

Trabajo Fin de Grado

Perdición o sumisión: la evolución de la imagen de
la mujer en el cine negro

Perdition or Submission. The Evolution of Women's
Image in Film Noir

Autor/es

Inés Galán Felipe

Director/es

Enrique Mora Díez

Índice

1. Introducción	1
1.1. Delimitación del tema	1
1.2. Estado de la cuestión.....	1
1.3. Metodología	2
1.4. Objetivos	3
2. Cine negro: la cara oculta del sueño americano	4
2. 1. El <i>noir</i> clásico: los códigos del crimen	5
2.2. Cine negro moderno: <i>noir</i> existencial.....	5
2.3. Cine negro posmoderno: pastiche y parodia	6
3. Crítica cinematográfica feminista	6
4. Arquetipos	8
4.1. <i>Femme fatale</i> : ambigüedad y perdición.....	9
4.2. Mujer nodriza: el tedio del hogar.....	10
4.3. Víctima: la mujer castigada	10
4.4. Mujer independiente: aventura y redención.....	11
5. La mujer en el cine negro clásico: moralidad y tragedia	11
5.1. De la <i>vamp</i> a la mujer fatal	11
5.2. We can do it!: conflicto laboral de posguerra.....	13
5.3. Rebelión o sumisión.....	15
6. La mujer en el cine negro moderno: liberación femenina	17
6.1. Un país en brumas: crisis existencial	17
6.2. Prostitución: sexo y violencia	18
7. La mujer en el cine negro posmoderno: reacción y progreso	19
7.1. El retorno de lo reprimido.....	19
7.2. Mujer como asesina y objeto de deseo	20
7.3. ¿Empoderamiento femenino o misoginia?	22
8. Conclusiones	23
9. Anexos	25
9.1 Bibliografía	25
9.2. Filmografía citada	26
9.3 Filmografía consultada.....	27
9.4. Webgrafía.....	28

1. Introducción

1.1. Delimitación del tema

El cine es un arte tremendamente elocuente para reflejar la sociedad que lo crea. Además, su enorme popularidad le ha otorgado el poder de cambiar las mentalidades de los espectadores, ejerciendo una gran influencia en la sociedad. De hecho, el cine estadounidense es visto más allá de sus fronteras, convirtiéndose en el mecanismo narrativo hegemónico en buena parte del mundo contemporáneo. Uno de los géneros que mejor trata los conflictos sociales es el cine negro, dentro del cual los personajes femeninos tienen una enorme importancia, sobre todo desde los años cuarenta hasta el presente. Según nuestro punto de vista, estas películas mostraron arquetipos que suponen el inicio más remoto del modelo de mujer que fomentan los movimientos feministas de la actualidad. No obstante, desde los años cuarenta hasta el presente la representación de la mujer en el cine ha sufrido enormes cambios que deben analizarse. En nuestra opinión, trazar una evolución de la imagen de la mujer en el cine es de gran interés para conocer qué nos quieren transmitir esos personajes y las intenciones con las que han sido creados, algo que todo espectador de cine se debería plantear.

1.2. Estado de la cuestión

Los estudios sobre cine negro se remontan a la crítica francesa de los años setenta con Guerif,¹ autor de uno de los primeros libros de relevancia sobre el género, que en ese momento también se estaba estudiando en Estados Unidos. Su trabajo es considerado obra de referencia y ha supuesto el punto de partida para muchos otros investigadores. En España destaca la obra de Heredero y Santamarina,² cuyo exhaustivo análisis del cine negro clásico nos ha sido de gran utilidad.

También nos han interesado los estudios de género, que tienen su origen en los primeros ensayos sobre teoría cinematográfica de los años setenta. Las autoras de mayor relevancia en la teoría fílmica feminista y a las que hemos hecho referencia son Mulvey³ y Kaplan,⁴ que profundizan en la representación de la mujer en el cine. Dentro de los

¹ GUERIF, F., *El cine negro americano*, Barcelona, Alcor, 1988.

² HEREDERO, C. F. y SANTAMARINA, A., *El cine negro. Maduración y crisis de la escritura clásica*, Barcelona, Ediciones Paidós Ibérica, 1996.

³ MULVEY, Laura, *Visual and other pleasures*, Bloomington, Ed. Indiana University Press, 1989.

⁴ KAPLAN, E. A., *Las mujeres y el cine. A ambos lados de la cámara*, Madrid, Ediciones Cátedra, 1998.

estudios españoles, aporta ideas especialmente interesantes para nuestro estudio la obra de Rodríguez Fernández.⁵

De entre las obras que tratan más en concreto los personajes femeninos del cine negro, nos ha sido de inestimable apoyo el trabajo de Belluscio,⁶ un completo análisis del arquetipo de la *femme fatale*. Asimismo, hemos recurrido a artículos más especializados y recientes, de los que nos han resultado de gran ayuda el de Tasker,⁷ especialmente útil para el análisis de la mujer en el cine negro moderno, y el de Nica,⁸ que se centra en la representación de la mujer en la época posmoderna.

Durante el estudio de estas obras, hemos podido comprobar cómo los investigadores se han centrado principalmente en el cine negro clásico, en parte por una concepción del *noir* como movimiento. También se aprecia una enorme diferencia entre la gran profundidad con la que se analiza la *femme fatale* en comparación con el resto de arquetipos femeninos del género. Aunque son numerosos y de gran calidad los estudios sobre el cine negro y, en particular, sobre la representación de la mujer en este género, nuestro trabajo pretende ofrecer una síntesis de los hallazgos más relevantes y abrir nuevas vías para la investigación futura.

1.3. Metodología

Hemos trabajado con obras que estudian el cine negro y la imagen de la mujer partiendo del estructuralismo, la semiótica y el psicoanálisis, pero nos han resultado más interesantes las perspectivas simbólicas y culturales, incluyendo el estudio de los medios de masas. Estos enfoques profundizan en los significados de las películas y los arquetipos a los que se ajustan los personajes. No obstante, la intención de este estudio no es analizar en detalle los arquetipos existentes en el cine negro, ni esbozar una evolución del género, sino que nos hemos detenido en los cambios que se han dado en la imagen de la mujer a lo largo de su historia. Nos interesaba adoptar esta perspectiva amplia que permite la

⁵ RODRÍGUEZ FERNÁNDEZ, M., *Diosas del celuloide, arquetipos de género en el cine clásico*, Madrid, Ediciones Jaguar, 2007.

⁶ BELLUSCIO, M., *Las fatales ¡Bang! ¡Bang! Una mirada de mujer al mundo femenino del género negro*, Valencia, Editorial La Máscara, 1996.

⁷ TASKER, Y., "Women in Film Noir" en SPICER, A. y HANSON, H. (eds.), *A Companion to Film Noir*, Chichester, Wiley-Blackwell, 2013, pp. 353-368.

⁸ NICA, A., *The Modernized, Empowered Female Figure in Cinematic Features: Discursive Implications of the Contemporary Femme Fatale in Neo-Noir Films*, Portland, Master in Gender and Media dissertation, revisado en 2015.

comparación entre los personajes femeninos de etapas muy distintas, dando cuenta de los cambios y procesos subyacentes más significativos.

Para un estudio de este tema es fundamental comenzar familiarizándose con las fuentes primarias, por lo que fue necesario delimitar el catálogo de películas a estudiar. Estas debían atender al género tratado y ubicarse dentro de los límites cronológicos propuestos, por lo que prácticamente todas las películas analizadas son posteriores a 1940. El criterio principal para seleccionar las obras fue la importancia de su aporte al género y la relevancia de los personajes femeninos. Los visionados se acompañaron de la toma de notas y la elaboración de un fichero categorizado con todas ellas.

Paralelamente, era fundamental la lectura de fuentes secundarias, de las que seleccionamos clásicos sobre el cine negro, ensayos sobre la mujer en el cine, estudios sobre arquetipos que aparecen en el género *noir* y artículos que analizan personajes femeninos de películas de nuestro catálogo. Para ello, fueron de gran ayuda los fondos de la Biblioteca de Aragón y la Biblioteca María Moliner, el servicio de préstamo interbibliotecario de la misma -que nos permitió acceder a los fondos de las bibliotecas de la Universidad Complutense de Madrid y de la Universidad Autónoma de Barcelona- y la búsqueda de obras online mediante Dialnet y otros buscadores de internet. Durante la lectura, fue necesaria la toma de notas de las ideas más relevantes de los diversos autores. Tras una labor de lectura y reflexión sobre la información obtenida mediante las fuentes primarias y secundarias, el último paso fue el proceso de redacción.

1.4. Objetivos

En primer lugar, este trabajo plantea conocer de qué forma los personajes femeninos del cine negro definen el concepto de feminidad en cada momento a través de una selección de las obras más significativas de cada etapa de la historia del cine estadounidense. Para ello, nos planteamos examinar los distintos arquetipos de mujer y cómo se proponen unos como ejemplo a seguir y otros como modelo a evitar.

El tercer objetivo planteado es analizar de qué manera los personajes femeninos del cine negro reflejan los cambios sociales del momento en el que se producen, y si a su vez tienen algún impacto relevante en los espectadores.

Por último, consideramos importante reflexionar sobre si ha habido algún cambio determinante en los últimos años, si los personajes femeninos más actuales reflejan la ideología de los últimos movimientos feministas o si la misoginia sigue patente en la actualidad en un grado similar al que tenía el cine anterior.

2. Cine negro: la cara oculta del sueño americano

El término cine negro deriva del francés *film noir*, que se utilizó para englobar una serie de películas que la crítica francesa distinguía por una peculiar fotografía basada en los claroscuros y por tratar los aspectos sombríos de la sociedad. Este lado tenebroso de la naturaleza humana se exploraba crudamente mediante la denuncia social del realismo americano, pero asimismo de forma sutil a través del expresionismo alemán, que proporcionó esa estética tan particular y las metáforas que permitieron superar la censura.⁹

Sus tramas se desarrollan en los márgenes y las grietas del poder y la ley, por lo que es un género serio y épico, y tiene la particularidad de estar protagonizado por un antihéroe que transgrede las normas establecidas. Es un género adulto, lo que le permite mostrar la muerte, la ambigüedad y la violencia. Esto produce angustia en el espectador al eliminar los puntos de referencia moral y de seguridad,¹⁰ algo potenciado mediante métodos narrativos como los *flashbacks* y la narración en primera persona. El sentido adulto del género también le ha permitido forjar unos personajes femeninos atrevidos y transgresores.

Como se verá en este estudio, los creadores del cine negro están inmersos en una cultura misógina, donde la mujer no sumisa es asesina o generadora de catástrofes.¹¹ A diferencia de otros, el género negro muestra a este tipo de mujeres, y su relevancia en la trama ha llevado a que Simsolo negara la masculinidad del *noir*.¹² Sin embargo, el hombre siempre es el protagonista, y se muestra únicamente su punto de vista mediante los recursos narrativos ya mencionados.¹³

⁹ SÁNCHEZ VIDAL, A., *Historia del cine*, Madrid, Historia 16, 1997, p. 156.

¹⁰ BELLUSCIO, M., *Las fatales...*, *op. cit.*, p. 60.

¹¹ *Ibidem*, p. 120.

¹² SÁNCHEZ MARTÍN, C. *Mujeres en el cine negro español del periodo franquista (1950-1964)*, Trabajo Fin de Carrera, Madrid, 2012, p. 29

¹³ BELLUSCIO, M., *Las fatales...*, *op. cit.*, p. 124.

2.1. El *noir* clásico: los códigos del crimen

El *noir* de los años treinta es considerado por muchos como cuna del cine negro.¹⁴ Su punto de partida es precisamente un acontecimiento histórico: el auge de la criminalidad que se dio en los años veinte con la ‘ley seca’, pero desde una perspectiva moralizante como consecuencia de la censura del Código Hays (1934), que eliminó el originario heroísmo del gánster. Algunos teóricos españoles apuestan por *Scarface* [Hawks, 1932] como la película inicial del género negro,¹⁵ los franceses otorgan ese privilegio a *The Maltese Falcon* [Huston, 1941],¹⁶ y otros afirman que es un producto más tardío, de posguerra.¹⁷

En realidad, se podría considerar que la formación del cine negro es un proceso en el que intervienen varios elementos: desde la violencia de los años veinte (*Scarface*) hasta la novela negra (*The Maltese Falcon*), pasando por el derrotismo y ambigüedad que trajo la Segunda Guerra Mundial a la sociedad estadounidense. Esto se puede apreciar en películas como *The Postman Always Rings Twice* [Garnett, 1946] y *Double Indemnity* [Wilder, 1944], donde el asesino ya no era un gánster o un marginado, sino un hombre de a pie. De igual manera, los personajes femeninos se alejaron de la *vamp* para identificarse aparentemente con el modelo de mujer americana.¹⁸ El cine negro clásico terminaría en los años cincuenta con la ‘caza de brujas’ del senador McCarthy, cuya persecución de cualquier disidencia política afectó al enfoque crítico que propone el género.¹⁹

2.2. Cine negro moderno: *noir* existencial

Hollywood reaccionó al auge de la televisión con formatos más espectaculares y color que se alejaban de la estética *noir*.²⁰ No obstante, lo que de verdad caracteriza el cine del momento es el nihilismo y existencialismo que surgió como consecuencia de la crisis de valores que se vivía en Estados Unidos. Fue el momento de diversos movimientos sociales, como los pacifistas, anticolonialistas, feministas, antiburgueses y

¹⁴ COMA, J., “Epílogo. Perdido en la niebla de la inquisición” en GUERIF, F., *El cine negro...*, *op. cit.*, pp. 254-257, espec. p. 256.

¹⁵ HEREDERO, C. F. y SANTAMARINA, A., *El cine negro...*, *op. cit.*

¹⁶ GUERIF, F., *El cine negro...*, *op. cit.*

¹⁷ SÁNCHEZ VIDAL, A., *Historia del cine*, *op. cit.*, p. 154.

¹⁸ GUERIF, F., *El cine negro...*, *op. cit.*, pp. 88-89.

¹⁹ COMA, J., “Epílogo...” , *op. cit.*, p. 256.

²⁰ COMA, J., “Epílogo...” , *op. cit.*, p. 257.

de derechos de los afroamericanos. Como sugirió entonces Foucault, el viejo héroe clásico había muerto y era sustituido por una multitud de subjetividades.²¹

Esta atmósfera de desregulación moral y rechazo a la autoridad, unido al fin del Código Hays en 1964, posibilitó el aumento de la violencia y el sexo explícito, y la glorificación del criminal como persona que transgrede la ley, algo considerado como admirable por parte de la juventud protagonista de estos movimientos sociales. Esto tiñe de ambigüedad otras vertientes del cine negro, como la que se dedicó a recuperar lo clásico con obras como *The Godfather* [Coppola, 1972] o *Harper* [Smight, 1966].

2.3. Cine negro posmoderno: pastiche y parodia

A partir de los ochenta, encontramos acercamientos al cine negro más diversos que mezclan géneros e influencias, algo propio de la época posmoderna. Tiene gran importancia la vertiente *revival* del cine negro clásico, con películas como *Body Heat* [Kasdan, 1981] o *Scarface* [De Palma, 1983].²² Son habituales las parodias, como las de Tarantino o los hermanos Coen. La época posmoderna es un momento de revalorización del cine negro clásico, por lo que encontramos cineastas diversos que realizan sus particulares acercamientos y homenajes no exentos de ironía y humor.²³

Siguiendo la crisis de valores de la sociedad estadounidense, encontramos películas que tratan la mafia como algo totalmente relacionado con el poder y que nos llevan a empatizar con el criminal, como ocurre en el cine de Scorsese. Continúa el aumento del componente violento y sexual, lo que se hace evidente al comparar el *remake* de *The Postman Always Rings Twice* [Rafelson, 1981] con la adaptación de 1946.²⁴

3. Crítica cinematográfica feminista

Al igual que en otras disciplinas artísticas, la sociedad ha vedado a las mujeres el acceso a la creación cinematográfica, lo que las ha relegado a un papel pasivo.²⁵ Según Mulvey, mientras la cámara se identifica con la mirada del hombre, la mujer solo puede

²¹ FOUCAULT, M., *Las palabras y las cosas*, México D. F., Siglo XXI, 1968.

²² Véase nota nº 19.

²³ BELLUSCIO, M., *Las fatales...*, *op. cit.*, p. 169.

²⁴ *Ibidem*.

²⁵ RODRÍGUEZ FERNÁNDEZ, M., *Diosas del celuloide...*, *op. cit.*, pp. 13-14.

ser exhibida y observada, por lo que aparece codificada para adaptarse a las fantasías masculinas.²⁶ En consecuencia, “las mujeres en el cine no sirven de significantes para un significado (la mujer real), como han supuesto los críticos sociológicos, sino que se han elidido significante y significado en un signo que representa algo en el subconsciente masculino”.²⁷

Algunas mujeres poderosas del cine negro son consideradas tanto objetos sumisos como sujetos dominantes del hombre, lo que se ha analizado aplicando la teoría psicoanalítica al cine, centrándose en cuestiones de género y sexualidad mediante conceptos binarios como masculino/femenino, sádico/masquista, activo/pasivo, y sujeto/objeto.²⁸ También se ha recurrido a otros conceptos de origen freudiano como la mirada masculina -tanto el voyerismo como el placer escópico-, el fetichismo y la representación. Aunque estos conceptos pueden resultar interesantes para el análisis cinematográfico, esta teoría está en desuso en la actualidad, e incluso especialistas como Nica afirman que las teorías psicoanalíticas no proporcionan un análisis adecuado de los personajes femeninos del cine, y que, de hecho, frenan el progreso de la feminidad defendida en la crítica feminista de cine.²⁹

La aparente dominación de la mujer en el *noir* podría suponer una amenaza para el hombre, lo que se suprime mediante el fetichismo. Este consiste en convertir a la mujer en un objeto fetiche que la represente para que pierda su carácter amenazante y se convierta en tranquilizadora.³⁰ La mujer dominante adopta una posición reservada tradicionalmente a los hombres, por lo que “casi siempre pierde sus características tradicionalmente femeninas; no su atractivo, sino el carácter amable, humano, maternal. Ahora es, con frecuencia, fría, dominante, ambiciosa, manipuladora, exactamente como los hombres cuya posición ha usurpado”.³¹ Con el castigo final, se restaura el orden patriarcal, por lo que este cambio de roles no supone un avance real en la representación de la mujer. Como afirma Kaplan, “mostrar imágenes de una simple inversión de papeles puede ser, de hecho, una válvula de seguridad para las tensiones sociales que el

²⁶ *Ibidem*, p. 72.

²⁷ KAPLAN, E. A., *Las mujeres y el cine...*, *op. cit.*, p. 62.

²⁸ NICA, A., *The Modernized, Empowered Female Figure...*, *op. cit.*, p. 14.

²⁹ *Ibidem*, p. 17-18.

³⁰ RODRÍGUEZ FERNÁNDEZ, M., *Diosas del celuloide...*, *op. cit.*, pp. 76-77.

³¹ KAPLAN, E. A., *Las mujeres y el cine...*, *op. cit.*, p. 61.

movimiento feminista ha creado al exigir una posición más dominante para las mujeres”.³²

La crítica de cine feminista nos ofrece numerosos recursos teóricos para analizar la representación de la mujer en el film *noir*, profundizado en sus diversos arquetipos y en la posición que adoptan respecto a la mirada masculina. Aunque el psicoanálisis desde el que se realizaban estos estudios está en desuso, es importante que se sigan planteando desde otras perspectivas para conocer cómo evoluciona la imagen de la mujer en el cine.

4. Arquetipos

Desde sus inicios, el cine estadounidense desarrolló estrategias industriales como la estandarización de su producción en géneros cinematográficos y el *star system*. Al tener la exclusividad de los intérpretes que contrataban, los estudios les encargaban papeles dentro de los mismos géneros para especializar su trabajo y atraer la atención del público con rostros asociados a un determinado tipo de películas. De esta manera, se desarrollaron los arquetipos: personajes reconocibles por el público, con unas características y un papel dentro de la película similar y que solían ser interpretados por las mismas personas.³³

El cine era determinante para generar modelos y legitimar valores morales, pues hasta los años cincuenta era el espectáculo de masas más importante para los estadounidenses. A pesar de la masculinidad del cine negro, también ha generado unos modelos femeninos destinados a las espectadoras. De hecho, durante la Segunda Guerra Mundial eran las mujeres las que más iban al cine.³⁴ Diversos autores coinciden en dividir los arquetipos de mujer del cine negro en dos: la *femme fatale* y la mujer nodriza.³⁵ Esto genera una dicotomía entre personajes a imitar o a evitar, pero creemos que se pueden introducir otros arquetipos que aportan mayor exactitud.

³² *Ibidem*, p. 62.

³³ RODRÍGUEZ FERNÁNDEZ, M., *Diosas del celuloide...*, *op. cit.*, p. 14.

³⁴ *Ibidem*, pp. 70-71.

³⁵ SÁNCHEZ MARTÍN, C. *Mujeres en el cine negro español...*, *op. cit.*, p. 30

4.1. *Femme fatale*: ambigüedad y perdición

La característica fundamental de la *femme fatale* es su ambigüedad, pues siempre aparenta algo que no es.³⁶ “Ambiciosas, crueles, y astutas, parecen dotadas de un instinto criminal especialmente desarrollado. Expertas en utilizar el sexo -o la promesa del sexo- como su arma favorita, todas ellas son maestras en el arte de la seducción y el fingimiento”.³⁷ El protagonista masculino siente fascinación y atracción por la mujer fatal, aun cuando sabe que puede ser peligrosa, lo que reúne *eros* y *thanatos* en el mismo personaje.³⁸

Dentro de este arquetipo se han situado mujeres que acompañan a un criminal por protección -Mia Wallace en *Pulp Fiction* [Tarantino, 1994]- o amor -Bonnie en *Bonnie & Clyde* [Penn, 1967]-, otras que aceptan trabajos de bajo nivel para obtener independencia económica, mujeres ricas de ética dudosa -Vivian Sternwood en *The Big Sleep* [Hawks, 1946]-, esposas que convencen a su amante para que asesine a su marido -Phyllis Dietrichson en *Double Indemnity*-, manipuladoras que pueden cometer crímenes para obtener dinero -Brigid O’Shaughnessy en *The Maltese Falcon*- e incluso mujeres que no son malvadas pero han obrado mal -Gilda en *Gilda* [Vidor, 1946]-.³⁹ No obstante, algunos autores afirman que una mujer de vida no ejemplar pero sin maldad debería considerarse como compañera del gánster o aventurera.⁴⁰

La *femme fatale* es un arquetipo exclusivo del cine negro y de gran protagonismo dentro del mismo. Presenta un papel muy diferente al que solían tener las mujeres en el cine, pero no se plantea como alternativa a la mujer nodriza que veremos a continuación, sino que se convierte en un mecanismo más de la ideología patriarcal. No obstante, abre la veda a la diversidad de personajes femeninos, entre los que se plantearán arquetipos más interesantes como modelos de mujer.

³⁶ RODRÍGUEZ FERNÁNDEZ, M., *Diosas del celuloide*, op. cit., pp. 85-86.

³⁷ HEREDERO, C. F. y SANTAMARINA, A., *El cine negro...*, op. cit., p. 214.

³⁸ Véase nota nº 35.

³⁹ BELLUSCIO, M., *Las fatales...*, op. cit., p. 106-119.

⁴⁰ *Ibidem*, p. 256.

4.2. Mujer nodriza: el tedio del hogar

La mujer nodriza es la esposa o novia del protagonista, y materializa el arquetipo positivo que se adapta a los estándares de buena esposa y madre del momento. Según Place, representan “el tedio del hogar”,⁴¹ y no pueden competir con las mujeres fatales del excitante mundo del crimen. De hecho, muchas veces las mujeres nodriza solo sirven como contrapeso de las mujeres malvadas dentro del habitual triángulo amoroso, como en *Out of the Past* [Torneur, 1947]. Así, su papel es reducido y pasivo, pues se limita a dar al hombre amor y comprensión sin pedir nada a cambio.

La mujer nodriza ha sido mucho menos tratada en el análisis fílmico del cine negro que la *femme fatale*, pues aparece en otros géneros. Algunos autores consideran que es lo mismo que la llamada mujer redentora, pues muchas veces su función es la integración del hombre en la sociedad.⁴² No obstante, Barrios considera que la redentora sería una mujer que en principio no parece cumplir el ideal de esposa del momento, pero que acaba triunfando si se amolda a los valores aceptados por el Código Hays.⁴³

El instinto maternal de la mujer nodriza permite su identificación con la espectadora. Este arquetipo muestra que, a pesar de que el hombre sienta fascinación por la mujer fatal, solo es feliz con una buena mujer que le cuide dócilmente, aunque esto variará dependiendo de la época. En muchas ocasiones, la mujer nodriza se establece como el modelo que debían imitar las mujeres del momento, o, por lo menos, el único sin ninguna carga negativa ni problemática grave.

4.3. Víctima: la mujer castigada

La víctima suele caracterizarse como una mujer indefensa que actúa de forma pasiva cuando se ve en una situación de peligro, manteniéndose a merced del asesino por su falta de confianza en sí misma y de voluntad para tomar las riendas de la situación. En muchas ocasiones, el peligro proviene de sus propios maridos, a quienes han elegido, en lo que demuestran una actitud masoquista.⁴⁴ A menudo, el acoso del asesino es un castigo

⁴¹ SÁNCHEZ MARTÍN, C. *Mujeres en el cine negro español...*, op. cit., pp. 30-31.

⁴² *Ibidem*, p. 31.

⁴³ BARRIOS VICENTE, I. M., “Las nuevas fatales: de *Matador* a *The Last Seduction*”, en SÁNCHEZ ZAPATERO, J. y MARTÍN ESCRIBÀ, À. (eds.), *El género negro: el fin de la frontera*, Santiago de Compostela, Andavira Editora, 2012, pp. 453-462, espec. p. 456.

⁴⁴ RODRÍGUEZ FERNÁNDEZ, M., *Diosas del celuloide...*, op. cit., pp. 109-110.

a la mujer que obra mal,⁴⁵ como Marion en *Psycho* [Hitchcock, 1960], a la que hemos visto robando dinero e ‘incitando’ a un hombre al adulterio.

4.4. Mujer independiente: aventura y redención

Diversos autores consideran que hay un arquetipo de mujer en el cine negro que no encaja del todo dentro de la mujer nodriza, la *femme fatale* y la víctima. Algunos la consideran una variante de la mujer fatal pero sin su maldad intrínseca, y la llaman aventurera. Otros afirman que sería una variante de la mujer nodriza llamada redentora, buena pero sin que encaje totalmente con la idea de esposa del momento.

El ejemplo de este arquetipo de mujer independiente sería Gilda, con apariencia de *femme fatal* pero en realidad buena, pues nunca pide al protagonista que realice nada malo y cualquier acto aparentemente inmoral es un engaño para atraer a Johnny.⁴⁶ Es decir, es un personaje que conserva rasgos de la mujer fatal, como su inteligencia, independencia y atractivo, pero sin esa carga de maldad añadida a la *femme fatale* precisamente como castigo por esos rasgos, que debían ser exclusivos del hombre.

5. La mujer en el cine negro clásico: moralidad y tragedia

Tras esbozar la evolución del cine negro a través de las etapas clásica, moderna y posmoderna, y definir los principales de arquetipos femeninos del *noir*, podemos dar paso a la evolución de la imagen de la mujer dentro del género en sus respectivas épocas. Dentro del cine clásico, comenzaremos con algunos apuntes sobre la *vamp* para más tarde tratar la instrumentalización ideológica de la *femme fatale* y la mujer nodriza.

5.1. De la *vamp* a la mujer fatal

La figura de la *femme fatale* tiene como predecesora a la *vamp*, cuyo origen más remoto se sitúa en la tradición clásica y judeocristiana. Personajes como Eva, Circe o Salomé generalizaron la imagen de mujer que emplea su inteligencia y atractivo femenino

⁴⁵ *Ibidem*, p. 98.

⁴⁶ BARRIOS VICENTE, I. M., “Las nuevas fatales...”, *op. cit.*, p. 456.

para manipular a los hombres en su propio beneficio y destruirlos.⁴⁷ Esta identificación misógina de la mujer que no se somete como mujer malvada fue potenciada enormemente en el s. XIX. La incipiente emancipación femenina y la sexofobia propias de la época victoriana aumentaron un miedo hacia la mujer que se reflejó en el arte del momento.⁴⁸

El cine incorporó este estereotipo de forma estratégica al *star system* para aumentar los beneficios de la industria cinematográfica.⁴⁹ De esta forma nacen las *vamp*, que, en el cine negro, tendrán el papel de ‘chica del gánster’. Son consideradas una especie de respuesta a las *flapper*, las mujeres que frecuentaban los bares durante la llamada ‘ley seca’ como desafío la ideología más conservadora.⁵⁰ Allí se encontraban con el gánster, cuya fortuna les podía proporcionar una vida lujosa. Las chicas del gánster eran atractivas mujeres que les acompañaban en sus triunfos, pero les abandonaban en sus fracasos.⁵¹ Otra *vamp* que suele aparecer en el cine negro de los años treinta es la hermana del gánster, con la que el protagonista puede mantener una relación de tintes incestuosos, como ocurre en *Scarface*.⁵²

Las mujeres de este primitivo cine de gánsteres no son tratadas con profundidad, y no llegan a desarrollar una personalidad propia: solo eran uno más de los objetos de lujo que el ambicioso protagonista quiere poseer en su ascenso social. Sin embargo, conforme se desarrollaba el cine negro, los personajes femeninos iban ganando en protagonismo hasta que a partir de mediados de los años cuarenta se convirtieron en parte fundamental de la trama,⁵³ lo que parece evidente al comprobar los títulos de películas como *Laura* [Preminger, 1944], *Gilda*, o *The Lady From Shanghai* [Welles, 1947].⁵⁴

Habitualmente, la *femme fatale* se considera una heredera de la *vamp* de los años veinte y treinta, en la que se ha acentuado su violencia y fatalidad.⁵⁵ La mayoría de autores coinciden en señalar como primera *femme fatal* a Brigid O’Shaughnessy (*The Maltese*

⁴⁷ RODRÍGUEZ FERNÁNDEZ, M., *Diosas del celuloide...*, *op. cit.*, p. 69.

⁴⁸ BORNAY, E., *Las hijas de Lilith*, Madrid, Cátedra, 1990.

⁴⁹ *Ibidem*, p. 390.

⁵⁰ BELLUSCIO, M., *Las fatales...*, *op. cit.*, p. 70.

⁵¹ HEREDERO, C. F. y SANTAMARINA, A., *El cine negro...*, *op. cit.*, pp. 213-214.

⁵² Véase nota nº 11.

⁵³ HEREDERO, C. F. y SANTAMARINA, A., *El cine negro...*, *op. cit.*, p. 149-150.

⁵⁴ *Ibidem*, p. 214.

⁵⁵ BELLUSCIO, M., *Las fatales...*, *op. cit.*, p. 79.



Fig. 1. *Double Indemnity*, 1944

Falcon), y este arquetipo tendría su cumbre con Phyllis Dietrichson [fig. 1].⁵⁶ Sería el mejor ejemplo de la frialdad, crueldad y manipulación propia de la mujer fatal.⁵⁷

5.2. *We can do it!*: conflicto laboral de posguerra

Tras la Segunda Guerra Mundial, Estados Unidos vivió un momento de conflicto laboral con la reticencia de las mujeres a abandonar los trabajos con los que sustituían a los hombres que estaban en el frente, lo que recogía el ambiguo personaje de la *femme fatale*. Su importante peso en la trama no deja de ser un reflejo de ese creciente papel que desempeñaban las mujeres en la sociedad estadounidense.⁵⁸

En un principio, se concibió el papel de la mujer trabajadora como una sustitución temporal, pero, conforme avanzaba la guerra, algunas mujeres cambiaron de opinión. Hacia 1944, el 85% de las mujeres quería conservar su puesto de trabajo y una vida muy distinta a la que tenían antes de la guerra. Esta situación se intentó sofocar mediante las ‘*Recommendations of Separation of Women from Wartime Jobs*’, una campaña de propaganda oficial que incitaba a las mujeres a abandonar sus trabajos y volver a sus casas, afirmando que solo podían realizarse plenamente como esposas y madres.⁵⁹

⁵⁶ Véase nota nº 50.

⁵⁷ IÁÑEZ ORTEGA, M., “De vampiresas y brujas”, en SÁNCHEZ ZAPATERO, J. y MARTÍN ESCRIBÀ, À. (eds.), *El género negro: el fin de la frontera*, op. cit., pp. 417-426, espec. p. 421.

⁵⁸ HEREDERO, C. F. y SANTAMARINA, A., *El cine negro...*, op. cit., p. 216.

⁵⁹ RODRÍGUEZ FERNÁNDEZ, M., *Diosas del celuloide...*, op. cit., p. 82-83.

El cine negro ofrecía un territorio simbólico perfecto para encarnar esa amenaza de la mujer emancipada, por lo que las representan en el cine uniendo valores como la inteligencia y la belleza a la maldad mediante el arquetipo de la mujer fatal.⁶⁰ Heredero y Santamarina afirman que este arquetipo nace del miedo del hombre a la feminidad, reflejando el contexto social del momento al tratar de dominar cruelmente sobre el personaje masculino.⁶¹ Por ello, la *femme fatale* reaparece con mayor fuerza cuando los conflictos sociales hacen peligrar la posición hegemónica masculina.

Este arquetipo quiebra la firmeza tradicional del hombre en una ambigüedad más del cine negro, pues la mujer fatal es verdaderamente malvada, y a la vez su protagonismo y su forma de relacionarse con los hombres incluye un elemento subversivo en los roles sexuales al invertir la jerarquía tradicional.⁶² La mujer vuelve vulnerable al hombre mediante su sexualidad, que actúa como un disfraz que le permite conseguir sus propósitos. Se puede relacionar con el carnaval, pues su objetivo es el mismo que el de las mujeres fatales: subvertir el orden establecido. Sin embargo, igual que ocurre en esa festividad, al final de la película se acaba con la ruptura para restablecer el orden anterior, proporcionando un mensaje de acuerdo con la moral convencional.

Esta vuelta al *status quo* se produce mediante el final trágico de la *femme fatale*, que irremediablemente acaba pagando por sus crímenes o sufriendo su carácter autodestructivo como castigo por sus valores negativos o entendidos como impropios de su sexo.⁶³ Así, acaban en la cárcel (*The Maltese Falcon*) [fig. 2], muertas (*Double Indemnity*, *The Lady From Shanghai*) o adoptando el papel socialmente aceptado para una mujer (*Gilda*).⁶⁴ En consecuencia, como afirma Kaplan, la inversión de los roles es solo momentánea, pues con la destrucción de la mujer fatal se recupera el orden tradicional. Por ello, muchos especialistas afirman que la *femme fatale* de los años cuarenta no representa la liberación femenina, sino que se crea para satisfacción del espectador masculino, que asiste a la reconstrucción del viejo orden en el que la mujer debe ocupar una posición sumisa.⁶⁵

⁶⁰ BELLUSCIO, M., *Las fatales...*, op. cit., p. 163.

⁶¹ SÁNCHEZ MARTÍN, C. *Mujeres en el cine negro español...*, op. cit., pp. 28-29

⁶² HEREDERO, C. F. y SANTAMARINA, A., *El cine negro...*, op. cit., p. 215.

⁶³ SÁNCHEZ MARTÍN, C. *Mujeres en el cine negro español...*, op. cit., p. 27.

⁶⁴ RODRÍGUEZ FERNÁNDEZ, M., *Diosas del celuloide...*, op. cit., pp. 86-87.

⁶⁵ SÁNCHEZ MARTÍN, C. *Mujeres en el cine negro español...*, op. cit., p. 27-28



Fig. 2. *The Maltese Falcon*, 1941

5.3. Rebelión o sumisión

Como ejemplo a seguir, el cine negro propone a la mujer nodriza, que representa la familia y los valores tradicionales que ataca la *femme fatal*.⁶⁶ Las mujeres nodriza son felices en su matrimonio y poseen fuertes instintos maternos, mientras que las mujeres fatales nunca tienen las relaciones habituales de familia y de pareja.⁶⁷ Suelen estar casadas con un hombre que no quieren y no muestran inclinaciones maternas, pues no tienen hijos o son madrastras crueles, como Pyllis en *Double Indemnity*. Es probable que la censura del Código Hays tampoco dejara plantear un personaje con sentimientos maternos pero que se ubicara fuera del prototipo convencional de madre, pues plantearía una problemática ambigüedad moral.⁶⁸

A comienzos de los años cincuenta se produjo un aumento de la importancia de las mujeres nodriza, normalmente dentro del cine policial, como es el caso de *The Big Heat* [Lang, 1953]. A menudo, estas mujeres sufrían desgracias y violencia, adquiriendo características del arquetipo de víctima.⁶⁹ En ocasiones, la amenaza para esta víctima provenía de la rivalidad con otra mujer malvada y rebelde, normalmente dentro del ámbito doméstico, considerado el natural para las mujeres.⁷⁰ Un ejemplo evidente es *Rebecca* [Hitchcock, 1940], en la que el ama de llaves desprecia a la protagonista por no seguir el

⁶⁶ *Ibidem*, p. 26

⁶⁷ KAPLAN, E. A., *Las mujeres y el cine...*, *op. cit.*, p. 115.

⁶⁸ RODRÍGUEZ FERNÁNDEZ, M., *Diosas del celuloide...*, *op. cit.*, pp. 83-84.

⁶⁹ HEREDERO, C. F. y SANTAMARINA, A., *El cine negro...*, *op. cit.*, pp. 217-218.

⁷⁰ RODRÍGUEZ FERNÁNDEZ, M., *Diosas del celuloide...*, *op. cit.*, pp. 129-130.



Fig. 3. *Rebecca*, 1940

ejemplo de Rebeca, que se comportaba como una verdadera mujer fatal [fig. 3]. El propio administrador afirma en la película que Rebeca ‘tenía belleza, ingenio, inteligencia’ y la nueva mujer ‘dulzura, sinceridad, modestia, lo mejor para un marido’, estableciéndose de forma clara las características de ambos arquetipos.⁷¹ Al final, se impone un desenlace feliz, en el que la víctima encuentra la paz con su marido al haber superado su dura iniciación al matrimonio, mientras que la mujer rebelde es castigada.⁷²

Como hemos visto, la mujer fatal era la manera en la que el cine captaba la problemática de la mujer emancipada,⁷³ y a la vez la forma en la que buscaba restaurar el orden social, al representar a mujeres inteligentes e independientes con rasgos negativos, poco femeninos y antisociales.⁷⁴ Las cualidades positivas las reservaban para las sumisas amas de casa, estableciéndolas como ejemplos a seguir. No obstante, desde mediados de la década de los años cuarenta, vemos algunos ejemplos de mujeres independientes que no buscan el mal de los hombres,⁷⁵ como la protagonista de *Laura*. Sin embargo, las mujeres independientes con protagonismo son una excepción en esta etapa si se comparan con el extenso arquetipo de la *femme fatale*.

⁷¹ BELLUSCIO, M., *Las fatales...*, *op. cit.*, pp. 85-86.

⁷² RODRÍGUEZ FERNÁNDEZ, M., *Diosas del celuloide...*, *op. cit.*, pp. 134-135.

⁷³ *Ibidem*, pp. 81-82.

⁷⁴ *Ibidem*, pp. 86-87.

⁷⁵ Véase nota nº 45.



Fig. 4. *Badlands*, 1973

6. La mujer en el cine negro moderno: liberación femenina

6.1. Un país en brumas: crisis existencial

Con el asesinato de Kennedy, de Luther King y el envío de una gran cantidad de jóvenes a Vietnam, América se sumió en los años sesenta y setenta en una crisis de identidad.⁷⁶ Como explica Pani, “se resquebrajó el ‘sueño americano’ [...] que en la posguerra había parecido tan claro y coherente, estrellándose contra la frustración o fragmentándose en visiones múltiples y a veces confrontadas”.⁷⁷ Los valores tradicionales ya no servían en esta nueva sociedad, lo que desembocó en un sentimiento de vacío existencial y nihilismo. Los distintos movimientos sociales del momento llevaron a que el cine se fijara en esa juventud rebelde, que rechazaba la autoridad. Su desorientación se refleja en personajes cuyas motivaciones son inaccesibles o inexistentes, y que no cumplen lo que se espera de ellos, como ocurre en *Badlands* [Malick, 1973] [fig. 4].

Las películas de esta época reflejaban ese contexto de crisis, violencia y fractura generacional y social. Gracias al fin del Código Hays, se pudo retratar la crisis del momento con una carga de violencia, sexo y crítica social más explícita, lo que se puede apreciar en *Bonnie & Clyde*. Mostraba a una pareja de atracadores de bancos como héroes románticos y trágicos por su ataque a la autoridad.⁷⁸

⁷⁶ BELLUSCIO, M., *Las fatales...*, op. cit., pp. 167.

⁷⁷ PANI, E., *Historia mínima de Estados Unidos*, Madrid, Turner Publicaciones, 2016, p. 242.

⁷⁸ BELLUSCIO, M., *Las fatales...*, op. cit., pp. 167-168.

6.2. Prostitución: sexo y violencia

Como afirma Kaplan, “los distintos movimientos de los años sesenta produjeron transformaciones culturales radicales que desembocaron en una relajación de los códigos rígidos y puritanos, y el movimiento feminista empujó a las mujeres a apoderarse de su propia sexualidad”.⁷⁹ Así, encontramos en el cine negro moderno mujeres que representan la liberación femenina, con un actitud ante el sexo directa, como Bree en *Klute* [Pakula, 1971]. Es una mujer moderna y segura de sí misma, pero no se puede considerar *femme fatale* porque no es misteriosa ni ambigua,⁸⁰ sino que sería una mujer independiente.

La prostitución aparece como la forma en la que Bree consigue su independencia, pero no está presentada como algo positivo, ya que quiere abandonar ese trabajo. La película relaciona el sexo con el peligro, pues Bree se ve involucrada en situaciones de violencia y agresión, lo que sugiere que la represión sigue siendo una pieza clave en la sexualidad del momento.⁸¹ Los mecanismos empleados para suprimir el miedo del hombre a la mujer en el cine anterior dejaron de poder emplearse a partir de los años sesenta, pues ya no se podía juzgar como ‘mala’ a la mujer sexualmente liberada. La agresividad del patriarcado se basó entonces en que las mujeres querían sexo siempre, lo que, como explica Haskell, derivó en una sorprendente cantidad de películas que mostraban violaciones de mujer. De esta forma, los hombres castigarían mediante sexo forzado y doloroso a las mujeres por lo que creen que son sus deseos, para demostrar su dominio de la sexualidad femenina y para reafirmar su ‘hombría’.⁸²

En *Taxi Driver* [Scorsese, 1976] resulta evidente la dicotomía entre los dos grandes arquetipos de mujer en el cine negro, “la mujer ideal y la mujer mancillada, la virgen y la puta, encarnadas en Betsy, que trabaja en la campaña de un aspirante a presidente e Iris, que pertenece en cuerpo y alma al proxeneta Sport”.⁸³ El protagonista busca sacar a Iris de esa vida, pero ella pertenece al tipo de ‘prostituta-porque-ella-quiere’, pues opina que la prostitución le proporciona independencia [fig. 5]. Mientras, el modelo

⁷⁹ KAPLAN, E. A., *Las mujeres y el cine...*, op. cit., pp. 25.

⁸⁰ TASKER, Y., “Women in Film Noir”, op. cit., p. 363.

⁸¹ *Ibidem*, p. 363-364.

⁸² KAPLAN, E. A., *Las mujeres y el cine...*, op. cit., pp. 26.

⁸³ HURTADO ÁLVAREZ, J. A. (coord.), *Radiografías del cine negro. Un travelling histórico*, Valencia, MuVIM, 2008, p. 79.



Fig. 5. *Taxi Driver*, 1976

positivo de mujer no es ya la mujer nodriza, pues Betsy no aparece vinculada al hogar, sino que trabaja y es una mujer independiente.

Así, vemos cómo en el cine negro moderno el arquetipo de la mujer independiente cobra gran protagonismo como consecuencia del movimiento feminista. No obstante, en el cine negro moderno también encontramos el arquetipo de la *femme fatale*, principalmente en películas que retoman el *noir* clásico, como *Chinatown* [Polanski, 1974] o *Farewell, My Lovely* [Richards, 1975].⁸⁴ No solo recuerdan al cine negro anterior por la trama, sino también por la ambientación e incluso los recursos técnicos. No obstante, presentan unos temas y acontecimientos que se hubieran prohibido en la época clásica, como el incesto en el caso de *Chinatown*.⁸⁵ Esta recuperación de lo clásico será todavía más evidente en la época posmoderna, caracterizada por el *revival*.

7. La mujer en el cine negro posmoderno: reacción y progreso

7.1. El retorno de lo reprimido

Sorprendentemente, encontramos importantes similitudes en la representación de los personajes femeninos del cine clásico y del posmoderno. Según Fletcher, es una consecuencia de la tensión social producida por la definitiva incorporación de la mujer al trabajo y el feminismo de segunda ola. Este arquetipo continúa rechazando los roles

⁸⁴ BELLUSCIO, M., *Las fatales...*, *op. cit.*, pp. 168.

⁸⁵ TASKER, Y., "Women in Film Noir", *op. cit.*, p. 364.

tradicionales de género y familiares como reflejo de los cambios sociales del momento, y comparte las características de la mujer fatal clásica, como se ve en películas como *L.A. Confidential* [Hanson, 1997]. Según Nica, la diferencia principal entre ambas reside en que en el cine negro posmoderno el hombre es una víctima de la mujer.⁸⁶

Gledhill observa otros cambios. En muchas ocasiones, la mujer fatal se convierte en objeto de la investigación de la película, por lo que vemos mujeres con gran protagonismo como Catherine Tramel en *Basic Instinct* [Verhoeven, 1992]. Desaparecen los recursos narrativos del *noir* clásico, por lo que la mujer se muestra sin el sesgo del personaje masculino y con mayor entidad. No obstante, la cámara suele adoptar el punto de vista del hombre, siendo extraño que la mujer aparezca sola. Las mujeres fatales prácticamente avisan de su carácter malvado desde el principio, como se ve en la actitud desafiante de Catherine Tramel en el interrogatorio o la despreciativa de Matty Walker al conocer a Ned en *Body Heat*. La maldad del personaje ya no se puede resaltar mediante la estética clásica, sino con su origen urbano, pues de la ciudad surge la corrupción y el mal.⁸⁷ Por último, la nueva *femme fatale* sí suele sobrevivir -algo que prohibía el Código Hays-, y es habitual que consiga sus objetivos.

7.2. Mujer como asesina y objeto de deseo

La *femme fatale* del cine negro posmoderno presenta una dualidad que ya tenía durante el periodo clásico, pero ahora acentuada. Por un lado, la ausencia de censura posibilitó unas imágenes y actitudes más explícitas. Un caso paradigmático es el de *Fatal Attraction* [Lyne, 1987], en la que el márquetin se aprovechó de su importante componente sexual.⁸⁸ Así, las mujeres fatales del *neo-noir* son representadas desde una mirada que las sexualiza, lo que se potencia con un comportamiento, lenguaje y presencia provocativa. Se muestran como mujeres que sienten placer al ser contempladas por el protagonista, quizá porque su atractivo les permite atrapar al hombre.⁸⁹

Sin embargo, a la vez es un personaje al que temer, pues no tienen problema en llevar a cabo actos violentos para ganar poder y riqueza. Su comportamiento agresivo y

⁸⁶ NICA, A., *The Modernized, Empowered Female Figure...*, *op. cit.*, p. 2-3.

⁸⁷ BARRIOS VICENTE, I. M., "Las nuevas fatales...", *op. cit.*, p. 455.

⁸⁸ TASKER, Y., "Women in Film Noir", *op. cit.*, p. 365-366.

⁸⁹ NICA, A., *The Modernized, Empowered Female Figure...*, *op. cit.*, p. 13.

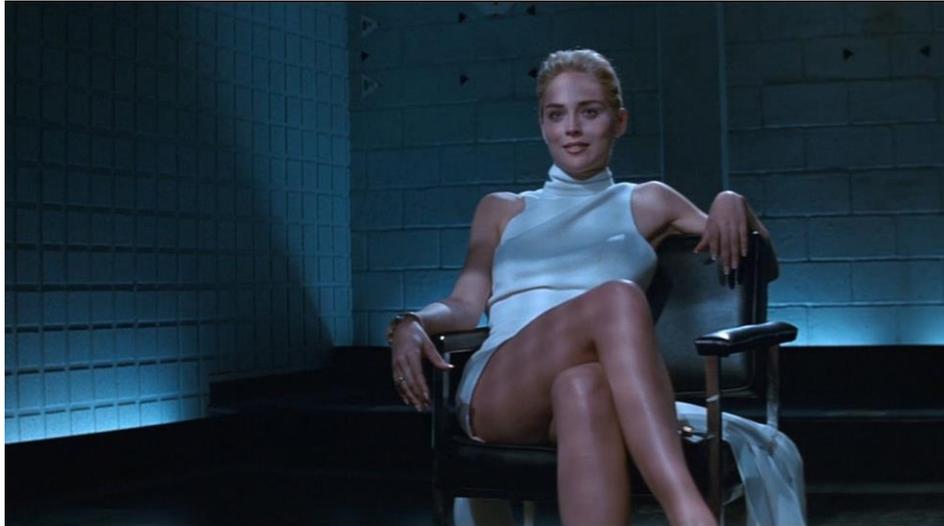


Fig. 6. *Basic Instinct*, 1992

sexual proviene de la *femme fatale* clásica, pero en realidad esta forma de actuar es la que tradicionalmente se entiende como normal en un hombre,⁹⁰ con la diferencia de que en la mujer se presenta con connotaciones negativas.⁹¹ Catherine Tramell es una atractiva asesina en serie, por lo que sería un ejemplo claro de esta dualidad [fig. 6].

La *femme fatale* posmoderna es a menudo presentada como una persona mentalmente inestable, como ocurre con Alex en *Fatal Attraction*, si bien no se podría considerar estrictamente mujer fatal porque no quiere aprovecharse del hombre, solo estar con él. No obstante, entra dentro de ese tipo de mujer que rechaza la idea de familia a la que le fuerza el sistema patriarcal, y que emplea su atractivo sexual y la violencia para conseguir sus objetivos.⁹² De esta manera, se retoma la vinculación del cine negro clásico entre mujer que no se ocupa del hogar y maldad, y se le añaden los componentes de violencia, locura y libertad sexual.

Encontramos un aumento de la complejidad en los personajes femeninos del *neo-noir* con respecto al cine clásico, como ocurre en el cine de Lynch. *Mulholland Drive* [Lynch, 2001] presenta una rearticulación extrema de los arquetipos femeninos, en la que buenos y malos se entremezclan en situaciones fantásticas, lo que muestra lo falso de estos estereotipos.⁹³ A Lynch le interesa la dualidad de la mujer, pero se aleja de la

⁹⁰ *Ibidem*, p. 12.

⁹¹ *Ibidem*, p. 4.

⁹² *Ibidem*, p. 3-4.

⁹³ TASKER, Y., "Women in Film Noir", *op. cit.*, p. 367.

dicotomía freudiana de virgen y prostituta para centrarse en la diferencia entre la mujer real y la imagen que se tiene de ella.⁹⁴

En muchas ocasiones, la mujer fatal posmoderna es fruto de la pérdida de credibilidad de los estereotipos tradicionales femeninos y de la incompreensión de la mujer del momento. Esto se plasma en un arquetipo errático e incomprensible que “no deja de ser un estereotipo patriarcal más pero en este caso se trata de un mecanismo que revela, más que otros estereotipos, la inseguridad del patriarcado en tiempos de crisis”.⁹⁵

7.3. ¿Empoderamiento femenino o misoginia?

El postfeminismo se basa en teoría en el empoderamiento sexual y el acceso a los recursos económicos, lo que está en estrecha relación con la *femme fatale* que busca aumentar su poder y emplea su sexualidad, alejándose del modelo de mujer sumisa.⁹⁶ Aunque las mujeres fatales en el *neo-noir* estén representadas como mujeres poderosas, sexualmente libres y con rasgos aceptados en los hombres, esto no implica que representen una feminidad empoderada. Son personajes que se auto-segregan y que engañan a los hombres para conseguir sus beneficios. Así, aunque tengan características que pueden considerarse positivas porque hacen avanzar el concepto de feminidad, realmente no suponen una contribución positiva a la imagen de la mujer, sino que se convierten en ejemplos de personas desviadas del orden social.⁹⁷

La mujer fatal del *neo-noir* es más una figura de poder que una mujer empoderada, algo lógico teniendo en cuenta que es una creación de cineastas hombres.⁹⁸ Según De Lauretis, la mujer en el cine negro es mirada de forma sexualizada incluso cuando ella es el sujeto de la acción,⁹⁹ y Mulvey afirma que la *femme fatale* representa exclusivamente una fantasía masculina para el entretenimiento escópico, el placer que reside en mirar.¹⁰⁰ Sin embargo, algunas autoras feministas conciben a las mujeres fatales de forma positiva

⁹⁴ CASTILLO ALARCÓN, N., “La mujer dual en *Carretera perdida* de David Lynch”, en SÁNCHEZ ZAPATERO, J. y MARTÍN ESCRIBÁ, Á. (eds.), *El género eterno. Estudios sobre novela y cine negro*, Santiago de Compostela, Andavira, 2015, pp. 561-565, espec. pp. 561-562.

⁹⁵ DELEYTO, C., *Ángeles y demonios. Representación e ideología en el cine contemporáneo de Hollywood*, Barcelona, Paidós, 2003, p. 154.

⁹⁶ NICA, A., *The Modernized, Empowered Female Figure...*, op. cit., p. 5.

⁹⁷ *Ibidem*, p. 18.

⁹⁸ *Ibidem*, p. 7.

⁹⁹ *Ibidem*, p. 9.

¹⁰⁰ Cfr. MULVEY, Laura, *Visual and other pleasures*, op. cit.



Fig. 7. *Fargo*, 1996

al ser inteligentes, poderosas y enérgicas, características reservadas normalmente para los personajes masculinos. Esta menor diferencia entre géneros puede llevar a una visión de la masculinidad y feminidad más igualitarias, aunque permanezcan los conceptos binarios de género.¹⁰¹

A partir de la década de los años noventa, la mujer independiente adquirirá importancia, aunque sin ser mayoritaria. A diferencia de lo que ocurría anteriormente, este arquetipo se convierte en la heroína al protagonizar sus películas, como es el caso de *The Silence of the Lambs* [Demme, 1991], *Fargo* [Coen, 1996] [fig. 7], *Jackie Brown* [Tarantino, 1997] o *The Girl with the Dragon Tattoo* [Fincher, 2011]. Muestran un cambio en la mentalidad de la sociedad, a la que ahora sí puede interesarle la historia de una mujer que realiza un papel antes reservado a los hombres. No obstante, es algo muy minoritario, pues el protagonismo del hombre en cine negro actual es todavía muy superior al de la mujer.

8. Conclusiones

A lo largo de este estudio, hemos tratado de analizar el modo en que los personajes femeninos del cine negro están configurados en función de la mirada del hombre. Así, encontramos mujeres con rasgos tradicionalmente masculinos que pueden hacer avanzar

¹⁰¹ Véase nota nº 90.



Fig. 8. Thelma & Louise, 1991

el concepto de feminidad, pero habitualmente acompañadas de características negativas que impiden la identificación del personaje como modelo a imitar.

Hemos abordado también el modo en que los arquetipos femeninos fuertes como la *femme fatale* reaparecen en los periodos de crisis social, representando a las mujeres más independientes del momento. Esto demuestra cómo los personajes femeninos reflejan los cambios sociales de su época. Estos personajes fuertes están dotados de un importante matiz negativo, de forma que las espectadoras se tendrían que fijar en las mujeres más dóciles del cine, con lo que se mantendría el esquema tradicional del orden patriarcal.

A lo largo del trabajo, hemos podido comprobar cómo el arquetipo de mujer independiente aparece muy sucintamente en el cine clásico y casi siempre acompañando al protagonista en el cine moderno. No obstante, este personaje se convierte en ocasiones en la heroína al llegar la época posmoderna, cuando empiezan a cristalizar las reivindicaciones feministas. Este tipo de películas siguen siendo prácticamente una excepción, pero su éxito demuestra el creciente interés del público en la historia de mujeres alejadas del hogar pero sin cargas negativas, lo que propone otro modelo de feminidad.

9. Anexos

9.1 Bibliografía

- BARRIOS VICENTE, I. M., “Las nuevas fatales: de *Matador* a *The Last Seduction*”, en SÁNCHEZ ZAPATERO, J. y MARTÍN ESCRIBÀ, À. (eds.), *El género negro: el fin de la frontera*, Santiago de Compostela, Andavira Editora, 2012, pp. 453-462.
- BELLUSCIO, M., *Las fatales ¡Bang! ¡Bang! Una mirada de mujer al mundo femenino del género negro*, Valencia, Editorial La Máscara, 1996.
- BORNAY, E., *Las hijas de Lilith*, Madrid, Cátedra, 1990.
- CASTILLO ALARCÓN, N., “La mujer dual en *Carretera perdida* de David Lynch”, en SÁNCHEZ ZAPATERO, J. y MARTÍN ESCRIBÀ, À. (eds.), *El género eterno. Estudios sobre novela y cine negro*, Santiago de Compostela, Andavira, 2015, pp. 561-565.
- COMA, J., “Epílogo. Perdido en la niebla de la inquisición” en GUERIF, F., *El cine negro americano*, Barcelona, Alcor, 1988, pp. 254-257.
- DELEYTO, C., *Ángeles y demonios. Representación e ideología en el cine contemporáneo de Hollywood*, Barcelona, Paidós, 2003, p. 154.
- FOUCAULT, M., *Las palabras y las cosas*, México D. F., Siglo XXI, 1968.
- GUERIF, F., *El cine negro americano*, Barcelona, Alcor, 1988.
- HEREDERO, C. F. y SANTAMARINA, A., *El cine negro. Maduración y crisis de la escritura clásica*, Barcelona, Ediciones Paidós Ibérica, 1996.
- HURTADO ÁLVAREZ, J. A. (coord.), *Radiografías del cine negro. Un travelling histórico*, Valencia, MuVIM, 2008.
- IÁÑEZ ORTEGA, M., “De vampiresas y brujas”, en SÁNCHEZ ZAPATERO, J. y MARTÍN ESCRIBÀ, À. (eds.), *El género negro: el fin de la frontera*, Santiago de Compostela, Andavira Editora, 2012, pp. 417-426.
- KAPLAN, E. A., *Las mujeres y el cine. A ambos lados de la cámara*, Madrid, Ediciones Cátedra, 1998.
- MULVEY, Laura, *Visual and other pleasures*, Bloomington, Ed. Indiana University Press, 1989.
- NICA, A., *The Modernized, Empowered Female Figure in Cinematic Features: Discursive Implications of the Contemporary Femme Fatale in Neo-Noir Films*, Portland, Master in Gender and Media dissertation, revisado en 2015.

- PANI, E., *Historia mínima de Estados Unidos*, Madrid, Turner Publicaciones, 2016.
- RODRÍGUEZ FERNÁNDEZ, M., *Diosas del celuloide, arquetipos de género en el cine clásico*, Madrid, Ediciones Jaguar, 2007.
- SÁNCHEZ MARTÍN, C. *Mujeres en el cine negro español del periodo franquista (1950-1964)*, Trabajo Fin de Carrera, Madrid, 2012.
- SÁNCHEZ VIDAL, A., *Historia del cine*, Madrid, Historia 16, 1997.
- TASKER, Y., “Women in Film Noir” en SPICER, A. y HANSON, H. (eds.), *A Companion to Film Noir*, Chichester, Wiley-Blackwell, 2013, pp. 353-368.

9.2. Filmografía citada

- Coen, Joel, 1996, *Fargo (Fargo)*, Estados Unidos.
- Coppola, Francis Ford, 1972, *The Godfather (El padrino)*, Estados Unidos.
- Demme, Jonathan, 1991, *The Silence of the Lambs (El silencio de los corderos)*, Estados Unidos.
- Fincher, David, 2011, *The Girl with the Dragon Tattoo (Millennium: Los hombres que no amaban a las mujeres)*, Estados Unidos.
- Garnett, Tay, 1946, *The Postman Always Rings Twice (El cartero siempre llama dos veces)*, Estados Unidos.
- Hanson, Curtis, 1997, *L.A. Confidential (L. A. Confidential)*, Estados Unidos.
- Hawks, Howard, 1932, *Scarface (Scarface, el terror del Hampa)*, Estados Unidos.
- Hawks, Howard, 1946, *The Big Sleep (El sueño eterno)*, Estados Unidos.
- Hitchcock, Alfred, 1940, *Rebecca (Rebeca)*, Estados Unidos.
- Hitchcock, Alfred, 1960, *Psycho (Psicosis)*, Estados Unidos.
- Huston, John, *The Maltese Falcon (El halcón maltés)*, Estados Unidos.
- Kasdan, Lawrence, 1981, *Body Heat (Fuego en el cuerpo)*, Estados Unidos.
- Lang, Fritz, 1953, *The Big Heat (Los sobornados)*, Estados Unidos.
- Lynch, David, 2001, *Mulholland Drive (Mulholland Drive)*, Estados Unidos.
- Lyne, Adrian, 1987, *Fatal Attraction (Atracción fatal)*, Estados Unidos.
- Malick, Terrence, 1973, *Badlands (Malas tierras)*, Estados Unidos.
- Pakula, Alan J., 1971, *Klute (Klute)*, Estados Unidos.
- Penn, Arthur, 1967, *Bonnie & Clyde (Bonnie & Clyde)*, Estados Unidos.
- Polanski, Roman, 1974, *Chinatown (Chinatown)*, Estados Unidos.
- Preminger, Otto, 1944, *Laura (Laura)*, Estados Unidos.

- Rafelson, Bob, 1981, *The Postman Always Rings Twice (El cartero siempre llama dos veces)*, Estados Unidos.
- Richards, Dick, 1975, *Farewell, My Lovely (Adiós, muñeca)*, Estados Unidos.
- Scorsese, Martin, 1976, *Taxi Driver (Taxi Driver)*, Estados Unidos.
- Smight, Jack, 1966, *Harper (Harper, investigador privado)*, Estados Unidos.
- Tarantino, Quentin, 1994, *Pulp Fiction (Pulp Fiction)*, Estados Unidos.
- Tarantino, Quentin, 1997, *Jackie Brown (Jackie Brown)*, Estados Unidos.
- Torneur, Jacques, 1947, *Out of the Past (Retorno al pasado)*, Estados Unidos.
- Verhoeven, Paul, 1992, *Basic Instinct (Instinto básico)*, Estados Unidos.
- Vidor, Charles, 1946, *Gilda (Gilda)*, Estados Unidos.
- Welles, Orson, 1947, *The Lady From Shanghai (La dama de Shanghai)*, Estados Unidos.
- Wilder, Billy, 1944, *Double Indemnity (Perdición)*, Estados Unidos.

9.3 Filmografía consultada

- Coen, Joel, 1984, *Blood Simple (Sangre fácil)*, Estados Unidos.
- Coen, Joel, 1990, *Miller's Crossing (Muerte entre las flores)*, Estados Unidos.
- Coen, Joel, 2001, *The Man Who Wasn't There (El hombre que nunca estuvo allí)*, Estados Unidos.
- Coen, Joel y Coen, Ethan, 2007, *No Country for Old Men (No es país para viejos)*, Estados Unidos.
- Coppola, Francis Ford, 1974, *The Godfather: Part II (El Padrino. Parte II)*, Estados Unidos.
- Coppola, Francis Ford, 1990, *The Godfather: Part III (El Padrino. Parte III)*, Estados Unidos.
- De Palma, Brian, 1980, *Dressed to Kill (Vestida para matar)*, Estados Unidos.
- De Palma, Brian, 1983, *Scarface (El precio del poder)*, Estados Unidos.
- De Palma, Brian, 1987, *The Untouchables (Los intocables de Eliot Ness)*, Estados Unidos.
- Fincher, David, 1995, *Seven (Seven)*, Estados Unidos.
- Fincher, David, 1999, *Fight Club (El club de la lucha)*, Estados Unidos.
- Fincher, David, 2007, *Zodiac (Zodiac)*, Estados Unidos.
- Harron, Mary, 2000, *American Psycho (American Psycho)*, Estados Unidos.
- Hawks, Howard, 1944, *To Have and Have Not (Tener y no tener)*, Estados Unidos.
- Hitchcock, Alfred, 1954, *Rear Window (La ventana indiscreta)*, Estados Unidos.
- Hitchcock, Alfred, 1958, *Vertigo (Vértigo (De entre los muertos))*, Estados Unidos.
- Hitchcock, Alfred, 1964, *Marnie (Marnie, la ladrona)*, Estados Unidos.
- Huston, John, 1948, *Key Largo (Cayo largo)*, Estados Unidos.
- Kazan, Elia, 1954, *On the Waterfront (La ley del silencio)*, Estados Unidos.

- Kubrick, Stanley, 1962, *Lolita (Lolita)*, Estados Unidos.
- Lang, Fritz, 1944, *The Woman in the Window (La mujer del cuadro)*, Estados Unidos.
- Lang, Fritz, 1945, *Scarlet Street (Perversidad)*, Estados Unidos.
- Laughton, Charles, 1955, *The Night of the Hunter (La noche del cazador)*, Estados Unidos.
- Leone, Sergio, 1984, *Once Upon a Time in America (Érase una vez en América)*, Estados Unidos.
- Lynch, David, 1986, *Blue Velvet (Terciopelo azul)*, Estados Unidos.
- Lynch, David, 1997, *Lost Highway (Carretera perdida)*, Estados Unidos.
- Mendes, Sam, 2002, *Road to Perdition (Camino a la perdición)*, Estados Unidos.
- Milestone, Lewis, 1946, *The Strange Love of Martha Ivers (El extraño amor de Martha Ivers)*, Estados Unidos.
- Nolan, Christopher, 2000, *Memento (Memento)*, Estados Unidos.
- Rossen, Robert, 1947, *Body and Soul (Cuerpo y alma)*, Estados Unidos.
- Scorsese, Martin, 1973, *Mean Streets (Malas calles)*, Estados Unidos.
- Scorsese, Martin, 1990, *Goodfellas (Uno de los nuestros)*, Estados Unidos.
- Scorsese, Martin, 1995, *Casino (Casino)*, Estados Unidos.
- Scorsese, Martin, 2010, *Shutter Island (Shutter Island)*, Estados Unidos.
- Scott, Ridley, 1991, *Thelma & Louise (Thelma & Louise)*, Estados Unidos.
- Tarantino, Quentin, 1992, *Reservoir Dogs (Reservoir Dogs)*, Estados Unidos.
- Ulmer, Edgar G., 1945, *Detour (Detour (El desvío))*, Estados Unidos.
- Wachowski, Andy y Wachowski, Larry, 1996, *Bound (Lazos ardientes)*, Estados Unidos.
- Weir, Peter, 1985, *Witness (Único testigo)*, Estados Unidos.
- Welles, Orson, 1958, *Touch of Evil (Sed de mal)*, Estados Unidos.
- Wilder, Billy, 1950, *Sunset Boulevard (El crepúsculo de los dioses)*, Estados Unidos.

9.4. Webgrafía

www.filmaffinity.com, (fecha de consulta: 17-VII-2017).

www.imdb.com, (fecha de consulta: 17-VII-2017).