les dones durant el segle XIX."

²³²Higonnet afirma que en cap altra època es va fer tan evident aquesta dominància masculina envers la dona ja que, en art, un nu equivalia a un nu femení. L'autora planteja l'interrogant següent: ¿Què exposava l'artista, el cos nu d'una dona o les seves pròpies fantasies eròtiques? Els cossos pintats pels artistes del dinou són dones d'altres cultures, èpoques i llocs, com esclaves satisfetes o deesses reclinades.

a l'home era rebutjat. Cal fer esment de la poca freqüència amb la qual apareixen dones velles en l'imaginari del segle XIX. Si es dóna el cas, les protagonistes acostumen a aparèixer en un to càndid o caricaturesc²³³.

D'altra banda, és rellevant la importància del món de la faràndula i cantants famoses, actrius i ballarines, que van tenir tan de renom que el seu èxit va engendrar un imaginari popular que va contribuir a estendre la seva fama arreu d'Europa i dels Estats Units. Cap a mitjans de segle, una tercera part de l'activitat de les firmes fotogràfiques anava dedicada a personatges de la faràndula. Aquest fet també va contribuir a definir el concepte de 'dona' del segle XIX.

La fotografia va obrir el camí de la cultura visual en gran manera. L'aparició dels mitjans de comunicació de masses als anys trenta – mitjans que van accelerar el seu desenvolupament al llarg del segle- van ajudar a popularitzar el tema de la dona contemporània, i va atreure el públic femení, que va motivar la creació de noves identitats visuals que els servissin d'identificadors. La publicitat i la fotografia es van convertir en un mercat nou, adreçat a un públic també nou, el femení. Es va començar per les làmines de moda, unes revistes que es van convertir en el dictamen del bon gust i la classe. La publicitat²³⁴ va aconseguir elaborar una nova definició de dona en base a termes d'aparença i objectes complementaris com el vestit, la cosmètica i els complements. Com a resultat, les dones van passar a crear-se una nova imatge de si

²³³ Francisco Goya, precisament, és un dels autors que ofereix aquest tipus de personatges.

²³⁴ Les primeres revistes per a dones apareixen ja al segle XVII, però no és fins als anys quaranta del segle XIX que s'implanten definitivament en la societat i obtenen un públic objectiu definit. Com a referència, a França, cap al 1890, revistes com *Le Petit écho de la Mode* tenia tirades de fins a 200.000 exemplars, tot i que se sap que els exemplars eren sovint compartits per diverses lectores; és a dir, que el nombre final de lectores podria arribar a duplicar-se o fins i tot triplicar-se. Aquesta publicació francesa apareix al nostre país l'any 1897, amb el títol *El Eco de la Moda* i el subtítol *Edición Española de Le Petit Écho de la Mode, de París*, de vuit pàgines, i la primera edició conté publicitat en totes elles, tot i que sempre havia tingut un lloc reservat a la darrera plana; s'hi anunciaven cremes, perruqueries i productes de bellesa. A més a més, al llarg de la revista trobem nombroses il·lustracions en blanc i negre, tot i que la de la primera plana és acolorida amb tinta uniforme negra, blava, marró, lila, verda, rosa o vermella. R1897Fol, Arxiu Històric de la Ciutat, Barcelona.

mateixes, i a mostrar-ne el resultat al carrer. En aquest punt, comença una nova percepció per part de la dona d'ella mateixa a través d'un nou tipus de representacions visuals en paper. També cal remarcar que el paper social de les dones té una directa relació amb la seva incorporació al món del treball, massiva en el cas de la dona proletària, tant durant el procés d'industrialització del segle XIX com en l'entorn de la Primera Guerra Mundial.

Tot el que es va gestar al segle XIX va servir d'explosió plàstica definitiva al segle XX, entre la pintura, la fotografia i el cinema. Amb el canvi de segle, també va entrar en joc un altre tipus de representació de la dona, fruit de l'evolució de la impremta, de les revistes femenines i de la fotografia: la publicitat va aparèixer amb la creació de l'agència de publicitat especialitzada, i va entrar en escena tota una representació pictòrica²³⁵. Els publicistes van poder permetre's convertir-se en el nou mitjà visual gràcies a les influències de les noves tècniques gràfiques i fotogràfiques, amb una influència subliminal que no havia tingut cap mitjà fins llavors. Varen aconseguir implantar emblemes moderns per damunt de les prioritats tradicionals de les dones. Es va passar de presentar la dona submissa, tímida i delicada a la dona sociable i inquieta. Era una dona a qui agradava divertir-se i resultar atractiva als homes²³⁶. A partir dels anys vint, la indústria cinematogràfica nordamericana va saturar amb els seus productes les sales europees, que van rebre el model emancipat i modern de la dona

²³⁵ Les agències de publicitat es van presentar com a educadores dels seus consumidors, fent èmfasi en les normes socials i d'educació a través dels seus productes i creant necessitats mitjançant el simbolisme de la imatge i el mecanisme d'associació per tal de manipular les emocions del consumidor i provocar l'aparició de la identificació- sobretot femenina- que era llavors la puntera a nivell de compres de productes i/o serveis innecessaris.

²³⁶ Nancy F. Cott, en el seu article titulat "Mujer moderna, estilo norteamericano: los años veinte", dins de la col.lecció *Historia de las mujeres*, volum 5, pp.107-127, relata de la manera següent el que significava agradar els homes a principis del segle XX: "Naturalmente, el *sex appeal* era un gran negocio. Hacia 1929, la industria de cosméticos gastaba en publicidad casi tanto como la industria de la alimentación, cuyo volumen superaba en diecisiete veces al de aquélla."

nordamericana, que va provocar un desafiament a les nacions europees per tal de crear els seus propis models de feminitat.

La representació pictòrica va continuar amb la dualitat creada al segle anterior: les dones representades per si mateixes i pels homes. Com més representades, més problemàtica esdevenia la seva imatge. El domini pictòric masculí respecte d'un subjecte femení passiu, marginal i sotmès seguia repetint-se i feia prevaldre el poder de l'artista masculí i una virilitat que reafirmava el geni creatiu en única possessió per part de l'home²³⁷.

Al tombant de segle, tota la influència originada pels prerafaelites i desenvolupada pels simbolistes, els estetes i els decadents s'havia estès per la resta d'Europa, i s'havia convertit en un clixé d'ús abusat: s'utilitzava com a objecte decoratiu en l'interior de les cases -cendrers, gerros, canelobres, vaixelles-, en l'arquitectura -columnes, decoracions en finestres d'edificis-, en paquets de menjars, en cartells de publicitat, en cartes de menú, entre d'altres²³⁸.

L'Art Nouveau serà l'instrument per reivindicar la cabellera²³⁹ i les corbes del cos de la dona, i així sorgirà una nova figura de la dona trivial, vulgar i amb connotacions fatals, personatge principal d'una moda, característica de l'any 1900. La conseqüència d'aquesta evolució porta a una repetició inimaginable de la imatge, que acaba convertint-la en un estereotip, una imatge repetida, sense fons, sense ànima, una imatge morta. Mitjançant la publicitat, d'altra banda, els fabricants i els minoristes varen explicitar el concepte modern de feminitat. L'adquisició de béns per part de la mestressa de casa la va vincular cada vegada més amb temes administratius –els de la llar. Cott

²³⁷ Molts artistes d'avantguarda, com Picasso en el seu quadre *Les demoiselles d'Avignon*, compensaven amb audàcies estètiques la repetició dels papers sexuals tradicionals.

²³⁸ BORNAY, E. *op. cit.*, p.382-390.

²³⁹ Bornay, E. *La cabellera femenina*, Madrid: Cátedra, 1994.

afirma que, als anys vint, la indústria moderna de la publicitat arriba a la maduresa. La publicitat del segle XX adopta la ciència com a patró de progrés de la indústria i dels beneficis del consumidor, com l'autoritat moderna a partir de la qual la publicitat aconseguia establir la seva àrea de coneixement. Amb el canvi de segle, va entrar en joc l'agència de publicitat especialitzada i tot un conjunt de representacions pictòriques. Cap als anys vint, els publicitaris donaven per suposat que la seva habilitat havia anat encara més lluny d'una simple apel·lació a través de les marques, ja que el que feien era donar informació per tal de crear necessitats. Les tècniques publicitàries van explotar cada vegada més els descobriments psicològics relatius a les motivacions irracionals que s'amaguen sota una conducta civilitzada, i van utilitzar la imatge, el simbolisme i l'associació mental per tal de movilitzar les emocions del consumidor i provocar que aquest comprés.

Dues dades rellevants pel que fa referència a l'estreta relació que va néixer entre les dones i la publicitat: d'una banda, els especialistes en publicitat solen referir-se al consumidor amb el pronom "ella"; de l'altra, innumbrables publicacions de la dècada dels vint esmenten estadístiques segons les quals les dones realitzen el vuitanta per cent de les compres al detall. En un estudi sobre gairebé quinze mil respostes de consumidors de publicitat als anys trenta –de les quals més d'un terç van ser fetes a mestresses de casa-, només un trenta-u per cent dels comentaris de les dones van ser queixes. Així, els publicitaris van córrer a envasar individualitat i modernitat en forma de mercaderia per a les dones. Les imatges femenines mercantilitzades van ser superiors a qualsevol altre possible competidor. A més a més, l'avenç en tècniques gràfiques i fotografia van convertir-se en un mitjà d'influència subliminal estratègic, fins al punt que el publicitari, a part d'oferir un producte, oferia a la dona imatges de si mateixa. Aquest fet va esdevenir en un canvi substancial de la "imatge" de la dona que s'havia

percebut fins llavors. Els anunciants van aconseguir imposar modernitat per damunt de tradicionalitat. La dona ideal deixava de ser tímida o submisa i es presentava vigorosa i sociable. Naturalment, el *sex appeal* era un gran negoci, i a la dona moderna li agradava divertir-se, agradar els homes i resultar atractiva.

Les agències reelaboraven el tema de la compra de manera contínua, i així arribaven a aquest nou públic objectiu tan agraït²⁴⁰, alhora que les pròpies dones s'adonaven -gràcies als esforços dels creatius- que era el seu terreny, on elles podien expressar els seus valors i la seva racionalitat. Des del punt de vista feminista, tots aquests avenços es van veure com l'adquisició de la noció consumista per part de la dona, que començava finalment a exercir el control de la seva vida²⁴¹. D'aquesta manera, els mitjans de difusió més populars, entre els quals en destaca el cinema²⁴² i després la publicitat, van aconseguir imposar els seus propis models de realització femenina.

La il·lustració i la fotografia documental i publicitària, productes d'encàrrecs governamentals o publicades en les revistes, conduïa els homes i les dones a enfrontar-se amb els aspectes ocults de la vida material femenina. Així, a poc a poc, es van anar mostrant la pobresa, la vellesa, les debilitats i les diferències ètniques i racials.

En el camp de l'imatge, la Segona Guerra Mundial va provocar el renaixement de les mateixes tendències de la Primera Guerra Mundial. Per necessitats de

²⁴⁰ Aquest fet queda palès de manera més clara en la societat nordamericana, donat que el territori queda lliure de qualsevol conflicte bèl·lic i el desenvolupament de la dona és més continuat i estable. Els homes, immersos en la guerra, deixen el camí lliure a les dones, que poden desenvolupar i mostrar les seves capacitats i erigir-se com a individus igualment valuosos per a la societat en la qual viuen.

²⁴¹ Un anunci de productes domèstics d'un número del *Chicago Tribune* l'any 1930 proclamava el següent: *Hoy la mujer tiene lo que quiere. El voto. Finas envolturas de seda en lugar de las voluminosas enaguas de otrora. Cristalería de azul zafiro o brillante ámbar. Derecho a seguir una carrera profesional. Jabón que haga juego con el color del cuarto de baño*, Cott, Nancy F. En el seu article "Mujer moderna, estilo norteamericano: los años veinte", dins de Duby, G.; Perrot, M. *Historia de las mujeres*, 5. *El siglo XX*, Madrid: Santillana, 2000, p.124, 1ª ed. Roma-Bari: Gius. Laterza & Figli, 1990.

²⁴² La indústria cinematogràfica nordamericana, al llarg de la dècada dels 20, va saturar les sales europees de missatges que incloïen el model particular d'emancipació de la dona moderna nordamericana, fet que va provocar el desafiament de la societat europea a fer conèixer els seus models de feminitat.

propaganda, les imatges tradicionals van resorgir de nou²⁴³. Les pressions econòmiques i culturals que van aparèixer durant la guerra i el període de reconstrucció varen remodelar de diverses maneres la noció de feminitat. La Unió Soviètica ja havia preconitzat un model extrem: el deure cívic, la productivitat, la responsabilitat col·lectiva i la presència pública²⁴⁴. A l'altre extrem, ens trobem amb el model nordamericà, que ens ofereix la dona a la llar, maternal, individualista i consumista. En aquest cas, la publicitat es va encarregar hàbilment de promoure aquest model²⁴⁵.

El cinema, com a nou suport a principis del segle vint, va suposar un notable canvi en la definició dels sexes proposada per la cultura de masses. El cinema clàssic va presentar la dona com un mer objecte de plaer per a la mirada masculina. Hi va haver actrius que es van convertir en icones de la sexualitat mitjançant imatges estereotipitzades, fascinadores pel resultat que suposaven a nivell d'imatge²⁴⁶. Són els símbols al voltant dels quals s'elaboren els guions, històries d'homes a la recerca d'identitat i de felicitat.²⁴⁷

²⁴³En un cartell encarregat pel govern nordamericà on es diu “ Volem que se'ns alliberi de la necessitat”, Norman Rockwell mostrava una família reunida al voltant d'una taula i l'avia servint el menjar; en un altre cartell, es podia veure una dona afligida amb els seus dos fills petits que deia apenada “Jo he donat un home” mentre que a sota hi deia: “Donaràs com a mínim el 10% del teu salari per la guerra?” i al fons les obreres que manipulen estris i reparen avions i cotxes, *op.cit.*, pp.418-419.

²⁴⁴Gustav Klousis expressa molt bé aquest fet en un muntatge de fotografies de dones que participen en una manifestació esportiva; en una tarja hi diu: “Obrers esportius de tots els països, uniu-vos!”, postals editades a Moscou l'any 1928 i conservades a París, dins la col·lecció Leclanche-Boulé.

²⁴⁵Un missatge de la General Electric, per exemple, mostra una dona a casa seva, sola amb la seva filla; és feliç gràcies al producte que es ven: “Ella confia en General Electric”. Se la veu fent la bogada familiar i el missatge va dirigit al seu marit, invisible, en qualitat de proveïdor de béns de consum a la família: “Pare, si vols quedar com un heroi aquest Nadal, a la mare li encantaria una eixugadora com aquesta”. Extret d'una publicitat apareguda a la revista *Life* el 14 de novembre de 1960.

²⁴⁶ Gubern explica les conseqüències d'aquesta reproductibilitat icònica: “...la reproductibilidad icónica masiva e hiperrealista de la fotografía y luego del cine -garantes de que aquello que se muestra ha acontecido realmente ante la cámara- otorgaría un nuevo estatuto sociocultural a las representaciones eróticas.”, Gubern, R. *La imagen pornográfica y otras perversiones ópticas*, Madrid: Akal, 1989, pp. 5.

²⁴⁷Tot aquest tema el tractarem a fons en el següent apartat, que dicta específicament “La dona fatal en el cinema”.

La revista *Photoplay*, fundada l'any 1917, llança el gènere *fan magazine*, que ofereix la il·lusió de viure la intimitat de les stars, pertanyents quasibé sempre al món de l'espectacle. Les revistes es dirigeixen a les seves lectores d'una manera personalitzada i sol·liciten la seva participació²⁴⁸. La majoria de les revistes femenines, associades a la fórmula “magazine”, es basen en les peripècies d'estrelles famoses, en la publicació d'arguments o novel·litzacions de films i fulletons per entregues, en pàgines de correspondència amb els lectors i nombrosos concursos. Tot això, a més a més de la publicitat, sembla indicar que el públic objectiu era el femení, cosa que confirma el nombrós nombre de redactores i fins i tot la presència de dones al capdavant de capçaleres posteriors com a la *Revista Paramount* (coneguda fins al 1928 com a *Paramount Gráfico* i encapçalada per M^a Luz Morales), i el setmanari il·lustrat *Cine y Hogar*, dirigit l'any 1931 per Rosario Genequet.

Les revistes femenines van ajudar les dones a pendre's a elles mateixes seriosament. A partir dels anys trenta, van ser cada vegada més populars i van començar a arribar a tota mena de públic femení²⁴⁹. La publicitat inclosa dins d'aquestes revistes va anar en augment de forma progressiva. Higgonet ens parla d'uns estudis realitzats l'any 1939 segons els quals la revista *Ladies Home Journal* dedicava el cinquanta-sis per cent de les seves pàgines a articles i el quarant-cinc per cent, a la publicitat. Mentre que aparentment la funció de la publicitat és la d'ajudar econòmicament les publicacions, en realitat n'és part essencial, ja que la informació que ofereix pot arribar a oferir una interpretació raonada dels papers respectius dels sexes en la societat. De fet,

²⁴⁸Sovint un “jo” o un “nosaltres” es dirigeixen a “vosaltres” com si es tractés d'un diàleg. Un article d'una revista de cinema que du per títol “Ajudeu Liz a curar-se” suggereix la resposta al públic, després d'haver explicat els problemes de l'actriu (*Photoplay*, juny de 1961).

²⁴⁹Segons argumenta Higgonet a *op.cit.*, p. 422, a l'Anglaterra de postguerra cinc de cada sis dones llegien regularment una d'aquestes revistes.

associar la imatge de les dones guapes a la compra d'un producte i mostrar-les respectuoses amb els homes són constants de l'imaginari publicitari²⁵⁰.

Les models que figuren en aquest tipus de publicitat complauen i serveixen als criteris de bellesa. Representen els ideals de la moda que dominen per complet l'aparença física de les dones amb un gran poder. Són dones serenes, concentrades, sense rastre d'experiències emocionals ni intel·lectuals, és a dir, dones sense ànima, escultures d'art nouveau humanitzades. A França, als anys quaranta, s'editen múltiples revistes per a dones, tant de cinema com d'altres temes d'interès per a les lectores. En un exemplar de la revista *Vedettes*²⁵¹, revista dedicada a informar sobre les estrelles del cinema del moment²⁵², hi diu el següent: "...D'entre les arts, el cinema representa, des de fa temps, el millor camí per a l'educació i la propaganda a tot el món...", i les revistes de cinema reforçaven aquest fet, mostrant la forma de vida de les vedettes, que funcionava com a mirall fictici de les vides de les lectores i els oferien una oportunitat per, d'una banda, estar al corrent de les novetats en moda i estils de vida i, de l'altra, mimetitzar les seves vides en la mesura del possible.

La publicitat en aquest tipus de premsa, a França, és atrevida i directa. En un anunci de *Gemey*, un maquillatge facial per a dones, trobem una dona dibuixada de perfil amb els cabells foscos i ondulats al vent, cap enrera, que li deixen entreveure el rostre blanc i molt ben perfilat. La noia, d'aspecte juvenil, menja una galeta que subjecta amb la mà dreta de manera molt femenina. A sota, un apunt explicatiu dicta el següent:

²⁵⁰ Tal i com argumenten Segura i Selva, "...La importància de l'estudi de la propaganda serà més gran a mesura que avança el segle XX, ja que hi ha un canvi substancial. Però, a més d'informació, hi ha un missatge subtil i una imatge que la complementa, tot llançant models i símbols que tendeixen a fixar un determinat prototipus de dona, en mutació segons les èpoques, pertanyent a una ideologia determinada", *op.cit.*, pp. 96.

²⁵¹ n° 83, 4 juliol 1942, p.2.

²⁵² Tal i com s'anuncien els propis editors en la pròpia revista: "*L'hebdomadaire du théâtre, de la vie parisienne et du cinéma* .

"Menges una galeta petita, jove llaminera i satisfeta...jo m'hagués menjat...més aviat el teu bonic rostre festiu!..."²⁵³. El model de dona que se'ns presenta en aquestes publicacions és el d'una figura femenina que cuida la seva imatge i té el seu propi criteri per escollir el que vol per aconseguir la imatge pública que desitja oferir²⁵⁴. No obstant això, la publicitat que trobem en les revistes de modes delata una dependència dels homes important. Un exemple clar d'aquest fet n'és un anunci de la laca *Kèmt* publicat en una revista femenina setmanal parisina, titulat "*Tota dona que vol agradar 'Kèmta' els seus cabells*" o articles del tipus "*Ella el té...una recepta per conservar l'amor de l'home que estimes...*", publicats en el mateix setmanari.

En un article de la revista *Elle*, de l'any 1948, es parla així de les dones franceses: "... una coqueta intel.ligent que sap posar sucre en el vinagre de l'home...", i de la dona italiana en diu el següent: "...una bonica pantera que toca les melodies de Puccini amb les urpes en el cor de les seves víctimes...". Aquestes definicions, són, entrallaçades i amb el complement espanyol, el que més s'acosta al que nosaltres definim com a dona fatal.

Pel que fa a les il.lustracions, les dones són de cabells foscos, ungles llargues, pestanyes llargues i voluminoses i llavis molsuts i, a jutjar pel text que acompanya les il.lustracions, pintats de vermell²⁵⁵. També apareixen, en aquest entorn tan ric a nivell il.lustratiu, anuncis més subtilment picants, com el de la laca "*Zoumba*", on la caligrafia,

²⁵³ I continua com segueix: "*Si la Daniela va causar sensació al saló de te per a dones formoses, vol dir que el seu maquillatge 'Carmin' de Gemey destaca la puresa del seu rostre, el perfil dels seus llavis i l'encant del seu somriure.*"

²⁵⁴ La publicitat ajuda en gran manera a definir el perfil de dona que intenta crear el publicitari, que ha prèviament extret de l'imaginari col.lectiu, i que és una mescla de conservadorisme i emancipació exemplificats en les planes dels setmanaris que anem analitzant en aquest treball. Vegeu-ne el contrast palès en aquestes dues publicitats: l'una de France-soir, on veiem una jove asseguda i amb les cames recolzades en una taula, en posició força masculina, llegint el diari relaxadament; i l'altra, el contingut dels articles que va des de com aprofitar roba per restaurar mobles fins a brodar escuts en uniformes esportius.

²⁵⁵ *Elle*, nº 40, 20 d'agost de 1946, pp. 1, 9, 20.

l'enquadrament de l'anunci i el dibuix de la model ens transporten cap a una atmosfera salvatge, amb aires panterescos i exòtics. Aquestes revistes tampoc ofereixen un model físic únic de dona, i mostren aleatòriament models rosses o morenes. Podem destacar-ne l'èxit del vermell en les ungles i els llavis, i el maquillatge a les pestanyes per ressaltar-ne una mirada desafiant²⁵⁶.

A Espanya, i tenint en compte que les revistes estrangeres amb prou feines eren conegudes d'oïda, la realitat editorial i publicitària en referència a la dona sorgia majoritàriament mitjançant el cinema nordamericà, que era el que aportava les imatges de glamour que tant agradaven les dones espanyoles. Més endavant, a mitjans de la dècada dels quaranta, s'observa una obertura de la dictadura cap a un nou model d'alta societat, que serà el model que marcarà els cànons del bon gust i les bones maneres femenines de les dones a partir de llavors²⁵⁷. El tipus "Sección Femenina", amb uniforme i molt gregària, és la imatge recurrent del primer franquisme.

No obstant les fonts d'inspiració, i tenint present la censura i el to moral requerit en tot missatge de difusió, les imatges ofertes als lectors són suficientment reveladores. En un anunci dels cosmètics *Vasconcel* de l'any 1943²⁵⁸, a la part dreta de la il·lustració trobem una dona dempeus, amb un vestit llarg i flàccid fins als peus, amb un cinyell que li marca la cintura, les úniques corbes del cos que descobreix. Per damunt duu una capa que li cobreix el cap i reposa al terra. Podem destacar l'esveltesa de la model i la sofisticació de la capa, a més a més de l'harmonia de les traces de la cara, impol·luta, i una mirada intensa i fixa. També podem ressaltar que, amb la mà esquerra, retira suaument la capa enrera, deixant entreveure la silueta completa.

²⁵⁶ *Marie* Claire*, nº 160, 22 de març de 1940, coberta, pp. II, III, IV, V, 14, X, XII, XIV i contracoberta.

²⁵⁷ Testimonis d'aquest fet els trobem a revistes com *Lecturas*, *¡Hola!* i *Siluetas*, de les quals parlarem més endavant en aquest capítol.

²⁵⁸ *Primer Plano*, 7 de febrer de 1943, nº 121.

En un anunci de *Rimmel's* de l'any 1944²⁵⁹, i sota el lema "La belleza está en los ojos", els laboratoris A. Puig mostren el triangle format pels ulls, el nas i la boca de la model. És rellevant la mirada desafiant i maligna, amb unes celles que incrementen el to maliciós que expressen els ulls. Els llavis, pintats foscos, molsuts i ben perfilats, ofereixen una imatge de la dona seductora i sexi. En el mateix exemplar però en una secció titulada "Consultorio cinematográfico. Contestamos... a", trobem publicitat camuflada del tipus: "*Salud es belleza*" (títol), i continua com segueix: "...*el rostro espléndido, la mirada brillante...anunciador de Píldoras Circasianas*". A la dreta del text hi ha la il.lustració d'una dona rossa amb mitja cabellera ondulada i un vestit de ras brillant, amb un escot banyera, marcant els pits i la cintura. És una dona de posat seriós i amb una mirada intensa i malèvola, representativa de les dones fatals cinematogràfiques de l'època.

Una altra il.lustració de la mateixa secció mostra una dona en braços d' un home. Ella duu els cabells foscos i recollits, amb un vestit sense mànigues i un rostre impol.lut i clar. L'expressió de la dona és de submissió i es titula: "*Mi marido lo veía y no lo creía*". En una edició de la revista *Fotogramas*²⁶⁰, trobem anunciat el perfum *Miss Balmain de Pierre Balmain*. L'anunci es titula com segueix: "*Miss Balmain, el nuevo perfume para las jóvenes, las bellas y las que buscan algo nuevo*". La il.lustració mostra el cap i els braços d'una dona molt moderna per l'època, amb els cabells foscos deixats anar, una mirada directa i una expressió relaxada, amb els braços creuats recolzant-hi la barbata, definitivament seductora.

A nivell global, tant la publicitat com les il.lustracions de les revistes per a dones tenen una línia comuna coincident: després de la guerra presenten les dones com a

²⁵⁹ *Primer Plano*, 20 de febrer de 1944, n° 175.

²⁶⁰ *Fotogramas*, juny 1949, n° 62.

individus, però a mesura que avança la dècada dels quaranta anem presenciant una evolució del fet femení cap a una dependència total de l'home i unes formes estèrils i neutres. Cal prendre en consideració el control dels mitjans de premsa per part dels sectors catòlics, que eren generalment del tot integristes, respecte de l'aparell del "Movimiento". La dona falangista i la dona d'Acción Católica són dos models sensiblement diferents: la primera és una dona desfeminitzada i participativa, de la qual no es fa esment de la seva tasca familiar i maternal; la segona és una dona maternal i apocada, també participativa però totalment sotmesa.

Sembla estrany, però, que, entremig d'aquesta censura, aparegui del tot definida la figura de la dona seductora, amb molta personalitat i masculina, que apareix a multitud d'anuncis i il·lustracions, però que no troba cap perfil femení real amb qui identificar-se. Aquesta doble moral fa que la situació de la dona es converteixi en asfixiant, mostrant-se-li el que pot fer per ser però negant-l'hi.

Segura i Selva²⁶¹ argumenten que l'esclat de les revistes de modes a Espanya es produeix entre el 1860 i el 1869, i l'any culminant és el 1867, quan apareixen cinc noves publicacions, coincidint amb els preàmbuls de la revolució del 68. De les cinc publicacions, quatre són de moda i la cinquena de caire religiós²⁶². Si el que caracteritza les revistes de brodats i de moda és la bellesa plàstica, les religioses són plenes de text i no fan cap concessió al plaer visual. Mitjançant aquestes publicacions, l'Església pretén

²⁶¹ Les autores expliquen que l'aparició de les primeres revistes adreçades a les dones es produeix durant la dècada dels anys quaranta del segle XIX. Segura, Isabel; Selva, Marta. *Revistes de dones 1846-1935*, Barcelona: Edhasa, 1984., p.15.

²⁶² Tres de les quatre revistes de moda estan dirigides per J. Brugaroles: *La Bordadora* (1867), *La Abeja* (1867), i *La Bordadora Infantil* (1867), totes plenes de preciosos dibuixos i abecedaris per brodar. La primera va ser la més rellevant i, d'acord amb la correspondència que mantenia la revista, hi arribaven cartes d'arreu de l'estat i part de l'estranger- les colònies. Se'n troba referència encara l'any 1888. D'altra banda, *La Elegancia* (1867) és la primera revista de modes que combina els gravats d'indumentària i llur explicació amb una secció literària que inclou novel·la i poesia, juntament amb algun article doctrinari sobre "La Misión de la Mujer" i la seva condició. Planteja la moda com a signe de distinció social, com a ostentació a fer per una classe determinada; s'adreça, doncs, a les dones de la burgesia, i critica certes modes vingudes de l'estranger, tot defensant les virtuts pàtries.

instaurar un estereotip de dona, presentant la Mare de Déu com a model²⁶³. El moment àlgid editorial pel que fa referència a les publicacions de dones és entre 1880 i 1884, amb la temàtica comuna d'abordar l'estudi de la condició femenina. Aquest moment és paral·lel al d'altres publicacions periòdiques sorgides llavors²⁶⁴.

Les publicacions de dones aparegudes durant el període comprès entre el 1900 i el 1936 és ben diferent del del segle XIX. A partir del 1900 apareixen revistes unidisciplinars i amb objectius definits, es consolida la premsa domèstica, la que regeix el bon gust cinematogràfic, la tècnica sobre malalties pròpies de la dona i la higiene infantil i, d'altra banda les religioses, que, més que definir-se, es dilueixen.

Al segle XX, per a la burgesia, la dona és una peça clau per recol·locar en el sistema. Tal i com Segura i Selva²⁶⁵ argumenten "*...El fet de tenir a les mans un problema que no es comprèn, un sector de la societat inquiet, sembla que és el motor que fa sorgir publicacions genèricament adreçades a les dones i en les quals les propostes varien considerablement segons el sector que les mogui.*"

La premsa del 1930 al 1935 destaca per tres publicacions relatives a la dona que destaquen pel seu caire progressista i reivindicatiu²⁶⁶. En aquest marc temporal trobem

²⁶³ Segura i Selva *op.cit.*, citen Badinter, que explica els canvis en les representacions de les dones, que afecten l'Església i tots els àmbits socials del segle XIX: *La mujer ya no aparece asimilada a la serpiente del Génesis, o a una criatura astuta y diabólica a quien hay que poner en vereda. Se convierte en una persona dulce y sensata, de quien se espera que sea razonable e indulgente. Imperceptiblemente, Eva cede su puesto a Marí; la curiosa, la ambiciosa, la audaz, se metamorfosea en una criatura modesta y razonable, cuyas ambiciones ya no desbordan los límites del hogar*, Badinter, E. *¿Existe el amor maternal?*, Barcelona: Paidós/Pomare, 1981, p.144.

²⁶⁴ L'estabilitat política i la consolidació de la burgesia obre camp d'acció al periodisme escrit amb l'arribada de rotatius que han deixat un testimoni important, com ara: *El Correo Catalán (1876)*, *La Publicidad (1878)*, *La Vanguardia (1881)* i *El Noticiero Universal (1886)*.

²⁶⁵ *Op. cit.*, pp.48-49.

²⁶⁶ *L'evolució i Acció Feminal*, dues publicacions eminentment feministes. La primera, més lligada al món polític i a ERC, i la segona corresponent a un model de revista catòlica i reivindicativa de la individualitat de la dona mitjançant el seu dret a vot, segons el bon criteri de la fe i la religió cristiana. Segons Segura i Selva, aquestes dues publicacions coexisteixen amb una premsa del tipus domèstic i els magazines, *op.cit.*, pp.74-77.

revistes com *Lecturas*, revista mensual que reapareix a l'Estat Espanyol l'any 1941²⁶⁷, després de tres anys d'inactivitat, i amb un contingut molt controlat: històries curtes i reportatges d'Espanya amb il·lustracions, comèdies sentimentals, reportatges eclesiàstics i reportatges sobre la geografia espanyola. Les dones que apareixen en les il·lustracions dels anuncis, les comèdies sentimentals i les cobertes de la revista són dones esveltes, seductores i amenaçadores, que contrasten fortament amb el model de dona que predica el franquisme de manera paral·lela.

La revista *¡Hola! Semanario de amenidades*, també ofereix un repertori interessant per a la dona espanyola als anys quaranta. Als anys compresos entre el 1944 i el 1946 apareixen únicament fotografies de l'aristocràcia espanyola i de la classe alta del país. És una publicació que s'encarrega de dictar les normes socials femenines. Un exemple d'aquest fet el trobem en un article d'aquesta publicació²⁶⁸ titulat "Las diferencias entre el hombre y la mujer", un dictamen del que s'espera del comportament femení dins de la societat espanyola. A partir de l'any 1950, la revista s'omple de continguts fotogràfics més internacionals que nacionals, molt glamour i riquesa opulenta que no fa més que mostrar un món invisible a l'Estat Espanyol.

Una altra publicació dirigida a les lectores femenines i molt més ambiciosa que les anteriors és *Siluetas. Revista de selección*. De tamany din-A3, està especialitzada primordialment en moda, en actualitat espanyola i en cinema. També té una secció de

²⁶⁷ *Lecturas. Revista de arte y literatura*, abril 1941, n°199, any XXI, Arxiu Històric de la Ciutat, Barcelona. Les primeres edicions de postguerra són de qualitat ínfima i només contenen il·lustracions. A partir del setembre del 1942, les cobertes porten fotografies o il·lustracions de manera aleatòria i, a partir del 1943, s'inclouen reportatges de produccions i actrius i actors de cinema a nivell mundial. També millora la qualitat de la impressió i del paper i les il·lustracions. L'any 1945, les cobertes passen de ser primers plans femenins a situacions familiars del tipus: dos joves jugant a escacs, nens amb els seus pares i, l'any 1947, també dones de cos sencer. El canvi definitiu en aquesta dècada dels quaranta és l'any 1948, quan comencen a aparèixer mongràfics d'altres religions i creences profanes, majoritàriament asiàtiques.

²⁶⁸ *¡Hola!*, n°317, 23 de setembre de 1950, p.19, Arxiu Històric de la Ciutat, Barcelona.

consells per a la dona, que inclou directrius per a la casa, la bellesa, la salut i la maternitat²⁶⁹.

En aquest apartat hem volgut oferir la imatge de la dona que es trobava en les revistes femenines per així poder veure la diferència que va existir entre el que aquestes oferiren i la realitat. També hem pogut comprovar el tractament que es feia del fet femení i l'ús de la imatge física per a la publicitat il·lustrada. Així doncs, el personatge femení alternatiu a la imatge il·lustrada que es presenta en aquestes publicacions fa que es desenvolupi una imatge arquetípica femenina de la dona fatal amb dos objectius determinants: d'una banda, advertir la societat en general del perill que poden arribar a causar les dones; de l'altra, recloure les dones per si de cas, controlar-les a través de la desinformació i desocupar-les i, a més a més, i a través de la literatura d'aquestes revistes, crear una mala consciència en les dones que tinguin punts en comú amb les imatges arquetípiques de la dona fatal. El cinema estatal, com a font gràfica més rellevant, s'encarregarà d'acabar de definir aquesta imatge arquetípica i oferir-la en els relats dels anys quaranta tal i com analitzarem en detall a l'apartat d'anàlisi filmogràfica del cinema espanyol dels anys quaranta.

D.4. MODELS FEMENINS DELS ANYS TRENTA I QUARANTA

Als anys trenta, l'ingrés de les dones al món públic i l'expansió de la cultura de masses van crear altres formes de feminització, de models de dona. Després de la Segona Guerra Mundial, els mitjans dels Estats Units no deixaven d'expressar l'obsessió per la pèrdua d'autoritat masculina: còmics que oferien un marit més reduït que la seva dona, que l'amenaçava amb un estri de cuina, i anuncis a la televisió que

²⁶⁹ *Siluetas. Revista de selección*, Barcelona, desembre 1941, nº 2, pp.159-160, Arxiu Històric de la Ciutat, Barcelona.

intentaven mostrar una imatge de marit tendre i alhora viril i emprenedor però que resultava només una figura ridícula²⁷⁰.

D.4.1. El model femení nordamericà i francès

Als Estats Units, i també a França, s'erigeix una nova idea de mestressa de casa, que gestiona els afers de la casa, administra les despeses i planifica les compres a crèdit i a llarg termini²⁷¹. La imatge que es requereix de la nova dona nordamericana és la d'una dona físicament cuidada, d'acord amb el nou ideal de feminitat que va de la mà de la indústria de la cosmètica i dels productes higiènics. Tots aquests processos es recolzen, segons la tesi de l'autora, en els mitjans de comunicació de masses, com els diaris, la publicitat i el cinema. De fet, el cinema és l'encarregat de recolzar aquesta nova cultura de la bellesa. Als anys vint i trenta, es creen als estudis de Hollywood imatges femenines altament carismàtiques, i es troben representades per actrius a les quals es defineix com a precursoras de les reivindicacions d'independència de les dones. Segons Passerini, alguns dels personatges femenins més complets “...*surgieron como producto de una convergencia –típica de la producción masiva- ente fenómenos muy distintos: la tecnología de Hollywood, las características promocionales de los estudios de producción y una visión del mundo sexista, pero capaz de incluir el deseo de afirmación de muchas mujeres*”.²⁷²

²⁷⁰ Duby, Georges; Perrot, Michelle (eds.). *Historia de las mujeres. 5. El siglo XX*, Madrid: Santillana, 1993 (Roma: Gius. Laterza & Figli, 1990). Fem referència a l'article de Luisa Passerini “Sociedad de consumo y cultura de masas”, pp. 388-409.

²⁷¹ Passerini afirma que la creació d'un espai on les dones, a part de gestionar i administrar les despeses i les compres, poden socialitzar i exercir la seva capacitat d'autoritat, fa que sigui comprensible la forta implantació dels grans magatzems: “...*es comprensible la fuerte implantación, material e imaginaria, que tienen en los Estados Unidos los grandes almacenes, sobretudo en su época dorada (1890-1940)...un lugar de distracción y de sociabilidad, no sólo de consumo, donde las mujeres pueden asumir ciertos roles con autoridad, como compradoras o jefas de sección.*” *Ibid.*

²⁷² *Op.cit.*, pp.396.

Aquests models nordamericans es van traspasar a Europa en el període d'entreguerres. Els films oferien lliçons pràctiques de moda, maquillatge i comportament, en una època on tot el fet innovador s'identificava amb els Estats Units. No obstant, a Europa, les modificacions en l'aspecte domèstic i la imatge femenina van evolucionar per separat. La dona europea²⁷³ canvia d'imatge, a l'igual que l'aspecte de la casa – més neta, amb menys empleades de servei domèstic i una reduïda presència a la cuina que passa per la inversió de temps en l'elaboració del menjar. La nova imatge de la dona europea és la d'una dona que ha de mostrar-se somrient i atractiva, arreglada i maquillada en arribar al final del dia. D'aquesta manera, es consolida també a Europa la indústria de la cosmètica. Així doncs, la imatge femenina reflecteix i estimula aquests canvis.

D.4.2. El model femení italià

A Itàlia, a diferència de França, el règim autoritari i la seva poca tradició democràtica dificulten el sorgiment d'una nova imatge de dona. El règim feixista només permet mostrar una dona uniformada i, d'altra banda, una mestressa de casa. En paraules de Passerini “...*la mujer tenía que modernizarse, pero también tener muchos hijos y ocuparse de la alimentación y la vestimenta de toda la familia...*”.²⁷⁴ L'autora parla d'una “modernització repressora” que van pagar les capes baixes -en reduir-se els salaris i la severa disciplina industrial- i les capes mitjanes- degut a les creixents prestacions exigides a la nova mestressa de casa. El cas de l'Alemanya del Tercer Reich és similar. A les dones se'ls prometia una creixent llibertat i autonomia en un creixent context de repressió política. A les dones se'ls prometia un augment d'independència en

²⁷³ Passerini pren com a mostra la dona francesa, i ho justifica amb l'argument que França era un país de desenvolupament intermedi en aquella època. *Ibid.*

²⁷⁴ *Op.cit.*, pp.398.

els seus papers socials, però en la seva realitat quotidiana se les privava de llibertat i autonomia al mateix temps²⁷⁵.

D.4. 3. El model femení espanyol

A Espanya, a principis del segle XX, la representació cultural de la dona va variar de manera substancial, alhora que van variar els models culturals de gènere i els discursos ideològics respecte de la dona²⁷⁶. La imatge de la dona va passar de ser la tradicional mestressa de casa casada a una nova dona, més moderna. Nash ens parla d'una figura tradicional “...*Ángel del Hogar o Perfecta Casada...*” que passa a ser “...*Mujer Nueva o Mujer Moderna...*”. L'autora afirma que aquest nou model de dona espanyola, nova, moderna i professional va arribar a constituir un model cultural de gènere de certa importància a l'Estat Espanyol: “...*Se incorporó en el imaginario colectivo y llegó a formar un dispositivo simbólico para la readaptación de las mujeres a entornos sociales, políticos, económicos y demográficos nuevos...pero el nuevo prototipo de feminidad mantenía intacto uno de los ejes constitutivos del discurso tradicional de la domesticidad al asentar la maternidad como base esencial de la identidad cultural de la mujer*”.²⁷⁷

En acabar la Guerra Civil i amb l'adveniment del franquisme, el model de dona que es va crear i els col·lectius femenins que va generar el règim van variar de manera radical els models femenins que s'havien creat al llarg dels primers trenta anys del segle XX. Espanya es va convertir en un estat patriarcal i androcèntric en el qual va prevaldre

²⁷⁵ Witte, Karsten., “El cine del Tercer Reich”, pp. 193-230, dins de Monterde, J.E; Torreiro, C. (Coords.). *Historia general del cine. Volumen VII. Europa y Asia (1929-1945)*, Madrid: Cátedra, 1997 (signo e imagen).

²⁷⁶ Nash, Mary. “Maternidad, maternología y reforma eugénica en España, 1900-1939”, pp.687, dins de Duby, Georges; Perrot, Michelle (eds.). *Historia de las mujeres. 5. El siglo XX*, Madrid: Santillana, 1993 (Roma: Gius. Laterza & Figli, 1990).

²⁷⁷ *Op.cit.*, pp.687-688.

un sistema de gènere masculí i en el qual les dones van ser utilitzades per a una política de domini social i econòmic. Amb el recolzament de l'Església i la Secció Femenina, l'Estat va crear una legislació que va generar un model de dona. En paraules de Mary Nash "...esposa y madre que se perpetuó a lo largo de toda la dictadura...instrumento para reproducir y consolidar la base social del "Nuevo Estado" y los valores que lo garantizaban". L'autora segueix dient que, tot i una política dominant i uniformadora, el col·lectiu femení no va ser homogeni. A part d'haver-hi diferències de classe, de cultura i de treball, existia el fet de ser *trionfadora o derrotada*²⁷⁸. Nash estableix tres grups diferenciats de dones, a partir del coneixement de les seves vivències i experiències. El primer, al qual anomena de *integración y consenso*, era el de les dones que van assumir el model d'esposa-mare que satisfieia els pilars patriarcals i androcèntrics de la societat del règim. El segon grup, al qual anomena de *independencia y presencia en la sociedad*, que, tot i combregar amb el primer grup, són dones que van voler sortir de la llar familiar cercant pautes de comportament que els ho permetessin. L'autora subdivideix el grup en tres: "...a) las que Carmen Martín Gaité denomina *chicas topolino, seguidoras del modelo norteamericano de mujer que llega con el cine;* b) las que, a través de la Iglesia, encuentran otras plataformas de presencia y socialización. Son las mujeres y jóvenes de Acción Católica, Congregaciones Marianas y movimientos apostólicos como la HOAC, la JOC y VO; c) las de la Sección Femenina, que tuvieron una presencia escasa, pero real, en la vida política del país, incluso como procuradoras en Cortes;..."²⁷⁹.

L'analfabetisme estava estès entre les dones espanyoles i molt poques dones, només les de les classes privilegiades, podien accedir a la cultura, però com a forma de lleure. Les

²⁷⁸ *Íbid.*

²⁷⁹ Hi ha un quart grup proposat per Nash, que inclou les dones que als seixanta i setanta van inserir-se al món laboral mitjançant estudis universitaris. *Íbid.*

dones espanyoles, a principis del segle XX, es dedicaven a casar-se i tenir fills, i, si no disposaven de recursos, treballaven en allò que podien, mentre es responsabilitzaven de criar els fills. Les formes d'oci eren les que el marit, el pare o bé una figura masculina els permetia, que era assistir a algun espectacle, passejar o bé anar a missa. Així doncs, les dones il·lustrades eren poques a principis de segle, una alienació molt útil als propòsits masculins de governabilitat i execució d'un masclisme fora de qualsevol paràmetre. D'aquesta manera, si les dones espanyoles no sabien, no podien entendre el que passava al seu voltant, no calia que decidissin, i tampoc no calia que exercissin el seu dret a vot, entre d'altres drets fonamentals.

Pel que fa a l'Església i a la religió, les dones anteriors a la guerra civil són dones influïdes per la religió catòlica. De fet, un dels imperatius més forts de les dones del segle XIX era la necessitat de ser religioses. Scanlon²⁸⁰ ho descriu d'aquesta manera: “...una de las razones principales –para que los hombres quisieran que sus mujeres fueran devotas- era la creencia que la religión proporcionaba los medios efectivos para controlar las pasiones de la mujer y, consecuentemente, era una forma de asegurar su virtud”. De fet, la verge Maria va ser proclamada ja a finals del segle XIX a Espanya com l'ideal al qual haurien de tractar d'emular totes les dones, ja que era l'encarnació perfecta de totes les qualitats que un home podia desitjar per al seu pròpi benestar. La posició legal de la dona va ser un altre motiu de debat a Les Corts, tot i que el 1908 ja es va fer una proposició semblant a d'altres que havien fracassat anteriorment. Això és el que es proposava: “...Serán electores los que figuran como tales en el censo único para toda clase de elecciones populares y las mujeres mayores de edad, emancipadas y que sean además cabeza de familia, y, por lo tanto, no sujetas a la autoridad marital,

²⁸⁰ Scanlon, G. *La polémica feminista en la España contemporánea 1868-1974*. Madrid: Akal, 1986, pp. 159-160.

*inscritas en el censo que se formará al efecto*²⁸¹. D'altra banda, el diari femení *Fémima*²⁸² va dur a terme l'any 1929 una sèrie d'entrevistes a escriptores i actrius sota el títol “¿Qué haría usted si fuese dictadora?” Les preguntes eren frívoles però incloïen temes de canvis de legislació, moviments feministes o d'altres més lleugers com els referents a l'aspecte físic. Totes les entrevistades, sense excepció, van declarar amb vehemència que eren femenines i no feministes, i que les dones haurien de deixar els assumptes del govern a mans dels homes. Al número 2 del diari s'entrevistava l'actriu i cantant argentina afincada a Espanya Lola Membrives, que va declarar que animaria les dones a cantar i a portar vestits tradicionals, per tal que tinguessin millor disposició d'ànim, però no podia entendre que les dones volguessin participar en política; cita textual: “¿Con lo bonito que es ser mujer!”²⁸³. Scanlon és del parer que Membrives feia d'eco dels sentiments de la immensa majoria de les dones espanyoles, i ens comença a deixar entreveure les tendències profundes existents molt abans del primer franquisme, on retrobem una dona espanyola molt semblant a tot el que venim parlant fins ara.

²⁸¹ Scanlon, G. *Op. Cit.*, pp. 156.

²⁸² *Fémima*, 1, núm.1, 1929, pp.12.

²⁸³ *Fémima*, 1, núm.2, 1929, pp.12.

E. LA DONA FATAL EN EL CINEMA

E.1. ANTECEDENTS DEL PERSONATGE: EL CINEMA MUT

El cinema dels orígens comença amb vistes documentals, notícies filmades. A la dècada dels deu - i també sent cinema anterior al sonor- s'implanten els llargmetratges i la importació de pel·lícules dels països nòrdics. En aquestes pel·lícules, protagonitzades, entre d'altres, per la danesa Asta Nielsen, els productors s'adonen de la gran importància que tenen els actors per tal que el públic els conegui i pugui identificar-se amb ells amb major facilitat. Aquest és un fenomen que no triga a consolidar-se arreu del món, principalment amb l'aparició d'actors nordamericans, però amb un plantell d'actrius europees que marquen una trajectòria cinematogràfica de manera iniciàtica femenina molt sòlida i perfilen el personatge de la dona fatal des d'una perspectiva més senzilla, que completaran les estrelles de Hollywood de forma més sofisticada en una segona fase d'evolució.

Segons afirma Gubern²⁸⁴, i fruit de la literatura europea, el personatge més productiu del cinema mut va ser "l'arquetip de la vampiressa", que no va ser res més que el traspàs al cinema del personatge engendrat per la literatura romàntica²⁸⁵. D'altra banda, el personatge de la dona malvada troba les seves arrels en la literatura de tots els temps però trobem personatges que, si bé no són grans personatges per al públic del país on van ser creats²⁸⁶, sí que enceten una tradició caracterial determinada en el país on situen aquest personatge femení i d'on el fan originari.

²⁸⁴ Gubern, Roman, *Y la luz se hizo sexo*, "Nosferatu. Revista de cine", nº2, Enero 1990, San Sebastián.

²⁸⁵ Parlem del personatge del vampir i dels seus antecedents literaris, i paral·lelament parlem del personatge de la dona malvada. Com a conseqüència, s'esdevé la dona fatal, una síntesi de les característiques de dues tipologies de personatges que evolucionen cap a la dona fatal, que encaixa de manera més adient en el cinema.

²⁸⁶ Com és el cas del personatge de Carmen, de la novel·la *Carmen* de Prosper Mérimée (1845).

Aquests personatges, que es plasmen a la pantalla, tenen com a representants diverses actrius nòrdiques i algunes dives italianes. La fusió d'aquests dos tipus de dona i de personatge porten el cinema a desenvolupar el personatge de la dona fatal. En el cinema mut, la varietat d'actrius que representen aquest tipus de personatges és àmplia i diferenciada.

No ens ha de sorprendre que aquestes dones fatals tan coquetes, sofisticades i cíniques tinguessin mala premsa. Uns àngels malignes d'aquesta mena, vinguts a la terra per temptar els homes, tal i com diu Azzopardi, *poden inspirar el desig però no l'estima*. I arran d'aquest fet podem deduir que la fatalitat que les denomina va dirigida a la seva presa, qualsevol home que es deixi endur pel desig.

D'altra banda, el mot "diva" també té relació amb el que hem dit fins ara en l'entorn social italià i del cinema²⁸⁷ que a principis del segle XX es comença a fer en aquest país²⁸⁸. És un mot que prové del llatí i expressa un matís que es diferencia del que és diví en els déus: és la divinitat per assimilació. El mot apareix al segle XIX aplicat a les grans artistes del teatre líric i s'introdueix en el cinema en un moment clau de la seva evolució, gairebé dues dècades després del seu naixement, que coincideix amb l'evolució del llenguatge fílmic, ja que l'allargament del metratge permet

²⁸⁷ BERNARDINI, Aldo. *Cinecittà Mezzo secolo, Mig segle de Cinecittà*. Barcelona: Altagraf, Instituto Italiano di cultura di Barcelona, Filmoteca de la Generalitat de Catalunya, 1988. I també: BERNARDINI Aldo : " Naissance et évolution des structures du premier cinéma italien (1896-1912) " (Cahiers de la cinémathèque, nos 26-27, 1979, p. 9-64); BERNARDINI Aldo : " Les catholiques et l'avènement du cinéma en Italie : promotion et contrôle " (in "Une invention du diable ? Cinéma des Premiers Temps et Religion", Presses de l'Université de Laval, Ed. Payot Lausanne, 1992, p. 3-11); BERNARDINI Aldo : " La Film d'Arte Italiana " (in "Pathé, premier empire du cinéma", ed. Centre Georges Pompidou, 1994, p. 112-119); BERNARDINI Aldo et BRUNETTA Gian-Piero : " Pour un inventaire des films muets italiens encore existants " (Cahiers de la cinémathèque, nos 26-27, 1979, p. 199- 203); BERNARDINI Aldo : " Naissance et évolution des structures du premier cinéma italien (1896-1912) " (Cahiers de la cinémathèque, nos 26-27, 1979, p. 9 -64); BERNARDINI Aldo : " Les catholiques et l'avènement du cinéma en Italie : promotion et contrôle " (in "Une invention du diable ? Cinéma des Premiers Temps et Religion", Presses de l'Université de Laval, Ed. Payot Lausanne, 1992, p. 3- 11); BERNARDINI Aldo : " La Film d'Arte Italiana " (in "Pathé, premier empire du cinéma", ed. Centre Georges Pompidou, 1994, p. 112 à 119); BERNARDINI Aldo et BRUNETTA Gian-Piero : " Pour un inventaire des films muets italiens encore existants " (Cahiers de la cinémathèque, nos 26-27, 1979, p. 199- 203).

²⁸⁸ Gili, Jean A. *Le cinéma italien*, Paris: La Martinière, 1996.

l'elaboració de personatges més complexos i la utilització del primer pla. D'aquesta manera, un públic que començava a identificar-se amb els personatges de ficció els comença a idealitzar mitjançant la divinització dels cossos. Itàlia, en aquest aspecte, va saber explotar molt bé els recursos que li va brindar el llargmetratge²⁸⁹. Pel que fa referència a la identificació de la “diva” amb el que seria la vamp o la dona fatal, el cinema mut italià ja ens presenta un ampli ventall d'actrius i arguments que funcionen al voltant d'aquesta imatge arquetípica. Així doncs, es podria dir que l'equivalent nomenclàtic italià funciona a la perfecció. Tot i això, la submissió de l'home a la dona no queda palesa en tots els arguments; en alguns casos només n'ofereix una hipòtesi literària adaptada al cinema, que especifiqui la distància entre el que és la realitat social i la ficció dramàtica.

Pel que fa referència al tipus “dona fatal”, trobem al cinema, i en relació a aquest, d'altres tipus femenins no menys significatius: “la jove innocent”, “la mare abnegada” o “l'heroïna”, entre d'altres, que sovint apareixen en els relats com a contrast amb el tipus “dona fatal” i serveixen a la trama per donar més rellevància al personatge maligne. Sovint, l'oposició del bé i el mal és el pretext per al desenvolupament del film, on trobem al personatge masculí entremig, víctima de l'enfrontament.

E.1.1. Antecedents de la dona fatal en el cinema mut europeu

Ja el cinema mut havia presentat la imatge arquetípica de la vampiressa, que va ser la més productiva a nivell eròtic i que, com molts arguments cinematogràfics, havia estat creat per la literatura romàntica²⁹⁰. Segons la tesi de Gubern²⁹¹, la vampiressa²⁹²

²⁸⁹ VV.AA. *Le cinéma muet italien*. “Cahiers de la Cinémathèque”, nº 26-27, 1r trimestre 1979.

²⁹⁰ Les referències a aquest tema les trobareu a l'apartat A d'aquest treball.

²⁹¹ Gubern, Roman, *Op. Cit.*, 1990.

va néixer de la fusió d'actrius del cinema danès²⁹³ i les dives italianes. La diva francesa Sarah Bernhardt, que procedeix del divisme teatral, és una de les actrius remarcables a l'hora d'interpretar el personatge de la dona fatal. Entre d'altres, interpreta *La dama de les camèlies*²⁹⁴ a la pantalla l'any 1912. És la història d'una cortesana parisina coneguda per Camille, que, amb la seva bellesa, ha aconseguit anar acumulant una llarga llista d'amants. Un dia s'enamora d'Armand i decideix abandonar la seva vida anterior, però el pare d'Armand visita Camille i, apel·lant a la moralitat com a sagrada llei de la societat burgesa, li suplica que l'abandoni. Així ho fa Camille: menteix el seu amant pensant que d'altra forma li arruïnaria la vida i, alhesores, se separen. Com a bon personatge de melodrama, Camille mor al final en braços del seu estimat, declarant-se mútuament el seu amor incondicional. La peça va rebre molt males crítiques per l'exagerada actuació de la Bernhardt i els seus tics en pantalla, tot i que el film va resultar molt taquiller²⁹⁵. A França, i també durant la dècada dels deu, Musidora és una de les vampiresses de més relleu del cinema francès, i dona vida a misterioses seductores en els serials de Feuillade. A Itàlia, durant la dècada dels anys deu i encara abans que es formés el fenomen de les dives, sorgeix el mite de la dona embruixadora i devoradora d'homes. L'actitud benpensant i el moralisme es contraposen a unes tensions ascendents que intenten substituir, en l'imaginari del petitburgès i migburgès, un món de valors estables i acceptats per un altre de valors més fràgils. A *La signora*

²⁹² Als Estats Units se sap que la primera vamp va ser Alice Hollister, en el paper de Maria Magdalena, *Íbid.*

²⁹³ Gubern, R. *op.cit.*, parla d'actrius específiques com Asta Nielsen.

²⁹⁴ Dirigida per André Calmettes i Henri Pouctal a França, basada en l'obra *La dame aux camélias* (1852) d'Alejandro Dumas fill. Ruiz, Luis Enrique, *op.cit.*, pp.235-236.

²⁹⁵ Dos anys més tard, la Caesar italiana va fer una nova versió amb la diva italiana Francesca Bertini com a protagonista. Destacades actrius de Hollywood, com ara Clara Kimball Young (1915), Theda Bara (1917), Alla Nazimova (1921), o Greta Garbo (1936), seran altres Camille a la pantalla.

*delle cameliae*²⁹⁶, la moral prové del teatre del segle XIX, però l'èmfasi dels personatges femenins per assolir un nou espai dins de l'estructurada societat de principis del segle XX queda patent amb Hesperia subratllant la recerca d'una nova manera de ser: "Jo vull ser lliure de fer el que vulgui, sense donar cap explicació de la meua vida". Si parlem de punts de vista, quan és més popular es pot imputar al món burgès la corrupció i la doble vida d'acord amb les regles de la novel·la popular del segle XIX; si el punt de vista i el destinatari són burgesos, el desig i la transferència s'esdevenen en un àmbit de classe més alta.

Pel que fa al cinema nòrdic, podem destacar, entre d'altres, Asta Nielsen, actriu danesa, que es presentà al públic sota les ordres d'Urban Gad a *Afgrunden* (Hacia el abismo, U. Gad, 1910). En aquesta producció, l'actriu ja destaca per dos components clars d'interès per la temàtica que ens ocupa: d'una banda, esclata en la pantalla per un eroticisme escandalós i, de l'altra, per un estil alhora minimalista. És la història d'una noia de família benestant que s'enamora d'un artista de circ, però aquest es cansa d'ella i, en una violenta discussió, Magda l'assassina.

El paper de la dona -en les produccions daneses- tenia connotacions diferents que en el sud. La feminitat de les dones del nord es diferenciava de les dives italianes i de les dones franceses pel que fa a la manera de reaccionar: si eren objecte de menyspreu, es convertien en terribles. El transfons social no era del mateix tipus ni tampoc la moral imperant i el component psicològic tenien una importància específica, amb preocupacions que no venien de la tradició decimonònica sinó que reflectien els problemes de la societat contemporània. *Hacia el abismo* tradueix el nivell d'incipient llibertat del qual gaudeix la dona danesa del moment. Els hàbits i maneres proscriu'ts fins llavors per a les dones, com fumar o expressar desig sexual, són ara possibles, i el

²⁹⁶ *La dama de las camelias*, amb Hesperia i amb Francesca Bertini, de Baldassarre Negroni i Gustavo Serena, a Itàlia l'any 1915.

cinema se'n fa ressò per primera vegada. La dona fatal que se'ns presenta és un personatge extret de la realitat danesa: la seva agressivitat –que és la característica que la fa dona fatal²⁹⁷- és fruit del menyspreu pel rebuig que sent per part del seu amant. Asta Nielsen aconsegueix transcendir el drama social a l'ús amb una interpretació fruit de la seva pròpia naturalesa, passional i expressiva, i ens ofereix una visió del destí humà profundament impactant i realista. A tot això, cal afergir-hi l'atreuït erotisme i l'exposició del comportament sexual voluntàriament acceptat, que és mostrat a la pantalla de manera altament explícita com mai s'havia fet fins llavors²⁹⁸. De fet, la combinació dels elements conductuals i l'erotisme explicitat és el que engendra el personatge de la dona fatal de manera més clara. Aquesta producció va posar els fonaments del melodrama eròtic²⁹⁹, i el seu estil artístic va mostrar un llenguatge corporal menys teatral del que s'havia vist fins llavors³⁰⁰. Ibsen i Strindberg, per la seva part, ja ens ofereixen -en versions teatrals- dones fatals d'aquesta naturalesa. En pintura, trobem Munch, i el cas, per exemple, de “El vampir”, que també és un vincle nòrdic de tradició pictòrica.

Entre 1910 i 1926, l'actriu roda nombrosos films, en molts d'ells interpretant personatges fatals, com Lulú, la mare de Hàmlet, Mata-Hari, Cleòpatra i Hedda Gabler.

Entre moltes d'altres, a *Die Arme Jenny*³⁰¹ encarna una dona que pateix i mata per falta d'amor correspost; de nou, un personatge femení endinsat en la fatalitat i

²⁹⁷ Però alhora destaca per la seva anormalitat com a tret caracterial.

²⁹⁸ Com a exemple d'aquest fet, podem esmentar la dansa gautxa on la dona refrega el seu cos contra el del seu amant i que es mostra a la pantalla sense cap tipus d'inhibició ni censura.

²⁹⁹ Curiosament, als Estats Units, la versió censurada es digué *Woman Always Pays*, altament mutilada pelsensors.

³⁰⁰ És interessant el fet que, a partir de l'estrena el setembre de 1910, el film es va convertir en un fenomen extraordinari arreu del món i es van comercialitzar articles d'alimentació, cigarretes i, fins i tot, crema facial amb el nom d'Asta Nielsen.

³⁰¹ *La pobre Jenny*, U. Gad, 1912.

tèrbolament maligne³⁰². D'altra banda, Asta Nielsen ens ofereix *Die Freudlose Gasse*³⁰³, una producció de Georg Wilhelm Pabst, on una dona en la pobresa cau en la prostitució i, dins de la fatalitat, en l'assassinat. De manera curiosa, i sempre en una línia fronterera entre dos pols oposats, Nielsen es mou entre el bé i el mal, el masculí i el femení³⁰⁴.

Greta Garbo es va fer famosa per la seva interpretació a *Gösta Berlings saga*³⁰⁵. Es va traslladar als Estats Units l'any 1925, després de treballar a *Die freudlose Gasse*. Va ser anunciada com "la forània misteriosa" i va rodar nou pel·lícules més al cinema mut abans d'entrar a formar part de les actrius del sonor. La Garbo, havent aconseguit renom internacional, va decidir traspasar les fronteres escandinaves. La Metro-Goldwyn Mayer va voler crear en l'actriu justament el contrari de la imatge que fins llavors ella havia personificat. En arribar als Estats Units, aquella actriu juvenil i espontània va sofrir una metamorfosi radical, i es va convertir d'una joveneta ingènua en una dona apassionada i sensual. La seva bellesa nòrdica no tenia res a veure amb l'esteroetip de la morena carnal i devoradora d'homes que proposaven actrius com Louise Brooks, Theda Bara o Nita Naldi als Estats Units. Tot i així, la seva mirada impenetrable i el seu rostre, que sempre resta enigmàtic, fan del personatge de

³⁰² Nielsen, en consonància amb la tipologia de personatges que va representar i que ens interessin en aquest estudi, va ser Lulú a *Erdegeist*, Leopold Jessner, 1923.

³⁰³ *La calle sin alegría / Bajo la máscara del placer*, 1925, protagonitzada per Greta Garbo i Asta Nielsen en un duel on Nielsen és ja una actriu consagrada i Garbo la jove sense experiència. Cal també destacar la presència d'una tercera dona fatal, encara que en un paper quasi d'extra, de Marlene Dietrich. Per a més referències, vegeu: Walker, Alexander. *Greta Garbo*, Barcelona: Edicions 62, 1992.

³⁰⁴ Un exemple d'aquest tipus de posicionaments és la seva representació en una producció cinematogràfica de *Hàmlet*, actuant com a *Hàmlet* però com a dona disfressada d'home, cosa que afegeix un graó més de complexitat en qüestió de gènere.

³⁰⁵ *La llegenda de Gösta Berling*, M. Stiller, 1924; de producció sueca; el film explica la història d'un sacerdot en crisi, que troba la seva redenció en una comtessa.

Felicitas³⁰⁶ una autèntica vampiressa a més d'un model de dona-personatge desconegut fins llavors. La Metro va focalitzar el canvi d'imatge en un estudi molt acurat de la seva fesomia. Va corregir-li l'arrel dels cabells, aconseguint un front més alt, assolint una expressió més intel·ligent; van modelar el maquillatge dels ulls, jugant amb l'expressió que deparaven les seves llargues celles, i va passar de dibuixar-se-li una boca fina a una boca més carnosa. L'equilibri de les parts de la seva cara -nas, boca, pòmuls, celles, mirada i front- havien aconseguit una harmonia molt estable i, llavors, els cabells podien amagar-se dins d'un barret o ser pentinats enrere sense distorsionar ni un mil·límetre la calma i determinació de la mirada i el conjunt de l'expressió. El posat també va ser estudiat en gran mesura: la mirada profunda i analítica, el gest del cos i de les mans³⁰⁷. Pel que fa al vestuari, els vestits d'època amb barreja de diferents estils van convertir el vestuari de la Garbo en unes creacions històriques que encara poden resultar actuals. La il·luminació també va ser un tret enaltidor d'aquest personatge, donat que els seus trets essencials quedaven ressaltats en ser reduïts a dues dimensions, donant una sensació d'una intensitat que sembla que traspassin la pantalla³⁰⁸. Jacques Feyder presenta Greta Garbo dins d'un melodrama on el personatge femení té relacions extramatrimonials des de l'inici del film.³⁰⁹ Va ser el darrer film mut de la Garbo del qual podem destacar el vestuari, que magnifica la seva aparença de dona fatal.

³⁰⁶ *Flesh and the Devil*, (El demonio y la carne, C. Brown, 1926).

³⁰⁷ Aquesta tipologia de gest la podem trobar en les primeres fotografies de Ruth Harriet Louise, la fotògrafa de l'estudi de la Metro, *Las mil caras de Greta Garbo*, "Cuadernos Fotogramas", col. Trailer, Barcelona: EDNA EPSA, 1986, pp.18-54.

³⁰⁸ Gilbert Adrian va ser el seu figurinista a partir de la seva setena pel·lícula i va aconseguir marcar un estil propi a l'actriu. Pel que fa a la il·luminació, en gran part va ser fruit de l'obra del mestre William Daniel. *Op. Cit.*, pp.18-20.

³⁰⁹ *The Kiss*, traduïda per *El beso*, Jacques Feyder, 1929.

Ida Orlov, destaca com a actriu fatal del cinema mut a la producció d'August Blom *Atlantis*³¹⁰, on interpreta una ballarina, de la qual s'enamora un jove metge alemany, que decideix seguir la ballarina en el seu tour pels Estats Units. De camí, el vaixell en el qual viatgen naufraga i se salven de miracle. Recuperats del xoc emocional que el fet suposa, l'atractiva ballarina comença a desenvolupar una frívola conducta que fa que el doctor, desencisat, s'aparti finalment d'ella. Blom construeix un film en el qual combina amb precisió dos gèneres cinematogràfics molt diferents i aparentment incompatibles, com són el psicològic i el de gran espectacle. Recollint els diversos elements presents en l'obra literària, el realitzador els plasma amb molta coherència.

Jacques Feyder dirigeix i estrena amb un èxit clamorós el 1921 *L'Atlantide* basada en la novel·la homònima de Pierre Benoît i amb la interpretació de la rellevant Stacia Napierkowska.³¹¹ El mèrit de Feyder es perllonga a la pantalla amb la traslació del món oníric i l'exploració perfectament acurada del subconscient universal: el paradís perdut, l'atracció pel desconegut, la dona fatal que és alhora seductora i botxí dels homes que cauen a les seves xarxes, tot aquest entramat que conformen alguns dels elements constituents de la *psique col·lectiva*.

Després d'una versió de *Carmen* on Pola Negri va ser molt aplaudida, Lubitsch estrena l'any 1919 a Berlín *Madame Dubarry*, amb Pola Negri al capdavant de nou. L'actriu encarna una bella i coqueta dependenta que, mitjançant la seva bellesa física, va ascendint poderosament en la cort de Lluís XV fins a ser la favorita del rei, i acaba

³¹⁰ *Atlantis*, també *La atlante o La tragedia del océano*, dirigida per August Blom, estrenada el 26 de desembre de 1913 a Dinamarca i basada en la novel·la *Atlantis* (1912) de l'escriptor alemany Gerhardt Hauptmann.

³¹¹ Pel paper de reina Antinea -la malvada sobirana que enamora els homes que l'envolten fins que se'n cansa, i que els converteix llavors en figures de plom-, els productors van imposar Napierkowska, tot i que Feyder, per la seva part, preferia Musidora, vampiressa per excel·lència del cinema francès i a la qual el realitzador havia conegut donant vida a misterioses seductores en els serials de Feuillade, amb qui Feyder va treballar com assistent. *Ibid*, pp.79-80.

sent decapitada durant la Revolució Francesa. Una vegada més, ens trobem amb el comú final tràgic de la figura femenina seductora.

El cinema que representa el món de les grans passions, i on aconsegueix el seu màxim esplendor el fenomen de les dives, comença a constituir-se cap a 1913-1914, fins la crisi general del cinema italià de la primera postguerra mundial. Té clares tonalitats femenines i suposa la consagració d'un ampli espectre d'actrius: Francesca Bertini, Lydia Borelli, Mercedes Brignone, Leda Gys, Hesperia, Maria Jacobini, Italia Almirante Mancini i Pina Menichelli, entre d'altres. Els drames d'amor i mort, de passions desenfrenades i d'amor fatal, esdevenen una tònica constant; el cos transmet missatges eròtics pel que fa a les dives, un erotisme que constitueix l'equivalent de l'erotisme literari. En l'ús del cos i l'elaboració d'un llenguatge que reprèn i torna a proposar models figuratius del grafisme, el cartellisme i la pintura es reconeixen la presència i la influència de tot un context literari i cultural.

Pel que fa referència al paper de la dona i la submissió total de l'home a la dona, queda palesa en la narrativa visual, però molt lluny del procés real de la societat italiana, és a dir, una pura hipòtesi literària. A *Assunta Spina*³¹², la Bertini imposa un personatge contradictori, apassionat i reservat, desproveït en aquesta producció de posats fatals propis de les dives. El film explica els tràgics amors de la jove i bella Assunta Spina, que es debat entre dos amors que acaben barallant-se, morint-ne un i l'altre anant a la presó.³¹³

³¹² *Assunta Spina*, Gustavo Serena i Francesca Bertini, 1915.

³¹³ Bernardini, Aldo-Brunetta, Gian-Piero. " Pour un inventaire des films muets italiens encore existants " (Cahiers de la cinémathèque, nos 26-27, 1979, p. 199 - 203).

³¹³ Itàlia, Genaro Righelli, 1920.

A *L'innamorata*³¹⁴, Italia Almirante Mancini és una seductora d'homes, als quals duu a la ruïna, i acaba fatal. En aquesta producció, la censura exigí "el tall de totes les escenes d'excessiu sensualisme i immorals", i prohibí el títol original "L'orizzontale". El més important com a element comú de tota la tendència és la subversió dels codis morals: l'adulteri és legitimat, el suïcidi és una porta per a l'escapament de la resolució, i els valors burgesos queden completament anul·lats. Els primers plans augmenten de freqüència d'ús, però és sobretot el llenguatge del cos el que transmet amb el màxim de força els seus missatges³¹⁵.

Els símbols que podem trobar escampats al llarg de tota la producció del període són als títols mateixos, i d'aquí a les estructures visuals i les verbals en un procés de significació molt coherent.³¹⁶ La decadència d'aquest tipus de cinema s'ocasiona a causa de la repetició argumental lligada a una demanda popular, un poble que no s'identifica amb uns arguments creats a mida per a la societat dels nobles; els mercats estrangers també es tanquen cada vegada més a aquest tipus de productes, d'una banda degut a la guerra i, de l'altra, perquè tant ideològicament com culturalment, el gènere es mostra cada vegada més com un epígraf d'un món imaginari que desapareix.³¹⁷

De manera curiosa, tal i com fins aquest punt hem pogut parlar de dives que interpreten d'una manera determinada i en un estil peculiar gràcies als trets físics i actitudinals que resulten tan efectius en la pantalla, resultant-ne unes figures femenines

³¹⁵ Bernardini, Aldo: " Les catholiques et l'avènement du cinéma en Italie : promotion et contrôle " (in "Une invention du diable ? Cinéma des Premiers Temps et Religion", Presses de l'Université de Laval, Ed. Payot Lausanne, 1992, p. 3 - 11).

³¹⁵ Parlem de títols tan simbòlics com: *Tigre reale, Il fuoco, Cenere, Orchidea Fatale, Quando l'amore odia, Odio che ride, Il fiore perverso, Passione fatale, Sposa della morte, Fior di male, Rapsodia satanica*

³¹⁷ Brunetta, Gian Piero, *op.cit.*

molt poderoses, també són els personatges que capturen les actrius i les transformen en individus malignes a través dels arguments³¹⁸. D'aquesta manera, Charles Bryant ens presenta *Salomé*³¹⁹ l'any 1923, interpretada per l'actriu russa Alla Nazimova. Tot i que la producció, de tall experimental, intenta mostrar-nos tot el magnetisme de Nazimova, a través d'una condensació narrativa espacio-temporal i uns estridents decorats inspirats en gravats d'Aubrey Beardsley, en resulta una raresa fílmica que el públic no entén i que no li resulta en absolut suggerent, tot i el ball dels set vels amb què Nazimova obsequia els espectadors.

E.1.2. Antecedents del personatge en el cinema mut nordamericà

Alice Hollister passa per ser la primera vamp dels Estats Units. Ens referim a *vamp* perquè, de fet, eren vamps i encara no dones fatals el que representaven en la pantalla. La primera estrella que va crear la indústria cinematogràfica amb l'objectiu d'interpretar i viure un paper específicament creat per a ella va ser Theda Bara³²⁰, la primera vampiressa del cinema amb qui la Fox va aconseguir manipular els desitjos del públic i alhora preveure els seus gustos. Els espectadors demanaven una dona eròtica i exòtica completament artificial. En unes fotografies realitzades a l'estudi Hoover, les poses revelen un erotisme pèrfid, com el fet de mostrar uns braços nus, prims i despullats fins les espatlles, els cabells llargs fins els genolls, i d'altres vegades a grans serrells damunt del cap com una Fúria; els ulls s'enfonsen en les fotografies com dos

³¹⁸ Bernardini, Aldo: " Naissance et évolution des structures du premier cinéma italien (1896-1912) " (Cahiers de la cinémathèque, nos 26-27, 1979, p. 9 - 64).

³¹⁹ Estats Units, 1923. Basada en l'obra homònima d'Oscar Wilde i en base al guió d'Aubrey Beardsley, que també s'encarrega del cartellisme. El cartell del film podeu trobar-lo editat a la mateixa web d'on extreiem la referència filmogràfica, <http://spanish.imdb.com/title/tt0013571/>.

³²⁰ Walker, Alexander. *El sacrificio del celuloide. Aspectos del sexo en el cine*. Barcelona: Anagrama, 1972, (London: Michael Joseph Ltd., 1966), pp. 9-29.

sots profunds i foscos; els vestits eren desmesuradament eròtics pel gust del fet eròtic que es podia tenir llavors i fins avui dia, amb la utilització de xarxes, mocadors ennuats i petxines com a cobridors de les parts íntimes de l'artista; i els complements abundants, d'entre els quals en destacaven les joies i les cadenes metàl·liques directament sobre la pell nua. La publicitat, en els seus inicis, va ajudar a la mitificació del personatge³²¹. De fet, ella mateixa va parlar posteriorment del seu exotisme i el "vampirisme" que expressava la seva imatge: "...*Nunca me gustó ser una vampiresa y nunca, desde luego, creí que hubiese existido nadie "tan animal", pero como el público lo creía y le gustaba verme así, consentí en convertirme en eso. Naturalmente, surgieron entorno a mí toda clase de rumores descabellados e historias fantásticas y, naturalmente, la productora explotó mi...vampirismo*".³²²

La producció de Frank Powell, *A Fool There Was*³²³, va causar gran sensació a uns espectadors poc acostumats a veure personatges tant deshumanitzats i alhora seductors com Theda Bara l'any 1911. El personatge es diferencia notablement del cinema mut al sonor. En l'època muda, la beguda és la desviació endimoniada que es veu a la pantalla. En el sonor, s'hi afegeixen trets més atrevits - la paraula i el gest sonor com, per exemple, el riure descontrolat- que converteixen el personatge en amenaçador³²⁴. L'escena on es troba la vamp és plena d'icones relacionades amb la fatalitat, com són borratxos ballant, pells tirades pel terra, canelobres i tapisseries

³²¹ La Fox Film Corporation muntava sessions per als periodistes on, vestida d'àrab i pretenent no parlar anglès, concedia audiències en suites d'hotels de luxe ambientades de manera exòtica i amb olor a encens i perfum de lliris i roses, sense gaire il·luminació. Podeu trobar informació més detallada a Walker, Alexander, *op.cit.*, primera part, pp.15-168.

³²² Extret de la revista *Pictureshow*, del 2 d'octubre del 1920. *Ibid.*

³²³ Inspirada en el poema *The Vampire*, de Rudyard Kipling (1897) i basada en l'obra de teatre *A Fool There Was* de Porter Emerson Browne (1909). S'ha traduït per *El secreto de estado/ Había un necio*, F. Powell, 1915.

³²⁴ A part de divulgar-se que és la filla d'un xeic àrab, destetada amb sang de serp i posseïdora de poders paranormals, aquestes desmesurades afirmacions s'il·lustren exhibint fotografies on apareix devorant carn humana. Ruiz, L.E., *op.cit.*, pp. 332-334.

atrevides, licors i jocs de cartes repartits pel terra, entre d'altres. El vestuari utilitzat per Bara és replet de plomes i vestits de tall imperial i abrics de pells que utilitza com a trampes seductores per fer caure les seves víctimes als peus. Walker³²⁵ descriu molt acuradament les temptatives de la muller de la víctima per recuperar el seu marit i el poder exercit per la vamp en *A Fool Ther Was*: "...Al enterarse de que la mujer del "Fool" quiere volver con él, Bara se enfunda en un abrigo de pieles, regresa apresuradamente a la mansión y aparta al desdichado marido del abrazo reconciliador de su esposa con un largo beso en la boca. Él acaricia tiernamente su mejilla y la esposa, enloquecida, huye de la casa. En la segunda tentativa, ésta lleva a su hijita para conquistar de nuevo al padre; y parece que lo consigue hasta que se ve a Bara que baja cautelosamente en camisión de muselina, con el pelo cayéndole hasta la cintura por encima de sus hombros desnudos. Inmediatamente el padre se suelta de los brazos de su hija, abraza el pecho de Bara y reclina la cabeza en él con expresión de profana felicidad...los ojos de la vamp relucen con su triunfo como un signo del cielo...y aparece el rótulo: "El loco quedó reducido/ a su enloquecido pellejo"...".

L'any 1917, sota les ordres de J. Gordon Edwards, interpreta Cleòpatra³²⁶. Per damunt d'una fidelitat cega als clàssics, la Fox planteja un superespectacle que permeti el lluïment de la seva diva Bara. I sempre amb aquesta idea, la productora es recolza en les obres de grans pintors per a la posada en escena, cosa que no evita notables llibertats plàstiques respecte de la veritable arquitectura de l'antic Egipte. La Fox aconsegueix l'objectiu, i tota l'ampulositat del film repercuteix en la seva capacitat d'impacte. Enmig de tot això sobresurt Theda Bara de nou, perfectament maquillada i lluint 50

³²⁵ *Op.cit.*,pp.26.

³²⁶ *Cleopatra*, basada en les obres *Anthony and Cleopatra* (1606) i *Julius Caesar* (1599) de William Shakespeare, *Cléopâtre* de Victorien Sardou i Émile Moreau (1890) i d'altres treballs històrics, com dades procedents dels escrits de Plutarc. *Íbid.*

robes diferents –cal destacar el suggerent sostenidor en forma de serp-. Amb Bara, Cleòpatra resulta apassionada, ambiciosa, preciosa, tràgica i ferotge, un còctel definitori de la seva personalitat fílmica, la dona vampírica.³²⁷ Morena, pàl·lida, d'ulls grossos i negres, vestida sumptuosament i contorsionant-se amb els braços imitant les postures de les figures de Klimt o Moreau, fins i tot es va organitzar una sessió fotogràfica que parodiava el poema de Baudelaire “El vampir”,³²⁸.

Les produccions interpretades per Bara i que van seguir a aquesta van seguir éssent de vamps amb la característica del relligat del títol amb l'argument, cosa que unia el personatge, la trama, les demandes del públic³²⁹ i l'imaginari col·lectiu de tot el fet fatal que se'n despenia. De Mille es va encarregar de clarificar les estances preparatòries de la vamp: el bany i el dormitori. El primer per desplegar i potenciar els encants sexuals i el segon per satisfer-ne els desitjos.

L'estrella que encarna el paper i les característiques de la vampiressa als anys 20 és Nita Naldi. Es tracta d'una noia d'origen italià, morena, de mirada fixa i somriure maliciós. L'any 1921, Nita Naldi representa a la pantalla Doña Sol, una vídua que col·lecciona amants. De nou, es repeteix el personatge en una obra de Vicente Blasco Ibáñez i en l'obra de Tom Crushing³³⁰.

L'objectiu de la *vamp* era fer sofrir els homes i d'aquesta manera havia de mantenir-se eternament malèvola. Però el públic va començar a demanar arguments on

³²⁷ Precedida per una esplèndida campanya publicitària que assegura que Bara és una reencarnació de Cleòpatra, el film s'estrena el 14 d'octubre de 1917, obtenint un èxit apoteòsic. Ruiz, *op.cit.*, pp.451-452.

³²⁸ En la fotografia publicitària apareix Theda Bara retratada amb un esquelet als seus peus, parodiant el poema de l'autor francès, que diu: "...Cuando hubo de mis huesos sorbido todo el tuétano...".

³²⁹ Les demandes ocultes d'un públic de classe mitjana que no acceptava arguments on la protagonista estigués envoltada de plaer sexual, fastuositat i d'indolència sense matrimoni. No obstant, eren arguments ben acceptats a la pantalla, on tot era possible.

³³⁰ Tot això a *Blood and Sand*, dirigida per Fred Niblo l'any 1922, a partir de la novel·la de Vicente Blasco Ibáñez i l'obra de teatre de Tom Crushing; i feta a mida per al galant seductor Rodolfo Valentino.

les motivacions de la vamp fossin més subtils, amb més efectes psicològics i més efectes físics. Walker³³¹ ho explica de la següent manera: "...lo que deseaban era la neurosis tanto como el erotismo."

Dirigida per Erich von Stroheim, *The Merry Widow*³³² està basada en l'opereta *Die Lustige Witwe* de Leo Stein i Victor León, i interpretada per Mae Murray en el paper de Sally O'Hara, una ballarina de varietats que desperta interès a dos militars. A partir d'aquest moment, Sally es converteix en el motiu de divergència entre els dos amics. El realitzador comença a construir tot un univers al voltant del llibret de León i Stein: enlloc del romanticisme original, ell ofereix sexe i diners, i enlloc de limitades relacions amoroses, ofereix orgies a gran escala. Stroheim remata la seva obra amb un toc molt personal: converteix la protagonista en prostituta. Per la seva part, Raoul Walsh³³³ ens mostra Gloria Swanson en el paper d'una descarada, irònica, atractiva i divertida prostituta.

L'any 1928, Erich von Stroheim ens ofereix a la Swanson de nou en el paper de Patricia Kelly³³⁴. Gloria Swanson era, ja llavors, una de les actrius del cinema mut més ben pagada i de més prestigi. Així doncs, Von Stroheim va aprofitar-se d'aquest fet i del contingut interpretatiu de l'actriu per validar una producció cinematogràfica que l'autor havia previst de cinc hores de durada i que finalment va ser reduïda a cent minuts de metratge. Von Stroheim va aprofitar-se de la seva intensa mirada per accentuar l'erotisme malèvolament soterrat de la història, i la gràcia i exuberant sensualitat de l'actriu per denunciar, mitjançant l'argument de l'obra, la precarietat de valors morals

³³¹ Ruiz, L.E. *Op.Cit.*, pp.451-452.

³³² *La viuda alegre*, E. von Stroheim, 1925.

³³³ *Sadie Thompson*, traduïda per *La fràgil voluntad*, a partir d'una història de W. Somerset Maugham. Dirigida per Raoul Walsh, 1928.

³³⁴ *Queen Kelly*, traduïda per *La reina Kelly*, E. von Stroheim, 1932.

de la societat on vivia l'autor. La Swanson interpreta Patricia Kelly, una dona maca i desitjable, que viu en un convent. Durant una de les seves excursions diürnes, coneix un príncep, la futura dona del qual l'ha castigat a anar a caçar a ple sol degut a una borratxera nocturna. Walter Byron –que interpreta el príncep ebri- encara està ebri quan coneix la jove i se n'acomia amb un somriure de superioritat. El dia abans del seu casament, el príncep cala foc al convent i segresta la noia. Un dia, la reina sorprèn el príncep –ja casat- amb la jove in fraganti, així que expulsa la noia i a ell el castiga de nou. La segona part, que té lloc a l'Àfrica, on també es va rodar, la Swanson treballa en una casa de cites que va heretar i està casada amb un indesitjable que mor quasi al mateix temps que la reina Regina. El príncep la va a buscar a l'Àfrica i la fa reina. La part més sòrdida, que és la de Patricia Kelly com a madam, és la que ens mostra la capacitat mutable del personatge, el fet de passar d'un extrem a l'altre amb l'habilitat del realitzador de saber-ne mantenir la identitat intocada, la joveneta que passa del convent a la casa de cites i és rescatada pel seu príncep i entronada finalment. En aquest cas, parlaríem d'una dona fatal passiva pel fet de no manipular sinó d'esperar, deixant que els seus encants fascinadors serveixin a la seva víctima de suggerent reclam per tal de creuar mig món per tenir-la amb ell. A partir de la Primera Guerra Mundial, les dones van entrar en el món del treball. Tan sols feia uns anys que la *vamp* havia sorgit en el cinema, però el públic femení va començar a jutjar-la com a una figura sense raó de ser: una dona que no tenia aparents fonts d'ingressos i no treballava ni en tenia l'obligació. La *vamp* va quedar com una figura ridícula i avital. El sorgiment d'un personatge similar però més dur, cruel i independent econòmicament va portar a la reaparició del sobrenom “dona fatal”, que iniciaria una nova etapa de l'arquetip.

Louise Brooks és l'actriu que redefineix la dona fatal a la pantalla alemanya de la mà de Georg Wilhelm Pabst a *Die Büchse der Pandora*³³⁵. La caracterització del personatge³³⁶ és adient al paper de seductora: ulls grossos, foscos i molt maquillats; boca grossa i esplèndida riallada; cabells negres, llisos fins a la nuca; ungles llargues i pintades de vermell carmí com els llavis; fumadora i enjoiada sempre que ho requereix l'ocasió, aquestes són les seves armes de seducció més patents. El vestuari és ple de teles sobreposades i escots. En el film, de manera desesperada, l'amant de Lulú li demana que es mati, que desaparegui pel bé de tots; és la mostra de la darrera traça de responsabilitat i independència de la seva actual víctima, que, acte seguit, la besa i es rendeix als seus braços i ella el mata. Els primers plans de l'actriu són d'intencionalitat malèvola, amb un somriure burlesc i una mirada directa i molt intensa, barreja de misteri i seducció. El personatge, exagerat fins al límit, és la devoradora d' homes que després té a les vores, com animals, bevent de les restes d'afecte que ella els dispensa de tant en tant. La producció de Pabst és una àmplia mostra del rendiment que pot arribar a donar el personatge, immers en situacions múltiples i seduït de maneres diverses diferents personatges masculins. Òbviament, encara que Louise Brooks destaquí al film alemany de Pabst, l'actriu procedent dels Estats Units ja portava una abundant i consolidada carrera.

D'altra banda, apareix la flapper, que té l'objectiu d'aprofitar-se de la seva víctima i ofereix un contingut eròtic més descarat que l'anterior. La representant per excel·lència és Clara Bow. L'actriu, després de fetes prop d'una desena de pel·lícules amb directors de la talla de Lubitsch, Brenon i Crossland, entre d'altres, es va erigir com a representant del que en l'època es va anomenar "IT". "IT" no significava res més que

³³⁵ El film no es va estrenar a Espanya en l'època d'estrena a Alemanya l'any 1929.

³³⁶ Basat en l'obra de Wedekind, Franz. *Lulú: I. El espíritu de la tierra. II. La caja de Pandora*. Barcelona: Icària, 1980, (1904).