

Retrato nocturno de la *femme fatale*

Núria Bou



Agamenón: *No es propio de mujer buscar la lucha*

Clitemnestra: *También es bueno que el dichoso ceda*

Agamenón: *¿Tanto estimas vencer en esta pugna?*

Clitemnestra: *Aunque eres vencedor, cede a mis ruegos.*

Esquilo (1)

El género negro, universo construido a la sombra del paraíso apolíneo del clasicismo, huye de la optimista nitidez de comedias, musicales o películas de aventuras, desestima la transparencia expositiva del relato hollywoodiense, menosprecia al espectador olvidadizo del robusto marco de la pantalla y transgrede de manera tensa pero estilizada los cánones establecidos. Es así como el sólido vehículo de la narración clásica se abandona a la deriva en un océano inescrutable: sin rumbo seguro que oriente a los personajes, el héroe deambula triste, cansado, oculto tras severas máscaras (lo mismo vale para el rostro tosco de Humphrey Bogart que para la mirada incierta de Robert Mitchum). Incauto, el arquetipo masculino se revela desprovisto de la energía que le es habitual, ora un vulgar vendedor de seguros -Fred MacMurray en *Perdición-*, ora un vagabundo dubitativo, como John Garfield en *El cartero siempre llama dos veces*. ¿Qué hombre ha sido más insignificante que el Edward G. Robinson de *Perversidad* y cuál más inseguro que el Joseph Cotten de *Niágara*?

En un espacio, por tanto, en el que no hay lugar para el héroe solar, la figuración femenina toma la iniciativa en el relato, se apodera del reino oscuro del cine negro y amplifica la turbulenta moral que convoca el género: seductoras, farsantes, mortíferas desde el primer beso, anulan también todo intento de linealidad argumental y, despiadadas, conducen al héroe hacia un desolado *callejón sin salida*. Tomemos, como ejemplo iconográfico de lo esbozado, las secuencias iniciales de *Callejón sin salida* (*Dead Reckoning*, 1947), una de las obras maestras del género dirigida por John Cromwell, en la que el protagonista se presenta, antes de exhibir su rostro, como un cuerpo errático, desdibujado, perdido entre las calles mojadas de una gran ciudad. En efecto, John Cromwell, en una apertura de la trama en el que espectador desconoce el

motivo de esta perpetua errancia, detiene un momento al protagonista para mostrar, por primera vez, el gastado rostro de Humphrey Bogart: no es casual que el director muestre la imagen fatigada del personaje frente a un gran escaparate repleto de sofisticados sombreros de mujer y que oculte a Bogart entre las mujeres que admiran los complementos de moda; Humphrey se esconde tras una vitrina de cristal ovalada, de manera que la figura masculina es literalmente *gulliverizada* por un universo femenino, atrapada y amenazada por lo circular, rodeada, en definitiva, tal y como se desvelará al final del film, por la potencia destructora de la *femme fatale*, aquella que domina el azar incierto del protagonista.

Y es que la *femme fatale* se sirve del universo femenino de las apariencias para desplegar su poder devastador: primero bajo un aspecto amable, repetidas *caras de ángel* –Jean Simmons, pero también la Gene Tierney de *Que el cielo la juzgue* o la Jane Greer de *Retorno al pasado*- demoran, inquietas, el momento de hacer emerger el rostro negativo, la parte devastadora que se esconde tras cada gesto domesticado. Pero la ambigüedad en cada gesto impera entre estas criaturas, siempre ambivalentes, siempre sorprendentes, tal y como se expresa la imagen del rostro dividido de Gloria Grahame en *Los sobornados*, donde, en sibilina cortesía de Fritz Lang, la parte cicatrizada impulsa la bondad del personaje.

Una insistencia tal en la exaltación de un rostro ambivalente no hace otra cosa que manifestar el auténtico poder de unas facciones que se regulan en función de la situación: quizás el caso más célebre es el de la Joan Bennett de *La mujer del cuadro*, en la secuencia en la que intenta envenenar a un chantajista avaricioso, usa estrategias femeninas para seducirlo dulcemente, pero cuando éste las ignora, contrae todos los músculos de la cara, como si respondiera, de manera un tanto equívoca, a exigencias interpretativas de un lejano cine mudo.

Cara de ángel (*Angel face*, 1953) es el título del film de Otto Preminger que predispone al espectador a dejarse hechizar por el rostro celestial de Jean Simmons encarnando el carácter diabólico de Diane Tremayne. Auténtico ángel caído, Diane porta en su nombre los mismos atributos de la diosa cazadora, vengativa y luchadora: guerrero, el corazón de la protagonista late para ejecutar un minucioso plan que elimine a la nueva esposa de su padre. Para deshacerse de la madrastra, Diane se sirve de Frank Jessup (Robert Mitchum), última presa que ha cazado con los hechizos propios de una *femme fatale*: Frank, fracasado conductor de ambulancias, se deja deslumbrar por la magia encantadora de Diane y, nublada su mirada, cree poder participar del designio urdido por la diosa encantadora. Porque Diane, refinada estratega, maneja a Frank con la astucia de hacerle creer que podrá retomar una exitosa carrera de piloto que, con el estallido de la guerra, hubo de abandonar. El contexto no es anecdótico: todo héroe de cine negro tiene un pasado activo, lleno de promesas y proyectos, que se desvanece, no obstante, con la irrupción de la Segunda Guerra Mundial, de forma que unos claros itinerarios masculinos se truncan irreversiblemente tergiversando el espíritu enérgico de estos hombres en una actitud lacónica y pasiva. Diane, portadora del deseo más apreciado por Frank, le restituye parte de la fuerza que tenía, pero aprovecha su lasitud para conducir este vigor hacia objetivos particulares. Es así como este debilitamiento

de la masculinidad dinamiza a aquella feminidad que aspira a poseer algo más que un hogar ordenado: en la incorporación masiva de patriarcas altivos a las filas armadas, estas mujeres fatales encuentran la oportunidad de ir a la búsqueda de bienes materiales y, retomando hábitos pasados (aquella figuración *vampiresca* de los inicios del cinematógrafo: satén negro, cabelleras intrincadas, largos cigarrillos...), se convierten en venenosos reclamos en circulares salones de baile. Estas mujeres liberadas, estas diosas imprescindibles de lujosos santuarios al servicio del ocio y de la corrupción, prefieren estar al lado de hombres que, lejos del combate, se enriquecen con las pérdidas de la guerra. Ligadas de esta manera a maestros depravadores, son utilizadas para atraer a víctimas afables. Pero la *femme fatale* aprende rápidamente el lenguaje de la seducción y, tan perversa o más que ellos, empieza a trabajar por cuenta propia y sueña con prescindir del marido explotador: es el caso de la Rita Hayworth de *La dama de Shangai* así como el de la Lisabeth Scott de *Callejón sin salida*.

La *femme fatale*, de trayectoria similar a la del gángster -precipitadamente desplazado por la intrusión de la *detective story*-, no sólo se acomoda a una sociedad ociosa, sino que ambiciona tener *el mundo en sus manos*, tal y como el film de Vincent Sherman, *Los condenados no lloran*, ilustra con la desaforada ambición de una Joan Crawford que escala posiciones de poder precisamente entre gángsters. Como en el caso del héroe de la *crook story*, la mujer fatal accede a todo lo que se propone, pero esta fácil ascensión supone también un descenso inevitable.

Parecería, llegados a este punto, que la mujer fatal no tiene suficiente fuerza para configurar una constelación simbólica propia: por un lado, sus actitudes y ambiciones son la lógica respuesta regeneradora de una masculinidad corrupta, en un momento en que el héroe solar se encuentra en crisis. Por otra parte, Hollywood usa a la *femme fatale* como receptáculo acogedor del espíritu trágico que definía al gángster: no es únicamente el dibujo moral de la ascensión el que reclama la caída, sino también características más externas como el origen humilde, las formas vulgares, la ambición desmesurada, la pasión desenfadada, la autodestrucción inevitable... Ciertamente es que el ritmo frenético de los disparos de ametralladora y el físico enclenque (2) del gángster no tienen nada que ver con el cuerpo esbelto que la mujer fatal utiliza como arma. La pregunta se impone: ¿Existe una imaginería característicamente femenina en la estructura profunda del turbio paisaje que convoca el género? En este sentido se impone iniciar, desde ahora mismo, un recorrido por los escenarios constantes del *noir*, por los elementos intransferibles que estas criaturas bicéfalas han esculpido de manera clara y transparente en un universo peligrosamente acuoso, mágico e hipnotizador.

Aguas turbulentas

Gulf City, tropical paradise of the south son las letras luminosas que se leen en lo alto de un edificio que se eleva sobre una lluviosa ciudad nocturna en la primera imagen de la película *Callejón sin salida*. *Gulf* que significa golfo, pero también abismo, palabra que tendrá mucho que ver con todo el imaginario de las alturas que tanta importancia acabará teniendo para el desenlace de la protagonista y para otras mujeres fatales del cine negro. Nos encontramos, no por casualidad, en el sur, cerca del mar, en un paisaje

marítimo, en un espacio femenino. Recordemos: *femme fatale*, pero también llamada en los países anglosajones *spider woman*, denominación que nos remite al isomorfismo existente entre la araña y el pulpo -“símbolo directo de la fatalidad del océano donde la todopoderosa nefasta y feminoide se manifiesta”- (3) dos animales que atrapan las presas con sus lazos destructores. De esta manera se entiende que la protagonista de *Callejón sin salida*, Coral Chandler (Lizabeth Scott), inscriba su nombre y apellido con el significado de dos palabras del universo oceánico (coral y velero). Así mismo, la Vivian Sternwood de *El sueño eterno* lleva en la primera parte de su apellido la palabra *popa*, y la Phyllis de *Perdición* carga en su nombre con la aventura trágica de Filis, la heroína mitológica que acaba suicidándose en el mar cuando sospecha que su amante no volverá a buscarla. Pensemos, también, en la importancia que llegan a tener todos los símbolos negativos de las profundidades marinas en *La dama de Shangai*, en la que la protagonista se llama Circe, la hija del Sol y de Perseis, hija, entonces, del Océano, que encanta con sus brebajes a los marineros de la Odisea. Y ¿quién no recuerda a la Lana Turner de *El cartero siempre llama dos veces*, con sus *shorts* y toalla a modo de turbante que aprovecha en un baño nocturno en la playa, en dominios de aguas negras, para inducir al amante John Garfield a asesinar a su marido? ¿O como olvidar que en *Retorno al pasado* la encantadora Jane Greer dispone, para espetar un primer beso sobre los labios del protagonista, un escenario trampa con redes extendidas al viento, rumor hipnótico del mar, luz brillante de la luna, para tejer el destino letal de Robert Mitchum?

Burt Lancaster, en la última escena de *El abrazo de la muerte*, configura, quizás, la imagen más impactante de la masculinidad atrapada por los elementos nefastos de la feminidad acuática: entre una dúctil mujer fatal y una imperturbable masa oceánica, en una casa que da al mar, está anudado a la inmovilidad por el abrazo de Yvonne De Carlo: Burt Lancaster muere atrapado en la mujer fatal y es también minimizado por la presencia mayestática del mar que, a su espalda, se alza oscuro y amenazador.

Es entonces, entre aguas, donde esta figuración femenina demuestra poseer más firmemente al macho: también Coral Chandler en *Callejón sin salida* aprovecha el hecho de encontrarse en un pequeño restaurante de costa para desafiar al protagonista: acomodada en una mesa frente a la ventana abierta a un inevitable paisaje marino, Coral Chandler subraya su imagen de feminidad fatal con el movimiento ondulado de su cabellera que se homologa al sinuoso movimiento de las aguas turbulentas. Gaston Bachelard hace una útil y sutil puntualización: “es evidente que no es la forma de la cabellera lo que lleva a pensar en el agua que corre, sino su movimiento (...) a partir del momento en que ondula, nos conduce naturalmente a su imagen acuática”. (4) Movimiento sinuoso que encontramos en las cabelleras de Joan Bennett en *Perversidad*, Rita Hayworth en *Gilda*, Gene Tierney en *Que el cielo la juzgue*, Ava Gardner en *Forajidos* (5) o Yvonne de Carlo en *El abrazo de la muerte*. Pero la cabellera más extrema la encontramos, sin duda, asociada al rostro de Barbara Stanwick en *Perdición*. Presentada como una sirena que acaba de salir del baño, enfundada en una irrisoria toalla, con un peinado exageradamente ondulado, su cabellera llega a grados de inverosimilitud iconográfica en la escena en la que, más tarde, ella muestra toda su perversidad: retratada en primer plano, escucha, molesta,

oculta tras unas gafas de sol, las palabras de su amante que, prudente, prefiere no cobrar el dinero del seguro que le ha llevado a asesinar al marido de ella. Phyllis, profundamente ambigua hasta ese momento, luce unos bucles modelados, esculpido, se diría, a lado y lado de su rostro como si le cayeran dos colas de sirena; se quita las gafas de sol y, mostrando sus pequeños ojos acuosos, mira gélida a su amante y, con voz segura, surgida de las profundidades marinas que lleva en sus entrañas, pronuncia: “*Ninguno abandonaremos esto. Lo hicimos juntos y juntos seguiremos hasta el final. Hasta el final de la línea los dos. Recuérdalo*”. Amenaza que casi petrifica al desalentado amante y nos hace pensar en Barbara Stanwick como resucitadora *made in Hollywood* de la figura monstruosa de la Medusa que en vez de pelo tenía serpientes y petrificaba al enemigo con la mirada.(6)

¿Hace falta recordar la dimensión sexual (7) que en el campo del psicoanálisis se le ha dado siempre a una frondosa cabellera? Erika Bornay, en su estudio sobre la cabellera femenina (8) en la poesía y la pintura, recalca la relación simbólica que siempre ha existido entre la abundancia de pelo y la potencia sexual, asociación, apunta la historiadora, esencialmente seductora para la poesía y el verso amoroso. Ondulaciones en las cabelleras, pero también en los cuerpos que se enfundan en ropa estrecha para acentuar el movimiento acuático de la seducción feminoide. Marilyn Monroe en *Niágara* (*Niágara*, 1953) es el paradigma indiscutible que rompe con la moda vampiresca del satén negro para exhibir en sinuosas carnes un vestido fucsia –en *technicolor*–, que lleva a su marido a un violento ataque de celos. En este film de Henry Hathaway, la figuración oceánica tomará una violenta concreción bajo la forma de las cataratas que encarcelan al protagonista. Georges Loomis (Joseph Cotten) aparece presentado, al inicio de la película, como un punto prácticamente invisible entre las aguas que se precipitan violentamente. Sus palabras no pueden ser más elocuentes: “*¿Por qué me habrán arrastrado hasta aquí las cataratas a las cuatro de la mañana? ¿Para demostrarme lo grandes que son ellas y lo pequeño que soy yo? ¿Para recordarme que ellas pueden seguir adelante sin ayuda de nadie? Muy bien, ya lo han demostrado. ¿Y por qué no? Ellas han tenido diez mil años para hacerse independientes. ¿Qué tiene de extraordinario? Creo que yo también podría hacerlo... Sólo que tal vez necesitase un poco más de tiempo*”.

Miniaturizado por la grandeza de la feminidad, Joseph Cotten arremete contra esta figuración oceánica que impregna, como hemos visto, tantos recovecos del cine negro. Pero como indica el murmullo incesante de la catarata, la monstruosidad acuática posee también una voz para rodear y reducir al macho. ¿O no es la naturaleza tiránica de la *femme fatale* indisociable de la palabra que libera? Y no sólo la gramática precisa que utiliza le es útil para embrollar a sus presas; también, concedora de tonadas hipnóticas, su canto es comparable al producido por la voz de las sirenas. Pilar Pedraza: “*Los cantos de las Sirenas están cargados de sentidos funestos, de invitaciones tánaticas, de acentos tumbales, y son, como el de la Esfinge, engaños, anzuelos mágicos que tiende la muerte a los hombres a través de un atractivo monstruo de rostro virginal y corva garra*”. (9)

El canto de la Sirena

En *La mujer del cuadro*, Edward G. Robinson se sumerge en una complicada trama que le lleva a conocer una preciosa dama y a matar a un importante hombre de negocios, hasta que despierta y se da cuenta que soñaba. Pero minutos antes de adormecerse, el protagonista, que lleva una vida tan tediosa como tranquila, coge un libro firmado por Salomón, *El cantar de los cantares*, seguramente inspirador de la aventura sinuosa que le atrapa. Como este poema lírico, el cine negro se impregna de un aliento voluptuoso que proviene de una desafortunada exaltación de todo el universo sensorial (no olvidemos que en este caso, todo empieza por el órgano de la vista, como nos indica la fascinación de Edward G. Robinson por la imagen pintada de Joan Bennett al inicio de la película): en *Callejón sin salida*, por ejemplo, el olor a jazmín se apodera del protagonista antes de recibir una paliza –la mujer fatal se encuentra cerca-, y en *Perdición* es la exhalación de madreselva el motivo reiterativo que confirma al héroe que es hombre muerto. Pero es el órgano del oído el que pone en verdadero peligro a los confiados héroes de Hollywood: ¿Cómo no responder a la voz profunda, a la palabra *enigmática*, (10) a la pregunta inquisitiva que surge de la *femme fatale*? ¿Qué se puede hacer sino reverenciar las exquisitas mentiras que Phyllis, Diane Tremayne o Coral Chandler escupen entre abrazos y besos? ¿La sinuosidad de la cabellera sobre el ojo de Veronika Lake en *El cuervo* no es quizás más insinuante todavía que sus canciones hipnóticas? Y el caso más claro: ¿Cómo no perderse en la voz aterciopelada de Rita Hayworth que acaricia, nostálgica, el *Amado Mío* y dinamiza, radiante, el explosivo tema *Put the blame on me*?

A petición de Rip Murdock, Coral Chandler, en *Callejón Sin Salida*, canta *It must be love* porque el protagonista necesita asegurarse que está frente a la mujer que amaba Johnny, el amigo asesinado que yace en el depósito de cadáveres: “*deseaba verla tal como la vio Johnny, quería oír esa canción con los oídos de Johnny*”. A Rip Murdock le hace falta, para investigar la misteriosa muerte, ponerse en la piel de su compañero y servirse del oído para identificar a la *femme fatale*. De la misma manera, Rip oye la voz de Coral Chandler antes de tener imagen de ella. Es más: Murdock, nada más llegar a un bar con motivos marinos pintados en los muros, se sienta frente a la barra y, con la copa entre las manos, oye una voz femenina que le subyuga; en lugar de girarse inmediatamente hacia ella, retiene la mirada. Poco a poco, alza la vista e, incauto, se fija en sus largas piernas; después, sube hasta el cinturón que rodea su infértil vientre, hasta encontrar un broche de cristales en forma de mariposa, símbolo “*de la ligereza y la inconstancia, emblema de la mujer, anuncia también la muerte de alguien muy próximo*”. (11) Rip se acerca, le da fuego y le dirige las primeras palabras: *Cenicienta con la garganta profunda*, le dice, refiriéndose a la voz impenetrable de Coral Chandler. Rip ya no podrá librarse, como la mariposa que Coral Chandler lleva adherida al vientre, de los destructores designios de la *femme fatale*.

Únicamente la significativa joya que se encuentra en *Forajidos* (*The Killers*, 1946) supera el trazo simbólico de la mariposa de *Callejón sin salida*: se trata, ni más ni menos, de un broche esculpido en forma de arácnido, clavado en la solapa del vestido de Kitty Collins (Ava Gardner). Kitty es descubierta, a causa de esta joya robada, por un agente de policía que no que no duda en detenerla, pero Kitty teje la trampa perfecta

para que Swede (Burt Lancaster), su incondicional amante, se autoinculpe y soporte la condena de tres años que ella tendría que cumplir. Swede encuentra a esta *spider woman* en una escena anterior que bien podríamos considerar, sin rubor, paradigma iconográfico del macho hipnotizado por una voz: Swede conoce en una fiesta privada a Kitty Collins, enfundada en satén negro, frente a un piano, a punto de entonar el tema *The more I know of Love* y en pocos instantes se convierte en centro de atención de la mirada maravillada del protagonista. Kitty, segura de la presa, prácticamente le da la espalda: el deseo no correspondido queda, de esta manera, perfectamente representado. La secuencia, un prodigio del *savoir faire* hollywoodiense, se convierte en una tensa ceremonia entre la música que surge de los labios de ella y la mirada de Swede que se pierde en el intento de concretar el canto informe de la *sirena*. Robert Siodmak los encierra en un plano único, un inamovible encuadre que retiene con violencia a los dos personajes: ella con la mirada altiva fuera de campo, él reverenciando su belleza, con una luz de gas que los separa, una única llama pasional que se estremece a pocos centímetros de ambos y que ilumina despiadadamente el destino trágico de la pasión del protagonista.

“¿Quieres escuchar un consejo? Deja de escuchar este arpa dorada, Swede. Te creará muchos problemas...”. Estas son las palabras que un amigo le pronuncia, años después, cuando intuye que el protagonista se inmiscuye en un peligroso atraco únicamente para estar cerca de Kitty Collins. Es más: en áspera concordancia con la frase hecha del amigo, Swede no se separa nunca de una pañuelo que tiene un arpa dorada dibujada en el medio; regalo de Kitty, es el signo de desgracia que persigue el protagonista a lo largo de la película, objeto que a ojos de la policía hace atractivo, desde el inicio, el cadáver inerte de Swede.

En *Cara de ángel*, nuevamente son las notas musicales, surgidas en este caso de los dedos de Diane Tremayne, el reclamo mortal para Frank Jessup: el protagonista, después de socorrer a la madrastra de un misterioso accidente, está a punto de salir de la mansión, pero una mortuoria música para piano, disfraz acústico de la *femme fatale*, le hace retroceder para ver el rostro de la criatura que le reclama. Son los mismos compases que, más tarde, acompañan el siniestro plan que Diane ha urdido para asesinar a su madrastra: la protagonista toca la melodía mortal consciente de que su víctima se encamina hacia el garaje a coger el coche trucado. Pero Diane, frente al piano, no se da cuenta de que ofrece en sacrificio también a su padre, quien, azares de la tragedia, coge el coche con la madrastra. Diane *enlaza* todos estos momentos con la música que interpreta como si cumpliera un ritual celebrado por ella: el símbolo ambivalente del lazo, el vínculo que para Gilbert Durand caracteriza a las divinidades de la muerte, dándoles poder de atar o desatar los hilos del destino, aquí es sustituido por el hilo invisible de la música. Pero no olvidemos que *atar*, simbólicamente, esta cercano a *mirar*: Diane comparte con las divinidades de la muerte el dominio del lazo, el poder de atar o desatar con la magia de su mirada, tal como se demuestra en una escena anterior a la ejecución del accidente automovilístico, en la que la protagonista lanza un pequeño objeto al precipicio, para seguir con mirada atenta el recorrido que su víctima realizará, más tarde, con el coche. No cabe duda de que la mirada de Diane es el elemento primigenio que ata el destino de su víctima irremediabilmente a la muerte,

pero es a través de la música como se ratifica el dominio de Diane como serena oficiante, *enlazadora*, que acompaña a sus víctimas al reino oscuro de la muerte.

En el caso de que la mujer fatal no tenga habilidades interpretativas musicales, los *juke box* que pueblan tantos bares del cine *noir* ayudan a cumplir la misma función deslumbrante: en *¿Ángel o diablo?* los amantes que rodean a Linda Darnell se precipitan a la máquina para hacer sonar su canción predilecta y, en ausencia de ella, la misma música mecánica les devuelve el voluptuoso aliento de la Darnell. De la misma manera, en *Niágara*, Marilyn Monroe se sirve de un disco de vinilo, para oír y canturrear *Kiss me*, tema musical que le permite pensar en el amante delante del marido; más tarde, cuando del cuerpo estrangulado de la Monroe no pueda surgir ninguna voz, las múltiples campanas de una catedral repicaran la misma canción, indicando, para desesperación del marido, que es trasladada, a través de la música, al lado de su amante igualmente asesinado.

Y en el caso más extremo, Edward G. Robinson en *Perversidad (Scarlett Street, 1945)* descubre que su querida tiene un amante, justo en el momento en que un disco de vinilo gira, acompañando los abrazos de los dos jóvenes amantes. Pero el disco se ralla y repite, una y otra vez, la misma frase musical. A Joan Bennett ya no le servirán los cantos de sirena para embelesar al protagonista que, fatalmente, coge el arma más gélida -un picador de hielo- y golpea a sangre fría el cuerpo farsante que él creía amar. Pero Edward G. Robinson -después de haber inculcado al amante del asesinato y haberlo enviado, sin escrúpulos, a la silla eléctrica- se hunde en un mar de remordimientos y se ve perseguido, hasta el final de sus días, por las voces de los dos amantes eliminados. Como la música gastada que provenía de aquel profético disco de vinilo rallado, las palabras de amor oídas cuando los descubrió se repiten incansablemente en la mente de Edward G. Robinson: desconcertado, queda atrapado en el pasado que se construye a cada instante en que una frase vuelve a comenzar...

Destruir un hogar

En la misma película, *Perversidad*, la iconografía del espacio doméstico es modélica, idónea para el estudio del hogar que, en principio, estas vampiresas dirigen. Una imagen, un inserto de Fritz Lang, sintetiza la dejadez indemne de estas criaturas: un montón de platos se apilan en un fregadero que es a la vez la diana-cenicero de una punta de cigarro que, negligentemente, lanza la protagonista desde una considerable distancia. Y es que el apartamento en el que vive Kitty March (Joan Bennett) está siempre desordenado, con vestidos tirados despreocupadamente por el suelo; tumbada la mayor parte de la película sobre una cama que brilla en aparente blancura virginal, Kitty March deambula por un espacio pequeño, siempre en espera del amante.

La inversión de los cánones clásicos toma forma una vez más: el escenario del hogar en Hollywood ha sido siempre relegado al cuidado y ordenación de la feminidad doméstica que, auténtico receptáculo para aventureros, se convierte en punto de anclaje en el mundo, espacio de eterno retorno que el héroe sueña en la distancia. El hogar,

corazón calorífico que la intimidad del centro familiar conserva siempre intacto, no puede tener nada que ver con el embarullado apartamento de Kitty March. Pero la *femme fatale*, concedora de que el deseo de la masculinidad es construir este centro familiar, se deshace en promesas de amor eterno y se inclina, reina del engaño, hacia tradiciones conservadoras como ilustra aquel anillo de prometida por el cual tanto suspira Linda Darnell en *¿Ángel o Diablo?* a la vez que un incisivo “*Quiero un hogar*” surge repetidamente de sus labios. Únicamente por este sueño cotidiano Dana Andrews estafará a una rica heredera, para iniciar después junto a Linda Darnell una vida nueva. Pero no es fácil construir un hogar sobre pilares corruptos y el protagonista, que ha robado o matado por amor, desconfía pronto de quien le ha inducido a cometer aquella acción: pensemos, por ejemplo, en los amantes de *Perdición*, *El cartero siempre llamado dos veces* o *El extraño amor de Martha Ivers*, que acaban mostrando ciertos comportamientos esquizoides, tanto más incomprensibles a medida que avanza la película. El caso más extremo lo encontramos, quizás, en el film *El abrazo de la muerte* (*Criss Cross* 1949) en el que Ana (Yvonne De Carlo) abandona un primer hogar –con un primer marido (Burt Lancaster)- y se casa, después, con un gángster enriquecido; más tarde, vuelve a su primer marido, pero al final del film, en una pequeña casa frente al mar, Anna decide abandonarlo y dejarlo en la manos vengadoras de las balas del segundo marido: “*Cada uno debe cuidarse de sí. Así es, lo siento (...)* *Hay que hacer lo que es mejor para uno*” son las palabras de Anna pronunciadas mientras Burt Lancaster, herido, inmóvil, desconcertado, se da cuenta, en aquel preciso momento, del grado de mezquindad que alcanza la mujer que ha amado. En una situación similar se encuentra el protagonista de *Callejón sin salida*, cuando Rip Murdock descubre que Coral Chandler le ha intentado asesinar y, antes de que ella invente una nueva historia, cansado de tanto engaño, se le encara con una frase que sintetiza agudamente esta intranquilidad o desconfianza que supone vivir junto a una *femme fatale*: “*Me es imposible olvidar que puedo morirme mañana ¿y si un día me tomas rencor porque dejo sin tapar el tubo del dentífrico?*”.

“*Soy de las que pretenden casarse*”, le decía , en las secuencias iniciales, Coral Chandler al desconcertado protagonista cuando este necesitaba tener alguna certeza sobre el asesinato de su amigo Johnny. Casarse es, para la *femme fatale*, una manera de despistar –de alejarse, en este caso, de un insidioso cuestionario-, de construir una nueva máscara: el hogar, para la vampiresa, es una estructura de poder, un recinto para mejor urdir nuevas estrategias y proteger sus armas. Significativamente, en la misma película, Coral Chandler descubre el ideal de casa en el momento en que llegan al apartamento de un amigo de Rip para recoger unas armas y la protagonista, frente a la artillería que la rodea -ametralladoras, granadas, cuchillos y sables-, afirma, entusiasmada, que aquel hogar le gusta mucho. Si consideramos los hogares de las mujeres fatales como fortalezas que almacenan espadas y cañones, aunque revestidos de espejos, joyas y vestidos, no ha de extrañar que el espacio cerrado no las irrite tanto como a las heroínas precursoras de la *femme fatale* cinematográfica, llamémosla Madame Bovary, Ana Karenina, Nana, o Effi Briest. El adulterio, en todos los casos, se convierte en una acción liberadora, pero el deseo en Coral Chandler, Phyllis, Kitty March o Kitty Collins no es tan pasional como material y el hogar, en el contexto moderno, es un signo de riqueza, un poder a conservar: lejos de ser un espacio

encarcelador, el hogar tradicional se destruye y puede convertirse en centro de ocio, como le sucede a Gloria Grahame en *Los sobornados*, o en el origen de una gran empresa en el caso de *El extraño amor de Martha Ivers*. Fortalezas, entonces, en las que no hay lugar para fragilidades y menos aún para amamantar criaturas: así se entiende que la Rebecca de Hitchcock, una de las *femmes fatales* más terribles (quizás porque deambula siempre en off y alarga sus brazos destructores desde la muerte), no quiera dar a conocer, ni muerta, la debilidad que la aniquila—un cáncer— y que su fiel señora Danvers, una vez hecha pública la verdad, decida quemar el hogar que mantenía todavía viva la presencia de Rebecca. Mrs. Danvers, brazo ejecutor de los designios de Rebecca, destruye aquella casa antes de que la nueva señora de Winter reconvierta la mansión de Manderley en un habitáculo feliz y fértil, un espacio que borre el dominio mágico de la *femme fatale*.

Morir como un hombre

En *Cara de ángel*, un ataque de histeria de la protagonista -quién sabe si porque la madrastra ha estado a punto de morir o, al contrario, porque no se ha quedado definitivamente en el sitio-, impulsa al enfermero Frank Jessup a zarandear y abofetear a Diane para tranquilizarla; ella se serena, le mira fijamente a la cara y, sin dudarle un instante, le devuelve un revés sacudido con todas sus fuerzas. De la misma manera, Gloria Grahame en *Los sobornados* necesita verter sobre la cara de Lee Marvin el mismo café hirviendo que, escenas antes, ha recibido de manos de él; igualmente, la relación tempestuosa de Burt Lancaster e Yvonne De Carlo en *El abrazo de la muerte* se define por continuas discusiones, con frecuencia insignificantes, en las que ella necesita tener la última palabra. Quizás el caso más célebre se encuentra en *Clash by night* (12) (1952) en la que Fritz Lang presenta a Barbara Stanwick como el eje provocador de un peligroso triángulo amoroso: en una escena que tiene el mar como paisaje, Robert Ryan ofrece a la protagonista un cigarrillo que ha encendido simultáneamente al suyo propio, en un gesto de confiada seducción, pero ella lo tira despreciativamente, sin permitir que su amante de por seguro que tiene su amor ganado. (13)

Esta actitud beligerante, en la que se exhibe la lucha que estas criaturas emprenden para acceder a una relación de igual a igual con el macho, es uno de los rasgos que, contrariamente a lo que se podría pensar, potencian, por motivos absolutamente opuestos, a los héroes del *noir*: Frank Krutnik, en su ensayo sobre masculinidad y cine negro, da mucha importancia al hecho de que en la primera parte de *Callejón sin salida* Humphrey Bogart otorgue a Coral Chandler un sobrenombre masculino. Frank Krutnik entiende que con este gesto el protagonista intenta “*solucionar el problema de la diferencia sexual*”, de modo que Bogart “*se siente más seguro porque él transforma a la mujer en hombre*”. (14) Efectivamente, Rip Murdock necesita que Coral Chandler pierda los letales atributos feminoideos para así poder reducirla con armas que le sean conocidas, con armas, pues, de un universo masculino: referirse a Coral Chandler con el alias de Mike es para Rip Murdock asegurarse de que ningún rasgo amable del sexo de la *femme fatale* no lo deslumbre y lo anule como héroe.

Pero Rip Murdock, en la última escena del film, agota hasta las últimas consecuencias esta *transformación* en un intento perverso, en el que dispone que ella muera como un hombre: mientras Coral Chandler reposa en una cama de hospital, con la cabeza falta de todo cabello, rodeada por blancas vendas purificadoras, sin posibilidad de embrujar con su cabellera, le pide vacilante a Rip que le coja la mano y le implora compañía antes de morir. “*Estoy tan asustada. Quisiera que me pusieras en tu bolsillo, Rip. Todo se desploma, todo se cae en mi interior*”. Y Rip Murdock la asimila a un hombre corajudo, idéntico a los paracaidistas que lucharon con él en la guerra: “*Como al tirarse del avión: aguanta la respiración y espera tranquila, Mike. Recuerda a todos los que saltaron antes que tu. Tendrás muchos compañeros, Mike*”. Coral Chandler cierra los ojos y Rip pronuncia una consigna –*Jerónimo*– que es precisamente la que se daban los soldados cuando saltaban del avión. La última imagen de la película: un paracaídas, seguramente el de Coral Chandler, desciende lentamente en el cielo.

Rip le impone, entonces, el castigo más terrible: morir sin esplendor, con el deseo no de ambicionar grandezas, sino de miniaturizar el propio cuerpo. Ningún maquillaje ni vestido le está permitido, la sexual cabellera le ha sido arrancada, ninguna música surge de sus labios y se despide con un hilo de voz trémula. Sin ningún dominio mágico, sin ningún atractivo funesto, no muere como una *femme fatale*, sino, simplemente, como un hombre.

***Femme fatale* nocturna**

Simplemente como un hombre, pero en todo caso como un hombre nocturno. Nada que ver con el héroe diurno, guerrero y solar, defensor del universo del patriarcado que según Gilbert Durand se alza en armas precisamente contra el arquetipo de la *femme fatale*, uno de los rostros del tiempo, signo pérfido del reloj humano. Pero si llegados a este punto podemos asegurar que hay una imaginería femenina tras la mujer fatal ¿por qué no esbozar también la posibilidad de que exista un imaginario en estas criaturas que responda al régimen nocturno, ligado al matriarcado, en el que el antídoto del tiempo no se encuentre alzándose en armas sino captando las fuerzas vitales del porvenir?

Por pasos: si retomamos la figuración del descenso y buscamos en el interior del género negro, queda claro que la imagen de Coral Chandler nos conduce a otros cadáveres caídos como el de Jean Simmons en *Cara de ángel* (que se precipita, a toda velocidad, hacia un acantilado letal con copas, cava y su desenamorado amante) o el de Agnes Moorehead en *Dark passage* (15) (que se lanza impetuosamente por la ventana de un elevado apartamento antes de que se haga pública su criminal culpabilidad). En expresión bachelardiana, las imágenes dinámicas *dan a conocer el tiempo fulminante*, (16) aquel tiempo sin rostro tan característico del régimen diurno: ¿Está, así, la *femme fatale* únicamente ligada al imaginario diurno?

Atención: Coral Chandler, como hemos dicho, desciende en el cielo, pero lo hace LENTAMENTE. Desciende y, en su extrema lentitud, está lejos de la precipitación de

la caída. Gilbert Durand contrapone estos dos movimientos de velocidad tan diversa en el régimen nocturno: porque en el régimen nocturno, régimen plenario del eufemismo, se busca el antídoto al paso del tiempo y, en una clara operación de inversión de valores específica de este imaginario, se confirma que “*el eje del descenso es un eje íntimo, frágil y delicado*, donde se desciende *para remontar el tiempo y volver a encontrar la calma prenatal*”. (17) El último anhelo de Coral Chandler no es, a pesar de la voluntad de Rip Murdock, *morir como un hombre*, sino miniaturizarse lentamente (“*todas las cosas pequeñas piden lentitud*”, afirma Bachelard): (18) Coral Chandler, en su deseo de reducción, quiere encontrarse en “*el dulce calor de las regiones encerradas que es el primer indicio de una intimidad*”. (19) ¿No es, entonces, una búsqueda de un espacio íntimo, nocturno, el que acaba reclamando Coral Chandler? En las caídas precipitadas de Jean Simmons y Agnes Moorehead se encontraba, claro está, la decisión de morir diurnamente, en plena acción, como el héroe solar que no se para nunca a contemplar el instante preciso de su propia muerte. En la misma medida, aún no tratándose de una caída literal, este esquema se reproduce en la Jane Greer de *Retorno al pasado* (la cual, dentro de un coche a toda velocidad, se defiende a tiros de las balas de la ley) o, de manera todavía más modélica, en la Rita Hayworth de *La dama de Shangai*, reflejada en el laberinto de espejos que la aprisiona, apunta sobre el marido que también empuña una pistola y, disparando contra el reloj, no tiene un momento para contemplar su rostro fragmentado y moribundo.

Coral Chandler se distancia, en el momento de su muerte, de estas empresas heroicas diurnas y se despide sin luchas (acompañada, incluso, de su oponente sexual), en un gesto de concentrada voluntad de llevar a cabo un descenso *íntimo, frágil y delicado*. *Femme fatale* finalmente nocturna, busca, aunque sea sólo en el momento previo a su último aliento, el tesoro íntimo que la concilie con la propia muerte. Pero no es la única. También otras *fatales* buscan concretar una figuración parecida: pensemos, de un lado, en la Mary Astor de *El halcón maltés*, en el momento en que su rostro sereno, comprensivo y delicado, en un ascensor que desciende lentamente, contrasta con el hecho de encaminarse a una muerte segura en prisión. Y de otro lado, no se puede olvidar la extraña paz que irradia Gloria Grahame en *Los sobornados* en el instante de su muerte, después de obtener, de las entrañas de Glenn Ford, el secreto de la feminidad nocturna que tanto ha perseguido, ni tampoco se pueden olvidar los dos momentos sublimes que Barbara Stanwick protagoniza en las últimas imágenes, prácticamente gemelas, de *Perdición* y *El extraño amor de Martha Ivers*, dos desfallecimientos en los que la mujer traza un cálido dibujo -un claro gesto *delicado*- que busca, en el contacto tibio del revolver de los amantes, un sentimiento profundo de recogimiento.

Sí: existe, como hemos visto, en el turbio paisaje del *noir*, una imaginería, pero también un imaginario inequívocamente femenino. Más allá del universo peligrosamente diurno, acuoso, mágico e hipnotizador de la *femme fatale*, Elizabeth Scott, Mary Astor, Gloria Grahame y Barbara Stanwick demuestran que la mujer fatal puede también celebrar una dimensión nocturna capaz de transmutar a Cronos en talismán benéfico.

Notas:

(1) Esquilo. “Agamenon”, en *Tragedias Completas*. Madrid: Ediciones Cátedra, 1996, Pág. 273. [Traducción de José Alsina Clota]

(2) Stuart M. Kaminsky en *Generi cinematografici americani*. Parma: Pratiche editrice, Parma, 1994, señala que los actores paradigmáticos que encarnaron la figura del gángster como Edward G. Robinson y James Cagney eran de complexión más bien baja y de físico “normalito”, manera que el espectador tenía, según el autor, de reconocerse en los personajes: *si este pequeño lo puede hacer, ¿Por qué no puedo ser yo también un gángster?* (Pág.39-62).

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

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

(5) En inglés, *The Killers*

(6) Estos rizos esculpidos de la protagonista de *Perdición* que hacen pensar en serpentinos reptiles son perfectamente homologables a los que describe el poeta inglés Swinburne cuando elabora, basándose en las cabezas femeninas de Miguel Ángel, el icono de la *femme fatale* decimonónica. Ver Praz, Mario. *La carne, la muerte y el diablo en la literatura romántica*. Barcelona: Quaderns Crema, 1999. Pág. 444-446.

(7) Freud, Sigmund. *Obras Completas*. Buenos Aires: 1955. Vol. XXI. Pág. 53.

(8) Bornay, Erika. *La cabellera femenina*. Madrid: Cátedra, 1994. Pág. 56.

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

(10) Seductora, falsa y nefasta, la palabra surgida de la *femme fatale* es *enigmática*, en tanto que el enunciado no es nunca el que aparenta ser, como sucede con la figura de la Esfinge, emisaria de la muerte, que en la tesis de Ana Iriarte no sólo pregunta y confunde al macho sino que directamente lo destruye. Ver Iriarte, Ana. *Las redes del enigma. Voces femeninas en el pensamiento griego*. Madrid: Taurus, 1990. Pág.32.

(11) Chevalier, Jean; Gheerbrant, Alain. *Diccionario de los símbolos*. Barcelona: Herder, 1995. Pág. 691.

(12) En castellano, *Encuentros en la noche*.

(13) Quien sabe si Fritz Lang estaba respondiendo al gesto de Paul Henreid en *La Extraña Pasajera* (*Now Voyager*, 1942), en el que el protagonista sacaba repetidamente a lo largo del film dos cigarrillos del bolsillo de la americana y los encendía simultaneamente en sus labios: uno para su flamante *partenaire*, Bette Davis, que aceptaba agradecida, y otro para él. Y es que Bette Davis celebraba, al contrario de Barbara Stanwick, el gesto servil de su enamorado.

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

(15) En castellano, *La senda tenebrosa*.

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

(17) Durand, Gilbert. *op. cit.* Pág.191-193.

(18) Bachelard, Gaston. *La poética del espacio*. México: Fondo de Cultura Económica, 1986. Pág.195.

(19) Bachelard, Gaston. *op. cit.* Pág.190.

