

INFLUENCIA DEL CINE NORTEAMERICANO EN LA PERFORMANCE DE LA *FEMME FATALE* DEL CINE CRIMINAL ESPAÑOL DE LOS AÑOS CINCUENTA*

NURIA CANCELA

INTRODUCCIÓN

El arquetipo cinematográfico de la *femme fatale*, con antecedentes en la vampiresa surgida en el periodo silente, hace su aparición y alcanza su máximo esplendor en el *film noir* norteamericano. La mujer fatal en pantalla se caracteriza por una combinación de seducción y ambición. Esta figura femenina es activa, inteligente y destructiva mediante un poder relacionado con su cuerpo y sexualidad (Place, 1978). Se relaciona con el crimen, la fatalidad y el fingimiento. Como indica Álvarez López (2006: 70), fatales en el cine eran aquellas que con su seducción convencían —o engañaban— a los hombres para conseguir sus propios fines, generalmente de carácter económico. Empero, la mujer fatal en la pantalla ha sido tratada normalmente desde una perspectiva misógina, deparándole un castigo final en cada film para incidir en el carácter negativo de este tipo de feminidad. De hecho, como indica Place (1978), este tipo de personaje se opone en el *film noir*

hollywoodiense al de mujer nodriza —o *nurturing woman*—, la cual es portadora de todas las virtudes femeninas de la época.

En el cine español del franquismo, debido a un régimen de censura que perseguía la expresión de todo tipo de comportamiento contrario a la moral católica, se diría casi imposible la presencia de la *femme fatale* como arquetipo recurrente. Desde *Primer Plano*, principal propagadora de las ideas del Régimen en relación al cine, prácticamente nunca se mencionó la existencia de este modelo de mujer en clave española. El arquetipo se asociaba eventualmente a actrices extranjeras, pero para referirse a las del propio país se hablaba a veces de «vampiresas», un término de connotaciones pretéritas, previo al cine de posguerra: como si el cine nacional no pudiera desarrollar una «fatalidad» femenina en clave contemporánea¹. Sin embargo, y aunque el concepto de «*femme fatale*» en clave hispánica parece borrado de las revistas de la época, la eclosión, a inicios de los años cincuenta, del

llamado cine criminal español² posibilitó de una manera reiterada dicha tipología femenina. Este género se inicia en España con dos films clave: *Brigada criminal* (Ignacio F. Iquino, 1950) y *Apartado de correos 1001* (Julio Salvador, 1950); y se extiende hasta mediados de los años 60. El género en España partió claramente del modelo del *film noir* hollywoodiense. De ahí que ambas cinematografías compartan características comunes: presencia del crimen, la violencia y la muerte; fuerte influencia del realismo, el expresionismo y el psicoanálisis y un desarrollo de la acción que busca la angustia progresiva del público (Medina de la Viña, 2000).

Diversos estudiosos y estudiosas (Labanyi, Lázaro-Reboll y Rodríguez Ortega, 2013; Rodríguez Fuentes, 2011; Sánchez Barba, 2007; Medina de la Viña, 2000; Benet, 2012) han subrayado numerosas coincidencias entre películas criminales de una y otra cinematografía, pero también algunas especificidades dentro del cine español regido por su propia censura, como puede ser, según señala Sánchez Barba (2007), la atenuación de la ambigüedad moral, la exaltación de las fuerzas policiales o la ausencia de investigadores privados. Sin embargo, la influencia en uno de los arquetipos canónicos de este género, la mujer fatal, prácticamente no ha sido estudiada. Si bien Sánchez Barba (2007) adelanta que la presentación estilística, expresiva y visual de la mujer-araña española es propia de la mujer-araña norteamericana, apenas entra en su estudio; de la misma forma, Sánchez Martín (2012) subraya esta influencia, pero centra su atención en las cuestiones narrativas y no en las figurativas. Medina de la Viña (2000), al contrario que estos autores, considera que, salvo contadas excepciones, en el cine español no encontramos auténticas mujeres pérfidas como las *femme fatale* hollywoodienses.

El objetivo principal de este artículo es analizar el arquetipo de la *femme fatale* española desde la actuación de las actrices que se atrevieron a encarnarlo. Para ello, nos situamos en la corriente de los *star studies*, que reivindica el estudio de las formas de actuación de actrices y actores. Esta

reivindicación es una constante en autores como Dyer (1979), Naremore (1988) o Drake (2006), y ha permitido que estudiosas contemporáneas como Hollinger (2006) expresen incluso la necesidad de tratar a las actrices como autoras de la puesta en escena interpretativa. No obstante, el enfoque que adoptamos se centra particularmente, y siguiendo a De Cordova (1986) y Peberdy (2013), en la corriente que relaciona los *star studies* con el sistema de géneros cinematográficos, tal como ha sido abordado también por Gledhill (1991) y Britton (1991). Peberdy (2013) recupera esta línea de investigación, centrándose en el *film noir* norteamericano, e interesándose por las formas de actuación que se relacionan con algunas inquietudes de los estudios culturales. De hecho, asegura que «es necesario pasar de una definición de la interpretación como únicamente el conjunto de los movimientos y gestos del actor, a considerar la interacción entre las acciones, la diégesis y el contexto social»³ (Peberdy, 2013: 332). Por ello, propone y analiza tres tipos de interpretación que se dan simultáneamente en este género cinematográfico: la *screen performance* —interpretación en pantalla—, la *diegetic performance* —interpretación diegética— y la *social performance* —interpretación social—. Partiendo de dicha categorización, el presente artículo se propone abordar la actuación de las actrices que encarnaron el arquetipo de la *femme fatale* en el cine criminal español de los años cincuenta, mediante una minuciosa comparativa que demuestre hasta qué punto el influjo del cine de Hollywood llegó también a las formulaciones interpretativas de las actrices españolas.

SCREEN PERFORMANCE: ENTRE LA CONTENCIÓN Y EL EXPRESIONISMO

Peberdy (2013) caracteriza, en primera instancia, la interpretación en el *film noir* como contenida, siguiendo a Hirsch (1981) y De Cordova (1986). El primero considera que las actrices y actores del *film noir* presentan una interpretación absolutamente



Figura 1. *Perdición* (*Double Indemnity*, Billy Wilder, 1944), *Que el cielo la juzgue* (*Leave Her to Heaven*, John M. Stahl, 1945), *Retorno al pasado* (*Out of the Past*, Jacques Tourneur, 1947), *No dispares contra mí* (José María Nunes, 1961), *¿Pena de muerte?* (Josep Maria Font, 1961), *A sangre fría* (Juan Bosch, 1959).

estilizada, sonámbula y con una presencia glacial. El segundo argumenta que la interpretación contenida de este género es opuesta a la «performance como expresión» propia del melodrama. Peberdy (2013) analiza como contenidas las interpretaciones de actores masculinos como Alan Ladd, Humphrey Bogart o Robert Mitchum. La autora no menciona ningún ejemplo femenino de gestualidad contenida, pero hay que advertir que las actrices que encarnan el arquetipo de la *femme fatale* mantienen, en momentos tan significativos como cuando perpetran sus asesinatos, una idéntica contención: tan exagerada es su inexpresividad que podría parecer antinatural, contraria al canon clásico.

En el cine negro norteamericano, nos encontramos con ejemplos paradigmáticos como el de Ellen (Gene Tierney) en *Que el cielo la juzgue* (*Leave Her to Heaven*, Stahl, 1945). En la escena del ahogamiento de su cuñado, Ellen se muestra impávida, sin expresión alguna, ante la muerte del muchacho. Como indica Bou (2006: 22), «parece que la paciente Ellen haya estado esperando este momento, y hasta se diría que hunde al muchacho con la mirada». Caso similar es el de Jean Simmons como Diane Tremayne en *Cara de ángel* (*Angel Face*, Preminger, 1952) quien, mientras se produce el asesinato de su madrastra, preparado por ella previamente, toca el piano de manera absolutamente impertérrita, sin un mínimo cambio en su

semblante. En la misma línea, cuando la mujer fatal empuña un arma, muy a menudo su rostro permanece imperturbable, endereza el cuerpo de forma serena y apunta a la víctima sin temblarle el pulso, tal y como ocurre con Phyllis Dietrichson (Barbara Stanwyck) en *Perdición* (*Double Indemnity*, Billy Wilder, 1944), con Annie Laurie Starr (Peggy Cummins) en *El demonio de las armas* (*Gun Crazy*, Joseph H. Lewis, 1950) o con Kathie Moffat (Jane Greer) en *Retorno al pasado* (*Out of the Past*, Jacques Tourneur, 1947).

En la búsqueda de estos momentos de extrema violencia en la *femme fatale* española, encontramos la misma contención interpretativa: Lina (Mireille Darc) en *¿Pena de muerte?* (Josep María Fort, 1961), Lucile (Lucile Saint-Simon) en *No dispares contra mí* (José María Nunes, 1961) e Isabel (Gisia Paradís) en *A sangre fría* (Juan Bosch, 1959) sujetan el arma para cometer sus asesinatos con total imperturbabilidad. Solamente un pestañeo en el momento del disparo en el caso de Lucile. Un tranquilo abrir y cerrar los ojos mientras observa el cuerpo caído, al que cree asesinado y al que se acerca a dar un beso necrófilo. De nuevo, como en el caso de Ellen/Tierney en *Que el cielo la juzgue*, la larga duración del plano sobre la quietud del rostro enfatiza esa interpretación como antinatural. En otros casos, como el de Isabel (Gisia Paradís) en *A sangre fría*, se da esta contención mientras

sujeta el arma, aunque en un forcejeo finalmente ella sea la asesinada (Figura 1). Caso semejante al de Kathie/Greer en *Retorno al pasado* lo presenta Eva (Honor Blackman) en *Manchas de sangre en la luna* (Edward Dein y Luis Marquina, 1952), cuyo disparo a su antiguo amante —y chantajista— no es percibido por su actual pareja presente en el lugar del crimen, hasta que escucha el sonido del cañón. Esto se debe a la absoluta contención de la misma cuando perpetra el asesinato encontrándose ya moribunda. Similar es la imperturbabilidad que Isabel (Nani Fernández) presenta en su rostro cuando dispara a su amante a través de una mirilla en *¿Crimen imposible?* (César Fernández Ardavín, 1954). Con gran calma e inmovilidad, observa tras la puerta, levanta su pistola, apunta entre los

barrotes y dispara. Miradas sostenidas en el tiempo que sentencian la desgracia de sus compañeros.

Pero esta contención, como Peberdy (2013) indica, se acompaña en ciertos momentos de gestos explosivos y expresionistas. Para su teorización sigue como referentes a Schrader (1972) y Porfirio (1976), quienes consideran que el cine negro combina expresionismo con realismo. Y es que la mayoría de las interpretaciones adscritas al género presentan una interpretación contrastada entre la *interiority* (interioridad) y el *exterior emotionalism* (emocionalidad exterior). En su emocionalidad exterior, la *femme fatale* muestra su angustia, en muchas ocasiones en soledad. Tenemos así puntuales ejemplos de mujeres fatales que, de manera desesperada, desencajan sus mandíbulas, se llevan

Figura 2. Emocionalidad exterior: Jane Greer en *Retorno al pasado* (*Out of the Past*, Jacques Tourneur, 1947), Gloria Swanson en *El crepúsculo de los dioses* (*Sunset Boulevard*, Billy Wilder, 1950), Lana Turner en *El cartero siempre llama dos veces* (*The Postman Always Rings Twice*, Tay Garnett, 1943), Honor Blackman en *Manchas de sangre en la luna* (Edward Dein y Luis Marquina, 1952), Malila Sandoval en *Llama un tal Esteban* (Pedro L. Ramírez, 1960), Emma Penella en *Los peces rojos* (José Antonio Nieves Conde, 1955), Laya Raki en *Camino cortado* (Ignacio F. Iquino, 1955), Monsterrat Salvador en *Distrito quinto* (Julio Coll, 1958) y Nani Fernández en *¿Crimen imposible?* (César Fernández Ardavín, 1954)





Figura 3. Emocionalidad exterior y sentimiento de culpa: Joan Crawford en *Miedo súbito* (Sudden Fear, David Miller, 1952), Rosita Fornés en *Palmer ha muerto* (Juan Fortuny, 1962) y María Félix en *La corona negra* (Luis Saslavsky, 1951)

las manos a la cabeza y abren los ojos desorbitadamente como reflejo fiel de la ansiedad sentida (Figura 2).

Peberdy (2013: 324) analiza como paradigmática por su emocionalidad exterior a Myra Hudson (Joan Crawford) en *Miedo súbito* (Sudden Fear, David Miller, 1952), dado que, con sus gestos explosivos, «cubre el espectro interpretativo desde la subestimación sutil hasta la paranoia y locura manifiesta»⁴. En el cine español, encontramos esta gama gestual contrastada en el personaje de María Félix en *La corona negra* (Luis Saslavsky, 1951). Pese a ser una *femme fatale* canónica en su

contención, a lo largo del metraje presenta múltiples gestos expresivos, como llevarse las manos a la cabeza a causa de un mal sueño. El culmen de su emocionalidad exterior se da con el gesto final del film: su pesadilla se ha cumplido y, con un grito desesperado, con manos como garras que se tapan la cara, el espectador o espectadora asume que solo es posible un final para ella: la locura (Figura 3). Una locura derivada de la culpa por haber asesinado a su marido. Se evidencia así la tesis que Peberdy (2013) mantiene sobre esta gestualidad de exceso y exageración: el subrayado del sentimiento de culpa de los diferentes personajes

que la presentan. Otros ejemplos españoles, ligados a esta manifestación de la conciencia, se encuentran en el rostro desencajado de Eva (Honor Blackman) cuando es atravesada por una bala por parte del amante al que «traicionó» en *Manchas de sangre en la luna*, o los de Silvia (Rosita Fornés) en *Palmer ha muerto* (Juan Fortuny, 1962) cuando ve al hombre que cree haber asesinado (Figura 3).

DIEGETIC PERFORMANCE: AMBIGÜEDAD Y FINGIMIENTO

La *diegetic performance* consiste en la interpretación dentro de la interpretación en el sentido que ya había teorizado Naremore (1988: 70): «Los actores dramatizan situaciones en las que la coherencia expresiva de su personaje se rompe o es revelada como un simple “acto”»⁵. De esta forma, los personajes dentro de la diégesis también interpretan un papel determinado. Peberdy (2013) entiende como interpretación diegética aquella en la que la *femme fatale* finge ser otra persona de manera que el espectador o espectadora —y a veces incluso la víctima en la ficción— se dan cuenta de la teatralización a la que juegan esos personajes femeninos. Podemos recordar el ejemplo paradigmático de Brigid O’Shaughnessy (Mary Astor) en *El halcón maltés* (*The Maltese Falcon*, John Huston, 1941). Su primera aparición en pantalla despliega una *diegetic performance* en la que finge ser una mujer nodriza: se presenta en el despacho de dos detectives explicando que está realmente preocupada por su hermana y el hombre con el que se relaciona. Entra en la oficina con los ojos llorosos y comienza a hablar con un tono tranquilo, pero acelerando su discurso y respiración progresivamente, debido al absoluto nerviosismo —fingido— que le genera el tema. Intercala miradas directas a los ojos de Bogart para convencerlo de su preocupación, con otras miradas hacia abajo cuando rememora ciertas ideas o reconoce su parte de culpa por no llevarse como debiera con su hermana. El continuo movimien-

to de sus ojos está en sintonía con su aparente intranquilidad. Sus cortos silencios mientras aparta la mirada, en ese flujo constante de palabras, parecen los momentos en los que el personaje dentro de su *diegetic performance*, recuerda partes del papel que interpreta. Sentada con la espalda erguida, siempre en la misma posición, no realiza ningún aspaviento fuera de lugar, como una verdadera *good girl*⁶.

Este intento de representar a una *good girl* ante investigadores o policía lo encontramos en el cine negro español en el personaje de Elena (María del Sol Arce) en *Juventud a la intemperie* (Ignacio F. Iquino, 1961). Ésta despliega su *diegetic performance* mientras camina junto a un policía que requiere su testimonio para averiguar información tras el intento de asesinato de una amiga suya. Cuando el agente y Elena comienzan a hablar, ella dibuja una sonrisa mientras dice: «Si le parece, hablamos mientras vamos a mi casa. No me gusta trasnochar, ¿sabe?». Con un tono bajo como el de Astor, comienza su charla. Cuando el policía le cuenta la muerte de su amiga, ella muestra una —fingida— sorpresa: «¿Cómo ha podido ocurrir? Dios mío... Pobre Susana». Camina cabizbaja, con las manos en los bolsillos, solo levantando su mirada para fijarla en la del policía, buscando en sus ojos tranquilidad y respuestas al crimen. Su tono, como el de Astor, se muestra progresivamente nervioso, mientras le dice al hombre: «Por favor, dígame donde está, quisiera ayudarla». Y cuando el policía le contesta que es inútil, dado que en esos momentos ya habrá dejado de existir, ella suspira y baja

LA DIEGETIC PERFORMANCE CONSISTE EN LA INTERPRETACIÓN DENTRO DE LA INTERPRETACIÓN EN EL SENTIDO QUE YA HABÍA TEORIZADO NAREMORE. DE ESTA FORMA, LOS PERSONAJES DENTRO DE LA DIÉGESIS TAMBIÉN INTERPRETAN UN PAPEL DETERMINADO

todavía más su cabeza. Como una Astor que le da de forma calmada las gracias a los investigadores, ésta siente no poder ser de más ayuda en la investigación. Cuando se separan tras haber llegado ya a la pensión, ella espera en el portal hasta que el hombre se marcha. Su rostro triste pero amable, se sustituye por un semblante absolutamente serio que controla de reojo al policía. Así, la teatralización se evidencia y pone su fin. No obstante, ya había sido reconocida como una *diegetic performance* antes: mientras habla con el policía, controla de reojo a un coche que le da señales con sus luces, al que cuando se va el investigador, se sube con rapidez.

Muchas interpretaciones diegéticas en este mismo sentido se pueden localizar en otras películas del cine criminal español. En *Cita imposible* (Antonio Santillán, 1958) Mercedes (Mercedes Monterrey) llora de forma desesperada delante de la policía cuando le cuentan la muerte de su marido —en la que ella había participado—. Absolutamente nerviosa, agarra el brazo de un compañero y se echa una mano a la cabeza. La teatralización, claramente evidenciada, se remarca con su total frialdad y contención en su siguiente escena, en la que realiza de forma seria y sistemática el inventario de su teatro. Ejemplo parecido encontramos en *Tres citas con el destino* (Fernando de Fuentes, León Klimovsky y Florián Rey, 1954), donde Matilde (Olga Zubarry), tras preparar con veneno la muerte de su marido, llama por teléfono al médico

de urgencia, como una perfecta esposa. «No sé qué hacer, estoy desesperada» le dice, fingiendo no conocer la causa del desmayo de su esposo. Habla de forma nerviosa y acelerada, con el ceño fruncido y con movimientos rápidos de cabeza. Tras colgar, su rostro serio y contenido, regresa. «Roberto, ya está», le dice justo a continuación mediante una llamada a su amante para informarle de la muerte de su marido. Se muestra así la ambivalencia del semblante de la *femme fatale* que Bou (2006) teoriza en el caso de las norteamericanas, con unos rostros que se mueven de la amabilidad a la perversión.

Parecidas interpretaciones diegéticas, aunque sin muertes reales, con pistas de crimen y llantos fingidos se dan en *Los culpables* (Josep María Forn, 1962) y en *Los peces rojos* (José Antonio Nieves Conde, 1955). En el primer caso, Arlette (Susana Campos) con la ayuda de su amante y marido prepara el «funeral» del segundo. Fingen su muerte para así los tres salir ganando, de forma que ella actúa dentro de una viudez canónica: lágrimas —fingidas— con pañuelo en mano para secárselas. De negro de pies a cabeza, cabizbaja, pero sin evitar controlar de reojo todas las reacciones en el funeral. Y cuando reabren la tumba para hacer una autopsia, un grito desesperado al ver el supuesto cadáver de su marido, acompañado de un llanto desolado en el hombro de su amante. En el segundo caso, el personaje interpretado por Emma Pennella (Ivón), finge junto a su pareja la existencia

Figura 4. Fingimiento y sobreactuación: Mary Astor en *El halcón maltés* (*The Maltese Falcon*, John Huston, 1941), Nani Fernández en *¿Crimen imposible?* (César Fernández Ardavín, 1954) y Lucile Saint-Simon en *No dispares contra mí* (José María Nunes, 1961)



y muerte del hijo de él, para ganar una herencia. Dicha «representación» tiene lugar en un hotel en el que la mujer aparece, en medio de la noche, proyectando su voz desesperada con las manos alrededor de la boca, pidiendo ayuda porque su hijo se ha caído al mar. También al día siguiente, cuando la policía va a recabar pruebas, el proceso de fingimiento parte de una gestualidad marcadamente teatral: se la encuentran llorando, tumbada boca abajo en la cama del hotel, se le quiebra la voz cada vez que ha de responder a una pregunta, y usa ostensiblemente un paño para secarse las lágrimas. Sin embargo, cuando el policía cierra la puerta, el llanto cesa repentinamente, suspira y con absoluta tranquilidad retoma un paso alegre y ligero mientras dice: «Bueno, ya se ha acabado todo. Ese imbécil policía me estaba cansando ya».

En ocasiones, desde la sobreactuación, la *femme fatale* finge sentirse desolada, preocupada o sin tener la situación bajo control para convencer a su amante o marido. Naremore (1988) indica que ciertos gestos son percibidos por el espectador y la espectadora como *diegetic performance* por su sobreactuación. En *El halcón maltés*, por ejemplo, Mary Astor se echa a llorar de forma sobreactuada contra una pared delante de su amante, llevándose las manos a la cara. Este gesto lo presentan también mujeres fatales españolas como las interpretadas por Nani Fernández en *¿Crimen imposible?* y Lucile Saint-Simon en *No dispares contra mí* (Figura 4). La gestualidad sobreactuada, que evidencia la *diegetic performance*, se importa de forma directa.

Existen casos en los que la propia mujer fatal desenmascara su *diegetic performance*. En el cine norteamericano tenemos el ejemplo de *Perversidad* (Scarlet Street, Fritz Lang, 1945), en la cual Kitty March (Joan Bennett) reconoce que todo el amor profesado por su amante ha sido únicamente una *performance*. Con una risa estridente y continuada, le confiesa a Cross (Edward G. Robinson), el hombre al que ha engañado fingiendo ser ideal y estar enamorada de él, que todo era una mentira: «He querido reírme en tu cara desde que te conocí.

Eres feo, viejo y estoy harta de ti»⁷. El final de la interpretación diegética se marca con un cambio de registro interpretativo: de la contención y leves sonrisas se pasa a una total exageración gestual. En el cine español, Berta (Elena Varzi), en *Los ojos dejan huellas* (José Luis Sáenz de Heredia, 1952), se sirve también de la transformación actoral en el momento del desenmascaramiento de su *performance*. En este caso, su interpretación diegética consiste en fingir amor por Jordán (Raf Vallone) para conseguir pruebas de que este ha asesinado a su marido. En el desenlace del film, cuando quiere que el hombre confiese, realiza una actuación magistral. Finge leer en alto una supuesta carta que su marido le escribió el día de su asesinato, y ante la convincente interpretación que efectúa, pasando de la contención a la extrema irritación, el asesino confiesa su crimen. Y es entonces que ella le descubre que la carta está en blanco, y que todo ha sido una *performance* para hacerle confesar. Y aquí emerge la verdad absoluta: reconoce ante él que todo este tiempo le ha dado asco. «Habría llegado hasta el matrimonio para tenerle cerca [...]. Pero Dios no ha querido que me muriese de asco». Tanto Kitty/Bennett como Elena/Varzi, con esta confesión, reconocen su *diegetic performance* y salen, al fin, de ella. Ya pueden decir la verdad. Y también en ambas, la declaración de no-amor y desenmascaramiento de la *performance*, tiene como consecuencia su asesinato a manos de estos hombres. Uno, con un punzón. Otro, con una escopeta.

SOCIAL PERFORMANCE: LA FEMINIDAD COMO CONSTRUCCIÓN

En el tercer tipo de interpretación que propone Peberdy (2013), la autora considera que las actrices y actores del cine negro norteamericano, interpretando sus papeles, evidencian el género tanto masculino como femenino, como una *performance* en sí, situándose en la noción de performatividad formulada por Butler (1990). La feminidad o la masculinidad «no es un producto de una



Figura 5. Performatividad exagerada: Rita Hayworth en *Gilda* (Charles Vidor, 1946) y Laya Raki en *Camino cortado* (Ignacio F. Iquino, 1955)

decisión, sino la cita obligada de una norma, una cita cuya compleja historicidad no puede disociarse de las relaciones de disciplina, regulación y castigo» (Butler, 2002: 326). Por lo tanto, hay un «teatro anatómico» que cada uno de nuestros cuerpos realiza cada día; «el género se interpreta» hasta el punto de que la *performance* autoconsciente puede devenir paródica, haciéndonos visualizar de forma neta la performatividad del género. El hecho que estas representaciones se ubiquen en el cine negro, cuyas tramas se basaban en el engaño y la simulación, permite que la *femme fatale* encuentre un territorio particularmente fértil para la exploración de esa gestualidad exagerada.

Si recordamos la presentación de Rita Hayworth en *Gilda* (Charles Vidor, 1946) —para partir de un gesto paradigmático de «sobrerrepresentación» (Doane, 1991)— la protagonista aparece por primera vez en pantalla de manera hiperfemenina, agitando su larga cabellera y permitiendo que su cuerpo sea visualizado desde la exageración seductora. Esta sobrepresencia corporal evidencia su performatividad. En el cine criminal español,

encontramos un ejemplo claro de este dispositivo en el personaje de Cecilia, interpretado por Laya Raki en *Camino cortado* (Ignacio F. Iquino, 1956). Bailando en un escenario, en su primera aparición en el film, utiliza continuos y amplios movimientos de brazos. Su cabellera interviene también en el espectáculo: con sus manos en las caderas, comienza a mover la cabeza en círculos para generar un movimiento violento de su pelo. Al finalizar su número, sujeta su melena y con un brusco gesto se tapa completamente la cara con ella (Figura 5). La evidencia performativa de la actriz, a partir del movimiento del cabello, la encontramos también en el personaje de María del Valle (Inés) en el film *Buen viaje, Pablo* (Ignacio F. Iquino, 1959), quién incluso justifica el abandono de su pretendiente con un gesto en el que se aparta bruscamente el cabello de sus hombros mientras pronuncia: «Es que soy una mujer fatal».

La interacción con el vestuario ayuda también a reforzar esa performatividad. De la misma forma que *Gilda* le pide a su marido que le abroche y desabroche su ropa porque no se le dan bien las



Figura 6. Imitación de Rita Cadillac como Hilda en *Juventud a la intemperie* (Ignacio F. Iquino, 1961)

cremalleras, la *femme fatale* española Silvia (Rosita Fornés) en *Palmer ha muerto* se acerca a un hombre para que le abroche el vestido. De igual modo, Mara (María Félix), mientras contempla junto a su antiguo amante una representación teatral en *La corona negra*, deja ver sus hombros bajándose el chal. Se visibiliza así el cuerpo como espectáculo, enfatizado mediante los recurrentes vestidos ceñidos que marcan todavía más la figura femenina, convertida no tanto en un objeto de deseo, sino en una representación teatral hiperbólica de una feminidad llevada al límite de lo verosímil. De esta manera se desestabiliza y desplaza el sujeto sexuado que se visualiza como exagerado y se diría incluso paródico.

En el histórico *striptease* final de *Gilda*, Doane (1991) encuentra otro de los momentos clave de sobrerrepresentación. Gilda baila con gran movimiento de brazos y piernas, desplazándose por el escenario y con un marcado contoneo de cadera. Interpela directamente al público, con una gran sonrisa constante, mientras canta. El culmen de este número se da al deshacerse progresivamente de sus dos guantes y de su collar. En el caso español, una cita directa a la sobrerrepresentación de

Gilda se da en *Juventud a la intemperie*: Rita Cadillac interpreta a Hilda, una mujer fatal que se nos presenta contoneando sus caderas por el pasillo de su casa y que decide salir con un hombre mucho mayor que ella por motivos económicos. Su interpretación culmina con un baile en el que, de nuevo en forma de *striptease*, se quita su collar. Empieza apoyada en el piano para continuar su danza por el escenario, tocarse el cabello como la misma Hayworth, e intentar seducir directamente a su amante, cantándole al oído y sentándose encima de él. En este momento comprendemos que el nombre de Hilda no es casual: la influencia de la *femme fatale* norteamericana es directa (Figura 6).

Laya Raki, María del Valle, María Félix o Rosita Fornés, con sus exageraciones performativas, demuestran que el género, como indica Butler (1990), es el lugar dinámico desde el que se desplaza, deconstruye o parodia la naturalización de lo femenino. Obviamente, el franquismo no permitió jamás hacer tambalear los pilares sobre los que se sustentaba la polaridad entre masculinidad y feminidad. Pero la exageración extrema de la conducta de las *femme fatale* ponía implíci-

tamente en duda tal ideología binaria. Todo era representación, máscara y, en definitiva, ataque a la esencialidad idealizada del género femenino. La *social performance* teorizada por Peberdy culmina, de esta forma, y lanza a la esfera pública un itinerario de estrategias gestuales que ha ido desgranándose previamente en las dos anteriores categorías. Para esta estudiosa: «es en la combinación e interacción de los tres tipos donde surge la especificidad genérica»⁸ (Peberdy, 2013: 332). Y precisamente en la combinación de estos tres tipos de actuación encontramos la absoluta similitud entre el modelo interpretativo de la *femme fatale* española y de la norteamericana: una *screen performance* que se mueve de manera contrastada entre la contención y el expresionismo gestual; una *diegetic performance* que oscila entre el disimulo y el enmascaramiento; y una *social performance* que revela el género femenino como una construcción basada en la sobrerrepresentación.

CONCLUSIONES

Las actrices que interpretaban a la mujer fatal en el cine español mostraron, en los tres registros, la inspiración e influencia clara de la forma de actuar de las actrices norteamericanas. Desde un punto de vista narrativo e iconográfico podrían existir variables que justificaran la autonomía del cine criminal español en relación con el cine negro hollywoodiense, pero los modelos de actuación que hemos explorado en este artículo se revelan inequívocamente miméticos respecto a la norteamericana. De la misma forma que el género negro hollywoodiense propició los excesos performativos de sus *femme fatale*, el cine español encontró un resquicio para la exploración de una feminidad activa e insolente, que se contraponía al decoro exigido a las espectadoras de aquel tiempo. A pesar de caracterizar al arquetipo de la *femme fatale* como negativo mediante la penalización o castigo final y el diálogo moralizante, a la espectadora podía causarle cierta fascinación subversiva el

hecho de contemplar un arquetipo que se oponía completamente a la mujer ideal, «ángel del hogar», madre al servicio de la patria y el patriarca. La mujer fatal presentaba una feminidad diferente a aquella que organismos como la Sección Femenina pretendían construir y mostrar como la única válida y posible. En este sentido, creemos que la imitación que las actrices españolas llevaban a cabo respecto a la forma de actuar de las estrellas de Hollywood ayudaba a reducir las posibles suspicacias censoras, dado que se trataba finalmente de un arquetipo que no surgía de la realidad española, sino de la imaginación hollywoodiense.

Los distintos gestos que hemos reseñado en las encarnaciones de la mujer fatal española —de la gestualidad fría y con temple a los movimientos faciales y corporales de fingimiento e hiperfeminidad teatralizada— demuestran, en fin, que el género criminal permitió la transgresión de lo normativo femenino: una mujer podía presentarse en la pantalla como activa, independiente, seductora y, si era necesario, mentirosa y capaz de cuestionar —o parodiar— el propio género. Fueran actrices nacionales o extranjeras se relacionaban con actores propios del régimen, encarnaban habitualmente a personajes españoles y formaban parte de una geografía local y, por lo tanto, conocida. En este sentido, acercaron a la ficción del periodo franquista un comportamiento que la prensa cinematográfica del régimen solo habría querido ver en el cine foráneo. Estas *otras* mujeres del franquismo construyeron con su actuación mimética *otra* realidad, que invitaba a sus espectadoras a proyectarse como inteligentes, estratégicas y espectaculares *femme fatale*. ■

NOTAS

- * Este artículo forma parte del proyecto de investigación del Ministerio de Economía y Competitividad «Representaciones del deseo femenino en el cine español durante el franquismo: evolución gestual de la actriz bajo la coacción censora» (REF: CSO2017-83083-P).

1. Coutel (2016) analizando la —escasa— presencia de las *vamps* en *Primer Plano* durante el franquismo, encuentra ciertas «fisuras» dentro del discurso oficial, en las que alguna actriz en sus entrevistas reivindica de forma sutil su perfidia en pantalla. Sin embargo, la mayor parte de artículos intentan mostrar la visión negativa y poco española de estos personajes.
2. Cabe mencionar que existen matices y diferencias entre el thriller, el cine criminal, el cine policíaco y el cine negro, aunque en ocasiones se utilicen indiferentemente. La razón de emplear la denominación «cine criminal» es la misma que toma Espelt al realizar su obra sobre la ficción criminal en Barcelona: «seguir un criterio amplio, inclusivo y que englobara el máximo número de films que tuviesen en su temática el hecho delictivo contemporáneo y la tensión que se deriva de la existencia de fuerzas enfrentadas a uno y otro lado de la frontera (muchas veces discutible) de la ley y el orden vigentes» (Espelt, 1998: 10) (Versión original: «Seguir un criteri ampli, inclusiu i que englobés el màxim nombre de films que tinguessin en la seva temàtica el fet delictiu contemporani i la tensió que es deriva de l'existència de forces enfrontades a un i altre cantó de la frontera (moltes vegades discutible) de la llei i l'ordre vigents» [traducción propia al castellano]).
3. Versión original: «It is necessary to move past a definition of performance as solely the actor's movements and gestures to consider it instead a interplay between actions, diégesis, and social context» (traducción propia al castellano).
4. Versión original: «Covers the performance spectrum from subtle understatement to overt paranoia and madness» (traducción propia al castellano).
5. Versión original: «Actors dramatize situations in which the expressive coherence of a character either breaks down or is revealed as a mere "act"» (traducción propia al castellano).
6. La *good girl* corresponde a lo que Place (1978) denomina «nurturing woman». Se trata de un arquetipo doméstico, bondadoso y modelo de una conducta angelical, opuesto, en definitiva, a los atributos de la *femme fatale*.

7. Versión original: «I've been waiting to laugh in your face ever since I met you. You're old and ugly and I'm sick of you» (traducción propia al castellano).
8. Versión original: «It is in the combination of and interaction between the three types that generic specificity emerges» (traducción propia al castellano).

REFERENCIAS

- Álvarez López, E. (2006). Más allá del placer visual: la fascinación subversiva de la *femme fatale* para la mujer espectadora. En M. del C. Rodríguez Fernández (ed.), *Diosas del Celuloide. Arquetipos de género en el cine clásico* (pp. 67-92). Madrid: Ediciones Jaguar.
- Benet, V.J. (2012). *El cine español. Una historia cultural*. Barcelona: Paidós Comunicación.
- Bou, N. (2006). *Diosas y tumbas. Mitos femeninos en el cine de Hollywood*. Barcelona: Icaria editorial.
- Britton, A. (1991). Stars and genre. En C. Gledhill (ed.), *Stardom. Industry of Desire* (pp. 201-209). Londres y Nueva York: Routledge.
- Butler, J. (1990). *Gender Trouble: Feminism and the Subversion of Identity*. Londres y Nueva York: Routledge.
- Butler, J. (2002). *Cuerpos que importan: sobre los límites materiales y discursivos del "sexo"*. Buenos Aires: Editorial Paidós.
- Coutel, E. (2016). «Usted no puede hacer de vamp». Identidad nacional y roles femeninos en las entrevistas cinematográficas españolas (1926-1945). *Iberic@l, Revue d'études ibériques et ibéro-américaines*, 10, 171-185. Recuperado de <http://iberical.paris-sorbonne.fr/wp-content/uploads/2017/02/Pages-from-Iberic@l-no10-automne-2016-Final-11.pdf>
- De Cordova, R. (1986). Genre and Performance: An Overview. En B. K. Grant (ed.), *Film Genre Reader* (pp. 148-158). Austin: University of Texas Press.
- Doane, M. A. (1991). *Femmes Fatales. Feminism, Film Theory, Psychoanalysis*. Londres y Nueva York: Routledge.
- Drake, P. (2006). Reconceptualizing Screen Performance Author. *Journal of Film and Video*, 58(1/2), 84-94. Recuperado de <https://www.jstor.org/stable/20688518>
- Dyer, R. (1979). *Stars*. Londres: British Film Institute.

- Espelt, R. (1998). *Ficció Criminal a Barcelona 1950-1963*. Barcelona: Laertes.
- Gledhill, C. (1991). Signs of melodrama. En C. Gledhill (ed.), *Stardom. Industry of Desire* (pp. 210-233). Londres y Nueva York: Routledge.
- Hirsch, F. (1981). *The Dark Side of the Screen: Film Noir*. Nueva York: Da Capo Press.
- Hollinger, K. (2006). *The Actress. Hollywood Acting and the Female Star*. Londres y Nueva York: Routledge. Taylor & Francis Group.
- Labanyi, J., Lázaro-Reboll, A., Rodríguez Ortega, V. (2013). Film Noir, the Thriller, and Horror. En J. Labanyi y T. Pavlovic (eds.), *A Companion to Spanish Cinema* (pp. 259-290). Wiley-Blackwell Online Library.
- Medina de la Viña, E. (2000). *Cine negro y policíaco español de los años cincuenta*. Barcelona: Laertes.
- Naremore, J. (1988). *Acting in the cinema*. Berkeley y Los Angeles: University of California Press.
- Peberdy, D. (2013). Acting and Performance in Film Noir. En A. Spicer y H. Hanson (eds.), *A Companion to Film Noir* (pp. 318-334). The Artrium: Wiley Blackwell.
- Place, J. (1978). Women in Film Noir. En A. Kaplan (Ed.), *Women in Film Noir*. Londres: Palgrave Macmillan.
- Porfirio, R. G. (1976). No Way Out: Existential Motifs in Film Noir. *Sight and Sound*, 45(4), 212-217.
- Rodríguez Fuentes, C. (2011). Similitudes entre el cine clásico negro y el cine de autor español de posguerra. En C. Mateos Martín, A.I. Ardèvol Abreu y S. Toledano Buendía (coords.), *La comunicación pública, secuestrada por el mercado: Actas del III Congreso Internacional Latina de Comunicación Social* (pp. 44-63). La Laguna: Universidad de La Laguna.
- Sánchez Barba, F. (2007). *Brumas del franquismo: el auge del cine negro español (1950-1965)*. Barcelona: Universitat de Barcelona.
- Sánchez Martín, C. (2012). *Mujeres en el cine negro español del periodo franquista (1950-1965)*. Trabajo Fin de Carrera. Madrid: Universidad Carlos III de Madrid.
- Schrader, P. (1972). Notes on film noir. *Film Comment*, 8(1), 8-13. Recuperado de <http://www.jstor.org/stable/43752885>

INFLUENCIA DEL CINE NORTEAMERICANO EN LA PERFORMANCE DE LA FEMME FATALE DEL CINE CRIMINAL ESPAÑOL DE LOS AÑOS CINCUENTA

Resumen

El arquetipo de la *femme fatale*, pese a ser repudiado en la sociedad franquista, se importa en la cinematografía criminal española de los cincuenta desde el *film noir* norteamericano. Mediante la metodología de los *star studies* y el análisis de la actuación en relación con el sistema de géneros cinematográfico, este estudio pretende demostrar la influencia hollywoodiense en la *performance* de las *femme fatale* del cine español. Siguiendo la categorización de Donna Peberdy (2013), la influencia se observa de manera constante en los tres tipos de interpretación que propone la autora: la *screen performance* –interpretación en pantalla–, la *diegetic performance* –interpretación diegética– y la *social performance* –interpretación social–.

Palabras clave

Mujer fatal; franquismo; cine español; cine negro; cine criminal; *star studies*.

Autora

Nuria Cancela (Santiago de Compostela, 1997) es investigadora predoctoral en formación en el Departament de Comunicació de la Universitat Pompeu Fabra. Graduada en Comunicación Audiovisual (USC) y titulada en el Máster Universitario de Estudios de Cine y Audiovisual Contemporáneo (UPF). Actualmente realiza su tesis doctoral sobre el arquetipo de la *femme fatale* en la cinematografía española, amparada por el programa de Formación del Profesorado Universitario del Ministerio de Ciencia, Innovación y Universidades (FPU 19/02441). Contacto: nuria.cancela@upf.edu.

Referencia de este artículo

Cancela, N. (2021). Influencia del cine norteamericano en la performance de la *femme fatale* del cine criminal español de los años cincuenta. *L'Atalante. Revista de estudios cinematográficos*, 32, 51-64.

THE INFLUENCE OF AMERICAN CINEMA ON THE PERFORMANCE OF THE FEMME FATALE IN SPANISH CRIME FILMS OF THE 1950S

Abstract

The archetype of the *femme fatale*, despite being repudiated by society in the Franco era, was imported into Spanish crime films of the 1950s from American *film noir*. With a methodology drawing from star studies and the analysis of acting approaches in relation to film genres, this study aims to demonstrate the influence of Hollywood on the performances of Spanish *femme fatales*. Based on the categorisation of performances proposed by Donna Peberdy (2013), this influence is identified on three different levels: screen performance, diegetic performance and social performance.

Key words

Femme fatale; Francoism; Spanish cinema; *Film noir*; Crime films; Star studies.

Author

Nuria Cancela is a predoctoral researcher with the Department of Communication at Universitat Pompeu Fabra (UPF). She holds a degree in audiovisual media from Universidade de Santiago de Compostela and a master's in contemporary film and audiovisual studies from UPF. She is currently working on her doctoral thesis on the archetype of the *femme fatale* in Spanish cinema, with the support of a doctoral grant from the Spanish Ministry of Science, Innovation and Universities (FPU 19/02441). Contact: nuria.cancela@upf.edu.

Article reference

Cancela, N. (2021). The Influence of American Cinema on the Performance of the *Femme Fatale* in Spanish Crime Films of the 1950s. *L'Atalante. Revista de estudios cinematográficos*, 32, 51-64.

Edita / Published by



Licencia / License



ISSN 1885-3730 (print) / 2340-6992 (digital) DL V-5340-2003 WEB www.revistaatalante.com MAIL info@revistaatalante.com