



Universitat Autònoma de Barcelona

ADVERTIMENT. L'accés als continguts d'aquesta tesi doctoral i la seva utilització ha de respectar els drets de la persona autora. Pot ser utilitzada per a consulta o estudi personal, així com en activitats o materials d'investigació i docència en els termes establerts a l'art. 32 del Text Refós de la Llei de Propietat Intel·lectual (RDL 1/1996). Per altres utilitzacions es requereix l'autorització prèvia i expressa de la persona autora. En qualsevol cas, en la utilització dels seus continguts caldrà indicar de forma clara el nom i cognoms de la persona autora i el títol de la tesi doctoral. No s'autoritza la seva reproducció o altres formes d'explotació efectuades amb finalitats de lucre ni la seva comunicació pública des d'un lloc aliè al servei TDX. Tampoc s'autoritza la presentació del seu contingut en una finestra o marc aliè a TDX (framing). Aquesta reserva de drets afecta tant als continguts de la tesi com als seus resums i índexs.

ADVERTENCIA. El acceso a los contenidos de esta tesis doctoral y su utilización debe respetar los derechos de la persona autora. Puede ser utilizada para consulta o estudio personal, así como en actividades o materiales de investigación y docencia en los términos establecidos en el art. 32 del Texto Refundido de la Ley de Propiedad Intelectual (RDL 1/1996). Para otros usos se requiere la autorización previa y expresa de la persona autora. En cualquier caso, en la utilización de sus contenidos se deberá indicar de forma clara el nombre y apellidos de la persona autora y el título de la tesis doctoral. No se autoriza su reproducción u otras formas de explotación efectuadas con fines lucrativos ni su comunicación pública desde un sitio ajeno al servicio TDR. Tampoco se autoriza la presentación de su contenido en una ventana o marco ajeno a TDR (framing). Esta reserva de derechos afecta tanto al contenido de la tesis como a sus resúmenes e índices.

WARNING. The access to the contents of this doctoral thesis and its use must respect the rights of the author. It can be used for reference or private study, as well as research and learning activities or materials in the terms established by the 32nd article of the Spanish Consolidated Copyright Act (RDL 1/1996). Express and previous authorization of the author is required for any other uses. In any case, when using its content, full name of the author and title of the thesis must be clearly indicated. Reproduction or other forms of for profit use or public communication from outside TDX service is not allowed. Presentation of its content in a window or frame external to TDX (framing) is not authorized either. These rights affect both the content of the thesis and its abstracts and indexes.

**ABSÈNCIA I EXCÉS:
LA LESBIANA ASSASSINA
EN EL CINEMA COMERCIAL
CONTEMPORANI**

Francina M. Ribes Pericàs

Tesi doctoral

Doctorat en mitjans de comunicació i cultura

Facultat de ciències de la comunicació

Directora i tutora: Joana Gallego Ayala

Any: 2019

Universitat Autònoma de Barcelona

Agraïments

A les persones que van contribuir a desenvolupar aquesta idea en una primera fase, com a treball final del màster en Estudis de Cinema i Audiovisual contemporani de la Universitat Pompeu Fabra: Ivan Pintor, Gloria Salvadó, Marc Ribera i Cati Bestard.

A les persones que van fer possible la meua enriquidora i productiva estada a Goldsmiths, University of London: Nicole Wolf, Manu Ramos-Martínez i Cristóbal Adam.

A Manolo Dos, l'empenta del qual va ser clau perquè aquesta investigació sortís del calaix on s'havia quedat. I a Joana Gallego, sense la qual aquesta tesi no s'hauria portat mai a terme.

A tota la meua família per donar-me suport incondicional, sempre.

I molt especialment, a Violeta.

Abstract

Català:

Aquesta investigació aborda la paradoxa entre la (in)visibilitat de l'homosexualitat femenina al cinema comercial contemporani i la presència de personatges que protagonitzen explícites escenes lèsbiques en el cinema *mainstream*. Les protagonistes d'aquestes imatges són generalment figures femenines de força que exerceixen la violència i l'assassinat. Es detecta així l'arquetip de la lesbiana assassina, que cristal·litza durant l'auge del neo-noir al Hollywood dels anys 90. L'encarnen feminitats excessives, hereves de la dona fatal clàssica i properes a la recurrent figura de la vampira lesbiana, que sorgeixen sota una forta empremta de gènere (noir i terror). S'investiga la llavor de l'arquetip des dels orígens del cinema i s'observa també com ha transcendit el context en què es va definir i ha adquirit noves connotacions a la postmodernitat. Es teoritza sobre el significat d'aquest arquetip que neix marcat per la misogínia i l'homofòbia, però que amaga un inequívoc potencial subversiu.

English

This thesis aims to address a paradox that lies between the (in)visibility of female homosexuality in Hollywood films and the presence of characters who play explicit lesbian scenes in contemporary mainstream cinema. The protagonists of these images are generally powerful feminine figures that exercise violence and murder. The archetype of the lesbian killer crystallizes during the rise of *neo-noir* in Hollywood in the 1990s under a strong genre imprint (*noir* and horror). In these films, the lesbian killer often embodies an excessive femininity, heir of the classic *femme fatale*, referencing the recurring figure of the lesbian vampire. This thesis revolves around the meaning of this archetype which has been marked by misogyny and homophobia since its inception, but which also hides an unequivocal subversive potential.

Keywords

Cinema, Lesbianism, Feminism, Film Studies, Hollywood, Femme Fatale, Homosexuality, Homophobia, Vampire, Alterity, Subversion, Fantasy, Voyeurism, Film Noir, Sexploitation, Thriller, Neo-noir, Murder

Índex

1. Introducció	10
2. Preguntes, hipòtesis i objectius.....	14
3. Metodologia.....	17
3.1 Descripció i justificació de la mostra	19
PRIMERA PART - Marc Teòric.....	23
4. La teoria filmica feminista.....	24
4.1 Laura Mulvey: el cinema narratiu, a mesura del desig heterosexual	25
4.2 L'espectadora femenina i els <i>star studies</i>	27
4.3 Mary Ann Doane i la mascarada de la feminitat.....	29
4.4 Teresa de Lauretis: la indiferència dels sexes i la representació del lesbianisme.....	30
4.5 Judith Butler i la performativitat de gènere.....	34
4.6 Els estudis LGTBIQ+ en el cinema.....	35
4.7 Postfeminisme i contemporaneïtat.....	36
4.8 Teoritzar la lesbiana assassina en el cinema comercial.....	38
5. Antecedents i primers símptomes de la lesbiana assassina en el cinema.....	46
5.1. La importància del gènere (<i>noir</i> i terror).....	46
5.1.1 La recurrència del vampirisme lèsbic.....	49
5.1.2 La llavor de la lesbiana assassina en la dona fatal clàssica.....	56
5.1.2.1 Relació amb la <i>femme fatale noir</i>	56

5.1.2.2 Les feminitats dels primers anys.....	61
5.2 L'arquetip en relació amb la representació històrica del lesbianisme al cinema <i>mainstream</i>	64
5.2.1 La influència del codi Hays en la (in)visibilitat de l'homosexualitat a Hollywood.....	65
5.2.2 Sexualitats alternatives a l'època restrictiva.....	71
5.2.3 Homosexualitat i dona al gènere negre.....	77
5.3 La influència de l'escena cinematogràfica de la República de Weimar	80
SEGONA PART – Anàlisi.....	87
6. Cristal·lització de l'arquetip de la lesbiana assassina a Hollywood.....	88
6.1 L'aparició explícita de la lesbiana assassina en el <i>neo-noir</i>	88
6.1.1 <i>Basic Instinct</i> : el triple paradigma de lesbiana assassina.....	90
6.1.2 <i>Single White Female</i> : la lesbiana patològica.....	108
6.1.3 <i>Bound</i> : l'heroi noir convertit en dona.....	119
6.1.4 <i>Wild Things</i> : el dispositiu voyeurista i el lesbianisme.....	135
6.2 Variacions arquetípiques de la lesbiana assassina.....	148
6.2.1 <i>The Hunger</i> : el vampirisme lèsbic a Hollywood.....	150
6.2.2 <i>Heavenly Creatures</i> : adolescència, abstracció i perversió.....	160
6.2.3 <i>Monster</i> : l'alteritat com a amenaça.....	176
7. Pervivència i evolució de l'arquetip de la lesbiana assassina en l'actualitat...	191
7.1 <i>Femme fatale</i> : més enllà de la dona fatal <i>neo-noir</i>	193
7.2 <i>Mulholland Drive</i> : pervivència de l'arquetip en la deconstrucció.....	208

7.3 <i>Lizzie</i> : l'assassinat com a alliberació.....	220
7.4 empremtes recents de la lesbiana assassina en el cinema comercial.	237
7.4.1 <i>Black Swan</i> : l'eterna dualitat femenina.....	237
7.4.2 <i>Chloé</i> : la femme fatale s'uneix amb la lesbiana patològica.....	242
7.4.3 <i>Jennifer's body</i> : la paròdia en clau feminista del thriller de terror..	246
7.4.4 <i>Atomic blonde</i> : l'arquetip en el cos de l'heroïna d'acció.....	252
7.4.5 <i>Thelma</i> : de lesbiana assassina a superheroïna.....	258
7.4.6 <i>Side Effects</i> : el lesbianisme com a últim cop d'efecte.....	263
7.5 Un incís en <i>Carol</i> : la restitució històrica del pla-contraplà en el relat lèsbic.....	266
8. Conclusions.....	276
9. Summary and closure.....	289
10. Bibliografia.....	325

1. Introducció

As Noël Burch points out, the early silent cinema through its insistent inscription of scenarios of voyeurism, conceives of it's spectator viewing pleasure in terms of that of the Peeping Tom, behind the screen, reduplicating the spectator's position in relation to the woman as screen.

Mary Ann Doane *Femmes Fatales*
(1991, p.19)

The representation of women as spectacle -body to be looked at- so pervasive in our culture, finds in narrative cinema its most complex expression and widest circulation.

Teresa De Lauretis. *Alice Doesn't*
(1986, p.4)

Vito Russo deia a la introducció de *The Celluloid Closet* que la gran mentida sobre homes i dones gais és que no existeixen (1987, p. xii). Ho deia en relació a una afirmació de Molly Haskell al llibre *From Reverence to Rape* sobre que la gran mentida latent en la representació de les dones al cinema és que són inferiors (Haskell citada per Russo, 1987, p.xii). Aquestes dues afirmacions poden sumar-se, i juntes parlen de la doble discriminació a causa de la qual el lesbianisme és encara menys visible dins la ja prou precària representació de l'homosexualitat en el cinema: primer, per la condició de dones; segon, per la de gais.

Podem parlar d'una *absència* històrica de referents lèsbics al cinema comercial contemporani, però segons hem establert en el plantejament d'aquesta investigació, aquesta absència ha estat posada en entredit per algunes figuracions explícites de lesbianisme que,

a partir sobretot dels anys 90, s'han introduït a les pantalles majoritàries. Com hem pogut constatar, en la quasi totalitat d'aquests casos les figuracions estan construïdes des d'una perspectiva heteropatriarcal i denoten una artificiositat que, en certa manera, no fa més que accentuar l'*absència* esmentada. Això no obstant, no es pot obviar que aquestes representacions han donat lloc a fenòmens audiovisuals d'una complexitat interessant, i fins i tot d'una càrrega iconogràfica ambigua.

La dona, el gran “Altre” en el discurs artístic occidental, s'ha mostrat tradicionalment com a objecte per contemplar, gairebé mai com a subjecte. Ha estat representada com un ésser desconegut que sovint s'ha ubicat en un àmbit “completament inaccessible a la razón” (Luengo, 2009, p. 415). El mateix Freud (citat per Luengo, 2009 p. 416) va titllar la feminitat de *continent obscur*, relacionant-la clarament amb el misteri. La teoria filmica feminista, el marc teòric d'estudi del cinema que, a partir dels anys 70, s'ha centrat en l'anàlisi de la representació femenina en la gran pantalla, ha aprofundit pràcticament des dels seus orígens en l'absència de subjectivitat femenina en les pel·lícules, especialment, a partir de la publicació de l'assaig “Plaer visual i cinema narratiu”, de Laura Mulvey, publicat per primera vegada el 1975 (inclòs a Kaplan (ed.), 2000, pp. 34-47), considerat un text fundacional d'aquesta disciplina i de gran importància en aquesta investigació¹.

La mancança de personatges femenins amb un discurs propi, intel·ligible, al cinema, avalada encara per la sorprenent vigència del 'test de Bechdel' (1986, pp. 22-23)², implica una problemàtica afegida pel que fa a la possibilitat de representar el subjecte lesbià. Un subjecte que, més enllà de la invisibilitat i la càrrega negativa a què s'ha de sobreposar, porta implícita la possessió del desig (el que el defineix en essència és que desitja algú del seu mateix sexe). En el seu llibre *The Practice of Love: Lesbian sexuality and perverse desire*, Teresa de Lauretis parla precisament de la importància de representar aquest desig

¹ Més informació sobre aquest assaig en l'apartat del marc teòric “Laura Mulvey: el cinema narratiu a mesura del desig heterosexual” (pp. 22-24).

² Regla sorgida d'una tira còmica de la dibuixant Alison Bechdel, un dels personatges de la qual suggeria que, amb la intenció de posar un filtre a l'androcentrisme de les pel·lícules, només veuria films que complissin com a mínim tres requisits: incloure un mínim de dos personatges femenins, que parlin entre ells en algun moment, i que ho facin d'alguna cosa que no sigui un home, uns requisits aparentment senzills però que segueixen sense complir-se en la gran majoria de pel·lícules que s'estrenen en entorns comercials. (1986, pp. 22-23).

específicament lèsbic en el cinema, perquè: “It is precisely that ‘lesbian desire’ which constitutes the kind of subjectivity and sexuality we experience as lesbian and want to claim as lesbians” (1994, p.113), a la vegada que assenyala la dificultat que envolta la seva representació.

Per altra banda, paradoxalment el lesbianisme s'ha mostrat com una fantasia fetitxista recurrent, com un aspecte prohibit i morbós més de la sexualitat femenina que el cinema comercial, en alguns casos, s'ha atrevit a ensenyar. Podríem afirmar que, majoritàriament, el lesbianisme ha estat ignorat a Hollywood i en el cinema comercial en general, però per altra banda, hem observat que, de manera reincident, el cinema generalista ha coquetejat amb algunes nocions lèsbiques, apropiades normalment per la pròpia visió masculina del sexe.

En aquesta investigació ens centrem, concretament, en analitzar un dels contextos en què aquestes figuracions lèsbiques han estat més recurrents en el cinema comercial: el que està lligat a la tendència de l'homosexualitat a aparèixer associada al drama extrem i la mort, ja destacada en les primeres aproximacions a l'estudi de personatges homosexuals al cinema *mainstream* de la mà d'autors com Vito Russo (1987), Richard Dyer (1991) o Andrea Weiss (1993) –recordem, per exemple, que el llibre *The Celluloid Closet* de Vito Russo acaba amb un apartat anomenat “Necrology” (1987, pp. 347-349) en el qual l'autor cita totes les morts, assassinats i suïcidis dels personatges suposadament gais que havia analitzat.

Més concretament, hem observat que el lesbianisme, que com veurem sol mostrar-se en contextos molt limitats, sorprèn per fins a quin punt està reiteradament lligat a l'assassinat; una acció que implica la demonització de qui la comet però que podria ser també una forma radical d'auto reivindicar-se, de trencar l'absència ontològica del lesbianisme en els discursos generalistes que s'esmentava al principi.

Aquesta recerca, que s'emmarca especialment en el cinema comercial nord-americà contemporani –el més influent a nivell social en el món occidental–, és un estudi crític en clau feminista basat en la fascinació per un arquetip sorgit a partir de la paradoxa entre

l'absència de personatges lèsbics en els discursos generalistes i la presència de personatges amb conductes lèsbiques hiperbolitzades, i en certa manera inversemblants, en el cinema comercial. Personatges que en molts casos materialitzen el seu *excés* cometent un assassinat però que conflueixen en una figura que, malgrat els seus clars orígens misògins i homòfobs, pot portar implícita en alguns casos una certa capacitat subversiva.

2. Preguntes, hipòtesis i objectius

En el plantejament d'aquesta investigació topem amb múltiples paradoxes, lligades a la que rau ja en el propi títol –*absència i excés*–: Si no hi ha personatges “realment lesbians” al cinema comercial, pot existir l'arquetip de la lesbiana assassina?

En les pel·lícules que analitzem, intentem veure si, per una banda, es trenca en part amb la imperant invisibilitat de l'homosexualitat femenina en el cinema de Hollywood, i també si, per altra banda, les protagonistes d'aquestes pel·lícules són generalment figures femenines de força que exerceixen la violència i l'assassinat, que tenen una conducta hiperbolitzada i ofereixen una imatge predominantment negativa.

Les principals preguntes que es plantegen, en aquest sentit, són les següents:

- En quin context i sota quines formes ha estat possible l'aparició explícita del lesbianisme en el cinema comercial?
- A partir de l'anàlisi de les pel·lícules que formen la mostra, podem parlar d'una tendència clara a associar lesbianisme amb assassinat, quan l'homosexualitat femenina és representada en el cinema comercial?
- Es tracta d'una simple demonització, una materialització de l'amenaça que suposa una sexualitat femenina alliberada?
- És possible que, en alguns dels casos analitzats, l'assassinat funcioni com una forma d'auto reivindicació i que tingui fins i tot una càrrega positiva?
- Pot un arquetip fruit de la misogínia i l'homofòbia ser subversiu?

- Podem datar la primera vegada que apareixen de manera continuada al cinema *mainstream* personatges amb comportaments lèsbics explícits als anys 90, en el marc de la irrupció del *neo-noir* (un gènere cinematogràfic que reinventa el cinema negre clàssic)?
- La mostra de pel·lícules analitzades poden donar pas a la identificació d'un possible arquetip: la lesbiana assassina?
- Com encaixa el conjunt de pel·lícules en què apareix l'arquetip que senyalem en el conjunt de la història del cinema?
- Quina influència han tingut les pel·lícules que analitzem a la mostra en el cinema comercial en general i en les ficcions audiovisuals actuals?
- Quina és (o hauria de ser) la postura de la teoria de cinema feminista al voltant d'aquestes pel·lícules

En relació amb aquestes preguntes, plantejem les següents hipòtesis:

- El lesbianisme ha estat invisibilitzat (*absència*) en el cinema comercial, i a més a més, en les limitades ocasions en què es mostra tendeix a estar representat des d'una perspectiva heteropatriarcal i especialment lligat a l'assassinat (*excés*).
- L'arquetip de la lesbiana assassina sorgeix, per una banda, com una continuació de les diverses prefiguracions que s'han fet de la lesbiana al llarg de la història del cinema (entre elles, la vampira lesbiana), i per altra banda, com una evolució de la *femme fatale* clàssica (típica del cinema negre clàssic), portada a l'extrem.
- Com ja passava amb les dones fatals clàssiques, alguna d'aquestes imatges de dones poderoses tenen una càrrega iconogràfica de força que s'ha sobreposat a la negativitat a què originalment van associades.

Objectius de la investigació:

- Revelar un patró que es repeteix en la representació del lesbianisme en el cinema comercial.
- Contextualitzar les primeres aparicions continuades de lesbianisme explícit en el cinema comercial als anys 80-90, i determinar que aquestes figuracions estan molt lligades a l'auge del *thriller* eròtic i del *neo-noir*.
- Mostrar que els personatges que protagonitzen aquestes escenes no són necessàriament lesbianes o bisexuals en la narrativa de les pel·lícules, i que la posada en escena sovint nega la passió lèsbica i en canvi reafirma la passió heterosexual, perpetuant l'absència de la representació del desig lèsbic en el cinema *mainstream*.
- Revelar que les protagonistes d'aquestes escenes lèsbiques sovint són personatges excessius i perillosos, que en la majoria de casos perpetren l'assassinat.
- Definir aquest patró, contextualitzar-lo i explicar-ne l'origen. Observar com aquest patró segueix vigent avui en dia en el cinema comercial, enumerar i analitzar-ne les diferents variacions.
- Avaluar les connotacions morals positives o negatives amb què són representats aquests personatges lèsbics que comenten assassinats i posar-ho en relació amb la teoria fílmica feminista i el postfeminisme.

3. Metodologia

El present treball s'estructura en dues parts, cadascuna d'elles vinculada a un període diferent i a una metodologia de treball específica. En la primera part hi trobem el marc teòric, en el qual, a més de definir les disciplines teòriques en que s'inscriu aquest treball (al llarg de tot l'apartat 4), estudiarem, a l'apartat 5, els antecedents de l'arquetip de la lesbiana assassina des dels orígens del cinema, des d'un punt de vista historiogràfic. Es tindran en compte estudis de la representació de la feminitat des dels any "pre codi", com els que han portat a terme autors com Mick LaSalle (2000) o Thomas Doherty (1999), fins al final de la censura del codi Hays, així com també estudis com els realitzats per E. Ann Kaplan en relació al paper de la dona en el cinema en general (1998), i molt especialment el seu recull de textos *Women in Film Noir* (1980, ampliat el 1998). En aquest apartat, es posarà especial èmfasi, per una banda, en l'arquetip de la *femme fatale* i en el retrat de la feminitat i de la masculinitat en el gènere *noir* clàssic i per l'altra, en els arquetips femenins del cinema de terror, especialment en la figura de la vampira lesbiana, estudiada, entre d'altres per Bonnie Zimmerman (1981) i Pilar Pedraza (2004, 1998, 1991). En aquest bloc s'utilitzaran teories com les de Richard Dyer (1986, 1991, 1993) per contraposar aquests arquetips amb la representació històrica del lesbianisme en el cinema. Es farà també un incís en la representació de l'homosexualitat en el cinema de la República de Weimar, precursor tant del cinema negre com del cinema de terror (els dos principals gèneres cinematogràfics en què sorgeix l'arquetip que estudiem).

La segona part de la investigació és la que està dedicada pròpiament a l'anàlisi de l'arquetip que assenyallem. L'apartat 6 es compon de l'anàlisi d'un grup de pel·lícules estrenades sobretot al llarg dels anys noranta, a l'època en què considerem que es produeix la cristallització i l'auge de la figura de la lesbiana assassina. Aquest bloc parteix de l'anàlisi de pel·lícules com *Basic Instinct* (*Instint bàsic*; Paul Verhoeven, 1992), *Single White Female* (*Dona blanca soltera busca*; Barbet Schroeder, 1992); *Bound* (*Llaços ardents*; Wachowskis, 1996) o *Wild Things* (*Juegos Salvajes*; John McNaughton, 1998),

pel·lícules fetes en el marc del que es considera una reminiscència del cinema negre, també anomenada *neo-noir*. Per altra banda, s'analitza també la pel·lícula de vampirs *The Hunger* (*L'ansia*, Tony Scott, 1983), així com els films *Heavenly Creatures* (*Criatures Celestiales*, Peter Jackson, 1994) i *Monster* (Patty Jenkins, 2003), dues pel·lícules basades en fets reals que contribueixen a instaurar una altra vessant de l'arquetip, relacionada, per una banda, amb el retrat de personatges marginals que, en general, assassinen per alliberar-se de la figura opressora, i per l'altra, amb la tendència a relacionar el lesbianisme amb l'adolescència femenina.

Aquestes pel·lícules s'han analitzat des de diversos punts de vista. Primer, s'ha fet una anàlisi hermenèutica i iconogràfica de les pel·lícules, en la qual s'ha posat especial atenció a l'univers simbòlic que envolta els personatges femenins protagonistes, i concretament, a la figura de la lesbiana assassina. Aquesta anàlisi visual de les pel·lícules inclou una anàlisi de la posada en escena, en la qual té un pes especial la investigació entorn a la construcció del desig entre les protagonistes: és a dir, el que podríem considerar la posada en escena del lesbianisme. En aquest sentit, una de les teories que s'ha tingut en compte per fer aquesta anàlisi és la que Núria Bou exposa en el llibre *La mirada en el temps* (1996, pp. 96-101). La professora Bou detecta que en el cinema clàssic la passió es mostra a través d'un intercanvi de mirades, i parla del pla/contraplà com a eix vertebrador en la creació de discurs³. Com veurem més endavant, en les escenes lèsbiques d'aquestes pel·lícules, observem que el pla/contraplà és, majoritàriament, inexistent o molt precari entre les dues dones, la perspectiva de les quals es mostra com a manifestament secundària. La sensació d'*absència* de lesbianisme –reflexada al títol al treball– que predomina després de veure aquestes imatges està reforçada pel fet que gairebé mai tenim una percepció subjectiva de les imatges lèsbiques, més aviat predomina el punt de vista d'un tercer (el *voyeur* masculí) que contempla l'*espectacle*. A partir d'aquesta anàlisi, doncs, analitzarem els mecanismes d'aquestes pel·lícules per negar el lesbianisme i afirmar, en canvi, la passió heterosexual. Per altra banda, s'analitzarà també el potencial subversiu que poden tenir aquestes pel·lícules, a partir, especialment, d'una anàlisi iconogràfica de les seves protagonistes. En

³ Fases que descriu la professora Bou: 1 Primer Pla, 2 Primer Pla, 3 Reunió, 4 destrucció de l'espai, 5 anul·lació de la distància, 6 temps suspès, 7 ferida oberta (1996, pp. 96-101).

l'anàlisi d'aquestes pel·lícules, s'ha tingut en compte així mateix la part discursiva: hi ha un treball específic sobre alguns fragments de guió i s'ha estudiat també el context social en què ha sorgit aquest conjunt de films, tenint en compte teories com les de Julianne Pidduck (1993, 1995) o Samantha Lindop (2015).

A l'apartat 7 es farà una posada al dia de l'arquetip de la lesbiana assassina. De nou, a partir d'una anàlisi visual i discursiva de les pel·lícules, s'analitzarà de quina forma ha evolucionat i com perdura en l'actualitat, per una banda, en el cinema comercial, a través de l'anàlisi de pel·lícules com *Chloé* (Atom Egoyan, 2009), *Jennifer's Body* (Karyn Kusama, 2009), *Black Swan* (*Cisne Negro*; Darren Aronofsky, 2010), *Side Effects* (*Efectes Secundaris*; Steven Soderbergh, 2013) o *Lizzie* (Craig Macneill, 2018), però també s'estudiarà la interpretació que n'han fet autors com Brian de Palma (*Femme Fatale*, 2002) o David Lynch (*Mulholland Drive*, 2002), analitzant les variacions que aquestes pel·lícules aporten pel que fa a la posada en escena de l'arquetip que estudiem. Es buscaran, també, reminiscències de l'arquetip en el cinema de directors feministes, com Ulrike Ottinger, Chantal Akerman o Virginie Despentes, i per últim, es confrontarà el significat de l'arquetip amb les teories d'autores i autors rellevants en la crítica de cinema feminista i *queer*.

3.1 Descripció i justificació de la mostra

En aquesta investigació s'ha portat a terme un mostreig estratègic. Per elaborar la mostra d'aquest treball s'han analitzat pel·lícules que formen part de la indústria cinematogràfica, és a dir, el que entenem per pel·lícules comercials (predominantment de Hollywood), en les quals hi ha alguna representació rellevant de lesbianisme emmarcat en un entorn de violència.

Així, per tal de configurar la mostra s'han tingut en compte els següents elements: la presència explícita de lesbianisme, l'èxit social de les pel·lícules (el fet que hagin estat pel·lícules que en general formen o han format part de la cultura popular, és a dir, que han

tingut un impacte en la societat més enllà dels entorns LGBTIQ+), l'època en què han estat concebudes, i el vincle de les seves protagonistes amb la violència, prioritzant les pel·lícules en les quals aquestes exerceixen l'assassinat de manera activa.

Les pel·lícules que conformen la mostra principal d'aquesta investigació són, per ordre cronològic, les següents:

- *The Hunger* (*L'Ànsia*; Tony Scott, 1983)
- *Basic Instinct* (*Instint bàsic*; Paul Verhoeven, 1992)
- *Single White Female* (*Dona blanca soltera busca*; Barbet Schroeder, 1992)
- *Heavenly Creatures* (*Criaturas celestiales*; Peter Jackson, 1994)
- *Bound* (*Llaços ardents*; germanes Wachowski, 1996)
- *Wild things* (*Juegos Salvajes*; John McNaughton, 1998)
- *Femme Fatale* (Brian de Palma, 2002)
- *Mulholland Drive* (David Lynch, 2002)
- *Monster* (Patty Jenkins, 2003)
- *Lizzie* (Craig William McNeill, 2018)

Per altra banda, hi ha sis pel·lícules que s'analitzen amb profunditat a l'apartat 7.4 del treball però que no s'han inclòs a la mostra principal, en considerar-se que, tot i que són importants per entendre la rellevància de l'arquetip avui en dia, les novetats que hi aporten no tenen la mateixa entitat que les que aporten les pel·lícules incloses a la mostra anteriorment esmentada. Aquestes pel·lícules són:

- *Chloé* (Atom Egoyan, 2009)
- *Jennifer's Body* (Karyn Kusama, 2009)
- *Black Swan* (*Cisne Negro*; Darren Aronofsky, 2010)
- *Side Effects* (*Efectes secundaris*; Steven Soderbergh, 2013)
- *Atomic Blond* (*Atómica*; David Leitch 2017)
- *Thelma* (Joachim Trier, 2017)

És important remarcar que l'aparició de la lesbiana assassina en el cinema no es limita a les pel·lícules incloses a la mostra. Com hem puntualitzat, la mostra inclou algunes de les que s'han considerat més importants des del punt de vista sociològic, així com les que s'han considerat necessàries per tal de poder explicar l'arquetip en tota la seva complexitat. Al llarg de la investigació aniran sortint els títols d'altres productes audiovisuals que també inclouen la presència de lesbianes assassines però que no s'han inclòs a la mostra en considerar-se, o bé que no són pròpiament pel·lícules –és el cas, per exemple, de les sèries de televisió–, o bé que són films massa independents i allunyats dels circuits comercials massius, o bé que la seva representació del lesbianisme no és prou explícita, o bé que el lesbianisme no hi apareix relacionat amb la violència, o bé que no aporten cap novetat rellevant respecte a altres pel·lícules incloses a la mostra.

Per tal d'establir uns criteris a l'hora d'analitzar les pel·lícules que formen part de la mostra, s'ha creat una fitxa que inclou els següents camps i preguntes, que serà resposta en l'anàlisi corresponent de cadascuna de les pel·lícules de la mostra principal, a la segona part del treball:

- Fitxa tècnica (amb dades de pressupost i recaptació⁴)

- Fitxa analítica:

La pel·lícula conté alguna mostra o mostres explícites de lesbianisme?

En quin context es donen aquestes mostres? Quines connotacions acompanyen aquests moments? Descripció de la posada en escena.

Descripció i trets icònics dels personatges que protagonitzen les imatges lèsbiques de la pel·lícula.

L'expressió del desig entre les dues amants s'expressa a partir del pla/contraplà?

Test de Bechdel⁵: les protagonistes parlen en algun moment entre elles? D'alguna cosa que

⁴ La font utilitzada per a les dades financeres de les pel·lícules és IMDB.

⁵ Regla sorgida d'una tira còmica de la dibuixant Alison Bechdel, un dels personatges de la qual suggeria que, amb la intenció de posar un filtre a l'androcentrisme de les pel·lícules, només veuria films que complissin com a mínim tres requisits: incloure un mínim de dos personatges femenins, que parlin entre ells en algun moment, i que ho facin d'alguna cosa que no sigui un home, uns requisits aparentment senzills però que segueixen sense complir-se en la gran majoria de pel·lícules que s'estrenen en entorns comercials. (1986, pp. 22-23).

no sigui un home? S'expressen els seus sentiments?

Hi ha la figura d'un *voyeur* masculí en el film?

Els personatges lèsbics són víctimes de violència?

Els personatges lèsbics exerceixen la violència? I l'assassinat?

Quina connotació moral té aquesta violència a la pel·lícula? Contra qui va dirigida?

Quina postura pren el director o directora de la pel·lícula?

PRIMERA PART – MARC TEÒRIC

4. La teoria filmica feminista

Als anys 70, neix el context acadèmic anglosaxó el que avui en dia es coneix com la teoria filmica feminista: la principal disciplina acadèmica en què s'emmarca aquest treball. L'origen d'aquesta disciplina està molt vinculada a la segona onada de feminisme, la qual reflexiona sobre el concepte teòric de la feminitat i les desigualtats menys evidents que hi segueix havent entre homes i dones (una vegada assolida la igualtat de drets formals més bàsics, reivindicada per la primera onada). En aquest context el cinema és considerat per alguns sectors del feminisme com una pràctica que reproduïx i perpetua els mites nocius que han envoltat la feminitat en els discursos culturals i es comença a estudiar en aquest sentit.

Dues obres fundacionals d'aquest tipus de pensament són els llibres *From Reverence to Rape: the Treatment of Women in the Movies*, de Molly Haskell (1987) –publicat per primera vegada l'any 1974– i *Popcorn Venus: Women, Movies & the American Dream*, de Marjorie Rosen (1975), publicat per primera vegada el 1973. Aquests llibres se centren sobretot en revelar l'artifici en la representació femenina en el cinema, i en contraposar les dones de la ficció amb les dones reals, en base sobretot a una anàlisi visual.

Altres obres importants en aquest context van ser els articles "Women's Cinema as Counter Cinema", de Claire Johnston, publicat per primera vegada el 1973 (inclòs a Kaplan (ed.), 2000, pp. 22-33), que va instaurar l'aplicació de la semiòtica (és a dir, l'anàlisi del cinema com a llenguatge), com a eina en l'anàlisi filmic feminista (una tradició continuada posteriorment per teòriques com Teresa de Lauretis) i el cabdal assaig de Laura Mulvey, "Plaer visual i cinema narratiu" (publicat per primera vegada el 1975 i inclòs a Kaplan (ed.), 2000, pp. 34-47) que parteix de la psicoanàlisi com a eina teòrica per revelar els patrons masculinistes en les pel·lícules, de la mateixa manera que ho faran posteriorment E. Ann Kaplan o Mary Ann Doane, autores altament citades en aquesta investigació.

4.1 Laura Mulvey: el cinema narratiu, a mesura del desig masculí heterosexual

L'assaig de Laura Mulvey "Plaer visual i cinema narratiu", escrit el 1973 i publicat per primera vegada el 1975 a la revista acadèmica especialitzada en teoria filmica *Screen* (inclòs a Kaplan (ed.) 2000, pp. 34-47), és un dels principals punts de partida de la teoria filmica feminista. En el text, Laura Mulvey mostra, a partir de conceptes psicoanalítics, com l'inconscient patriarcal ha estructurat la forma filmica, i revela en quina mesura el cinema reproduceix les formes eròtiques de mirar assenyalades per aquesta disciplina.

Mulvey se serveix, sobretot, del concepte freudià d'escopofília, és a dir, el desig de mirar, el que defineix com una pulsio de caràcter sexual que proporciona plaer eròtic, i que explicaria el plaer que experimenten els cinèfils (Kaplan (ed.), 2000, p. 37), així com del concepte de narcisisme (p.38). Segons Mulvey el cinema clàssic utilitza una sèrie de mecanismes per estimular aquest "desig de mirar", a partir de la integració del "voyeurisme" (el plaer d'observar a l'altre com a objecte sexual) i del "narcisisme" (l'auto-identificació amb la figura representada) (p. 39). Una de les aportacions més rellevants de Mulvey és la divisió d'aquest plaer entre el subjecte actiu/masculí i el passiu/femení. Segons ella, en el cinema clàssic, la mirada (és a dir la part activa) sempre és masculina, i l'objecte a mirar (la part passiva), femenina. En paraules de Mulvey:

In a world ordered by sexual imbalance, pleasure in looking has been split between active/male and passive/female. The determining male gaze projects its fantasy onto the female figure, which is styled accordingly. In their traditional exhibitionist role women are simultaneously looked at and displayed, with their appearance coded for strong visual and erotic impact so that they can be said to connote *to-be-looked-at-ness* (pp. 39-40).

Mulvey revela que la presència del cos de la dona en el cinema narratiu està destinada, fonamentalment, a la contemplació eròtica, i no al desenvolupament de la trama de la pel·lícula, i introdueix un concepte important, el de "to-be-looked-at-ness" (per a ser

mirada), que determina que, en general, les dones en el cinema narratiu hi són per a ser mirades. En contraposició, el personatge masculí és la part activa, la que aporta sentit narratiu al film i estructura la mirada, i se sol destinar a la identificació narcisista: no és un objecte eròtic per a la mirada, sinó l'ideal d'ego amb qui l'espectador es vol identificar.

Així, segons Mulvey, en la narrativa de les pel·lícules clàssiques, el *voyeurisme* seria un mecanisme estrictament masculí: són els personatges masculins els que dirigeixen la seva mirada cap els femenins, i l'espectador sempre s'identifica amb la mirada masculina, perquè aquest és el punt de vista de la càmera cinematogràfica.

La revelació d'aquests mecanismes posa en evidència, segons Mulvey, que el cinema clàssic està fet a mesura del desig masculí heterosexual, i que hi ha una clara prevalença de la mirada masculina en el cinema: els homes miren les dones, mentre que les dones s'exhibeixen per a la mirada masculina. En aquesta equació en què els homes són subjectes actius del desig i les dones són objectes passius, l'única forma de desig possible per a elles seria "el desig de ser desitjades" (així, l'erotisme de les dones estaria construït al voltant de la seva pròpia cosificació). Aquestes teories han estat cabdals en la teoria filmica feminista, i com veurem més endavant, encara avui en dia són vigents i pertinents per analitzar en el cinema comercial contemporani.

La publicació de l'assaig "Plaer visual i cinema narratiu", de Laura Mulvey, va suposar una revolució en el context de l'anàlisi audiovisual en general, i en l'incipient àmbit de la teoria filmica feminista, però també va rebre nombroses crítiques. En aquest sentit, és interessant destacar la revisió que la mateixa Mulvey va fer del seu assaig anys després, en un article titulat "Afterthoughts on 'Visual Pleasure and Narrative Cinema' inspired by King Vidor's *Duel in the Sun* (1946)", publicat per primera vegada el 1981, en el qual dóna resposta a alguns d'aquests comentaris (1981, pp. 12-15).

La principal crítica que se li va fer, des de la pròpia teoria filmica feminista, va ser el fet que no tingués en compte l'espectadora femenina en la seva teorització de la mirada masculina com a lògica estructural en el cinema. En la seva revisió de l'assaig, Mulvey

suggereix que la dona espectadora no només pot identificar-se amb el personatge femení passiu, sinó que també pot gaudir de les pel·lícules adoptant el punt de vista masculí (actiu). Mulvey parla de la possibilitat de la “identificació transsexual”, apel·lant, de nou en termes psicoanalítics, a un estadi sexual primigeni, en el qual tant nens com nenes comparteixen les fantasies fàl·liques d’omnipotència, és a dir, a una part essencialment masculina de la sexualitat femenina que més endavant és reprimida. Segons Mulvey, les espectadores poden gaudir d’adoptar un punt de vista masculí en el cinema perquè això implica redescobrir un aspecte perdut de la seva identitat sexual. (1981, p.13) Això no obstant, Mulvey considera aquesta posició incòmoda per a les dones. En resum, segons Mulvey, l’espectadora femenina només podria tenir una mirada masculina (identificació amb el personatge masculí), masoquista (identificació amb el personatge femení) o marginal (en el marc del cinema feminista, del qual parlarem a la segona part de la investigació).

4.2 L’espectadora femenina i els *star studies*

Més enllà de les teories limitadores de Mulvey pel que fa a l’espectadora femenina, Gertrud Koch va ser una de les primeres en argumentar que les dones poden sentir plaer observant la bellesa femenina a la gran pantalla sense la necessitat d’una identificació transsexual. En l’article “Why Women Go to the Movies”, publicat originalment en alemany el 1980 i traduït a l’anglès el 1982, Koch parla de la figura de la *vamp*, d’origen europeu però integrada a Hollywood, com una imatge positiva per a algunes espectadores, en representar un referent per a la feminitat autònoma (1982, pp. 51-53). A més a més, argumenta que l’ambivalència sexual de la *vamp* (el màxim exponent de la qual van ser actrius com Marlene Dietrich o Greta Garbo, sexualment ambivalents també a la vida real), permetia un plaer femení homoeròtic que no necessàriament ha de passar per la identificació masculina. En paraules de Koch:

The success and popularity of Marlene Dietrich and Greta Garbo among women may have something to do with their glamorous bisexuality. And this might

similarly explain why men do not always completely share this pleasure in response to the stereotypes embodied by the two stars (p. 51-53).

Aquesta determinació que la *vamp* pot ser també referent positiu, i fins i tot una font de plaer visual per a la dona, així com el fet de destacar que les imatges cinematogràfiques poden ser rebudes per les audiències d'una forma que pot escapar la intenció dels seus creadors (i fins i tot variar segons els contextos socials), és de gran importància en aquesta investigació, com es veurà en apartats posteriors.

En aquesta línia, el anomenats *Star Studies* (la disciplina que estudia les estrelles cinematogràfiques des d'un punt de vista sociològic), s'han ocupat de manera específica d'investigar la mirada de l'espectadora i els complexos processos d'identificació o de desig que s'estableixen entre les estrelles i les espectadores. Entre aquests estudis hi trobem el llibre *In the Realm of Pleasure: Von Sternberg, Dietrich and the Masochistic Aesthetic* (1988) de Gaylyn Studlar, dedicat sobretot a la figura de Marlene Dietrich, i l'obra d'un autor com Richard Dyer, especialment, llibres com: *Stars* (1998), publicat per primera vegada el 1979 i amb coautoria de Paul McDonald, que supedita l'experiència audiovisual de l'espectador a la seva percepció de les estrelles que protagonitzen la pel·lícula (amb referències a Bette Davis, Marlene Dietrich, Greta Garbo o Joan Crawford, entre d'altres) o *Heavenly Bodies: Film Stars and Society* (1986) que continua en aquesta línia, analitzant com les audiències perceben i es relacionen amb icones com com Judy Garland o Marilyn Monroe. Per la seva banda, en el seu article "Desperately Seeking Difference" (1987)⁶, i posteriorment en el seu llibre *Star Gazing: Hollywood Cinema and Female Spectatorship* (1994), Jackie Stacey, analitza la reacció de les espectadores femenines davant estrelles de Hollywood dels anys 40 i 50, com Doris Day i Rita Hayworth, i fins i tot, seguint la línia de Koch parla de la possibilitat d'un cert plaer homoeròtic en la identificació.

L'any 1987, Carol J. Clover també parla del que ella anomena la possibilitat d'identificació bisexual tant d'espectadors com d'espectadores en el seu article "Her Body, Himself:

⁶ Inclòs també al recull editat per E. Ann Kaplan (2000, pp. 450-465).

Gender in the Slasher Film” (1987 pp. 187-228)⁷ sobre l'*slasher*: un subgènere de terror en què hi ha un psicòpata que assassina normalment amb una arma blanca, i en el qual sovint l'única supervivent és una noia, i en el qual hi podríem incloure alguna de les pel·lícules que conformen la mostra –com per exemple *Single White Female*–. Clover afirma que no tan sols les espectadores femenines, si no també els espectadors masculins són capaços d'identificar-se amb l'altre gènere. Per explicar aquesta teoria, es recolza en la figura de la “final girl”, la supervivent d'aquest subgènere de pel·lícules de terror. Segons explica Clover, a l'*slasher*, és ella qui posseeix la mirada, és ella qui domina l'acció, i per aquest motiu, sovint és masculinitzada (Prince (ed.) 1998 pp.147-148). L'auto-rescat de la “final-girl” (és comú que s'acabi salvant a ella mateixa) converteix la víctima en l'heroï, i és en aquest moment en què Clover considera que l'espectador masculí, de manera masoquista, s'identifica amb la protagonista femenina i és capaç de posar-se a la pell d'una dona espantada, que pateix. Així, segons aquestes teòriques, no hi ha una correspondència directa entre el gènere de l'espectador o espectadora i el gènere del personatge amb qui s'identifica, una idea en què també insistirà, com veurem, Teresa de Lauretis.

4.3 Mary Ann Doane i la mascarada de la feminitat

La teoria sobre “la mascarada de la feminitat” que la teòrica feminista Mary Ann Doane desenvolupa i aplica al cinema, partint del concepte de “mascarada” que havia descrit l'any 1929 la psicoanalista britànica Joan Riviere en el seu assaig titulat “Womanliness as a masquerade” (1929, pp 75-84), també és essencial per a la teoria filmica feminista i per aquesta investigació en concret.

En el text original, Riviere descriu com, en algunes ocasions, les dones han de mostrar un excés de feminitat que funciona com una màscara per compensar la seva usurpació d'un poder fàl·lic. Aquesta màscara, en forma de feminitat hiperbòlica, seria un mecanisme de defensa per alleugerir l'efecte que l'èxit femení podria tenir en l'ego masculí (Riviere

⁷ Inclòs a Prince (ed.) (1998, pp. 125-174).

citada per Doane, 1991, p.25).

En el seu article “Film and the Masquerade: Theorising the Female Spectator” (1991, pp. 17-32), publicat per primera vegada el 1982, Mary Ann Doane exposa que la mascarada de la feminitat crea una distància entre la dona espectadora i la imatge de la dona que hi ha a la gran pantalla, en posar en primer pla l’artifici que hi ha darrere de la construcció d’una feminitat normativa. L’important és que, segons Doane, la dona té un paper actiu pel que fa a aquesta “màscara” de la feminitat: se la pot posar o treure, guanyant així distància i control sobre la feminitat que suposadament ha d’encarnar. En paraules de Doane:

The masquerade, in flouting femininity, holds it at a distance. Womanliness is a mask which can be worn or removed (...). The transvestite adopts the sexuality of the other –the woman becomes a man in order to attain the necessary distance from the image. Masquerade, on the other hand, involves a realignment of femininity (1991, p.25).

Així, Doane no considera les dones simples recipients passius de les definicions hegemòniques de la feminitat, sinó que argumenta que poden modular-la i participar activament en la seva construcció. La mascarada té el potencial de convertir-se, per tant, en un espai de poder femení. Per altra banda, el treball de Mary Ann Doane al voltant de la figura de la *femme fatal*, recopilat en el seu llibre *Femmes Fatales* (1991), la qual analitza des d'un punt de vista psicoanalític i a la qual aplica també la seva teoria sobre la mascarada de la feminitat, serà una altra de les obres capdals d'aquesta investigació.

4.4 Teresa de Lauretis: la indiferència dels sexes i la representació del lesbianisme

Si el feminisme de la segona onada (aproximadament, fins a finals dels anys 70), s'havia centrat molt en demanar la igualtat per a la dona a partir de la reivindicació de la seva diferència, és a dir, que partia d'una diferència essencial entre l'home i la dona, Teresa de Lauretis és una de les primeres teòriques en assenyalar les limitacions d'aquesta concepció

essencialista del gènere. Per a De Lauretis, el principal problema és precisament el fet de partir de dues categories oposades (home/dona), ja que això dificulta molt que es puguin fer visibles diferències i matisos, per exemple, entre les mateixes dones. En aquest sentit, en el seu llibre *Alice Doesn't: Feminism, Semiotics, Cinema* (1984), De Lauretis explica la diferència entre el concepte “dones” (women), el que ella considera els subjectes històrics reals, i el concepte “dona” (woman), que defineix com la construcció fictícia de la dona que s’ha creat a partir de les formes tradicionals de producció cultural (1984, p.7). De Lauretis adverteix de les dificultats d'existir com a subjecte femení en la societat si no s’abraça aquest concepte construït i socialment acceptat de “dona”, i pretén oferir una concepció més àmplia del gènere i de la identitat femenina.

Seguint aquesta línia, en el seu assaig “The Technology of Gender” (1987), De Lauretis argumenta que el gènere entès com a diferència sexual (home/dona), i tots els seus derivats (la feminitat, la cultura de dones, l’escriptura femenina, etc.) han arribat a ser una limitació per al moviment feminista (1987, p.1). A partir del concepte de la “tecnologia del sexe” que agafa del teòric postestructuralista Michel Foucault –qui afirma que la idea de sexualitat que tenim no és inherent en els humans, si no que és la causa d’una complexa tecnologia política; és a dir, d’una construcció feta pels models de cultura dominants (1990, p.127)–, De Lauretis, introdueix el concepte de “tecnologia del gènere” (vegeu De Lauretis, 1987). Ella proposa que no només la sexualitat, sinó també el gènere és una construcció producte de diverses tecnologies socials. Segons De Lauretis, el gènere no és una manifestació natural i espontània del sexe, i no hi ha una diferència essencial inherent entre homes i dones. Entre les tecnologies socials que han contribuït a construir i delimitar el gènere, hi enumera el cinema (1987, p.2).

Per altra banda, Teresa De Lauretis també és pionera en teoritzar sobre la representació del subjecte lesbiana a la cultura, específicament, sobre la dificultat de representar aquest subjecte, concretament, en el cinema: una altra de les problemàtiques amb què ens toquem reiteradament en aquesta investigació. En aquest sentit, és de gran importància el seu assaig “Sexual Indifference and Lesbian Representation” (inclòs a Kaplan (ed.) 2000, pp. 384-406) , publicat per primera vegada el 1988, en què reflexiona al voltant de com la

representació del lesbianisme a la cultura, per part de les autores lesbianes, ha estat lligada precisament a la relativització de la diferència dels sexes. De Lauretis teoritza sobre la dificultat de representar el subjecte lesbià en el context de la cultura patriarcal, un subjecte que porta implícita la possessió del desig, i d'un desig que, a més a més no passa per l'home. En paraules de De Lauretis:

The difficulty in defining an autonomous form of female sexuality and desire (...) is perhaps even greater than the difficulty in devising strategies of representation which will, in turn, alter the standard of vision, the frame of reference of visibility, of *what can be seen* (p. 398).

En aquest assaig, De Lauretis també fa referència a la importància de la re-apropiació que el públic lèsbic ha fet d'algunes representacions dominants a la cultura i al potencial subversiu d'aquest tipus d'associacions (p. 396), una idea a la qual tornarem en diferents moments a la segona part d'aquesta investigació.

Per altra banda, a l'article "Film and the Visible", publicat en el recopilatori editat per Bad Object-Choices (1991) titulat *How Do I Look? Queer Film and Video*, i revisat i inclòs posteriorment en el seu llibre *The Practice of Love: Lesbian Sexuality and Perverse Desire* (1994), en una nova versió titulada "Recasting Primal Scene: Film and Lesbian Representation", Teresa de Lauretis adreça específicament la problemàtica de la representació del desig lèsbic en el cinema. A partir d'una anàlisi de la pel·lícula independent de temàtica lèsbica *She Must Be Seeing Things (Las Alucinaciones de Ágata)*; Sheila McLaughlin, 1987), De Lauretis teoritza sobre com McLaughlin aconsegueix, al seu parer, retratar l'especificitat del desig lèsbic, parla de la dificultat de retratar aquesta especificitat i contraposa el retrat que fa McLaughlin del lesbianisme amb altres pel·lícules que representen el que ella considera "lesbianism that is heterosexually conceived" (p. 117).

De Lauretis observa com la sexualitat sempre s'ha pensat a mesura de l'home blanc heterosexual, fins i tot en el marc de la teoria feminista: "In this standard frame (...)

reaffirmed again and again, alas even in feminist theory, what ever women may feel toward other women cannot be sexual desire” (p.111) diu en relació a com, segons ella, fins i tot les teòriques feministes han invisibilitzat el desig lèsbic. I més endavant afegeix: “One may not be born a woman or a man, but one can desire only as a man” (p.112).

En aquest sentit, per a De Lauretis, és problemàtica la teorització psicoanalítica que algunes feministes com Doane o Stacey han fet sobre la possibilitat d'identificació bisexual de l'espectadora femenina en general, o fins i tot sobre la possibilitat que l'admiració per les estrelles cinematogràfiques pugui provocar plaer homoeròtic en l'espectadora heterosexual, perquè creu que amb aquesta generalització es corre el perill d'invisibilitzar el desig genuïnament lèsbic. En paraules seves: “to many feminist critics and theorists, lesbian subjectivity is a subset, a variation, or a component of female subjectivity, few would agree with Wittig that 'lesbians are not women” (p.115).

De Lauretis també critica el fet que teòriques com Eve Sedwick o Julia Kristeva hagin equiparat -o fins i tot supeditat- el lesbianisme a altres formes de socialització entre dones (el vincle mare filla, les relacions entre germanes o entre amigues, etc.), i atribueix a Sedwick la concepció, al seu parer heterosexista, de que el lesbianisme “is not about desire” (p. 115). Segons De Lauretis:

The sweeping of lesbian sexuality and desire under the rug of sisterhood, female friendship, and the now popular theme of the mother-daughter bond, has become canonical in feminist criticism (...) in all three parts of the rug, what is in question it not desire, but identification (p. 116).

En aquest sentit, De Lauretis insisteix en la idea que, en alguns casos, “films may represent “lesbians” and yet fail to represent lesbianism as a specific form of sexuality” (1994, p. xvi). Aquesta serà una idea que tindrem en compte a l'hora d'analitzar la posada en escena del lesbianisme a les pel·lícules de la mostra.

4.5 Judith Butler i la performativitat de gènere

L'any 1990 es publica el llibre *Gender Trouble (El gènere en disputa)*, de Judith Butler, un llibre de corrent postestructuralista i antiessencialista considerat fundacional dels estudis de gènere i la teoria *queer*. A *Gender Trouble*, Butler insisteix en la idea que apuntava De Lauretis del gènere com una construcció social, però va més enllà i descriu un fenomen que ella anomena la “performance” de gènere: parla del gènere com el resultat d'una actuació, marcada per la repetició semiautomàtica de models col·lectius de comportament imperants a la societat. Una de les seves aportacions més destacades és la idea que la naturalesa performativa del gènere obre la possibilitat de representar-lo de forma transgressora.

Així, d'alguna forma, aquest llibre aprofundeix el que Doane ja apuntava: que la “performance” de gènere podia arribar a ser un escenari d'apoderament individual. Butler diu que quan defugim repetir els codis de gènere dominants, quan trobem mètodes per a no repetir-los correctament, estem boicotejant els esforços de la societat de fixar el gènere en un sistema binari que separi els homes de les dones. D'aquesta manera, subvertint el gènere, exposem el caràcter artificial de la masculinitat i la feminitat, desafiant tant la noció de diferència sexual com la ideologia de la heteronormativitat que la sustenta. Per exemple, per a Butler, la repetició errònia dels codis dominants de gènere, com les paròdies de gènere que ofereixen les actuacions *drag*, poden funcionar com una pràctica de resistència cultural.

De fet, a *Gender Trouble*, Judith Butler estipulava que categories com la homosexualitat només són possibles en una societat masclista. En el llibre l'autora hi descriu la “matriz heterosexual” de què es nodreix la nostra societat. Butler explica que l'heterosexualitat sistemàtica és el preu que hem de pagar per unes identitats de gènere estables, i afirma que perquè l'heterosexualitat es mantingui com a model imperant, necessita de l'existència de la noció d'homosexualitat, que ha de mostrar-se com quelcom prohibit però dins les fronteres de la cultura, com l'exemple del que no ha de ser (2007, p.70).

Podem considerar el concepte de matriu heterosexual o “heterosexual matrix”, similar al de “compulsory heterosexuality” que descriu Adrienne Rich en el seu assaig “Compulsory Heterosexuality and Lesbian Existence” (1981) o també al concepte de què parla Monique Wittig a “The Straight Mind” (1992), publicat per primera vegada el 1979 i recollit el 1992 en un recull d'assajos sota el mateix títol, als quals Teresa de Lauretis es refereix en nombroses ocasions.

Les teòriques de la tercera onada feminista i la teoria *queer*, que sorgeix entre els anys 80 i principis dels 90, en el mateix moment en què cristal·litza a la gran pantalla l'arquetip que estudiem, consideren que l'objectiu del feminisme no només és acabar amb les desigualtats de gènere, si no també desmuntar els models de gènere imperants. Promoure una societat en què les identitats cisgènere (persones la identitat de gènere de les quals es correspon al gènere que se'ls ha assignat en néixer) puguin conviure de manera natural amb les identitats *trans* o *gender queer*.

La teoria *queer* (que en anglès vol dir estrany, rar) és una teoria antiessencialista, que es construeix a partir de les teories de l'alteritat: pel que fa a gènere, però també pel que fa a classe o raça. Així, cal insistir en què el *queer* no és el gai, si no que és qualsevol cosa contrària a la norma, al legítim. Pretén ser el que podríem anomenar una identitat sense essència. Per a més informació sobre el significat i la trajectòria de la teoria *queer*, veure Morland i Willox (eds.) (2005).

4.6 Els estudis LGTBIQ+ en el cinema

Un llibre pioner en el camp dels estudis LGTBIQ en el cinema és *The Celluloid Closet*, de Vito Russo, escrit el 1981 i revisat el 1987. En aquest llibre, Russo es dedica a fer una relectura de la història del cinema en clau gai i lèsbica, buscant el que ell considera personatges gais a l'ombra, o personatges gais codificats, en el cinema comercial, els quals enumera i analitza. D'altres obres destacades que segueixen una estela similar són *Now You See It: Studies on Lesbian and Gay Film* (1991) de Richard Dyer, *Vampires and Violets:*

Lesbians in Film (1993) d'Andrea Weiss i *Uninvited: Classical Hollywood Cinema and Lesbian Representability* (1999) de Patricia White, que també realitzen una recerca de personatges LGTB ocults en diverses obres del cinema clàssic, els posen en context i els analitzen des de diferents disciplines. Aquests llibres seran de gran importància per a aquesta investigació, i seran estudiats i citats àmpliament en apartats posteriors. Amb tot i amb això, aquest treball s'emmarca no tant en la cerca de personatges gais ocults en el cinema *mainstream* com en l'anàlisi dels personatges i els contextos que acompanyen algunes de les primeres expressions explícites de lesbianisme en el cinema comercial.

4.7 El postfeminisme i la contemporaneïtat

El terme postfeminisme té diverses definicions acceptades en el món acadèmic. Alguns teòrics van començar a parlar de “postfeminisme” als anys 80, utilitzant el concepte com un sinònim de “feminisme postestructuralista”, és a dir com un moviment feminista crític amb el binarisme i l'etnocentrisme de la segona onada feminista, directament relacionat amb la corrent cultural postestructuralista, en què com hem vist s'inclouen teòrics com Michel Foucault o Judith Butler.

Més recentment, però, s'ha començat a utilitzar el terme amb un altre significat: com un moviment que considera que el feminisme està superat, i que no només ja no es necessari, si no que fins i tot podria ser contraproduent per a l'apoderament femení. Aquesta corrent, molt lligada al capitalisme neoliberal, considera que les dones ja han assolit la igualtat d'oportunitats, i que els missatges derrotistes sobre les desigualtats que encara afecten les dones poden minar la seva confiança i fer-les menys competitives.⁸

En aquesta investigació ens referirem sempre al postfeminisme en aquesta segona accepció, adoptant la definició que fa servir Samantha Lindop (2015), segons la qual “postfeminism is conceived as a reaction, or retaliation, against feminism” (p.2). Lindop, també relaciona

⁸ Per a més informació sobre l'origen i els diferents significats del concepte Postfeminisme veure Negra i Tasker (eds.) (2007); Brabon i Genz (2009) i Gwynne i Muller (eds.) (2013).

aquest concepte amb els mitjans de comunicació de masses i la cultura popular. En paraules seves:

Dominant postfeminism is a patriarchally grounded, media inspired concept that promotes the individualistic, consumer driven rhetoric of neoliberalism, while shying away from political engagement, instead functioning as a closed loop rhetoric that begins and ends with the media, popular culture, and advertising (p.11).

Com bé observa Lindop en el seu llibre *Postfeminism and the Fatale Figure in Neo-Noir Cinema* (2015), la irrupció del terme postfeminisme en la cultura popular coincideix amb l'aparició de la nova *femme fatale*, que protagonitza un bon número de pel·lícules que formen part de la mostra de la investigació, especialment als anys 90. Un llibre que descriu de manera específica aquest fenomen reactiu al feminisme en el cinema comercial és *Backlash: The Undeclared War Against Women*, de Susan Faludi (1991), en qual l'autora descriu el que ella considera una demonització de la dona professional independent en diverses pel·lícules de l'època (per exemple, en el cas de *Fatal Attraction* (*Atracció fatal*, Adrian Lyne, 1987).

Altres obres que analitzen com el discurs postfeminista que acabem de definir s'introdueix en les narratives filmiques són *Neo-Feminist Cinema: Girly Films, Chick Flicks, and Consumer Culture* (2010), de Hillary Radner; *Enlightened Sexism: The Seductive Message that Feminism's Work Is Done* (2010), de Susan J. Douglas; *Feminist Film Theory and Pretty Woman* (2016), de Mari Ruti, o el llibre editat per Diane Negra i Yvonne Tasker *Interrogating Postfeminism: Gender and the Politics of Popular Culture* (2007).

Tant Ruti com Radner i Douglas analitzen un tipus de personatges femenins recurrents a les ficcions audiovisuals contemporànies: les professionals independents que a més a més són normativament atractives a nivell sexual i que troben un aparent plaer en el fet de ser cosificades o fins i tot auto-cosificades. Douglas destaca també l'aparició de dures heroïnes d'acció que poden generar una fantasia d'igualtat. Segons aquestes teòriques, si la

feminitat tradicional tenia connotacions de passivitat i submissió, aquesta nova feminitat neoliberal connota activitat i autonomia, i això la fa més atractiva. Però per a elles, aquesta nova feminitat, en lloc d'apoderament genuí, ofereix simplement il·lusions de poder.

De fet, les protagonistes de les pel·lícules a què es refereixen aquestes teòriques solen emfatitzar la seva diferència amb els homes exhibint una feminitat hiperbòlica, una feminitat especialment vinculada a la cultura de consum. Segons Douglas, el postfeminisme aconsegueix presentar l'heteropatriarcat com a plaent per a les dones, i envia el missatge que l'apoderament femení rau en la pròpia cosificació sexual. Els retrats mediàtics de la feminitat neoliberal, com és el cas de les protagonistes de les pel·lícules i series que analitza Radner, expressen un tipus d'apoderament femení dissenyat per a ser acceptat pels públics massius. És a dir, apoderament femení després de la seva essència feminista reivindicativa, i aïllant tant a l'heteropatriarcat com al consumisme.

En la seva anàlisi, Ruti també posa en evidència algunes contradiccions de teories com la de la mascarada de la feminitat i la performativitat de gènere. Segons Ruti, la idea que les dones podien guanyar independència i poder interpretant i modulant voluntàriament la seva feminitat, i fins i tot reproduint a la perfecció una feminitat normativa, pot haver contribuït a l'auge d'algunes formes d'hiperfeminitat relacionades amb el consumisme, o fins i tot, en alguns moments, a l'auto-cosificació sexual de la dona.

4.8 Teoritzar la lesbiana assassina en el cinema comercial

Seguint la línia marcada per Mulvey, i com s'han encarregat d'estudiar teòriques com Teresa de Lauretis (1984) o Mary Ann Doane (1991), la representació del cos i la sexualitat femenina ha tingut un paper tan fonamental com controvertit en el cinema. La pròpia naturalesa de les projeccions, en què es disposa la pantalla com una finestra en una sala obscura on el principal espectacle ve donat pel plaer d'observar, posen l'espectador en una posició essencial de *voyeur* que ha marcat la manera de construir el discurs cinematogràfic. La perspectiva androcèntrica d'aquest discurs ha contribuït a què, ja des dels inicis, el

cinema s'hagi basat en gran part en el plaer, sovint fetitxista, de veure el que és prohibit en relació al cos de la dona (tradicionalment en situacions controlades per l'home) donant lloc al fenomen que Doane (1991) anomena “woman as screen” (p.19), que és un dels punts de partida a l'hora d'analitzar les imatges que tractem en aquesta recerca.

La llavor d'aquesta investigació es troba en un treball final realitzat en el marc del Màster en Estudis de Cinema i Contemporani de la Universitat Pompeu Fabra, que parteix de l'anàlisi d'una sèrie de pel·lícules sorgides a Hollywood als anys 90, en les quals poden observar-se certs indicis sobre la recurrència de la presència de l'homosexualitat femenina relacionada amb l'assassinat. Són films d'una època especialment captivant perquè se situa en un moment de canvi de les tendències de la indústria cinematogràfica americana, marcada per la crisi després de l'onada de nous cineastes dels setanta. Un punt en el qual ja fa anys que s'ha superat la influència del codi Hays⁹ i en què el cinema comença a canviar encara més en pro de la recaptació econòmica que de les inquietuds intel·lectuals. La societat cada cop demana emocions més fortes, i comença una tendència a l'excés que encara avui és vigent en el cinema comercial, amb l'explotació de la sexualitat com un dels màxims reclams taquillers. Tot això, combinat amb un moment de cert auge del feminisme americà i la consolidació de les teories *queer*, en una època en la qual la comunitat LGTBIQ+ anava guanyant visibilitat progressivament (una visibilitat lligada, en part, a les conseqüències que l'epidèmia de la SIDA va tenir per alguns sectors d'aquesta comunitat).

L'any 1990 es publica, com hem vist, *Gender Trouble* de Judith Butler, un llibre considerat cabdal en el naixement i la consolidació de la teoria *queer*. També a principis dels anys 90, apareix en l'entorn del cinema independent nord-americà el que es coneixerà com “New Queer Cinema”¹⁰, una sèrie de pel·lícules de temàtica *queer*, fetes per persones LGTBIQ+, que van desafiar la imatge estereotipada que algunes pel·lícules de l'entorn més comercial

⁹ El codi censurava tot tipus d'al·lusions a la sexualitat, especialment pel que fa a les “perversions” o “els amors impurs”. Va ser plenament vigent fins l'any 1966, quan es va reformular i suavitzar. L'any 1968 es va introduir el sistema de qualificacions actuals. Per a més informació veure Hanson (2007, pp. 137-138) i Parish (1993, p. XXIII).

¹⁰ Terme encunyat per la crítica cinematogràfica B. Ruby Rich a l'article “Homo Pomo: New Queer Cinema” (1992). Alguns directors representants d'aquest moviment són Todd Haynes, Gus van Sant, Rose Troche o Gregg Araki.

podien donar de la comunitat. I també és en aquest moment quan, segons Faludi (1991), el discurs postfeminista es comença a infiltrar a Hollywood.

Justament en aquest mateix context –els Estats Units de principis dels anys 90–, cristal·litza al cinema de Hollywood l'arquetip que estudiem. La lesbiana assassina protagonitza el que podem considerar les primeres mostres continuades de lesbianisme explícit a les grans pantalles majoritàries, i com a fenomen que forma part del sistema pot ajustar-se a la descripció anteriorment exposada de la teoria de la “matriz heterosexual” de Butler (2007, p.70): el personatge està construït de tal manera que dificulta molt una possible identificació, cosa que accentua una percepció d'alteritat. El seu comportament es mostra com l'excepció –sovint simplement anecdòtica– dins la norma heterosexual, i el personatge es mostra com quelcom atractiu però pervers, en cap cas desitjable més enllà del plaer *voyeur* que pot proporcionar. La lesbiana assassina personifica el que no ha de ser, i ho fa a través d'un personatge *excessiu*, en la majoria dels casos inversemblant.

Al llarg d'aquesta investigació hem observat que aquestes figuracions continuades de lesbianisme explícit en el cinema comercial estan molt lligades a uns gèneres cinematogràfics concrets que descriurem més endavant (cinema *noir* i cinema de terror). En particular, observem que, en gran mesura, la cristal·lització de l'arquetip que estudiem sorgeix en una sèrie de pel·lícules que podem emmarcar en el que es coneix com “*neo-noir*”¹¹: una reminiscència del cinema negre clàssic que es popularitza especialment en el Hollywood dels anys 80 i 90:

Neo-noir can then be seen to emerge in the late 1960s and early 1970s when Hollywood, in financial crisis, turned to the possibilities of a genre that appeared to have died out a decade earlier (...). A second cycle was inaugurated in the early 1980s by the success of *The Postman Always rings twice* (1981) and *Body Heat* (1981), both of which rendered more explicit the sexual tensions underpinning their sources (...). In some sense, despite subsequent peaks and troughs of production,

¹¹ Veure Conrad (2007): *The Philosophy of Neo-noir* i Hirsch (1999): *Detours and Lost Highways: A Map of Neo-Noir*.

this second cycle has never really ended, with the makers of crime and erotic thrillers continually down to – at the very least – the visual style of noir (Bould et al (eds.) 2009, pp. 4-5).

El *neo-noir*, s'emmarca en un context de canvi de la indústria del cinema i es caracteritza per la recuperació de part de l'univers simbòlic del *noir*, però si el *noir* clàssic es caracteritza per la codificació, relacionada amb la forta censura a què s'havia de sotmetre, el *neo-noir* es caracteritza per fer més explícits el sexe i la violència entesos com a reclams comercials.

En aquest context, reapareix amb força la figura de la *femme fatale*, que és una clara pionera del nostre objecte d'estudi (veure l'apartat 5.1.2.1 d'aquesta investigació), en una reinvençió més activa, més explícitament sexual i violenta que la que representava la seva predecessora. Com veurem al llarg de la investigació, si la *femme fatale* clàssica solia transmetre una certa ambigüïtat sexual, és comú en aquesta època que l'enigma es manifesti a més a més en explícites relacions lèsbiques, que serveixen normalment per fer més gran el seu enigma. Alguns dels exemples més clars són *Basic Instinct* (*Instint bàsic*; Paul Verhoeven, 1992), *Bound* (*Llaços ardents*; Wachowskis, 1996) o *Wild Things* (*Juegos salvajes*; John McNaughton, 1998) –trobarem més exemples i els desenvoluparem a l'apartat 6 del treball–.

En el seu llibre *Postfeminism and the Fatale Figure in Neo-Noir Cinema*, Samantha Lindop observa que aquesta nova *femme fatale* apareix sobretot en el que es considera el segon cicle de producció del *neo-noir*, que, com hem indicat anteriorment, comença a principis dels vuitanta i es consolida als 90. Segons Stables:

The *Femmes* in these *noirs*, like their predecessors, are generally considered to function as an expression of male paranoia. In this instance, the character is argued to operate as a patriarchal response to the increased power and autonomy availed to women in the wake of second wave feminism of the 1960s and 1970s (Stables citada per Lindop 2015, p.2).

Si bé, com observa Lindop (2015, p.1) la *femme fatale* clàssica ha estat àmpliament estudiada, especialment dins la teoria filmica feminista (amb exemples com els de Doane, 1991 o Kaplan, 1998), i si bé podem considerar que la nova *femme fatale* també ha estat àmpliament estudiada en aquest sentit, amb obres com les de la mateixa Lindop (2015) i Pidduck (1993, 1995), aquesta tendència de la nova *femme fatale* a mostrar comportaments lèsbics explícits no ha sigut estudiada encara en profunditat, ni tampoc s'ha vinculat amb altres formes de representació del lesbianisme al cinema comercial. Això és el que pretenem fer en aquesta investigació.

Si anem una mica més enllà, veurem que d'una manera o altra aquest nou arquetip que volem revelar havia romàs latent en el discurs cinematogràfic imperant. Com hem assenyalat anteriorment, la llavor de la lesbiana assassina es pot percebre en l'arquetip femení de la *femme fatale*, i al mateix temps, guarda una relació evident amb la vampira, el personatge fantàstic que més reiteradament ha tingut connotacions lèsbiques (i també assassines) –també estudiada àmpliament a l'apartat 5.1.1. A més a més, detectem també que moltes d'aquestes pautes que comencen a fer-se explícites als anys 90 se segueixen reproduint encara avui, en pel·lícules com *Black Swan* (*Cisne Negro*; Darren Aronofsky, 2010), *Side Effects* (*Efectes secundaris*; Steven Soderbergh, 2013) o *Lizzie* (Craig Macneill, 2018).

És important destacar que el gruix principal de pel·lícules que analitzem són concebudes en el marc del consum de masses, que delimita en gran mesura el nostre imaginari. Per això, en el context que ens interessa és necessari tenir present aquesta cita d'Andrea Weiss (1993):

Each lesbian image that has managed to surface – the lesbian vampire, the sadistic or neurotic repressed woman, the pre-oedipal "mother-daughter" lesbian relationship, the lesbian sexual challenge or titillation to men – has helped determine the boundaries of possible representation, and has insured the invisibility of many other kinds of lesbian images (p.1).

Dins aquestes categories que ella enumera, hi podem afegir que les figuracions de lesbianes al cinema comercial poden dividir-se en dos grans tipus: escenes eròtiques dedicades al *voyeurisme* masculí –com a *Basic Instinct*, *Black Swan* o *Wild Things*– o formes de posar èmfasi en la monstrositat dels personatges, de recrear personatges aïllats del sistema –per exemple a *Butterfly Kiss* (Michael Winterbottom, 1995) o *Monster* (Patty Jenkins, 2003)–, i en ocasions una mescla d'ambdues -com a *Chloe* (Atom Egoyan, 2009), *Heavenly Creatures* (Peter Jackson, 1994) o *Single White Female* (*Dona blanca soltera busca*; Barbet Schroeder, 1992). Però més enllà d'això, observem que moltes d'aquestes imatges negatives que predominen en els circuits comercials tenen també un potencial subversiu. En aquest sentit, és interessant tenir en compte que les autores feministes que han volgut fer cinema reivindicatiu no han obviat tampoc la iconografia d'origen masclista delimitada per la indústria. Doane (1991) planteja la problemàtica de com és possible filmar, des d'una perspectiva feminista, el cos femení quan ha sigut tan “overcoded, overwritten, overconstructed within mainstream culture” (p.12) al llarg de la història del cinema¹². En molts casos, això s'ha aconseguit apropiant-se d'aquests codis amb la intenció de donar-los la volta.

És clar que, malgrat la contradicció que com s'ha destacat ha protagonitzat la figura de la *femme fatale*, el seu origen no és feminista –com observa la mateixa Doane (1991) en la seva aproximació a la dona fatal “she is not a subject of feminism but a symptom of male fears about feminism¹³” (p.3) però com ella mateixa diu “Nevertheless, the representation – like any representation– is not totally under control of its producers and, once disseminated, comes to take on a life of its own” (p.3).

L'any 1993, Julianne Pidduck publica la tesi anomenada *The “Fatal Femme” in*

¹² En relació a aquesta problemàtica, veure l'article de Mary Ann Doane “Woman's Stake: Filming the Female Body” dins *Femmes Fatales* (1991).

¹³ Aquesta tesi de Doane cobra sentit quan observem que en alguns casos l'auge d'aquestes figuracions coincideix amb els moments d'expansió dels esmentats moviments reivindicatius. Per exemple, en el cas de l'auge de les vampires al cinema i la proliferació del feminisme als anys 70 o la irrupció i popularització de la lesbiana assassina al Hollywood dels anys 90, en un moment àlgid de la lluita pels drets socials dels homosexuals.

Contemporary Hollywood Film Noir: Reframing Gender, Violence and Power, en què identifica el que ella anomena un cicle de pel·lícules que inclouen dones que assassinen, i que inclou alguna de les pel·lícules que configuren la mostra d'aquest treball (com *Basic Instinct* o *Single White Female*). Pidduck critica que la teoria filmica feminista s'hagi centrat excessivament en la idea de la dona com a víctima (p.3), i es planteja què impliquen aquestes pel·lícules amb personatges femenins actius i que exerceixen la violència en el terreny de les relacions de poder i de gènere.

De fet, veurem que algunes directores de cinema han aprofitat la força de la dona fatal, i fins i tot, específicament de la lesbiana assassina, amb intenció reivindicativa. Ho han fet en l'àmbit comercial, com en el cas de *Jennifer's Body*; Karin Kusama, 2009, però també en els circuits alternatius, amb pel·lícules com *Lesbian Psycho* (Sharon Ferranti, 2002): un thriller de terror nord-americà de baix pressupost que funciona com un mena de paròdia feminista de l'arquetip de lesbiana assassina¹⁴). També a Europa, directores com l'alemanya Ulrike Ottinger han creat una iconografia pròpia de lesbiana assassina, sobretot amb el film *Madame X - Eine Absolute Herrscherin* (1977), i dos anys abans, Chantal Akerman ja havia fet *Jeanne Dielman, 23 Quai du Commerce, 1080 Bruxelles*: la història d'una mestressa de casa que viu alienada i es prostitueix per subsistir, i que (encara que no sabem si és lesbiana) troba en l'assassinat l'única forma de reivindicar-se.

Aquesta capacitat de reinterpretar i donar un nou significat als referents negatius no es limita al feminisme. Es dona també en un àmbit més àmpliament *queer*. Podem trobar lesbianes assassines a la filmografia d'un autor com John Waters, per exemple, a la seva trilogia *trash* (que podem considerar una sonada celebració de l'alteritat) en pel·lícules com *Pink Flamingos* (1972) o *Desperate living* (1977)¹⁵. L'enigma d'aquesta contradicció pot estar relacionat amb la complexitat de les relacions de poder que Foucault (1990) anomena “micro-physis of power” (p.92), i en el controvertit lligam entre poder i violència que existeix al cinema. Les dones havien aparegut històricament com a víctimes d'aquesta

¹⁴ En una festa de lesbianes en una casa de camp aïllada es comet un assassinat, l'eslògan del film és “Everyone is a suspect. Everyone is a lesbian. Only one is a Psycho Killer”.

¹⁵ Veure Waters (1988): *Trash Trio. Three Screenplays by John Waters*.

violència, exercida per part de l'home. Als anys 70, quan comença a haver-hi una consciència pública del feminisme, E. Ann Kaplan (1998) detecta una sèrie de films que representen històries de dones independents que acaben sent castigades amb una violència desmesurada –analitza concretament *Looking for Mr. Goodbar* (*Buscando al Sr. Goodbar*; Richard Brooks, 1977) (p.73). En contrapartida, les pel·lícules de dones (siguin o no lesbianes, o es tracti de qualsevol subjecte que puguem considerar en discriminació segons els paràmetres de la societat) que assassinen mostren una manifestació de força que pot subvertir aquestes microrelacions de poder. La violència és utilitzada per l'ésser reprimat per expressar la seva força, i aquí rau el potencial reivindicatiu d'aquestes imatges que alguns autors i autores han aprofitat.

Per altra banda, hi ha pel·lícules que sense tenir cap intenció reivindicativa es mouen en aquests mateixos paràmetres, i és possible que els espectadors hi percebin aquesta potencialitat trencadora. Richard Dyer (1986) diu a la introducció del seu llibre *Heavenly Bodies* "audiences cannot make media images mean anything they want to, but they can select from the complexity of the image the meanings and feelings, the variations, inflections and contradictions, that work for them" (p.5) i això és precisament el que ha succeït en molts casos amb l'arquetip que estudiem. Les connotacions feministes que la *femme fatale* ha tingut per alguns sectors de la població des dels seus orígens poden atribuir-se a la necessitat de buscar símbols en un context on encara no existeixen. De la mateixa manera, la falta de referents positius ha fet que les lesbianes hagin reinterpretat algunes imatges l'origen de les quals és homòfob i les hagin agafat com a referents.

5. Antecedents i primers símptomes de la lesbiana assassina en el cinema

5.1 La importància del gènere (*noir* i terror)

Un aspecte que no ha passat per alt a la investigació és que, com veurem, els contextos en què s'han reproduït les diferents versions de la lesbiana assassina hi té una importància especial el gènere cinematogràfic. Ja hem esmentat la seva irrupció en el *neo-noir*, herència directa del gènere negre, de què parlarem en aquest apartat. L'altre gran gènere on s'ha pogut veure l'arquetip és el de terror.

Els monstres del cinema poden servir en ocasions com a metàfora dels temors de la societat. La fantasia, o la manca de naturalitat i versemblança és un àmbit en el qual els homes s'han sentit segurs per representar les seves pors. Un dels exemples més clars d'això, explicat detingudament en el llibre de Kracauer *De Caligari a Hitler* (1985), el trobem en l'expressionisme alemany, en el qual podríem dir que es troba la llavor tant del cinema negre com de les pel·lícules de terror, i amb *Nosferatu* (F.W. Murnau, 1922), dels films de vampirs en concret, també de gran importància en aquesta investigació.

Antonio Santamarina (1999) reconeix el vincle entre el cinema negre i l'expressionisme en el llibre *El cine negro en 100 películas*, quan diu el següent:

Lo que confiere su verdadero carácter “negro” a estas películas es –antes que su temática– su construcción formal (más deudora del expresionismo que del realismo), la textura visual de sus imágenes, su estructura narrativa, la puesta en escena (...). En otras palabras, la utilización de un lenguaje elíptico para describir un mundo casi de pesadilla, donde las fronteras entre el bien y el mal aparecen completamente difuminadas y donde las luces pugnan dolorosamente por abrirse camino entre las sombras (p. 13).

Per la seva banda, Lindop (2015) descriu i contextualitza aquesta influència germànica tant en el cinema de terror com en el cinema negre, i parla de la confluència entre els dos gèneres ja en l'època clàssica, amb l'exemple de *Cat People (La dona pantera;* Jacques Tourneur, 1942), la qual descriu com “the most renowned illustration of a film that satisfies the conventions of both *noir* and horror” (p.10). Però Patricia White va una passa més enllà quan reconeix “the alliance of horror with lesbianism” en el seu article “Female Spectator, Lesbian Spectre: The Haunting” (Inclòs a Kaplan (ed.) 1998, pp. 131), en el qual analitza la posada en escena de les tendències lèsbiques del personatge de Theo (Claire Bloom) en el film de terror *The Haunting (La Casa Encantada;* Robert Wise, 1963)¹⁶. Així, també el lesbianisme s'ha representat de manera recurrent en l'àmbit del fantàstic i del terror, essent les vampires lesbianes, com veurem més endavant, el màxim exponent d'aquest fenomen.¹⁷

Pel que fa al cinema negre clàssic –el gènere en el qual la figura de la *femme fatale* (de la qual, com veurem, beu també de manera evident la lesbiana assassina) cobra el seu màxim esplendor– tot i que no hi ha dates de consens absolut entre els acadèmics en relació a quan comença i quan acaba, una de les teories més acceptades és la de Schrader, que situa la seva data d'inici a l'any 1941 amb l'estrena de *The Maltese Falcon (El falcó maltès,* John Huston) i el seu final l'any 1958 amb *Touch of Evil (Set de mal,* Orson Welles). (Schrader citat per Lindop, 2015, p.10).

En relació a l'època en què es popularitza aquest tipus de cinema, cal destacar que des del punt de vista de la representació de la dona, es tracta d'un moment controvertit i sens dubte important. Per una banda, es creen personatges femenins amb una gran força, hi ha certa proliferació de protagonistes femenines de pes que algunes autores com Kaplan relacionen amb factor sociològic de la guerra¹⁸. Per primera vegada, es representen de manera massiva dones independents, que o bé treballen o bé són mantingudes per un home de qui no depenen emocionalment, i el paper de les quals a la trama no es limita a la vessant

¹⁶ En la recent sèrie televisiva de terror *The Haunting of Hill House* (Netflix, 2018), inspirada en la mateixa novel·la de Shirley Jackson que va inspirar la pel·lícula de 1963, la Theo interpretada per Kate Siegel és explícitament lesbiana.

¹⁷ Veure les referències bibliogràfiques de Pedraza (1991, 2004); Melero (2010); Zimmerman (1981) i Weiss (1993).

¹⁸ Veure Kaplan (ed.) 1980. *Women in Film Noir*.

amorosa; sinó que són elements actius. Amb tot i amb això, com veurem més endavant, solen ser fortament castigades per això.

Una de les claus és que en el cinema negre desapareix o es fa menys visible l'àmbit domèstic que havia estat tradicionalment domini femení i que Silvia Harvey reconeix com un microcosmos on es representen totes les pautes de dominació (Kaplan (ed.), 1980, p. 23). A grans trets, podem dir que el pessimisme d'aquests films provoca que siguin recurrents l'absència de la institució familiar¹⁹ i el fracàs de l'amor romàntic, els dos grans àmbits on fins ara s'havien ubicat els personatges femenins, que es veuen, doncs, forçats a redefinir-se fora del típic paper d'enamorada o mare. A més a més, destaca el fet que les dones semblen aparèixer per primera vegada com a dominadores de la seva pròpia sexualitat, i això entra en joc en una època que es caracteritza precisament per la decadència de l'heroi. Aquest prototip de dona sexualment alliberada es presenta, per tant, com una amenaça per a l'home. Núria Bou explica aquest fenomen de la següent manera:

Si la guerra va marcar el final de l'*heroi lluminós* (...) el mateix conflicte bèl·lic va facilitar que un tipus de feminitats, aquelles que aspiraven a posseir alguna cosa més que una llar endreçada, poguessin emprendre una nova vida: dones poc temoroses dels homes que, lluny del combat, s'enriquien amb les pèrdues de la guerra, no dubten a reprendre els hàbits passats d'una figuració *vampiresca* dels inicis del cinematògraf i es converteixen en deesses enlluernadores en circulars pistes de ball (2004, p. 31).

¹⁹ Cal tenir en compte que l'univers domèstic, més que suprimit, apareix transformat, perquè com diu Dyer (1977, pp. 18-21) les cases que solen aparèixer són les dels dolents, o de gent "anormal", com solters (és a dir, "incomplets") o de parelles sense fills com a *Gilda* (Charles Vidor, 1946) o *The Postman always rings twice* (1946) o, de personatges que poden ser llegits com "gais" com a *Rope* (*La sogra*; Alfred Hitchcock, 1948).

5.1.1 La recurrència del vampirisme lèsbic

“De dona anticonformista, o poc obedient,
hem passat a monstre nocturn, dimoni malèfic. (...)

De dona frustrada a vampir nocturn: ha
transformat la seva impossible maternitat en canibalisme”

Alain Verjat (Citat per Bou, 2004, p.5)

Encara sota la censura del codi Hays s'estrena una pel·lícula de gran importància per al tema central d'aquesta investigació ja que és probablement el primer cas de lesbiana assassina que trobem en el cinema comercial –tot i que, a diferència de les pel·lícules que analitzarem a la segona part del treball, no conté mostres explícites d'aquest lesbianisme–. Es tracta de *Dracula's Daughter* (*La hija de Drácula*; Lambert Hillyer, 1936), una pel·lícula de terror ambientada a Europa (concretament, a Londres) que comença amb la suposada mort del vampir Dràcula i la consegüent història de la seva filla, interpretada per Gloria Holden. La protagonista és una vampira que lluita contra la seva naturalesa. Celebra la mort del seu pare perquè pensa que amb la seva destrucció s'acabarà la maledicció, però per molt que ho intenta no pot superar les seves ànsies de sang. Aquesta pel·lícula és cabdal perquè s'hi observa un fenomen que serà recurrent en el cinema comercial: la idea que el vampirisme pot funcionar com a pura metàfora del lesbianisme. Una idea que planeja tots els films de vampires i que és portada a l'extrem en la pel·lícula independent *Lesbian Vampire Killers* (Phil Claydon, 2009).

Aquesta pel·lícula realitzada als anys 30 és explicada des del punt de vista de la vampira, que busca desesperadament curar-se de la seva “malaltia” i poder convertir-se en una persona “normal”, però a qui no li queda més remei que resignar-se i acceptar la seva “anormalitat” (i aquesta afirmació del seu ésser acabarà amb la seva mort). La vampira coneix un psiquiatra amb fama de ser expert en curar les addiccions, un home a qui ella demana ajuda professional i a qui veu com la seva única salvació possible. Ell li diu que l'única forma de superar una addicció és enfrontar-se al desig i ser capaç de controlar-lo.

Per això ella fa anar el seu majordom a buscar una víctima que utilitzarà per posar-se a prova. Es tracta d'una noia jove i guapa a qui enganyen perquè li faci de model per un quadre. La noia està espantada, no s'acaba de refiar del majordom, però en un primer moment es tranquil·litza quan veu la mestressa (és una dona, per tant, no li farà mal), fins que s'adona, per com la mira, que en realitat és un monstre.

La vampira fa passar la noia i li demana que es descobreixi les espatlles. Quan la jove comença a dubtar de la seva actitud, arrel de l'estranya mirada de desig de la vampira, aquesta li mostra el seu anell i els seus ulls hipnotitzadors, enviant-li el missatge que es despulli abans de llançar-s'hi a sobre. D'aquesta seqüència en destaca la fredor de la posada en escena, la materialització de la monstrositat s'aconsegueix a través d'un rostre poc expressiu, pàl·lid, poc "femení", poc jove, que contrasta totalment amb el de la víctima. Veiem la vampira lleugerament contrapicada, cosa que la fa encara més imponent.

Pot considerar-se que en aquesta seqüència concreta es plasma la metàfora esmentada unes línies més amunt, que planeja tota la investigació. El vampirisme és una forma de monstrositat que serveix per representar l'aberració lèsbica, que denota la por a l'alteritat. La comtessa vol curar-se, però no pot escapar de la seva naturalesa, que és insana i perillosa. El fet de seguir els seus reprovables instints converteix la comtessa en assassina, com passaria durant anys en personatges homosexuals en films posteriors. A la pel·lícula sembla que l'única salvació al seu problema passa per aconseguir quedar-se amb l'home, a qui és incapaç de seduir amb els seus encants i intenta retenir a la força, però també en això fracassa. El personatge de Gloria Holden representa un ésser frustrat en tots els aspectes, una frustració que acompanyarà durant dècades les figuracions del lesbianisme a la gran pantalla.

Probablement a causa de la censura, no trobem altres lesbianes a les grans pantalles de Hollywood fins varies dècades després. L'any 1963 s'estrena l'esmentada pel·lícula de terror *The Haunting*, la qual White descriu com "one of the few Hollywood films that has a lesbian character" (Kaplan (ed.), 1998, p. 130). Però, sens dubte, el moment àlgid de la figura més important del lesbianisme en el cinema de terror (la vampira) el trobem a finals

dels 60 i 70, en els circuits independents, quan comença a donar-se una explosió de sexe i violència com a conseqüència del final de la censura. Es tracta de pel·lícules fetes en el marc d'un fenomen conegut com *sexploitation*, i l'equivalent *blaxploitation* –pel·lícules de la mateixa índole però fetes per i per a afroamericans–. Aquests films es caracteritzen per la presència de dones exuberants i fortes, sovint amb un punt sàdic, com a *Faster, Pussycat! Kill! Kill!* (Russ Meyer, 1965), o recreen civilitzacions femenines fantàstiques basades en el mite de les amazones, com a *The Wild Women of Wongo* (James L. Wolcott, 1959). Es tracta d'obres que no se sotmeten a cap tipus de norma moral –els seus creadors es mouen amb llibertat a través de tot tipus de tòpics misògins i d'explotació sexual– que solen basar-se en arguments de fantasia que acaben sent una excusa subordinada a les dosis de sexe i violència que mostren, i el lesbianisme hi és comú. Un important subgènere d'aquest tipus de pel·lícules és l'anomenat “WIP” (*Women in prison*), amb pel·lícules com *Women in Cages*, (Gerardo de Leon, 1971) –amb Pam Grier, una de les estrelles més destacades de la *blaxploitation*– *Caged Heat (La cárcel caliente*; Jonathan Demme, 1974), *The Concrete Jungle (La jungla de Cemento*; Tom DeSimone, 1982) i la seva seqüela *Chained Heat (Rejas Ardientes*, 1983), per posar-ne alguns exemples. Aquests films es basen en la idea d'un grup de dones tancades en un espai en què reben abusos de caire sàdic de tot tipus, sovint per part dels guardes que a vegades són homes, però d'altres són dones (lesbianes, sàdiques i castradores), una fórmula que funciona perfectament per potenciar el *voyeurisme* i les fantasies sexuals masculines (violacions, escenes lèsbiques, submissió sexual, escenes eròtiques a les dutxes comunitàries, violència entre dones, etc.) i el fetitxisme, ja que és típic que hi apareguin elements com el *bondage*. Tot i que com hem dit la naturalesa d'aquests films els apartava dels circuits comercials, part de la seva llavor acabaria arribant també anys després al cinema *mainstream*. Com veurem a l'apartat 6 d'aquesta tesi, algunes de les primeres lesbianes al cinema comercial podrien considerar-se la versió suavitzada d'aquestes.

Com hem comentat més amunt, un altre tipus paradigmàtic de pel·lícules d'explotació en les quals hi té un important pes el lesbianisme són les pel·lícules de terror eròtic sobre vampires que comencen a sorgir sobretot a finals dels 60 i que proliferen en gran mesura als 70, en el marc de la *sexploitation*. La popular trilogia de la productora britànica

Hammer *The Vampire Lovers* (*Las amantes del vampiro*; Roy Ward Baker, 1970), *Lust for a Vampire* (1971) i *Twins of Evil* (*Drácula y las mellizas*; John Hough, 1972) o la pel·lícula *Vampyros Lesbos* (*Las vampiras*; Jess Franco, 1971) que ja manifesta el lesbianisme de la vampira en el propi títol, en són importants exemples. També al panorama cinematogràfic espanyol de la transició hi arriben ecos d'aquest fenomen, en films com *La novia ensangrentada* (1972) de Vicente Aranda.

El vampirisme ha servit per justificar l'atracció d'una dona cap a una altra amb teories sobrenaturals. Normalment, es mostra des d'un punt de vista masculí que el deixa en la posició d'aberració, el mal, la cosa a combatre. I és obvi que el vampirisme lèsbic es veu afavorit per l'època d'explotació sexual. Bonnie Zimmerman (1981) ho descriu amb les següents paraules: “After 1970 filmmakers began to explore the explicit connections between sex and violence (...) desire to capitalize on the market for pornography, since the lesbian vampire genre can allow nudity, blood, and sexual titillation in a “safe” fantasy structure” (pp. 23-24).

Els referents bàsics en els quals solen inspirar-se els films de vampires són la novel·la *Carmilla* escrita per Sheridan Le Fanu l'any 1872, (basada en *Christabel*, una balada publicada el 1816) i la història de la comtessa Elisabeth Bathory, un personatge real a qui se li atribueix el rècord absolut (i inversemblant) d'haver causat unes 650 víctimes mortals, totes elles verges, de qui suposadament abusava i n'aprofitava la sang per banyar-s'hi i conservar així la joventut.²⁰ Cal destacar que la vampira en el cinema es popularitza en una època en la qual comença a tenir-se consciència pública del lesbianisme i els consoliden els primers moviments feministes importants. Amb perspectiva, pot afirmar-se que d'alguna manera ha servit per posar de manifest la por fonamental de l'home a les aliances femenines.

En aquest punt es planteja un debat recurrent en la investigació. Es tracta de la possibilitat

²⁰ Encara que res de tot això està demostrat, la comtessa va existir i la llegenda creada al seu voltant, segons la qual a més de torturar les noies també hi mantenia relacions sexuals, ha perdurat fins avui. Veure Craft (2009): *Infamous Lady: The True Story of Countess Erzsébet Báthory*.

d'interpretar aquestes imatges hostils cap a la dona (i més concretament, cap a la dona lesbiana) des d'una perspectiva feminista. Zimmerman analitza des d'aquest punt de vista la pel·lícula *Les lèvres rouges* (*El rojo en los labios*; Harry Kümel, 1971) –*Daughters of Darkness* en anglès– i sosté que aquest film, encara que hi trobem la mateixa atmosfera de les pel·lícules de vampirs que porta el missatge implícit que les aliances femenines són “antinaturals i perilloses”, també suggereix al mateix temps la seva potència trencadora.

En aquesta mateixa línia, Dyer (1993) parla de les pel·lícules de vampirs com un gènere en el qual s'ha utilitzat el lesbianisme per aprofundir en la idea predominant del “malignant lesbian power”, però també observa que “although undoubtedly intended as negative representations, the very force and vividness of these evocations of female, lesbian power mean that films such as *Daughters of Darkness* (...) might be appropriated as almost radical lesbian films”²¹ (p. 38).

L'argument i el tractament d'aquesta pel·lícula és semblant, com es veurà, al de *The Hunger* (*L'Ànsia*; Tony Scott, 1983) –un film posterior al text de Zimmerman, que analitzarem a l'apartat 6. Per començar, el punt de vista narratiu no és masculí en cap dels dos films. En els dos casos, la figura de la vampira és atípica en relació a la majoria de films del gènere: està interpretada per dones madures (Delphine Seyrig i Catherine Deneuve, respectivament) i no per noies joves amb aspecte vulnerable. Es tracta de dues prestigioses actrius que encaixen a la categoria de “culte”. Zimmerman (1981) diu de Seyrig: “She is portrayed as being a sophisticated, intelligent, motherly, and fascinating woman”, i en relació a la rivalitat amb l'home, diu que “the vampire's power seems both superior and more desirable than the man's” (pp. 23-24). Tots aquests adjectius poden aplicar-se perfectament al personatge de Deneuve a *The Hunger*. En aquestes dues pel·lícules hi predomina l'estil i un cert erotisme sofisticat, més que no pas el terror o la violència. Així, aquestes dues comtesses, una provinent d'una producció europea del 1971 i

²¹ En aquest sentit, convé fer un incís per observar com la sensibilitat d'algunes actrius pot contribuir a generar un determinat to en una pel·lícula. En el cas de *Daughter of Darkness*, és important destacar la relació de Delphine Seyrig amb el cinema feminista, fins i tot, la condició d'icona d'aquest tipus de cinema que va assolir, pel fet d'haver protagonitzat una pel·lícula tan important com *Jeanne Dielman, 23, quai du commerce, 1080 Bruxelles* (1975) de Chantal Akerman, però també per la seva participació en pel·lícules de cineastes com Ulrike Ottinger o Carole Roussopoulos.

l'altra del Hollywood comercial del 1983, són considerades rareses d'una tradició que com es veurà solia ser molt més dura amb les feminitats.

Nadja (Michael Almereyda, 1994) –una pel·lícula produïda per David Lynch– pot considerar-se, per altra banda, un *remake* contemporani de *Dracula's Daughter* ambientat també a la ciutat de Nova York i rodat en blanc i negre en honor a les primeres pel·lícules del gènere. De nou, la protagonista és d'origen europeu (compleix el tòpic de les vampires: és bohèmia, mística i llibertina) i al principi del film coneix la mort del seu pare. Com la vampira de *Dracula's Daughter* percep en certa manera com una alliberació la mort del vampir, però no és tan clar que vulgui canviar. Per altra banda, té un germà bessó que sí que renega del seu vampirisme (ell simbolitza el bé; i ella –la dona–, el mal). En aquesta pel·lícula també hi ha una trama lèsbica, prou explícita però poc coherent. La vampira coneix la dona del nebot de qui ha matat el seu pare (una noia jove amb el cabell curt i un aspecte androgin) en un bar. Hi ha una seducció, un enamorament inexistent en el film del 36 –en el qual la vampira es mostra amb tota la seva monstruositat i causa només temor–. En la versió de 1994, hi ha una escena de llit, de la qual en destaca el moment d'èxtasi quan la vampira descobreix que la seva amant té la menstruació.

Després de l'escena de llit i un cop a casa seva, la vampira diu al seu ajudant frases com “I think I'm in love” i “I haven't been interested in a woman in a long time” tot i que després sembla que s'oblida dels seus sentiments. De la mateixa manera, la dona a qui ha seduït passa la típica fase d'addicció però la supera sense gaires explicacions. Una idea que destaca en aquesta pel·lícula és que al final se suposa que el bé aconsegueix guanyar sobre el mal. Els “herois” aconsegueixen matar la vampira. Són tres homes i la dona amb qui ha protagonitzat l'escena de seducció, que sembla haver trobat de nou el camí “correcte”. Per contra, tot i que ells creuen haver triomfat, l'espectador sap que la vampira no ha mort, que s'ha reencarnat en la jove que utilitza d'hostatge (l'amant del seu germà). S'observa aquí una idea que es repeteix en diversos films de l'època: el mal no es destrueix, les feminitats són prou recargolades –intel·ligents i fortes en la seva capacitat de persuasió– que, com veurem que passa en films comentats més endavant, fins i tot quan l'home creu que ha vençut resulta ser enganyat (*Bound*, *Basic Instinct*, *Wild Things*).

A principis del segle XIX es comença a donar la representació artística dels vampirs amb un alt contingut eròtic lligat al lesbianisme, que va establir uns llocs comuns que encara són vigents. N'és una mostra la citada novel·la *Carmilla*, precursora d'aquest tipus de literatura i inspiradora de pel·lícules com *Vampyr*, de Dreyer (1932), o fins i tot, en alguns aspectes, del *Dracula* de Bram Stoker (1897) i de la posterior adaptació cinematogràfica de Coppola (1992), així com de bona part del mític imaginari de terror eròtic produït per la Hammer. La protagonista de la novel·la, Laura, porta una vida normal a les afores d'un castell a Àustria, on viu amb el seu pare. Arran d'un accident, la jove Carmilla i la seva suposada mare arriben al castell, i un estrany vincle neix entre les dues joves. Carmilla, que resulta ser una vampira, mostra un comportament romàntic cap a Laura, que és seduïda. Román Gubern parla de la novel·la amb els següents termes: “Carmilla ha recibido mucha atención por su audaz tratamiento de una pasión lésbica, que constituía en la época un categórico tabú sexual, añadiendo una transgresión erótica (el lesbianismo) a otra transgresión (el vampirismo)” (2002, p. 337).

És cert que com diu Gubern, la descripció que Le Fanu fa de la relació entre les noies és prou explícita, amb frases com “eres mía, has de ser mía, y tú y yo somos una para siempre” o “entonces se reclinaba en su silla, con las manos sobre sus ojos, y me dejaba temblando” (Le Fanu citat per Gubern, 2002, p. 337). Però pot donar lloc a equívocs titllar aquest fet de “transgressió eròtica”, ja que parteix de tota una tradició en la qual, com hem esmentat i com bé diu Pilar Pedraza: “Las muchachas desnudas durmiendo juntas la siesta o los juegos de ninfas de Diana entre las frondas no fueron bandera de ninguna actitud transgresora sino regalo para el voyeurismo masculino” (2004, p. 301).

Aquesta relativa tolerància a la representació del sexe entre dones, és, doncs, enganyosa, ja que, com veurem, en els discursos predominants, els assumptes en els quals un home no hi està implicat difícilment poden ser realment seriosos, i si ho són, sol ser en un sentit negatiu. Per això, les figures lèsbiques més representades en tot el discurs artístic són probablement les vampires, éssers ontològicament malvats pensats per causar terror, que creen una addicció fatal, semblant a una droga i que només poden portar les seves víctimes

(homes o dones) a la mort o a l'infern en vida. Es tracta de personatges que van influenciar en gran mesura la creació del mite de la *femme fatale*, també anomenada vampiressa o vamp. El càstig que reben les vampires, l'únic que pot acabar amb la seva maledicció, ve donat normalment per la penetració fàl·lica de l'estaca, i també per la castració simbòlica mitjançant la decapitació, és a dir que les històries d'aquest tipus sempre solen acabar amb la destrucció violenta de la vampira per part de la figura paterna (Pedraza, 2004, p. 307). En definitiva, podem considerar que la vampira afegeix a les relacions entre dones la violència necessària per posar-les al nivell de les heterosexuales, de manera que, com suggereix Zimmerman en el citat article, encaixin en un model patriarcal de sexualitat (p. 23).

5.1.2 La llavor de la lesbiana assassina en la dona fatal clàssica:

5.1.2.1 Relació amb la *femme fatale noir*

Les feminitats poderoses que sorgeixen als anys 40 en el cinema negre, convertides en les populars *femme fatales*, són d'una importància cabdal en el nucli de la present investigació ja que constitueixen un arquetip que és clau en la configuració de les figures i personatges que analitzem. Tot i que, com veurem, la seva simbologia ve de lluny i ja havien aparegut en el cinema anterior, és en aquesta època quan probablement s'articula i queda establert de manera definitiva aquest prototip en el cinema tal i com avui el coneixem. A diferència de la *vamp* dels anys vint i trenta, les *femme fatales* del cinema negre dels anys 40 solen ser més ambiciosos i independents, més explícites i perilloses, solen tenir un paper més actiu a la trama, i paguen pels mals que provoquen.

Richard Dyer relaciona en el seu article *Homosexuality and Film Noir* (1977) l'imaginari de les dones fatals amb el del gai masculí, però no esmenta la pròpia connotació en certa manera lèsbica que se'n pot observar i que a continuació serà exposada. Cal matisar que això no vol dir que les *femmes fatales* dels anys 40 i 50 apareguin normalment

involucrades en relacions reprimides amb altres dones, com passa en altres tipus de personatges de què parlarem. Això no obstant, com s'ha vist anteriorment, és recurrent a la reinvençió que es fa a partir sobretot dels anys 90 d'aquesta figura, que protagonitzi puntuals escenes lèsbiques, per això hem cregut oportú buscar la llavor d'aquest comportament ja en els personatges del *noir* clàssic.

Les *femmes fatales*, gairebé per definició, són una amenaça per la integritat masculina, i en aquesta època no és estrany que siguin explícitament assassines. És significatiu que, sovint, el que les impulsa (o fins i tot les porta) a matar és la voluntat d'alliberar-se d'una relació opressora –en són exemples *Double Indemnity* (*Perdició*; Billy Wilder, 1944), *The Postman Always Rings Twice* (*El cartero siempre llama dos veces*; Tay Garnett, 1946), *Kiss Me Deadly* (*Un petó mortal*; Robert Aldrich, 1955) o *Gun Crazy* (*El dimoni de les armes*; Joseph H. Lewis, 1950)–. Com remarca Janey Place en el seu article *Women in Film Noir*, publicat en el llibre editat per E. Ann Kaplan sota el mateix títol (1980), la *femme fatale* gairebé sempre actua moguda per un esperit de llibertat que amenaça l'heroi, cosa que agafa perillositat combinada amb la força sexual i l'agressivitat que la caracteritzen. En alguns casos, maten de forma activa, mentre que en d'altres fan servir mètodes més passius –també és comú que utilitzin els seus encants per aconseguir que algú els faci la feina bruta (com a *Double Indemnity*)– i, en el cinema clàssic, és un denominador comú que la seva víctima sigui un home.

Aquesta voluntat d'independència sovint es presenta amb un narcisisme exagerat, i això es materialitza en què la dona es presta més atenció a ella mateixa que a l'home –possiblement l'exemple més clar en aquest sentit sigui el de Norma Desmond (Gloria Swanson) a *Sunset Boulevard* (*El crepúsculo de los dioses*; Billy Wilder, 1950)–. Aquest fet ens remet directament a la importància que solen tenir els mirall i retrats en l'univers de la *femme fatale*. Sense oblidar la connexió que aquest fenomen té amb la dualitat (“bona/dolenta”) tan vigent en aquestes figures, de la qual es parlarà més endavant, també cal destacar que a l'imaginari col·lectiu, s'hi troba certa relació del narcisisme patològic i

d'aquesta dualitat narcisista amb l'homosexualitat²². Això es farà evident en algunes pel·lícules que analitzarem a l'apartat 6, com *Single White Female*, una pel·lícula en què el narcisisme és a l'ordre del dia, i on hi tenen una presència especial els reflexos, però també a *Basic Instinct* o *Poison Ivy (Hiedra Venenosa; Katt Shea, 1992)*, totes elles pel·lícules amb al·lusions lèsbiques evidents²³.

Janey Place defineix el cinema negre com una “fantasia masculina”, segons ella, com la majoria de l'art, però reconeix també que l'època *noir* destaca per la presència de dones que van més enllà de ser *símbols estàtics*: dones intel·ligents i poderoses, que destaquen, sobretot, per la força de la seva sexualitat. Això no obstant, com s'ha dit anteriorment, el cinema negre també representa l'altra cara de la moneda, perquè aquest tipus de feminitats, al contrari del que passava abans, solen ser destruïdes sense cap tipus de pietat. Place conclou amb la següent reflexió:

Myth not only expresses dominant ideologies, it is also responsive to the repressed needs of the culture. It gives voice to the unacceptable archetypes as well: the myth of the sexual aggressive woman (...) first allows sensuous expression and then destroys it (Kaplan (ed.), 1980, p. 36).

Recalca, però, un fet clau, i és que la força visual de les *femmes fatales* és tan gran que gairebé sempre preval sobre les imatges de destrucció. A banda de la narració, el poder de la dona en aquestes pel·lícules s'expressa visualment, a través de la composició, els moviments de càmera i la il·luminació. Per entendre això n'hi ha prou en fixar-se en com està construïda la presentació de la *femme fatale* en aquest tipus de pel·lícules, ja que se sol portar a terme d'una manera impactant, a partir de tècniques que en ressalten la seva força seductora. Per exemple, fent èmfasi en parts determinades del seu cos (a *The Postman*

²² Sigmund Freud en parla al seu llibre *Introducción al narcisismo y otros ensayos* (1989).

²³ Per altra banda, i des d'un altre punt de vista, també són nombroses les referències artístiques que relacionen la simbologia del mirall amb la homosexualitat. Sense anar més lluny, l'obra poètica de Maria-Mercè Marçal –pionera en la recreació d'escenes eròtiques explícitament lèsbiques en la literatura catalana– són recurrents les al·lusions als miralls. N'és un exemple el poema “Sextina Mirall”, publicat per primera vegada al llibre *Terra de Mai* (1982) i inclòs posteriorment a *La germana, l'estrangera* (1985).

Always Rings Twice el primer que veiem són les seves cames, presentades a partir d'un pla subjectiu del protagonista, que recorre amb la mirada el terra fins trobar les cames d'ella i pujar lentament la vista), o partir d'una imatge contrapicada (a *Double Indemnity* apareix al pis de dalt, i la càmera va fent un seguiment de com baixa les escales, també fent especial incís en el turmell).

Aquestes feminitats sovint apareixen envoltades d'una iconografia que porta implícits el sexe i la violència, que potser a causa de l'ingeni que es necessitava per combatre la censura, es treballa especialment en aquesta etapa. Les caracteritzen els cabells llargs, ondulats, les figures estilitzades, el maquillatge, les joies, les cigarretes (convertides en símbols de sensualitat) i els objectes fetitxe. Com explica Bou, es comú que estiguin envoltades d'una simbologia marina –materialitzada en la importància del mar a la trama, o en els propis noms, com és el cas de Coral Chandler (Lizabeth Scott) a *Dead Reckoning* (*Carreró sense sortida*; John Cromwell, 1947), cosa que, sumada a la importància de la música en el seu poder seductor, les relaciona altres importants personatges mitològics: les sirenes (veure Pedraza, 1991)–. Això no obstant, la iconografia que marca l'estil d'aquestes dones és també contradictòria, ja que per una banda es presenten, com hem dit, com a dones seductores i exageradament femenines (a vegades, fins i tot, amb un punt esperpèntic, amb siluetes impossibles o talons inversemblants); i per altra banda, també se'n poden destacar trets masculins²⁴, alguna vegada per la forma de vestir, d'altres per un to de veu greu o per determinats gestos. Tot això pot venir donat, probablement, pel fet que la dona fatal adopta en general un paper actiu a la trama, un tipus de rol que fins al moment havia estat intrínsecament masculí, en contraposició a la passivitat que històricament ha acompanyat els personatges femenins al cinema, i això també es manifesta simbòlicament i visual: normalment, apareix relacionada amb algun tipus d'arma (per exemple, una pistola) que funciona com “an specific symbol (as is perhaps the cigarette) of her 'unnatural' phallic power” (Kaplan, 1980, p. 45). Aquesta hiperfeminitat d'algunes *femmes fatales* pot llegir-se precisament en termes de la mascarada de Doane (1991, p. 25), com una forma de compensar el seu paper actiu, i per tant, segons la teoria que hem explicat de Mulvey,

²⁴ Cal tenir en compte que aquest fet ja era vigent als anys 20 i 30, recordem sinó el famós número musical de Marlene Dietrich transvestida a *Morocco*.

ontològicament masculí (Kaplan (ed.), 2000, p. 37).

No es pot obviar que, en aquests films, el punt de vista segueix essent absolutament masculí. De fet, com diu Christine Gledhill, “film *noir* probes the secrets of female sexuality and male desire within patterns of submission and dominance” (Kaplan (ed.), 1980, p. 15). També és cert, però, que en alguns casos, aquests rols se subverteixen. En paraules de Bou: “La *femme fatale* reproduïx la imaginació d'una masculinitat corrupta”. Seguint amb Bou, podríem dir que, “en un escenari en què l'heroi regenerador es troba en crisi”, el *noir* recupera la figura del gàngster, de la qual en reprèn “les maneres vulgars, l'origen humil, l'ambició pels diners, la passió desfermada o la naturalesa autodestructiva” (2004, p. 31). La dona fatal beu de personatges masculins obscurs, propis dels anys posteriors a la Segona Guerra Mundial, i això possibilita en part el seu paper actiu.

Aquests trets i el fet que adoptin un rol amb connotacions masculines marquen sens dubte la seva relació amb els protagonistes masculins, però també doten de cert exotisme aquestes feminitats i formen part del seu encant inèdit i de la seva esmentada força visual. És significatiu, per exemple que a *Dead Reckoning* el personatge de Humphrey Bogart anomeni “Mike” la *femme fatale* interpretada per Lizabeth Scott, posant-la així al lloc d'un col·lega i tractant-la de tu a tu, malgrat sabem que se sent atret per ella²⁵. El fet que aquestes feminitats es posin al lloc de l'home també té conseqüències en el final, gairebé sempre catastròfic per a elles, que s'han atrevit a desafiar l'ordre establert. Com hem esmentat, aquestes actituds bel·ligerants de les dones les posen en un paper actiu que no els correspondria per la seva condició femenina. Per tant, també reben un càstig en conseqüència²⁶.

És evident que no hi ha una sola manera d'entendre les imatges, però és interessant veure com, tal com hem observat en relació a la figura de la vampira lesbiana, en algunes

²⁵ Lizabeth Scott és una actriu coneguda pels seus papers a l'època *noir*. Es tracta d'una dona amb les faccions molt marcades i una veu sorprenentment greu. Les sospites sobre el seu lesbianisme podrien ser a causa que la seva prometedora carrera no acabés de consolidar-se a Hollywood. Veure Zimmerman, (ed.) (2000 p. 374).

²⁶ Al seu llibre *Deeses i Tombes* (2004), Bou inclou un apartat titulat “Morir com un home” on explica detalladament aquest fenomen.

ocasions, una imatge a priori negativa es converteix en una imatge de resistència i té cert poder subvertiu. Les *femmes fatales* en són un clar exemple. Es tracta de figures amb connotacions negatives que sedueixen tant homes com dones, probablement perquè l'univers simbòlic que les envolta va més enllà del sentit narratiu, i la força de les imatges que creen és el que finalment predomina. Janey Place descriu aquest fenomen de la següent manera: “The visual style gives her such freedom of movement and dominance that is her strenght and sensual visual texture that is inevitably prinded in ou memory, not her ultimate destruction” (Kaplan (ed.) 1980, p. 54). En aquest sentit, la *femme fatale* és un element més dins un gènere, el *noir*, que als anys 40 proposava una sèrie de ruptures respecte el classicisme (a nivell de continuïtat i transparència, per exemple).

5.1.2.2 Les feminitats dels primers anys

Ja de manera ben prematura conviuen al cinema dos arquetips femenins diferenciats, el de la dona virginal i el de la dona fatal, coneguda popularment com la *vamp*. Es tracta de la contraposició de la dona “com cal”, que representa els valors de la societat i el model correcte a seguir, amb la dona que se surt de la norma; una escissió relacionada amb la tradició cultural occidental de demonitzar de la dona rebel que s'ha donat durant segles en pràcticament totes les disciplines artístiques –i que, com es posarà de manifest en aquestes pàgines, encara avui sobreviu en certa manera–, una tradició que sens dubte té alguna cosa a veure en la configuració de l'arquetip que s'estudia en aquesta investigació. Ja en els inicis de la seva representació cinematogràfica es pot observar que “la *vamp*” va convertir-se en un arquetip ben popular que servia per escenificar la perillositat d'alguns comportaments femenins per a la integritat masculina (i de la societat en general), però com sempre amb aquesta figura, la seva popularitat rau en què certament aconseguia seduir els homes i dones de l'època.

Aquesta *femme fatale* porta implícites evidents connotacions negatives i pot ser considerada un símbol de l'opressió femenina, però protagonitza una contradicció recurrent en el present anàlisi, i és que tant ara com a l'època en que neix resulta especialment

atractiva per aquelles dones amb certes aspiracions de llibertat i independència, les quals en alguns casos les agafaven com a models de subversió femenina a falta d'altres referents amb connotacions positives. Com explica Luengo parlant del cas concret espanyol, les feministes de principis del segle XX van apropiar-se de l'arquetip de *femme fatale* perquè era l'únic exemple trencador que existia contra la dona submissa, i si bé la societat les estigmatitzava, elles mateixes se sentien en alguns aspectes més properes a diable que a una església que les marginava: “Las mujeres, en cierto modo, también se sentían más vinculadas a la figura de Satanás, porque significaba 'lo prohibido', el evadirse de la norma establecida” (Luengo, 2009, p. 441). De la mateixa manera, algunes teòriques com Camille Paglia (1994) han reivindicat la figura de la *vamp* per la seva força sexual en contraposició al que ella considera un feminisme contemporani excessivament purità: “Vamps are queens of the night, the primeval realm excluded and repressed by today's sedate middle-class professionals in their orderly, blazing bright offices (...) I want a revamped feminism” (p. IX).

La *femme fatale* al cinema és una figura que compta aproximadament amb un segle de recorregut, però que té orígens mitològics molt més antics i que s'ha materialitzat de maneres diverses segons les diferents èpoques en què ha existit. Malgrat que la *femme fatale* clàssica no es caracteritza pel seu lesbianisme, sí que és el primer símbol de dona rebel i independent que trobem al cinema i és presentada com una amenaça per a l'ordre patriarcal, per això i per com hem vist que evoluciona, és convenient situar-la com el primer precedent de l'arquetip en què es basa aquesta investigació.

A Fool There Was (Frank Powell, 1915), amb l'actriu Theda Bara (la màxima icona *vamp* d'aquella època) és un dels exemples més paradigmàtics tant pel que fa a la història que explica com per la popularitat que va tenir. En aquesta pel·lícula, Bara surt als crèdits trencant una rosa, se l'associa al color negre, els ròtuls s'hi refereixen, sense reserves, com “the vampire” i als homes que la pateixen se'ls anomena directament “víctimes”. La *vamp* mostra comportaments malvats explícits, és avariciosa i enganya de manera deliberada. Amb tot i amb això, l'anàlisi que fa Janet Steiger (1995) al llibre *Bad Women* d'aquesta pel·lícula posa de manifest alguns aspectes destacables que certament la diferencien de

manera substancial d'algunes de les seves descendents. És tracta d'una feminitat malèvola que porta l'heroi a la decadència i, per tant, com és característic en aquestes dones, no surt en cap cas representada com un model a seguir; és destacable, però, que en aquesta pel·lícula de 1915 com en d'altres films del moment (i en contraposició al que hem vist que passaria posteriorment), tot i que la vamp és dolenta i perillosa, com a norma general, no paga pels mals que provoca. Qui surt representat com a únic responsable de la seva pròpia desgràcia és més aviat l'home, que s'ha deixat enganyar i que, a més a més, ha comès adulteri, una falta altament reprovable a l'època. Si ens hi fixem, el propi títol ens en dóna la clau, ja que *A Fool There Was* fa referència a la falta de visió i a la feblesa de l'home i no a la dolentia femenina –com ho farien alguns films posteriors, per exemple *The Devil is a Woman* (*El diable és una dona*; Josef von Sternberg, 1935) o *Angel Face* (*Cara d'àngel*; Otto Preminger, 1952)–. La contradicció esmentada ja la trobem en els personatges d'aquesta famosa actriu, tal i com indica Andrea Weiss (1993): “If men projected dangerous sexuality on Theda Bara, female spectators could find in her role the pleasure of revenge (...) Men could find sexually enticing while women could fantasize female empowerment” (p. 98). De fet, la mateixa Bara es considerava feminista: “women are my greatest fans because they see in my vampire the impersonal vengeance of all their unavenged wrongs... I have the face of a vampire, perhaps, but the heart of a feminist” extret d'una entrevista a *Theatre Magazine* (juny 1917), citada per Weiss (1993, p.98).

En aquesta primera etapa del cinema de Hollywood compresa entre principis de segle i la segona meitat dels anys vint, aquest arquetip convivia amb un altre igualment marcat i absolutament oposat, el de la dona ingènua. En aquesta època la ingènua i la *vamp* eren figures planes i pols antagònics que suposaven, en el fons, arquetips negatius i retrògrads per a la dona. Si l'una era representada per Theda Bara –actriu al voltant de la qual, a més a més, va crear-se tot un espectre de misticisme començant pel seu propi nom artístic, considerat un anagrama de l'expressió “Arab Death”– el màxim exponent de l'altra cara era Mary Pickford, encasillada eternament en el paper de dona virginal i submissa.

A la segona part dels anys vint la popularitat i la forta personalitat d'algunes actrius va aconseguir canviar parcialment aquest rumb, afegint interessants matisos als papers que

protagonitzaven. Com descriu Mick Lasalle (2000) al seu llibre *Complicated Women: Sex and Power in Pre-code Hollywood* la importància, concretament, de Norma Shearer i Greta Garbo, va contribuir a enriquir i dotar de noves connotacions aquests arquetips. Shearer, que va cansar-se aviat del paper de nena bona a què havia estat relegada, va ser capaç de transformar-lo afegint-li connotacions d'ésser sexual i independent, i a Garbo se li atribueix el gran mèrit d'haver convertit la dolenta *Vamp* en una màrtir ambigua i encara més atractiva.²⁷ En paraules de Lasalle (2000):

The vamp had been a stereotype based on male paranoia and misogyny, but Garbo turned it on its head and used it to give voltage to a romantic vision that was deeper and stronger than anything anyone had ever seen (p.7).

Així doncs, podem considerar que Garbo va ser capaç en certa manera de donar la volta a l'estereotip de la *vamp*. Val a dir que encara avui és celebrada l'ambigüïtat d'aquestes actrius i les seves actuacions són reivindicades com un dels punts àlgids de la figura femenina a Hollywood.

5.2 L'arquetip en relació a la representació històrica del lesbianisme al cinema *mainstream*

Tot i que aquesta tesi se centra específicament en la figura de la lesbiana assassina en el cinema comercial contemporani, ens ha semblat oportú, i fins i tot necessari per entendre la importància de l'arquetip que estudiem, fer un repàs a com ha evolucionat en el cinema *mainstream* la representació de la diversitat sexual en general, i de la sexualitat femenina i el lesbianisme en concret. En aquest sentit, en aquest apartat citarem exemples de pel·lícules realitzades en períodes sorprenentment avançats pel que fa al tractament de la diversitat sexual, com l'època coneguda com “els anys pre-codi” als Estats Units (del 1929

²⁷ Una tendència que ja era evident en alguns èxits que va protagonitzar a l'època muda com *Flesh and the Devil* (Clarence Brown, 1962) i el punt àlgid de la qual pot considerar-se la seva encarnació de l'espia *Mata Hari* (George Fitzmautice, 1931).

al 1934) o la República de Weimar a Alemanya (1918-1933), però també parlarem d'excepcions interessants realitzades durant l'època de censura més restrictiva del codi Hays als Estats Units, i de com l'homosexualitat s'entreveu de manera sistemàtica en algunes de les pel·lícules més representatives del *noir* clàssic.

5.2.1 La influència del codi Hays en la (in)visibilitat de l'homosexualitat a Hollywood

Les transformacions esmentades al final de l'apartat anterior donaven pas a l'època coneguda com “els anys del pre-codi” a Hollywood, que són, aproximadament, els que van de la instauració del so fins el reforçament del codi Hays –concretament, del 1929 al 1934, una època de forta depressió econòmica als Estats Units, com a conseqüència del “crack del 29” de la qual sembla que, en un primer moment, el cinema no se'n va veure especialment ressentit a causa de la rendibilitat de les pel·lícules de moral atrevida que produïa –veure Doherty (1999)–. Es tracta d'uns anys especialment importants dins el marc d'aquesta investigació perquè es van instaurar unes fites de tolerància que fan especular que si la censura no les hagués interromput de manera abrupta, potser avui es podria parlar d'un Hollywood diferent. En aquestes pel·lícules s'hi discutien alguns temes polítics i socials que van tardar dècades a tornar-se a tractar a la gran pantalla –de fet, algunes pel·lícules de les que es tractaran més endavant es podrien considerar transgressores encara en els estàndards d'avui dia–, sovint les trames es resolien de manera ambigua i el sexe, momentàniament, va deixar de ser un tabú. És un període que destaca especialment pels personatges femenins a què donaven vida actrius com les esmentades Garbo o Shearer i d'altres com Gloria Swanson, Barbara Stanwyck, Mae West o Marlene Dietrich. Es tracta d'actrius que van tenir el poder suficient a la societat per crear-se la seva pròpia imatge, i sembla que també tenien un fort poder de decisió sobre els tipus de papers que volien fer. En paraules de Helen Steele (2008): “In that short time, women took control of their own images, and stars like Garbo, West and Shearer chose roles that broke out of the confinement of previous eras and showed women as strong, sexual, independent beings” (p.5).

Els seus personatges eren independents, tenien relacions sexuals fora del matrimoni, eren infidels, es divorciaven. En els films hi havia al·lusions a les drogues o a l'avortament, relacions interracials i eren relativament comuns les referències a l'homosexualitat. A nivell personal, la mateixa Dietrich, per exemple, era oberta sobre la seva bisexualitat, i de tant en tant li agradava anar a esdeveniments públics amb vestits masculins, una actitud controvertida i trencadora que en aquell moment tenia un cert èxit social (com es demostra amb el fet que Louise Brooks, suposadament heterosexual, alimentés conscientment i de manera constant, com va confessar anys més tard a les seves memòries, els dubtes sobre la seva sexualitat²⁸) i que es veia reforçada per l'èxit d'altres personatges altament populars i també ambigus en aquest sentit, com els interpretats per Greta Garbo o Katharine Hepburn²⁹. El llibre *Vampires and Violets*, d'Andrea Weiss (1993), té un capítol titulat “A Queer Feeling when I Look at You” (pp. 30-50) dedicat a analitzar com percebien les espectadores lesbianes dels anys 30 aquestes estrelles de Hollywood, on s'expliquen alguns rumors creats al voltant d'aquestes actrius, el tractament que rebien per part de la premsa de l'època, i on tot plegat posa en context i ajuda a copsar una important subcultura gai a ciutats com Nova York que pel que sembla va desaparèixer les dècades posteriors, una escena, en definitiva, que sens dubte ha generat prou bibliografia³⁰.

Amb tot i amb això cal aclarir que, tot i que es puguin celebrar per primera vegada les al·lusions directes a l'homosexualitat en el cinema, també en aquesta època i al marge d'algunes excepcions, aquestes eren majoritàriament despectives. Els personatges suposadament homosexuals solien ser secundaris sense gaire atributs, que sovint eren ridiculitzats i, en molts casos, “gay characters were psychologically ghettoized by their routine relegation to a fantasy world or an underworld life” (Russo, 1987, p.44)³¹ com és el

²⁸ Brooks va potenciar la seva pròpia ambigüitat sexual, relacionant-se habitualment amb lesbianes, i assegurant públicament que havia mantingut relacions amb Greta Garbo o Peggy Fears. En paraules seves: “When I am dead, I believe that film writers will fasten on the story that I am a lesbian... I have done lots to make it believable (...) All my women friends have been lesbians” (Barry, 1990, pp. 394-395).

²⁹ Segons explica a la seva autobiografia (1991), a la nena Katharine Hepburn li agradava portar el cabell curt i es feia dir “Jimmy”.

³⁰ Alguns exemples de llibre sobre l'esmentada escena són *The Girls, Sappho goes to Hollywood*, de Diana Maclellan (2000); *Hollywood Lesbians*, de Boze Hadleigh (1994) o *The Sewing Circle: Sappho's leading ladies*, d'Alex Madsen (1995).

³¹ Vieira (1999) ho exemplifica amb pel·lícules com *Our Betters (Nuestros superiores)*; George Cuckor,

cas del film *Ladies they talk about* (*En boca de todos*; Howard Bretherton i William Keighley, 1933), que enceta un gènere que com hem dit es faria popular als anys 70, el de dones a la presó. Però per primera vegada a Hollywood, en aquest breu període podem observar una qüestió cabdal en aquesta investigació: els diferents matisos en el tractament de l'homosexualitat masculina i la femenina al cinema comercial.

Les imatges transvestides o amb connotacions homosexuals han tingut un significat diferent en el cinema depenent de si qui les protagonitza és un home o una dona. A les pel·lícules comercials, encara avui, quan hi apareix un home vestit de dona o amb una actitud feminitzada generalment és en clau d'humor –des del cas paradigmàtic de *Some Like It Hot* (*Ningú no és perfecte*; Billy Wilder, 1959) fins *I Love You Phillip Morris* (*¡Te quiero! Phillip Morris*; Glenn Ficarra, 2009), la qual, tot i les seves dosis d'humor va generar una gran controvèrsia als Estats Units, i malgrat haver-se mostrat en diversos festivals no es va estrenar a les sales de cinema majoritàries del país³²–, i mai amb una càrrega eròtica, sinó més aviat ridícula.

Anneke Smelik diu en el seu article “Gay and Lesbian Criticism” (1998): “if the queen is characteristically a source of comedy (*La cage aux folles*, France, 1978), the dyke is mostly associated with violence (*The Killing of Sister George*, GB 1969)” (p. 135). Aquesta relació que ha fet tradicionalment el cinema de la dona masculina amb la violència és essencial en aquest treball, però també ho és que en el cas de la dona, al contrari que l'home, és comú que quan apareix transvestida ho faci envoltada d'una aura exòtica i de fortes connotacions sexuals, com és el cas de Marlene Dietrich a *Morocco* (*Marruecos*; Josef von Sternberg, 1930) o *Blonde Venus* (*La venus rubia*; Josef von Sternberg, 1932). Això té relació amb la reflexió feta a la introducció sobre l'apropiació de la sexualitat femenina per part del discurs patriarcal. És un procés que s'ha tractat especialment des d'una vessant psicoanalítica per part d'autores com com Laura Mulvey o E. Ann Kaplan,

1933), *Footlight Parade* (*Desfile de candilejas*; Lloyd Bacon, 1933 o *Cavalcade* (*Cabalcada*; Frank Lloyd, 1933) (pp. 132-133).

³² Veure l'article Jordi Mingell a *El País* “Demasiado Gay para Hollywood” (12 d'agost 2010).

que consideren que consisteix en convertir la figura femenina en un fetitxe³³, tot i que també pot estar relacionat amb la suposada major versatilitat de l'espectadora femenina a l'hora d'identificar-se amb les imatges femenines masculinitzades de què parlen algunes teòriques feministes que han estudiat el fenomen de l'espectadora femenina, com Mary Ann Doane³⁴.

Kaplan escriu sobre el personatge de Dietrich a *Blonde Venus*:

En su presencia más espectacular como fetiche (...) aparece en un deslumbrante traje masculino de noche, blanco y con sombrero de copa, seductora, confiada y fría como el hielo. Su inmaculada vestimenta y su figura impecable, junto al rostro perfectamente esculpido y los gestos calculados, crean una imagen deliberadamente artificial y surrealista (1998, p. 97).

En aquestes pel·lícules, tot i que Dietrich posa en joc conceptes nous, no deixa de ser una *femme fatale*. En imatges fetitxe com la que descriu Kaplan s'hi pot observar una pràctica que té molta relació amb l'aparició posterior de la lesbiana assassina. La imatge de la dona amb atributs masculins com a símbol de l'apoderament femení, que és en realitat una figura artificial, deliberadament irreal i que neix en el subconscient masculí, com una mena de fantasia sexual que consisteix en subvertir les pautes de dominació i submissió. A més a més, en aquest cas concret també hi entra en joc la controvertida relació que tenien l'actriu i el director, que no podia ser més explícit quan s'hi referia com “la meva creació”³⁵.

La Dietrich de *Morocco* que, vestida d'home, protagonitza un dels números musicals més famosos de la història del cinema que culmina amb un petó lèsbic. Es tracta d'un joc eròtic dedicat a l'home, que en posició d'espectador, observa l'espectacle, i això es fa evident

³³ En paraules de Kaplan: “el fetichismo se refiere a la perversión por la que los hombres intentan descubrir en la mujer el pene que puede darles satisfacción erótica (por ejemplo, son representación del pene una cabellera larga, un zapato o unos pendientes. (...) En el cine puede “fetichizarse” todo el cuerpo de la mujer, para contrarestar el miedo a la diferencia sexual, es decir, a la castración” (1998, p.36).

³⁴ Veure el capítol “Film and the Masquerade: theorizing the Female Spectator” (1991, pp.17-32).

³⁵ Von Sternberg es referia a ell mateix no només com el descobridor de Dietrich, sino fins i tot com el creador del seu mite. Veure Koch (1982, pp. 51-53).

quan, després del petó lèsbic, Amy (Dietrich) entrega la flor a l'home. En una anàlisi de *Morocco* publicada a *Cahiers du cinema*, Claire Johnston sosté que Von Sternberg reprimeix “la idea de mujer como ser social y sexual” i per tant, substitueix la oposició entre home i dona per la de home i no home (citada per Kaplan, 1998, p.65). Amb tot, en una imatge com aquesta hi trobem de nou la gran contradicció que plana sobre aquest treball, perquè la imatge transvestida de Dietrich segueix sent una fita per al lesbianisme i la comunitat *queer* a la gran pantalla, per la transgressió en els rols de gènere que suposa i pel llenguatge corporal de Dietrich, que sí que parla de desig sexual cap a l'altra dona. Per una banda, com hem indicat, hi ha un petó lèsbic, i per l'altra, el gest de donar la flor a l'home també suposa una transgressió dels rols masculí-femení. Podria dir-se que la imatge de Dietrich en aquests films és de força i que en aquest moment concret es trobava al límit del que es considerava acceptable. Sens dubte és un clar antecedent d'alguns dels personatges que estudiarem a la segona part del treball.

Altres directors com Cecil B. De Mille, un dels que més van contribuir a transgredir amb el tractament de la sexualitat a la gran pantalla, també van apuntar-se a aquesta moda de crear escenes lèsbiques dedicades al *voyeurisme* masculí amb les quals la figura protagonista d'aquest estudi mostra continuïtat. N'és un exemple la pel·lícula *The sign of the cross* (*El signo de la cruz*, 1932) en què hi ha una dansa eròtica d'una romana per seduir una cristiana encarada clarament a fer el film més atractiu per a les audiències.

Aquests casos que fins ara s'han citat tracten la hipotètica homosexualitat femenina (perquè no ha d'oblidar-se que cap dels personatges és realment homosexual) d'una forma que mostra certes similituds amb el cinema comercial actual que s'analitzarà més endavant. En aquesta època, però, també es van fer pel·lícules que mostraven una tendència ben diferent pel que fa a la representació de la dona, i en concret, de la dona lesbiana. Es tracta de les excepcions citades anteriorment, films que són símptomes d'un tipus de sensibilitat que no va tenir una continuïtat tan clara en el cinema comercial, i per això interessa revisar-les. És el cas de *Queen Christina* (*La reina Cristina de Suecia*; Rouben Mamoulian, 1933), un dels èxits més recordats de l'actriu Greta Garbo.

La protagonista és una reina culta, independent i amb una alta capacitat de convicció, que dirigeix sola un país amb autoritat i que té tota una cort d'homes absolutament a les seves ordres. Es nega a casar-se i utilitza sovint vestits i gestos masculins, però en cap moment no dóna la imatge de transvestida irreal o fantasmagòrica (a l'estil que s'ha comentat de Dietrich) sinó que queda clar que vestir-se d'home és un ritual que forma part del seu dia a dia. De tant en tant, s'escapa de Palau fent-se passar per home i per la relació que té amb la comtessa Ebba Sparre podem deduir que és bisexual (com se sospitava que ho era la pròpia actriu), un tema que es tracta amb una naturalitat i un respecte sorprenents³⁶. Finalment quan ella decideix abdicar per amor i el seu amant mor just abans de la sortida del vaixell, té l'oportunitat de fer-se enrere i tornar a casa, però decideix marxar, ser lliure.

Aquesta pel·lícula inspirada en el personatge real de Cristina de Suècia és fidel en algun dels aspectes més importants a la figura de la reina. La seva fama de dona culta, admiradora de Molière, Descartes o Velázquez i de la cultura romànica en general sembla ser que és certa, com també ho és la seva ambigüitat sexual. Existeix el rumor que la reina era un ésser intersexual i que tenia una veu i un posat masculins. “Christina sat, talked, walked and moved in a manner her contemporaries described as masculine. She preferred men's company to women's unless the women were very beautiful, in which case she courted them” (Aldrich i Wotherspoon (eds.) 2001, p. 292). També va existir el seu idil·li amb la comtessa. En aquest sentit, les connotacions lèsbiques d'aquest personatge tenen ben poc a veure amb les anteriorment citades. És cert que els estudis de Hollywood van inventar-se un amor masculí que segons el film la va fer abdicar i abandonar el seu país, i que a través de Garbo “la divina” es divinitza la figura d'una reina descrita en els llibres d'història com un ésser poc agraciad físicament (tampoc podem dir que es trobi, per tant, en una esfera del tot “real”), però també ho és que malgrat tot el personatge és ambigu i a la vegada positiu –aquest és el cas més clar, però hi ha altres personatges similars d'aquesta

³⁶ Es fan petons a la boca en més d'una ocasió. Quan la comtessa li recrimina que no passi més temps amb ella, la reina respon “et prometo que organitzaré una sortida al camp, tres dies, només tu i jo”. A més a més, Ebba es discuteix amb el seu promès perquè té por de dir-li a la reina que vol casar-se amb ell, cosa que ell li recrimina, amb comentaris com “passes massa temps amb ella, li has de dir que ens hem de casar”. La reina ho sent i s'enfada. Dies després la perdona, quan ja s'ha enamorat d'Antonio. Quan es reconcilien, la reina li diu a Ebba que fa mala cara, i Ebba li respon “és que no he dormit des que em vau negar el vostre favor”.

època³⁷–, i està dotat d'unes connotacions gens fàcil de trobar en el cinema comercial actual.

Més enllà de l'argument, aquest film i alguns altres de l'època són innovadors pel que fa als gestos i moviments de les actrius. S'hi afegeix un “ideological threat within the narrative” que és evident a *Queen Christina*: “her movements, voice manners became codes for lesbian spectators” (Weiss, 1993, p.46). Pel que fa a la sexualitat de la dona, hi ha una escena, per exemple, on els súbdits especulen sobre els amants de la reina en l'últim any (un aposta per 6 i l'altre per 9) i per evitar una brega, ella mateixa (camuflada com a home), els diu que han estat 12. En aquest moment es produeix una celebració col·lectiva dels amants de la reina que vista fora de context pot semblar fins i tot delirant, i que un any més tard de ben segur que no hauria estat possible. En conclusió, poques vegades s'han vist al cinema comercial personatges femenins com aquest, tan íntegre, poderós, especial, respectat, positiu i independent³⁸.

5.2.2 Sexualitats alternatives a l'època restrictiva

Així, Lasalle (2000) assegura que són concretament els anys que van del 29 al 34 els millors pels que fa la representació femenina, els més lliures, i destaca imatges de l'època que van deixar actrius com les anteriorment esmentades i d'altres com Joan Crawford o Bette Davis, imatges considerades de “dones modernes” encara avui. Però pel que s'observa, el codi Hays va néixer, entre altres coses, per tallar d'arrel amb aquesta figuració de dones feliçment fora de la norma, a part de per prohibir de manera explícita les referències a l'homosexualitat, perquè entre 1933 i 1934 Hays va deixar ben clar que qualsevol al·lusió a l'homosexualitat quedava terminantment prohibida al cinema (Doherty,

³⁷ “The androgynous aparences of Dietrich in *Morocco*, Garbo in *Queen Christina* and Hepburn in *Sylvia Scarlett*, in particular, were embraced as an image of sexual ambiguity which served as a point of indentification outside conventional gender convictions” (Smelik, 1998, p.139).

³⁸ Aquesta sensibilitat en el tractament de la sexualitat femenina s'ha atribuït en certa manera a la guionista del film, Salka Viertel, la trajectòria de la qual va estar estretament lligada amb Garbo, tant a nivell personal com professional. A partir de *Queen Christina* van treballar juntes a *The painted Veil* (*El velo pintado*; Richard Boleslawski, 1934), *Anna Karenina* (Clarence Brown, 1935) o *Two-Faced Woman* (*La mujer de las dos caras*; George Cukor, 1941).

1999, p.125).

L'època més permissiva per les dones es va acabar, doncs, amb l'entrada en vigor definitiva del "Motion Picture Production Code", que portava uns anys en actiu sense que les productores el complissin però que va posar-se definitivament restrictiu durant el mandat de Franklin D. Roosevelt, en l'època del "New Deal". El codi no es limitava a qüestions físiques o estètiques, sinó que implicava tota una transformació moral dels protagonistes, segons la qual, per exemple, els criminals o "inacceptables" havien de ser castigats sense ambigüitat. En el cas de les dones, el codi les va tornar a relegar a una postura de submissió. S'havien acabat els divorcis feliços (*The Divorcee*, Robert Z. Leonard, 1930³⁹) o el plaer sexual explícit (*Queen Christina*), la seva funció tornava a ser únicament casar-se, i les dones que se sortien d'aquesta norma havien de ser castigades en conseqüència. Elsensors fins i tot van demanar que es deixessin de distribuir pel·lícules que havien gaudit de gran èxit poc abans, com *Baby Face* (*Carita de àngel*; Alfred E. Green, 1933) o l'esmentada *Queen Christina*. Dins aquest nou panorama, algunes de les grans estrelles del moment, com Shearer o Stanwick van seguir endavant, però d'altres com Garbo o Dietrich se'n van ressentir molt a nivell professional. En paraules de Lasalle:

The bubbleheads, the cry babies, and the evil sirens, who populated the screen after 1934 (and which many of these actresses were forced to play), were the result of a Code that did not approve of assertive, free, happy women (2000, p.9)⁴⁰.

Però és cert que sota la forta censura també poden llegir-s'hi imatges que mereixen una anàlisi en el marc d'aquest treball pel que fa a la representació femenina i homosexual. Al marge d'això, just després de la implantació severa del codi hi ha un cas aïllat de transvestisme que convé comentar, el de l'actriu Katharine Hepburn a *Sylvia Scarlett* (George Cuckor, 1935), un transvestisme que ni és ridícul ni s'ubica ni en l'àmbit del joc eròtic esmentat anteriorment. Es tracta d'una pel·lícula estrenada ja en vigència estricta del

³⁹ En aquest film, el personatge de Shearer es divorcia i en un moment arriba a exclamar al seu ex marit "l'únic home que té tancada la porta de casa meua ets tu!".

⁴⁰ Per a més informació sobre la història del sistema de codis de regulació del cinema dels Estats Units, veure Parish (1993) (pp. XIX-XXIV).

codi, en què la protagonista passa la major part de la trama fent-se passar per home, convertida en una figura certament andrògina i a la vegada atractiva. Hepburn, vestida d'home, protagonitza imatges de tensió sexual al llarg del film que tenen ben poc a veure amb les ja comentades i que és interessant veure com s'articulen.

D'una banda, se suposa que ella no es vesteix d'home per voluntat pròpia, sinó per fer un favor al seu pare, tot i que els motius que exposa són una mica ambigus. S'hi vesteix literalment per poder-lo acompanyar en el seu viatge a Londres i no ser “una càrrega” per a ell. Un cop allà, creen un grup de viatge per voltar pel país amb Cary Grant i una altra dona (perquè ella pot viatjar com a dona i Sylvia no?) i és evident que tant l'home com la dona senten una certa atracció per ella. En el cas del personatge de Grant, està justificat perquè ella és realment una dona, i en el de la dona també, perquè pensa que és un home, i en cap dels dos casos l'atracció és massa evident com per resultar escandalosa, cosa que crea un equilibri curiós⁴¹. En una escena, la noia li demana com és que no té barba, i ella respon que encara no li ha sortit però que li agradaria deixar-se bigot, llavors aquesta li pinta perquè vegi com li quedaria. Acte seguit, li diu que està molt guapo i li fa un petó als llavis.

Sylvia no és un personatge homosexual, però no deixa d'impactar aquest joc transvestisme aparentment innocent. Les imatges de Katharine “Jimmy”⁴² Hepburn caracteritzada com a home i movent-se i gesticulant com a tal a la gran pantalla conserven encara avui la seva força. Una de les imatges més genuïnes de la pel·lícula es dona quan Sylvia decideix tornar a convertir-se en dona per poder-se declarar a l'home de qui s'ha enamorat, i es fa evident que se sent estranya amb vestit i sabates de taló fins al punt de pronunciar la frase “no sé què fer amb les mans” (acostumada a portar-les a les butxaques).

En aquest punt convé comentar un film que va suposar, en certa manera, el principi del final de censura i que interessa en el marc d'aquest treball per ser la primera pel·lícula de

⁴¹ En un moment determinat del film, el personatge de Grant mira el de Hepburn i li diu literalment “I have a queer feeling when I look at you”, la frase que Andrea Weiss escollirà com a títol del capítol del seu llibre que hem esmentat.

⁴² Recordem que a la seva autobiografia (1991) confessa que de petita volia ser un nen i que li diguessin Jimmy.

Hollywood la trama principal de la qual gira entorn del lesbianisme. Prop dels últims anys de vigència del Codi Hays es dona una pel·lícula que només va poder estrenar-se en aconseguir modificar-ne alguns matisos, es tracta de *The Children's Hour* (*La Calúnia*; William Wyler, 1961), una pel·lícula inspirada en una obra de teatre de Lillian Hellman de l'any 1934, i considerada un *remake* de la pel·lícula *These Three* (*Aquells tres*), del mateix Wyler (1936). Audrey Hepburn i Shirley MacLaine, que interpreten les directores d'una escola de nenes, són acusades de lesbianisme per una nena ressentida que s'inventa que les ha vist fent-se un petó. La mentida destrueix la vida de les protagonistes tant a nivell personal com professional, i també els acaba descobrint els seus propis sentiments; encara que la nena menteix, la mentida els fa evident que sí que hi ha un amor latent entre les dues.

En aquesta pel·lícula Martha (Shirley MacLaine) acaba amb la seva vida després d'un apassionat discurs, perquè és una “dona decent” que no pot acceptar els seus sentiments cap a la seva companya: prefereix morir que viure la seva homosexualitat. Malgrat en el film no aparegui la figura de la lesbiana assassina, es tracta d'una pel·lícula que il·lustra de manera especial el context en què anys després començaria a materialitzar-se l'arquetip.

Segons explica Russo (1987), l'obra de teatre original se centra més en el descobriment dels sentiments de les dones, mentre que en el film tota aquesta part se suprimeix: no hi ha gairebé cap mostra d'afecte entre elles, tot i que sí de gelosies “antinaturals”; és a dir, es fa èmfasi en la part negativa, malaltissa, de l'amor, i ni tan sols queda clar que sigui un amor correspost.

És especialment destacable el fet que la nena que s'inventa la mentida diu textualment que el que ha vist és massa fort per poder-ho pronunciar en veu alta. La solució audiovisual és que ho xiuxiueja a l'orella de la seva àvia de manera que l'espectador tampoc ho sent, cosa que dona a entendre que el mot també és massa fort per a l'espectador (tot i ser, com s'ha dit, el motiu principal de la trama, les paraules “lesbianisme” o “homosexualitat” no són pronunciades en tot el film). Com es resol aquest conflicte no és casual, i de fet es repeteix poc després. Quan s'escampa el rumor, els pares van traient una per una les nenes de

l'escola i les professores no entenen el que passa perquè ningú els en dóna cap explicació. En un moment determinat, veiem en escena com Karen (Audrey Hepburn) desesperada, suplica que els facin entendre per què s'estan quedant sense alumnes. Un dels pares la mira amb condescendència i la fa sortir fora de la casa, la càmera es queda a dins. A través del vidre de la porta veiem com li explica, però de nou l'espectador tampoc sent res.



És interessant observar que en aquesta seqüència apareix el filtre físic que obstrueix la menció al lesbianisme, que és intolerable. De manera similar a com succeirà en pel·lícules que analitzarem en la segona part del treball, com per exemple a l'escena de la piscina de *Wild Things*, el vidre de la finestra torna a l'espectador a la seva posició natural de *voyeur* encuriósit, a qui no s'acaba de desvetllar l'enigma.

Un cop ja coneixen de què se les acusa, les dones queden apartades totalment de la societat, no s'atreveixen ni a sortir al carrer. Un repartidor que els porta menjar entra i se les queda mirant encuriósit. El personatge de McLaine es posa furiós i fa una comparació que també és recurrent en aquesta investigació. Diu al jove: “Tengo ocho dedos, ¿lo ves? ¡Y dos cabezas! ¡Soy un monstruo!”.

En la conversa final, abans del suïcidi de Martha, les noies parlen del futur que els espera, el personatge de Hepburn es mostra optimista, demana que se'n vagin juntes a un lloc on

no les coneguin. Parlen dels seus sentiments, dubten, i de cop el personatge de McLaine confessa el seu amor diu cridant:

- **Martha:** ¡Escúchame! ¡Te he querido en la forma en que ellos dijeron que te quería! Siempre ha habido algo anormal en mí, hasta donde me alcanza la memoria, pero nunca supe lo que era hasta que ocurrió todo esto.

- **Karen:** ¡Basta, Martha, basta! ¡No digas más tonterías!

- **Martha:** Tienes miedo a oírlo, pero yo tengo más miedo que tú.

- **Karen:** No quiero escucharte

- **Martha:** No, ahora tienes que oírlo, tengo que decírtelo, no puedo guardarlo para mí sola durante más tiempo. Soy culpable.

- **Karen:** ¡Tú no eres culpable de nada!

- **Martha:** (...) Yo te he querido de verdad, ¡te quiero de verdad! (...) ¡No puedo soportar que me toques! ¡No puedo soportar que me mires! ¡Todo es culpa mía! (...) Me siento tan sucia que no puedo soportarlo más.

A l'enterrament no hi ha gairebé ningú, encara que ja s'ha destapat la mentida de la nena. Karen apareix sola enfront tots els que abans eren els seus amics (inclòs el seu promès), que s'ho miren des de lluny. El film acaba amb una imatge d'ella abandonant sola el cementiri, en un final més o menys obert. En aquest film, queda clar que lesbianisme és un fantasma que no pot invocar-se en veu alta, i que un cop s'invoca, no hi ha final feliç possible.

Anys després de l'estrena de *The Children's Hour*, ja a la dècada dels anys 80, trobem l'existència d'una sèrie de films que, tot i ser relativament comercials, ho són menys que les pel·lícules que analitzarem a l'apartat 6 –les que donen lloc a l'arquetip que estudiem– i que mostren una vessant social del lesbianisme. Aquestes pel·lícules retraten dones suposadament heterosexuales, però encuriosides, que experimenten amb altres dones – alguns exemples són *Personal Best (La mejor marca;* Robert Towne, 1982) o *Lianna* (John Sayles, 1983) i se centren en ensenyar la reacció d'elles mateixes i del seu entorn davant aquesta experimentació–. Aquestes pel·lícules no solen ser exageradament dramàtiques ni,

en general, explícitament homòfobes, però les amants mai acaben juntes. En aquest context, hi trobem una excepció: *Desert Hearts* (*Mitja hora més amb tu*; Donna Deitch, 1985), la que podem considerar la primera pel·lícula estrenada en el marc de la indústria cinematogràfica de Hollywood que mostra una clara intenció de mostrar el lesbianisme des d'una vessant positiva i respectuosa, i que possibilita el final feliç per les amants. Amb tot i amb això, es tracta d'un film que, va tenir un pressupost i una distribució molt limitats.

5.2.3 Homosexualitat i dona femenina al cinema negre

El cinema negre americà, malgrat estar concebut en una època de censura en la qual, com s'ha dit, s'havien prohibit explícitament les al·lusions a l'homosexualitat, es caracteritza, segons observa Richard Dyer, per haver proveït algunes de les primeres grans imatges d'homosexuals en el cinema (1993, p. 52). El seu èxit comercial i la seva importància social marquen una etapa cinematogràfica que com veurem a continuació es mostra imprescindible en el marc d'aquesta investigació.

Un dels factors que més marquen aquest gènere cinematogràfic, l'auge del qual el trobem sobretot en els anys 40 i 50, és el context en què neix, fortament marcat per la Segona Guerra Mundial. Com el seu propi nom indica, el *noir* té connotacions obscures que lliguen amb la incertesa de l'època. Algunes de les seves característiques principals són una estructura narrativa basada en la investigació d'un enigma –presentada en forma de laberint que no sempre es resol–; la utilització recurrent de *flashback* i veu en *off* (que sol ser masculina, com el punt de vista principal); la proliferació de punts de vista, que afavoreix l'encriptació de l'estructura; la caracterització ambigua dels protagonistes, i un estil visual que, com hem vist anteriorment, s'ha reconegut com a hereu de l'expressionisme alemany⁴³⁴⁴.

⁴³ En el llibre *Women in Film Noir*, Christine Gledhill enumera cinc característiques principals sobre el cinema negre: “1) The investigative structure of the narrative; 2) plot devices such as voice-over or flasback, or frequently both; 3) proliferation of points of view; 4) frequent unstable characterisation of the heroine; 5) an 'expressionist' visual style and emphasis on sexuality when photographing women” (1980, p.14).

Així, en un context marcat per l'impacte moral de la guerra en els ciutadans, neix aquest gènere impregnat per un sentiment pessimista, amb tendència a crear ambients decadents i personatges ambigus, de passat incert. Si tenim en compte l'imaginari popular sobre l'homosexualitat, entesa com a obscura i perversa, no és del tot estrany que els “dolents” del *noir* fossin el blanc perfecte per treure a la llum a la gran pantalla alguns dels tòpics predominants sobre gais i lesbianes, malgrat les contradiccions que això suposa tenint en compte la prohibició explícita a aquestes referències. Hi ha exemples més o menys reconeguts, com la Senyora Danvers de *Rebecca* (Alfred Hitchcock, 1940), malaltíssament obsessionada amb la seva difunta mestressa, el sofisticat Cairo a *The Maltese Falcon* (*El falcó Maltès*, John Huston, 1941) o els personatges de *The House of Bamboo* (*La casa de Bamboo*; Samuel Fuller, 1955). Es tracta, generalment, de personatges malvats la principal funció dels quals és accentuar les imatges “of sexual decadence and perversion” (Dyer, 1993, p.61) que caracteritzen aquestes pel·lícules. El que crida l'atenció és que, probablement a causa de la censura, aquests personatges sempre solen presentar-se al marge de la seva sexualitat en aquests films. En paraules de Dyer: “Gays are thus defined by everything but the very thing that makes us different” (1993, p. 61).

En el seu article “Homosexuality and Film Noir” –publicat per primera vegada a la revista *Jump Cut* el 1977 i inclòs posteriorment a llibre *The Matter of Images* (1993)–, Dyer els cita i ordena, i els descriu tant pel que fa a factors de caire estètic o visual (la seva forma de vestir, els objectes que els envolten, el seu to de veu o els seus gestos) com pel seu paper en la narració. Parla, per exemple, de *Strangers on a train* (*Estranys en un tren*; Alfred Hitchcock, 1951) i del paper del complex personatge de Bruno, que de manera maquiavèlica planeja els assassinats creuats de la trama al mateix temps que protagonitza algunes escenes homoeròtiques –de fet, com pot comprovar-se en el llibre *Hitchcock and Homosexuality* (Price, 1992) es poden fer anàlisis d'aquest tipus en un gran nombre de

⁴⁴ De la mateixa manera que el *noir*, l'expressionisme, sorgit d'un moment de forta depressió econòmica, també escenificava la incertesa social d'una època. El *noir*, com l'expressionisme, es caracteritza per transmetre un estat d'ànim pessimista a través d'aspectes com la posada en escena o la il·luminació. Per a més informació sobre el *noir*, el seu context i les seves influències, i els seus trets estilístics característics, veure Spicer (2002).

films del cèlebre autor britànic—. En l'àmbit de la representació del lesbianisme, és un bon exemple el personatge de Martha (Ruth Gillette) a *In a Lonely Place* (*En un lugar lejano*; Nicholas Ray, 1950), una dona d'aspecte aspre i actitud repressora que es planteja com un obstacle per a la relació dels protagonistes. Els seus consells són un dels factors decisius en el fet que la protagonista comenci a dubtar del personatge interpretat per Bogart. És significativa la imatge en què, mentre fa un massatge a una Laurel Gray (Gloria Graham) amb l'esquena descoberta, a qui dedica al mateix temps una mirada penetrant, l'intenta convèncer del perill que corre al costat del violent Dixon Steele (Humphrey Bogart). En aquest mateix moment, li diu frases de l'estil de “I'll get out, angel. But you'll beg me to come back when you're in trouble. You will, angel, because you don't have anybody else”, que de fet és el que la protagonista acabarà fent quan els seus dubtes sobre l'home que estima cobren prou importància. Fins i tot, en alguns moments, com quan Laurel la truca d'amagat, o posteriorment quan Dix, en un atac de ràbia, intercepta la seva trucada, dóna la sensació que Laurel enganya Dix amb Martha i que ell n'està gelós⁴⁵.

Així, en aquests tipus de pel·lícules, són comuns els personatges amb connotacions homosexuals representats com éssers sense escrúpols ni sentiments, que solen personificar la frustració i que només són un entrebanc perquè la relació de parella heterosexual triomfi (recordem que les pel·lícules del *noir* es caracteritzen per no tenir normalment un final feliç en aquest sentit). Un altre exemple clar d'aquest tipus de personatges és el de Jo (Barbara Stanwick) a la pel·lícula *Walk on the wild side* (*La gata negra*; Edward Dmytryk, 1962) qui, de fet, en el seu intent d'impedir que s'allunyi d'ella, acabarà matant de manera involuntària la seva estimada. Elles, són estèticament personatges “poc femenins”, sense atributs, i ells personatges envoltats d'un univers simbòlic superficial que, com observa Dyer, pot ser similar al de la *femme fatale* (1993, p. 65) —caracteritzat pel perfum, les joies i un determinat estil de roba— encara que menys contundent.

⁴⁵ Malgrat l'actitud exageradament agressiva de Bogart en molts moments del film és en realitat la principal causa dels dubtes de Graham (per exemple, en el moment en què gairebé mata un home per un incident de trànsit de poca importància), al final sembla que tots aquests episodis passen a un segon terme i l'única culpable és ella per no haver confiat suficientment en el seu innocent estimat. El seu amor no ha sigut prou fort com per superar els factors externs.

Però la presència de l'homosexualitat al cinema negre no es redueix a aquest tipus de personatges que materialitzen els tòpics sobre homosexuals; també hi juga un paper important l'ambigüitat que, com s'ha dit, caracteritza els personatges de l'època. Com il·lustra el cas de *In a Lonely Place*, els protagonistes sovint tenen una relació controvertida amb el personatge en qüestió. En el llibre editat per Kaplan que citàvem anteriorment, *Women in Film Noir*; Dyer descriu l'heroi *noir* de la següent manera: “Film noir abounds in colourful representations of decadence, perversion, aberration, etc. Such characters and milieux vividly evoke that which is not normal, through connotations (including of femininity, homosexuality and art) of that which is not masculine” (1980, p. 91).

Els temps de guerra es caracteritzen pel fet que molts homes joves són allistats a l'exèrcit i viuran experiències fortes al costat d'altres homes que els marcaran de per vida i, paral·lelament, les dones passen a fer-se càrrec de les seves vides i/o famílies per elles mateixes, per tant hi ha una certa subversió dels rols a la vegada que és una època donada a la camaraderia. No hem de passar per alt, doncs, les relacions que sovint tenen els personatges principals del cinema *noir* en aquest sentit, els triangles amorosos que es creen i que sovint inclouen, per exemple, dos amics molt units per la guerra com a *Dead Reckoning* o altres estranys triangles, com en el cas de *Gilda* (Charles Vidor, 1946), *Double Indemnity* o *The Big Combo* (*Agent especial*; Joseph H. Lewis, 1955).

5.3 La influència de l'escena cinematogràfica de la República Weimar

Si es parla de la representació en el cinema comercial de les sexualitats alternatives en general, i de lesbianisme a la gran pantalla en concret, no pot deixar de fer-se un incís en l'escena cinematogràfica durant els anys del Berlín de la República de Weimar (1918-1933). Per començar, es tracta d'una etapa marcada per l'expressionisme, un estil reconegut per ser pioner en la materialització dels monstres de la societat en el cinema que troba el seu màxim exponent en *Das Kabinett des Doktor Caligari* (*El gabinet del doctor Caligari*, Robert Wiene 1920) i del qual participen pel·lícules com *Nosferatu* (F.W.

Murnau, 1922) o *Metropolis* (Fritz Lang 1927), extremadament influents en la història general del cinema, i també en molts dels films que es tracten en aquest treball.

L'expressionisme es considera la llavor del cinema de terror i va ser també, com hem vist, molt influent en el cinema negre: dos estils cinematogràfics bàsics per als films que són estudiats al llarg d'aquestes pàgines. Però hi ha un aspecte concret del cinema de l'època (no necessàriament expressionista) que interessa especialment en el context d'aquesta investigació, i és que s'hi troben les primeres pel·lícules de temàtica homosexual de la història del cinema, pel·lícules a les quals l'homosexualitat és part de la trama central, i a les quals hi apareix tractada de manera explícita i positiva. Films que van ser populars en el seu moment i que avui són un clar contrapunt del tipus de representació que s'ha acabat imposant en els circuits comercials⁴⁶.

Al 1897 neix a Alemanya una iniciativa inèdita en contra de la discriminació del col·lectiu homosexual a càrrec d'un metge expert en sexologia, el Dr. Magnus Hirschfeld. Aquest defensava l'existència d'un “tercer sexe” i va crear tota una sèrie d'iniciatives i institucions, com l'Institut für Sexualwissenschaft (“institut d'estudis sexuals”), destinades a contribuir a la normalització social de l'homosexualitat, i a mostrar que el perill i el risc social es trobava precisament en el fet de criminalitzar-la⁴⁷. Els seus esforços anaven destinats sobretot a fer campanya per la derogació del “paràgraf 175”, el fragment del codi penal segons el qual l'homosexualitat (masculina) era considerada un delictes; un paràgraf que tot i patir certes variacions seguiria vigent fins la reunificació total d'Alemanya, el 1994. Entre aquestes iniciatives, hi trobem també pel·lícules propagandístiques amb voluntat d'educació sexual que van tenir èxit comercial i que van causar impacte en la societat del moment. Entre elles, hi ha *Anders als die Andern* (*Diferente de los otros*; Richard Oswald, 1919), el primer film gai de la història, protagonitzat per Conrad Veidt –un actor recordat sobretot pels seu papers posteriors a *Das Kabinett des Doktor Caligari* i *Casablanca*

⁴⁶ Veure Dyer (1991): “Weimar: Less and more like the others” a *Now you see it: Studies on lesbian and gay film* (pp. 23-62).

⁴⁷ Per a més informació sobre la vida i obra del doctor Magnus Hirschfeld veure: BAUER, Heike (2017). *The Hirschfeld Archives: Violence, Death, and Modern Queer Culture*. Philadelphia, USA: Temple University Press.

(Michael Curtiz, 1942)– i coescrit pel mateix Magnus Hirschfeld. L'argument gira en torn d'un admirable professor de música a qui fan xantatge per mor de la seva homosexualitat. Ell se'n cansa i dóna la cara davant la llei per aturar el xantatge, però malgrat la condemna que li cau és simbòlica, la pressió social fa que s'acabi suïcidant. La pel·lícula deixa ben clara la sexualitat de l'home, que protagonitza una història d'amor amb un dels seus alumnes, i al contrari del que passa en molts films amb representació homosexual, el personatge negatiu ve de fora de la relació. El més curiós del film és el seu tarannà didàctic, que es fa explícit sobretot en els fragments en els quals hi apareix el doctor Hirschfeld representant-se a ell mateix, com el metge que fa conferències sobre l'homosexualitat i que s'encarrega d'explicar de manera convincent a tothom que li consulta (i de retruc a l'espectador) que ser homosexual és natural i no té res de dolent.

Al Berlín de l'època hi havia bars d'ambient que apareixien a les guies de ciutat convencional, als quals era comú que la gent heterosexual anés perquè estaven de moda, i també, per exemple, premsa lèsbica, com les publicacions *Die Freundin* (1924-1933) o *Die Garçonne* (1930-1932). En aquest context, no és estrany que es donessin un seguit de films representatius d'aquest ambient alliberador, en alguns dels quals la moral que s'hi entreveu és molt més atrevida del que el cinema comercial va poder oferir en dècades. Pel que fa a les dones, deu anys després de l'estrena d'*Anders als die Andern*, apareix la que es considera la primera figuració d'una lesbiana a la història del cinema. Es tracta de la comtessa Augusta Geschwitz (Alice Roberts), a *Die Büchse der Pandora* (*Lulú, la caixa de Pandora*; Georg Wilhelm Pabs, 1929), que juntament amb Lulu (Louise Brooks) protagonitza la primera subtrama lèsbica en el cinema. Com presagi de moltes de les figuracions de lesbianes posteriors, la comtessa acaba morta (en aquest cas no és assassina, és víctima), però el tractament que rep no és millor ni pitjor que el dels altres personatges del film que pateixen les conseqüències d'estimar Lulu (una *femme fatale* amb un caràcter peculiar que serà descrit més endavant). La comtessa podria ser precedent del tipus de “lesbiana frustrada” que hem explicat a l'apartat anterior, però més explícita i sense les connotacions negatives tan accentuades que aquest personatge va agafar en el cinema americà.

Amb tot i amb això, el film que més interessa destacar és *Mädchen in Uniform* (*Noies d'uniforme*; Leontine Sagan, 1931) considerada la primera pel·lícula amb argument lèsbic de la història del cinema. Ambientada en un internat Prússia l'any 1919 i creada per un equip tècnic íntegrament femení (només el productor, Carl Froelich, era un home) va ser un èxit tant de crítica com de públic a la seva època. Malgrat avui les seves connotacions lèsbiques puguin semblar evidents, cal dir que no és tan obertament pro gai com *Anders als die andern* i que de fet, com assenyala Dyer, el seu lesbianisme va haver de ser redescobert (1991, p.27). Avui es tracta d'un film recuperat pels moviments feministes contemporanis i considerat de culte entre la comunitat lèsbica pel seu sorprenent tractament subversiu de l'enamorament entre dones.

Al contrari que *Anders als die Andern*, *Mädchen in Uniform* ha estat prou considerada pels historiadors del cinema. De fet, se cita en els dos principals estudis sobre pel·lícules de l'època, *De Caligari a Hitler* (Kracauer, 1985) i *The Haunted Screen* (Eisner, 1973), però s'ha analitzat, en general relegant la trama lèsbica a un segon pla, probablement per la doble lectura que la mateixa pel·lícula ofereix. Kracauer i Eisner veuen el film com un estudi de l'autoritarisme, i aquesta última en destaca a més a més l'admirable treball femení (Eisner, 1973, pp. 325-326). Certament el film també pot ser vist com una reivindicació de la sensibilitat femenina en contraposició a la rigidesa masculina (i prussiana), tant pel que fa a l'argument com al tractament visual⁴⁸, però el lesbianisme de la trama és clau tant per manifestar l'antiautoritarisme com per transmetre aquesta reivindicació femenina, i certament hi és present no tan sols pel que fa a l'argument sinó també al tractament de la imatge.

Aquesta pel·lícula va ser estrenada en multitud de països i va obtenir diversos premis internacionals. Als Estats Units, encara que el film va estrenar-se el 1932, abans de l'etapa més estricta del codi Hays, no va passar la censura de l'època, i només va exhibir-se sota una sèrie de canvis que posen en evidència el caràcter subversiu del film a la vegada que resulten ben significatius de la realitat del cinema americà. Aquests canvis, enumerats

⁴⁸ “The preference for the rounded, centered and blurred over the angular, outwardly-directed and hard-edged (...) the way girls interact, the humour, the atmosphere” (Dyer, 1991, p.31).

íntegrament al llibre *The Celulloid Closet* –Vegeu Russo (1987, pp. 57-58)–, inclouen la supressió d'alguns plans, per exemple, de les intenses mirades que Manuela (Hertha Thiele) dedica a la seva professora Fräulein Von Bernburg (Dorothea Wieck), però també de les línies de guió més controvertides, com la frase amb què la senyoreta Von Bernburg respon a la directora quan aquesta l'acusa d'haver alimentat un pecat (després que Manuela, en estat d'embriaguesa i vestida de Don Carlos, hagués declarat públicament el seu amor per la senyoreta): “What you call sins, Principal, I call the great spirit of love, wich has a thousand forms”. A més a més, també canvia el final del film: en la versió alemanya, Manuela és a punt de suïcidar-se però les seves companyes li impedeixen; a la versió americana, Manuela mor. Es tracta d'una sèrie de retallades que van variar de manera substancial el missatge original del film i que el van desprendre en gran part de la seva essència més innovadora, sobretot pel que fa a l'homoerotisme i als aspectes que feien incís en la força positiva de l'aliança femenina.



Mädchen in Uniform no va ser un fet aïllat. Potser a causa del seu èxit, la van succeir altres pel·lícules que també tractaven d'ambigües relacions íntimes entre dones, com *Acht Mädels im Boot* (*Eight girls in a boat*; Eric Waschneck, 1932) o *Anna und Elisabeth* (*¿Milagro?*; Frank Wisbar, 1933), que tornava a comptar amb Wieck i Thiele com a protagonistes. Val a dir, però, que *Mädchen in Uniform* continua sent de lluny la pel·lícula més extraordinària d'aquesta llista, tant per la sensibilitat especial que mostra en l'execució dels plans com per

la forta càrrega que porta implícita. De fet, com veurem, el tractament de la dona i de l'homosexualitat que veiem en aquest film de principis del segle passat ha sigut impensable en els circuits comercials en les dècades posteriors. En aquest context també van sorgir altres pel·lícules que jugaven en certa manera amb la identitat de gènere, com el musical *Viktor und Viktoria* (*Él es ella*; Reinhold Schünzel, 1933), adaptat a Hollywood 49 anys després. La majoria dels films que hem destacat, però, no es van tornar a veure fins molts anys després del final de la guerra, i alguns d'ells van ser destruïts pel règim de Hitler de manera parcial o total.

El cinema de la República de Weimar també va ser cabdal pel que fa a la instauració de la dona fatal cinematogràfica a Hollywood, especialment per dues pel·lícules: la ja esmentada *Die Büchse der Pandora* i *Der Blaue Engel* (*El ángel azul*; Josef von Sternberg, 1930). El personatge mitològic de Pandora s'ha considerat moltes vegades el primer referent mitològic de la *femme fatale*. Hesíode la descriu a la *Teogonia* com una “donzella de bellesa gran i encisadora, desgràcia terrible i fatal per als mortals” (citada per Núria Bou, 2004, p.25). *Die Büchse der Pandora*, fa referència directa al personatge al propi títol. La seva protagonista, Lulu, és una *femme fatale*, però es diferencia en alguns aspectes de les altres que es tracten en aquest treball. Malgrat protagonitzar un dels films més prematurs que tractem, Lulu és explícitament capaç d'embadalir tant homes com dones, per tant, en aquesta pel·lícula del 1929, altament censurada per la seva moral atrevida, ja es materialitzen les connotacions lèsbiques de la dona fatal que es desenvoluparan més endavant.

Convé destacar que Lulu, com a *femme fatale*, presenta una sèrie de característiques que semblen desaparèixer en les seves successores. Amb els seus encants sap aconseguir els seus propòsits, i porta a la desgràcia tot els que al llarg del film se n'enamoren, però és més aviat degut a les injustícies derivades de la desconfiança que causa en alguns homes. Seguint amb les definicions de Pandora, Lulu no encaixaria amb la definició que en fa Núria Bou segons la qual hauria de tenir “una ment insolent, un caràcter capriciós i maliciós” (2004, p. 25). No és dolenta ni recargolada, com moltes de les *femme fatale* posteriors, és més aviat ingènua i alegre. En ella es veu clarament la premissa de la teòrica

Mary Ann Doane segons la qual aquest tipus de feminitats són presentades amb un cos amb autonomia, que té un poder més enllà de la seva pròpia consciència “she has power despite of herself”(1991, p. 2), i no sembla ser responsable de les passions que desperta (malgrat que sí que se n'aprofita). No hem d'oblidar que la seva desgràcia comença quan la condemnen per la mort del seu marit, a qui ha de matar en defensa pròpia, a causa de la gelosia d'ell. De fet, ella és la principal víctima de la seva història (acaba passant gana i havent-se de prostituir, mostra en tot moment una cara humana, i l'espectador la compadeix quan és enganyada i assassinada per Jack l'Esbudellador).

Der Blaue Engel un any posterior, és el film que va donar la fama a Marlene Dietrich, i va inaugurar la seva vinculació com a parella artística amb Sternberg, amb qui va emigrar amb l'arribada dels nazis per triomfar, com s'ha vist, als Estats Units. Així doncs, a banda del que s'ha explicat, l'arribada dels nazis al poder també va tenir conseqüències pel que fa la gran influència del cinema alemany a als Estats Units a causa de l'exili de directors i estrelles cinematogràfiques.

SEGONA PART – ANÀLISI

6. Cristal·lització de l'arquetip de la lesbiana assassina a Hollywood

Com hem vist en la primera part del treball, trobem ecos de la lesbiana assassina en el cinema des d'èpoques ben prematures, però el cert és que, o bé en les pel·lícules citades anteriorment no hi ha lesbianisme explícit –només una homosexualitat insinuada, com en el cas de *Dracula's Daughter*, o fins i tot, *Rebecca*– o bé aquests films s'han donat en àmbits independents, sobretot, com hem vist, en l'àmbit de la *sexploitation*, amb el cas paradigmàtic de les vampires lesbianes o del subgènere WIP (*Women in prison*). A partir dels anys 80 i sobretot al llarg dels anys 90, però, es donen mostres explícites de lesbianisme en entorns cada vegada més comercials, i lligades, en general i com veurem a continuació, a una important presència de la violència i a una forta empremta del gènere.

6.1 L'aparició explícita de la lesbiana assassina en el cinema durant l'auge del *neo-noir*

Entre els anys 80 i 90, anys després que el cinema negre hagués deixat de ser popular, en el cinema comercial de Hollywood va haver-hi una revifada d'aquest gènere que fou batejada amb el terme *neo-noir*⁴⁹. Aquest nou estil s'emmarca en un context de canvi de la indústria del cinema i es caracteritza per la recuperació de part de l'univers simbòlic del *noir*; que hem tractat amb més detall en el marc teòric i que especialment durant els anys 40 havia poblat les pantalles d'antiherois, mafiosos, dones fatals, decorats lúgubres i personatges ambigus en general. Aquesta nova etapa marca certes tendències que encara avui es conserven, basades sobretot en fer més explícits el sexe i la violència entesos com a reclams comercials en l'època en què, a diferència que en el moment en què es va popularitzar el cinema negre clàssic, ja fa anys que s'ha superat la censura del codi Hays⁵⁰.

⁴⁹ Veure, per exemple, Conrad (2007) *The Philosophy of Neo-noir* o Hirsch (1999) *Detours and Lost Highways: A Map of Neo-Noir*.

⁵⁰ Veure Hanson (2007, pp. 137-138) o Parish (1993, p. XXIII).

Alguns dels èxits més taquillers de l'època són *Fatal Attraction* (*Atracció Fatal*; Adrian Lyne, 1987) un thriller eròtic sobre els riscos de la infidelitat matrimonial i *Disclosure* (*Assejament*; Barry Levinson, 1994), sobre l'assejament sexual laboral; ambdós films protagonitzats per un Michael Douglas víctima d'un personatge femení mesquí i perillós. També ho és *The Postman Always Rings Twice* (*El carter sempre truca dues vegades*; Bob Rafelson, 1981) –un *remake* de la pròpia època *noir*– o *The Last Seduction* (*L'última seducció*; John Dahl, 1994), que torna a introduir problemes de diners, drogues i màfies. Altres exemples de pel·lícules de l'època que se sumen a la tendència de mostrar dones que maten són el thriller *Black Widow* (*El caso de la viuda negra*; Bob Rafelson, 1987) en què una policia investiga el cas d'una hipotètica “viuda negra”, i s'hi obsessiona fins al punt de deixar-ho tot per perseguir-la o *The Hand that Rocks the Cradle* (*La mano que mece la cuna*; Curtis Hanson, 1992), sobre una cangur que s'integra en una família amb la intenció de destruir-la. Així mateix, se sumen a la tendència del nou cinema negre films que podríem considerar d'autor, com *Simple Blood* (*Sang Fàcil*; Joel i Ethan Coen, 1983) o *Reservoir Dogs* (Quentin Tarantino, 1991).

Com bé explica Helen Hanson (2007) en el cas del *neo-noir*, el gènere va esdevenir en certa manera un producte comercial, però a la vegada, aquestes pel·lícules estaven en molts casos marcades per la evident cinefilia dels seus directors, que mostraven una clara voluntat d'homenatjar i jugar amb els paràmetres de l'antic cinema negre (pp. 133-134). Així, una característica essencial del *neo-noir* és l'autoconsciència dels directors i directores, que són clarament coneixedors dels codis i les normes del cinema *noir* clàssic (Bould et al, 2009, p. 5). Aquest coneixement dels codis del gènere impliquen sens dubte la possibilitat de subvertir-los i afavoreixen l'aparició d'un cert to irònic en la posada en escena que evidència de l'artifici que impliquen aquests codis.

Dins aquest marc, ens interessa sobretot observar una figura que reapareix amb força en les representacions d'aquestes dones perverses i fortes, la de la *femme fatale*, que és cabdal per la configuració de l'arquetip que configura el nostre objecte d'estudi. Si com hem vist en l'apartat 5 del marc teòric “antecedents i primers símptomes de la lesbiana assassina en el cinema”, la dona fatal del *noir* és més explícita i agressiva que la *vamp* dels anys 20 i 30

(Veure Lasalle, 2000), en la seva reinvençió *neo-noir* és encara més activa, més explícitament sexual i violenta. Si la *femme fatale* clàssica inspira ambigüitat per la seva apropiació d'un lloc de la trama tradicionalment masculí, per l'amenaça de la seva sexualitat alliberada, pel seu narcisisme exagerat i la seva voluntat d'independència –així com per la iconografia fàl·lica que en moltes ocasions l'acompanya–, és comú en aquesta època que l'enigma es manifesti a més a més en explícites relacions lèsbiques, que normalment no tenen cap tipus de transcendència a la trama –amb algunes excepcions com *Bound (Llaços ardents; Wachowskis, 1996)*– però que serveixen per reforçar aquesta idea d'exotisme, perversió i perillositat. Un dels exemples més clars és el del popular “thriller eròtic” *Basic Instinct (Instint bàsic; Paul Verhoeven, 1992)*, però n'hi ha d'altres també molt representatius, per exemple, *Single White Female (Dona blanca soltera busca; Barbet Schroeder, 1992)* o *Wild Things (Juegos salvajes; John McNaughton, 1998)*.

6.1.1 *Basic Instinct*: el triple paradigma de lesbiana assassina

Fitxa tècnica:

Títol: *Basic Instinct (Instint bàsic)*

Direcció: Paul Verhoeven

Guió: Joe Eszterhas

Data i lloc d'estrena: 20 de març de 1992, als Estats Units

Data d'estrena a Espanya: 21 d'agost de 1992

Dades de pressupost i recaptació:

Pressupost estimat 49.000.000 \$

Recaptació total al taquilla als Estats Units 117.727.000 \$

Recaptació total a taquilla a nivell global 352.700.000 \$⁵¹

La pel·lícula *Basic Instinct*, tant per la seva complexitat com pel fenomen social que va suposar, és probablement la més rellevant de la mostra pel que fa a la definició de l'arquetip

⁵¹ La font per a les dades financeres incloses a les fitxes tècniques de totes les pel·lícules és IMDB.

de la lesbiana assassina, i la que més clarament posa en evidència totes les paradoxes que aquest arquetip porta implícites.

El film agafa certs atributs estètics com la música o els paisatges que recorden de manera evident *Vertigo* (*Vertigen (D'entre els morts)*; Alfred Hitchcock, 1968). Com en nombrosos films del *noir* clàssic, ambdues tenen en comú un element essencial: el seu argument central es basa en la reconstrucció d'una feminitat enigmàtica. Ara bé, la pel·lícula de Verhoeven porta la seva protagonista a un explícit paper de *femme fatale* amb un rol actiu i perillós que no tenia Madeline, i que va més enllà també de les dones fatals del cinema clàssic, en les quals molts dels atributs que la protagonista de *Basic Instinct* mostra de manera explícita eren codificats.

A *Basic Instinct*, com al *neo-noir* dels anys 80 i 90 en general, hi juga un paper essencial la censura. En primer lloc, perquè si una gran part de les característiques més representatives del cinema negre clàssic van ser determinades per la censura de l'època⁵², el que destaca de la seva relectura és precisament la voluntat de fer-ho tot exageradament explícit. Per altra banda, Verhoeven va voler portar això tan lluny que va veure's obligat a tallar algunes imatges per tal de poder estrenar la pel·lícula sense problemes als Estats Units. De fet, en declaracions del mateix Verhoeven podem intuir una intenció de posar a prova els límits del *mainstream*, i en concret, el *mainstream* dels Estats Units, a l'hora de realitzar la pel·lícula⁵³⁵⁴:

I thought it would be interesting to see how far I could go in the United States and

⁵² Stephen Cohan les enumera al seu article "Censorship and narrative indeterminacy in Basic Instinct": "the displacement of sexuality into dialogue, the moody mise-en-scène, the enigmatic *femme fatale*, the convoluted plots, even the coded use of the cigarette smoking" (Cohan dins Neale i Smith (eds.) 2003, p. 263).

⁵³ Convé recordar que Verhoeven, com un bon nombre dels directors de les pel·lícules que analitzarem, no és americà, i en algunes de les seves cintes més recordades de la etapa pre-hollywood, com *Turks Fruit* (*Delicias Turcas*, 1973) hi trobem ja explícit contingut sexual.

⁵⁴ És significatiu que, tal com explica Cohan, la censura que finalment va aplicar-se a la pel·lícula no es fes tant en relació a la dona, sinó més aviat en relació al cos de l'home, més problemàtic a l'hora de mostrar-se despullat (p.265). És el cas d'alguns plans que denotaven violència cap al cos de l'home en l'assassinat inicial i d'altres en les quals es mostrava certa "desviació" en les tendències sexuals del personatge de Douglas –qui, segons destaca Cohan, havia fet prohibir per contracte que es mostressin els seus genitals (p. 266)–.

how far I could go with a well-known actor like Michael Douglas (...) and I thought there was a real challenge to find out if I could push the limits as much as possible... I think it's fun to be offending, provocative. It keeps you alive (Verhoeven citat per Cohan dins Neal i Smith (eds.) 2003, p. 264).

Sens dubte, però, el personatge més rellevant de la pel·lícula de cara a aquesta investigació és la protagonista del film, Catherine Tramell (Sharon Stone). Ella, una novel·lista d'èxit, és sospitosa d'haver matat el seu amant mentre practicaven sexe seguint el procediment que ella mateixa havia descrit en un dels seus llibres. Des de la primera trobada amb Nick Carrant (Michael Douglas), el detectiu que investiga el cas, Catherine es presenta amb una gran seguretat i juga de manera evident amb el policia, de qui demostra conèixer perfectament els punts febles. Catherine denota una clara actitud exhibicionista, mentre que Nick es deixa portar al paper de *voyeur*, un rol que com ja hem assenyalat és de gran importància a la investigació. Seqüències com la molt recordada de l'encreuament de cames de la sospitosa durant un interrogatori policial mostren de forma clara els exagerats rols dels protagonistes, que tenen constantment converses explícites i comportaments que construeixen una hipèrbole dels estereotips de gènere del *noir* clàssic en què estan inspirats, dels quals hem parlat en el marc teòric.

Un fet clau és que a *Basic Instinct* l'enigma femení és evidenciat, a més a més, per la bisexualitat de la protagonista. Catherine és una amenaça perquè és una presumpta assassina i dóna constantment pistes a l'espectador i a l'heroi masculí en aquest sentit, però també és una amenaça simbòlica, perquè representa ser una dona sexualment alliberada, clarament activa, i mostra comportaments sàdics. Així doncs, Tramell és des del plantejament inicial del film una evident lesbiana (o bisexual) assassina en potència. Això és especialment interessant per diverses qüestions. Primer, per la importància de la pel·lícula a nivell sociològic i especialment del mite eròtic en què es va convertir el personatge de Sharon Stone. I segon perquè Catherine Tramell no és l'únic exemple de lesbiana assassina en potència a *Basic Instinct*, sinó que al film hi apareix l'arquetip en diferents vessants. L'altre personatge que encaixa de manera òbvia en el nostre objecte d'estudi és la seva amant, Roxy (Leilani Sarelle), i com veurem, també cal prestar atenció a

la psicòloga de la policia –i amant de Nick– Beth (Jeanne Tripplehorn), tot i que el seu paper no està gaire clar a causa de l'ambigüitat del discurs narratiu.

El personatge de Sharon Stone és el prototip de dona fatal amb molta força sexual, en la qual tant el fet que sigui bisexual com l'ambigüitat sobre si és o no una assassina serveixen com a joc per accentuar el seu *morbo* sàdic, i reforçar així el mite eròtic de la dona perillosa que representa. Amb tot i amb això, cal dir que malgrat s'esmentin les seves tendències lèsbiques, gairebé no es mostren explícitament, i l'única part de la seva sexualitat que veiem obertament és l'heterosexual.

Roxy, per altra banda, és un personatge que s'allunya de la figura de la *femme fatale*, i, salvant les distàncies, és més propera als tipus d'homosexuals que Richard Dyer descriu en el seu article “Homosexuality and Film Noir” (1993, pp. 52-72). Respon més aviat al paradigma de lesbiana castradora, frustrada, que en aquest cas vol matar per gelosia a l'home, l'ésser amb qui no pot competir davant l'objecte estimat. Pel que fa a Beth, malgrat que el seu paper sigui ambigu, és un fet que Nick (i per tant, l'espectador) comença a desconfiar d'ella precisament quan descobreix la història d'ella amb Catherine, i per tant, el seu possible lesbianisme. De fet, la investigació de Nick per determinar si les sospites sobre Beth estan fonamentades se centra, en gran mesura, en investigar la seva orientació sexual: quan interroga un policia sobre el cas sense resoldre de l'assassinat del marit de Beth, i aquest li parla del rumor que Beth tenia una amant, Nick sembla entendre aquest fet com la confirmació de la seva culpabilitat. Més tard, quan es debat entre disparar o no contra Beth, li pregunta directament: “Do you still like girls, Beth?” just abans d'acabar amb la seva vida. Això porta a la conclusió que les tres protagonistes femenines són sospitoses de bisexualitat o lesbianisme, al mateix temps que ho són d'assassinat, i aquesta relació entre lesbianisme i psicopatia que la pel·lícula fa és sens dubte significativa.

Tant Beth com Catherine reconeixen, per separat, que van tenir un *affaire* a la universitat, que se'n van anar al llit juntes com a mínim una vegada. Totes dues recorden que una de les dues es va obsessionar amb l'altra, es va començar a vestir igual que ella i es va tenyir el cabell igual (Catherine diu que Beth es va obsessionar amb ella, però Beth diu que va ser

al contrari). Es descriu en aquest cas (tot i que no es mostra visualment) un tipus de relació d'identificació narcíssista similar a la que menciona De Lauretis com un dels tòpics sol prevaldre en el cinema quan es tracta de representació del lesbianisme, però que la teòrica feminista descarta considerar expressió del desig lèsbic –el concepte d'un lesbianisme “heterosexualy concived” (1994, p. 117) del qual hem parlat al marc teòric–. Un procés molt similar al que es descriurà a la propera pel·lícula que analtzarem: *Single White Female*.

Tornant a la suposada relació lèsbica de la protagonista amb Roxy –en la qual també hi ha un punt d'identificació narcíssista com el descrit anteriorment, perquè la pel·lícula potencia una certa semblança física entre les dues dones (de fet, en la primera aparició de Roxy, els inspectors la confonen amb Tramell)–, cal destacar que encara que Catherine Tramell i la seva amant es fan algun petó exhibicionista, no es dirigeixen en cap moment la paraula al llarg del film: no hi ha cap moment en què les veiem, ni tan sols, parlar entre elles⁵⁵. Una seqüència especialment interessant pel que fa a la posada en escena del lesbianisme al film en concret, i a la investigació en general, és la que té lloc a la discoteca, que constitueix el principal moment en què les dues dones es mostren juntes en actitud eròtica. Vegem, doncs, com es construeix aquest moment.

La seqüència comença amb el pla general d'una multitud ballant en una gran discoteca. Nick, que sembla acabat d'arribar, distingeix Roxy entre la gent. La comença a seguir perquè intueix que la portarà fins a Catherine, i efectivament Roxy troba Catherine ficada a un lavabo amb dues persones més, presumiblement, consumint cocaïna. Catherine veu Nick i hi ha un pla/contraplà de mirades entre els dos. Ell s'acosta decidit però el joc de mirades s'acaba quan ella li tanca la porta bruscament al davant, tallant el pla/contraplà i obstruint la mirada no només a Nick, sinó també a l'espectador.

A l'escena següent es troben els tres protagonistes ballant entre la multitud. Catherine i Roxy ballen juntes i es besen de manera sensual. No hi ha hagut un pla/contraplà explícit

⁵⁵ Encara que hi ha tres personatges femenins de pes a la trama, la pel·lícula no compleix l'esmentada llei de Bechel: no hi ha cap moment en què dues dones parlin entre elles de res que no sigui un home.

entre elles. Sí que hi ha, en canvi, un pla/contraplà entre elles dues i Nick mirant-les fixament, i acostant-s'hi decidit, de nou. Tot seguit, elles s'adonen que ell les observa i comencen les mirades entre les dues dones i l'home. El pla subjectiu de Nick acostant-se a les dues dones trenca qualsevol possibilitat de diàleg entre elles. Catherine el mira de manera provocadora, Roxy amb cert recel. Catherine s'acosta a ell deixant de banda la seva amant femenina, i comença un pla/contraplà que acaba amb un petó i amb una pèrdua de la percepció de l'espai per part de l'home i la dona. Mentrestant, Roxy intenta un contacte visual amb Catherine que és del tot frustrat: inclús se li interposa un ballarí que fa moviments laterals, impedit la línia visual entre les dues dones. El pla/contraplà entre elles no és només inexistent, sinó que es presenta com explícitament frustrat.





Núria Bou detecta en el llibre *La mirada en el temps* que en el cinema clàssic la passió es mostra a través d'un intercanvi de mirades, i parla del pla/contraplà com a eix vertebrador en la creació de discurs. En aquest cas, el que es dona entre Nick i Catherine compleix pràcticament a la totalitat les fases que ella descriu (1996, pp. 96-101)⁵⁶. Per contra, el pla/contraplà és inexistent o molt precari entre de les dues dones, la perspectiva de les quals es mostra com a manifestament secundària. També és significatiu que, tot i que elles dues estan reconegudes com a amants en la narrativa del film, l'ambient en què es mostra la trobada física més important entre les dues dones és decadent, amb presència de drogues i alcohol. La seqüència descrita és gràfica pel que fa a la baixada als inferns de Nick a la recerca de Catherine, a qui troba perfectament integrada en un entorn de perversió que es repetirà també en altres seqüències similars que seran analitzades més endavant. Així doncs, malgrat que es mostren els petons entre Roxy y Catherine, en el que en el seu moment devien ser els petons lèsbics amb més distribució comercial mai vistos a la gran pantalla, la posada en escena s'encarrega de negar el lesbianisme i, en canvi, afirma la passió heterosexual.

És interessant destacar que aquests petons entre Catherine y Roxy, tot i ser relativament descafeïnats en contraposició a l'explicitat sexual de la pel·lícula en general i a les escenes de sexe heterosexual en concret, es van incloure en les principals eines de màrqueting de la pel·lícula, com per exemple, al tràiler (Pidduck, 1993, pp. 99-100). En una pel·lícula que pretén vendre atreviment i explicitat sexual, el lesbianisme per ell mateix es tracta com una transgressió sexual al nivell, per exemple, del sadomasoquisme.

⁵⁶ Fases: 1 Primer Pla, 2 Primer Pla, 3 Reunió, 4 destrucció de l'espai, 5 Anul·lació de la distància, 6 temps suspès, 7 ferida oberta.

Algunes autores han parlat de la clara influència de la pornografia en els *thrillers* eròtics d'aquesta època, que van utilitzar clarament la sexualitat com a reclam taquiller. Per exemple, en el seu article sobre la construcció de la nova *femme fatale* dels 90 (inclòs a Kaplan (ed.) 1998, pp. 164-182), Kate Stables parla dels “sexual numbers” que solen incloure aquestes pel·lícules “which closely mimic the ‘menu’ of sexual acts in pornographic films” (p.174)⁵⁷. Ja a l'article “Lesbians in Films” (inclòs a Creekmur i Doty (eds.), 1995, p. 25-43), les autores (B. Ruby Rich et al.) destaquen com, a la cultura popular, “ironically (...) the most explicit vision of lesbianisme has been left to pornography” (p. 27). No és estrany, doncs, que en les pel·lícules d'aquesta època, que agafen alguns elements del *soft-porn*, sigui comú la inclusió d'algun tipus de “número lèsbic”, que sovint, com ocorre de manera habitual en els films pornogràfics, no és més que una mena d'escalfament per a la relació heterosexual principal.

Efectivament, a *Basic Instinct*, la seqüència anteriorment descrita és el preludi de la primera trobada sexual entre Nick i Catherine, que sí que es mostra, en aquest cas, de manera explícita. És interessant rescatar els diàlegs entre Nick i Roxy, just després d'aquesta trobada:

- **Roxy:** [Sobre Catherine] If you don't leave her alone, I'll kill you.

- **Nick:** Let me ask you something, “Rocki”. Man-to-man. I think she's the fuck of the century. [Pausa] What do you think? How long have you been here? You like watching, don't you?

- **Roxy:** She likes me to watch.

La primera expressió de Roxy, a qui pràcticament no havíem sentit la veu fins aquest moment, és per manifestar la seva gelosia a través de l'explícita amenaça de matar Nick, mentre que ell, completament satisfet després de la relació amb Catherine i encara despullat, s'hi dirigeix irònicament “d'home a home”, li diu amb sorna Rocki i manifesta sense complexos el plaer sexual que li provoca la situació, preocupant-se únicament per si

⁵⁷ També en parla Farrimond (2012, p. 139).

a Roxy “li agrada mirar”, és a dir, posicionant-se, igual que a la seqüència anteriorment analitzada, com un curiós *voyeur* enfront de les dues dones.

El dia següent, quan troba Catherine, comparteix el seu triomf: “Good morning, I guess Roxy is not taking it very well”. Catherine li treu importància a la seva gesta, però certament, i per acabar d’alimentar l’ego del protagonista, la lesbiana gelosa poques hores després l’intentarà assassinar, encara que, com és evident dins el context narratiu del film, no ho aconseguirà, sinó que s’acabarà abocant a la seva pròpia mort i deixarà via lliure a la parella heterosexual⁵⁸. Nick salvarà l’honor (no està gaire clar si el d’ella, en un acte de cavalleriesitat, o el d’ell mateix, que no vol admetre que s’ha sentit en perill per obra d’una dona) i no parlarà de l’intent d’assassinat. Poc després descobriran que Roxy ja era, en realitat, tota una psicòpata. De petita havia protagonitzat la matança dels seus propis germans sense motiu aparent. Roxy és un personatge gratuïtament excessiu, una sanguinària per la qual l’espectador no té opció a sentir compassió, ni tan sols després de morta.

Després de la mort de Roxy, Nick va a veure Catherine, que es troba visiblement afligida, i tenen una conversa en la qual, en un moment d’excepcional debilitat, Catherine dóna la raó a Nick (la pel·lícula ja ho havia fet): Roxy estava gelosa d’ell. Però malgrat que ella plora per la mort de la seva amant, tot el que ell articula torna a estar centrat en el desig sexual “did you like her to watch you?” i, de nou, en la seva pròpia curiositat *voyeur*. Amb tot i amb això, ben aviat ella demana el que ell vol sentir, “make love to me”. Tramell és tan contradictòria i exagera tant el mite en què es basa que és impossible identificar-s’hi. Així doncs, encara que, com veurem, *Basic Instinct* transgredeix els rols arquetípics –perquè al contrari del que passa als esquemes clàssics, ella és activa i dominant, i ell passiu– la dona continua funcionant com a objecte perquè la seva imatge és tan irreal o més del que ho era en els inicis de Hollywood, una figura incongruent, dissenyada per provocar, cosa que, per altra banda, va aconseguir.

⁵⁸ És destacable que la mort de Roxy es produeixi a través d’una persecució de vehicles, ja que en diversos moments del film això sembla funcionar com a metàfora sexual. En moments anteriors, Nick gairebé no pot seguir el ritme de Catherine al volant (la seva sexualitat el sobrepassa), però surt significativament vencedor del seu duel amb Roxy.

Verhoeven reconeix el que la posada en escena corrobora (malgrat l'ambigüitat de la trama), que des del seu punt de vista Catherine és la dolenta del film: "Catherine Tramell is the devil" (Verhoeven citat a Neale i Smith (eds.) 2003 p. 267), i que absolutament tot és una manipulació seva per aconseguir eliminar Gus (George Dzundza) –company i millor amic de Nick– i que Nick mati Beth, amb la simple intenció irracional de fer mal. Ell mateix parla de la impressió que li va fer el personatge el primer cop que va llegir el guió com artificial i construït, enfront al punt realista que creu que poden conservar els altres, perquè no podia imaginar que una dona pogués arribar a ser tan manipuladora, tan forta i tan vulnerable al mateix temps (p. 273).

A banda del seu èxit de taquilla, *Basic Instinct* també es recorda per haver aixecat molta polèmica entre les associacions LGTBIQ+ per la imatge perversa i irreal que es dona de l'homosexualitat en una època en què començava a haver-hi un moviment reivindicatiu creixent en aquest sentit. Grups d'activistes com els de l'associació nord-americana Queer Nation fins i tot van intentar frustrar-ne algunes projeccions, acudint a les sales amb pancartes de protesta i samarretes amb l'espòiler "Catherine did it!"⁵⁹, i van repartir pamflets amb el següent text:

HOLLYWOOD HATES WOMAN. PROPAGANDA KILLS QUEERS. The movie *Basic Instinct* is the latest attack on women and queers. Four out of four lead characters are man-hating murderers and three are lesbian or bisexual. This reinforces Hollywood's classic defamation of lesbians as killers who deserve to be killed. Lesbians are portrayed as deadly, but dat rape is eroticied.

...

The movie *Basic Instinct* perpetuattes a climate in which women, specifically lesbians and bisexual women, are seen as sick, man-hating, and threatening and therefore are permissible targets of hate and violence. Films like *Basic Instinct* fuel the increasing epidemic of violence against lesbinas, gays, and women. (Extret de

⁵⁹ La tira còmica "Alone At Last!"(del mateix any1992) il·lustra aquest fenomen. Veure Bechdel (2008, p. 85).

Pidduck, 1993. P. 126)⁶⁰

Tot i així, semblaria que, paradoxalment, aquestes protestes van contribuir positivament al bon funcionament de la pel·lícula a taquilla, a reforçar el missatge marquetinià de la radicalitat del film (Pidduck, 1993, pp. 125-139). Algunes teòriques feministes com la mateixa Pidduck o Halberstam (1993) van assenyalar, ja en el seu moment, l'excessiva literalitat de la lectura que activistes com els de Queer Nation van fer d'aquesta pel·lícula i algunes altres que es van estrenar en el mateix context. Per a Pidduck, la postura d'aquestes associacions anava en contra de l'essència del moviment d'alliberació gai, "which has traditionally taken a strong anti-censorship position", i va assenyalar que el rebuig d'aquestes associacions d'adreçar "the textual complexities of these films (*Basic Instinct* in particular) flies in the face of a long-standing queer tradition of textual appropriation, icònic readings, and camp" (p. 124). Efectivament, com passarà amb moltes de les pel·lícules incloses a la mostra, amb els anys podríem dir que el film, i més concretament la seva protagonista, Catherine Tramell, s'ha convertit en una icona, fins i tot, i de manera especial, per alguns sectors de la comunitat LGTBI.

Aquest potencial icònic de la cinta, i més concretament, de la seva protagonista, es pot explicar de diferents maneres. Un dels factors principals és sens dubte la força que desprèn el personatge de Catherine Tramell, qui podríem dir que subverteix el rol de la *femme fatale* clàssica. Per començar, és ella i no l'heroi masculí qui té el control de l'acció de la pel·lícula, tant a nivell narratiu com més enllà. El seu poder queda clar en detalls com que ella sigui escriptora, i que explícitament utilitzi la gent del seu voltant (Nick inclòs) per inspirar-se per a les seves novel·les. A més a més, a través de la seva novel·la, ella determina en certa manera els esdeveniments de la pel·lícula, i això és reconegut per Nick quan aquest insisteix en canviar el final de la novel·la que Catherine està escrivint sobre ell, a la qual se suposa que el personatge inspirat en Nick ha d'acabar morint.

Per altra banda, tot i que, com hem vist anteriorment, el punt de vista de la pel·lícula és

⁶⁰ Per a més informació sobre les accions que es van portar a terme des d'institucions com Queer Nation, veure Pidduck (1993, pp. 125-129).

clarament el de Nick (en diferents escenes de les que hem comentat Nick agafa el rol de *voyeur*, i Catherine, exhibicionista) Catherine sembla tenir en tot moment el control absolut sobre el seu exhibicionisme, sobre què mostra i fins on ho mostra, i sobre fins on Nick –i la persona espectadora– pot mirar. En aquest sentit, és molt gràfica l'escena de la discoteca en què Nick, seguint Roxy, troba Catherine dins un lavabo, i ella el reconeix i li dedica una mirada juganera abans de tancar-li la porta als nassos, és a dir, negar-li la possibilitat de mirar. Aquesta escena en què la protagonista femenina, l'objecte de la mirada masculina en el film, obstrueix de manera voluntària la possibilitat d'aquesta mirada trenca clarament amb la dicotomia de Laura Mulvey segons la qual el plaer de mirar es divideix en masculí/actiu i femení/passiu, i segons la qual l'objecte per a ser mirat és intrínscament la part passiva. (Kaplan (ed.) 2000, pp. 39-40). Podríem dir que el personatge de Catherine Tramell és radical en la seva encarnació d'un exhibicionisme actiu.

En paraules de Pidduck (1993, p. 100): “While the camera most often takes Nick's point of view, his greedy and excessive voyeurism is offset by Catherine's obvious awareness and manipulation of his gaze. (...) The accentuated, foregrounded male gaze is no longer the dominant structural element implied by much feminism criticism”. Pidduck també destaca la importància del detall segons el qual, la primera vegada que Nick se'n va al llit amb Catherine, Roxy, la seva amant lesbiana, els ha estat observant, invertint així el típic *voyeurisme* masculí que observa l'escena lèsbica (no hem d'obviar, però, que en aquest cas, això s'explica, però no es mostra visualment).

Una altra escena clau en aquest sentit és l'escena de l'interrogatori policial en què es produeix el recordat encreuament de cames de Sharon Stone. Catherine s'asseu en una cadira disposada en certa manera com un escenari, i és interrogada i observada per una audiència de cinc agents de policia (tots homes) i una càmera, que enregistra l'acció. Catherine desafia clarament les normes dels agents. En primer lloc, es presenta sense un advocat, i diu literalment i de manera provocativa “I have nothing to hide”. En segon lloc, fuma, tot i que li prohibeixen explícitament que ho faci, i en tercer lloc, en el moment de l'encreuament de cames, utilitza deliberadament l'exhibició del seu sexe per desconcertar l'audiència masculina, cosa que evidentment aconsegueix.



Podríem dir que aquesta escena, en la seva explicitació y exageració del mecanisme *voyeurista* del cinema, un cop més, el subverteix. Per altra banda, és important destacar que l'exhibició dels genitals femenins com a símbol de força no és gens comú en la cultura popular, ni per descomptat en el cinema. Com observa Pidduck: “the gesture of ‘flashing’ genitals as a shocking act within a sexual power play has been reserved for men. Women’s genitals are coded as taboo, shameful, certainly not seats of power” (p. 91). En el context de la pel·lícula, però, aquest gest és sens dubte una demostració de força per part de la protagonista, que s’enfronta directament a les mirades voyeurístiques de 5 policies, i els desarma. Tot i que neixen en contextos contraposats (l’una en el marc de la indústria capitalista i l’altra en el marc de l’art reivindicatiu), la innegable força d’aquesta acció pot remetre fins i tot a l’obra d’art feminista “Action Pants: Genital Panic” de Valie Export (1969). Export va portar a terme una performance en la qual va acudir a una sala de cinema de Munic amb uns pantalons que deixaven al descobert el seu sexe, i es va passejar entre

els seients amb aquests pantalons. Amb aquesta acció pretenia reclamar que els espectadors s'enfrontessin al cos femení real, no al cos femení idealitzat de la pantalla. Peter Hassmann la va immortalitzar en una sèrie de fotografies en què l'artista es mostra a ella mateixa portant aquests pantalons amb les cames obertes, una jaqueta de pell negra i una metralladora a la mà, en una postura desafiant. Aquestes imatges van ser impreses a gran escala i exposades en diversos llocs públics per l'artista (veure Manchester, 2007).

Com hem citat en l'apartat 5 d'aquest treball, inclòs en el marc teòric, Janey Place parla de la dominació visual com una de les característiques més recordades de la dona fatal *noir*. Aquesta característica és portada a l'extrem en la figura de Catherine Tramell. Ella, però, no només encarna el que hem anomenat "women as spectacle", el cos de la dona per a ser mirat, sinó que retorna aquesta mirada de manera explícita, i exhibeix un control total respecte al que mostra i observa en tot moment.

Per altra banda, la mascarada de la feminitat sobre la qual teoritzava Doane per explicar la força de la *femme fatale* (1991, p. 81), és portada al límit per la figura de Tramell. L'exagerada *performance* de gènere que realitza fins i tot pot ser llegida com a subversiva en els termes que planteja Judith Butler (desenvolupats al marc teòric), per com reexamina les relacions de "power and identification" (Pidduck, 1993, p. 168). Rosalind Gill descriu en el seu llibre *Gender and the Media* (2007) com en els temps de neoliberalisme i postfeminisme es dona una internalització de la mirada masculina en les dones, que provoca una nova tendència: de l'objectificació a l'auto-objectificació, o en paraules seves "subjectification" (p. 258). El personatge de Catherine Tramell en general, i en concret, la seva actitud a l'escena de l'interrogatori, són, podríem dir, un clar exemple d'aquesta "subjectificació" femenina. Tramell, com a personatge, s'objectifica constantment a ella mateixa, però en aquesta escena es fa evident com és capaç d'utilitzar aquesta "subjectificació" per al benefici propi, com a tàctica per a assolir uns objectius. Tramell podria ser un exemple postfeminista d'apoderament a partir de la subjectificació.

L'altre gran factor que s'ha de tenir en compte a l'hora d'analitzar *Basic Instinct* és la ironia que desprèn la pel·lícula, una ironia que està relacionada amb l'autoconsciència que, com

hem explicat a la introducció d'aquest apartat, és típica del *neo-noir*, però que és especialment evident en aquest film. En el *podcast* de Film Comment sobre Paul Verhoeven⁶¹, el crític i escriptor Adam Nayman, gran coneixedor de l'obra del director (Veure Nayman, 2016 i 2014), comentava que no tenia clar si *Basic Instinct* és una paròdia de les pors misògines dels homes o si simplement es tracta d'una de les pel·lícules més misògines de tots els temps. Probablement, l'èxit de la pel·lícula rau en el fet que és capaç de ser les dues coses a la vegada.

Això es pot relacionar amb la naturalesa polisèmica del cinema postmodern que té a veure, en part, amb la voluntat de la indústria de crear productes que arribin a la major quantitat de gent possible i que, segons Stables “allows films to accommodate and privilege radically opposing discourses at the same time”, per això, Stables diu, precisament en relació a la nova dona fatal, “we may ask ourselves whether there is any longer a need to piece together a recuperative reading around the *femme fatale*, when the text can be experienced in these multiple fashions” (Kaplan (ed), 1998, p. 166).

En aquesta línia, Nayman també comentava en el *podcast* que, al seu parer, una de les coses interessants de Verhoeven és que els seus personatges masculins solen ser pusil·lànimes, però no necessàriament negatius, mentre que els femenins solen ser poderosos, però no necessàriament feministes. Cal destacar que en el cas de Verhoeven, aquesta capacitat de crear un discurs ambigu i polisèmic beu també, sens dubte, de la seva cinefilia i d'un evident sentit de l'humor. En les seves pel·lícules podem intuir la seva fascinació per certs referents, i veure com, en la seva voluntat d'homenatjar-los, en com juga amb ells, sovint desenvolupa l'exercici artístic de portar-los a l'extrem, i els converteix en paròdics. Aquí és on entra en joc la ironia típicament postmoderna de què hem parlat anteriorment.

El fet que tots els personatges femenins que apareixen a la pel·lícula siguin no només presumptes assassines, sinó també presumptes assassines en sèrie (a la vegada que són

⁶¹ Veure Nayman, 2016: Film Comment Podcast on Paul Verhoeven.

presumptes bisexuals o lesbianes), pot funcionar perfectament com una mena d'exageració paròdica, com bé apuntava Nayman, de les pors misògines dels homes. Per al crític J. Hoberman (2007), aquesta excessivitat en els personatges femenins i en la trama demostra que Verhoeven “wants to give new meaning to the phrase ‘over the top’”, i destaca a més a més, que aquests personatges femenins, a qui ell es refereix amb els termes “rich, beautiful, man-slashing cryptolesbians” són en realitat els personatges més positius del film. Hoberman també assenyala el fet que la pel·lícula es rodés en una ciutat tan icònica pel moviment gai com San Francisco, i que la famosa escena de la discoteca que hem descrit anteriorment va ser rodada en un conegut local d'ambient de la ciutat (pp. 15-17). Més enllà d'això, com observa Halberstam (1993) –qui descriu la pel·lícula com “a film about a sexist and homophobic Police Department that is challenged by outlaw lesbians” (p.196)– els personatges masculins també són assassins, encara que més maldestres i menys sofisticats que els femenins, i que “the film suggests a kind of sorority of empathy among the female murderers” (p. 198).

Per la seva banda, Rich (2013), que en un principi havia decidit recolzar les protestes contra la pel·lícula, admet haver canviat de parer el dia de l'estrena, després d'haver-la vist: “I loved the movie and wondered why, with half a dozen films in the multiplex showing men murdering women, I was expected to boycott the only film in which a woman killed men instead”. Es refereix al film com “a counterweight, a pop culture imaginary that was desperately needed”, i el relaciona amb la idea que planeja també en el New Queer Cinema segons la qual “negative images could be reclaimed within a new, postmodern, queer moment” (p. 105).

En aquest sentit convé destacar que, tot i que segons Verhoeven Catherine és malvada, ella és sens dubte el personatge més fascinant del film, i no té cap contrapunt positiu evident a la pel·lícula. La picaresca del director es veu reflectida fins i tot en l'ambigüitat en la resolució del crim que obre la pel·lícula. La narrativa del film sembla inculpar Beth, però l'escena final en què veiem com Catherine Tramell amaga un punxó de gel sota ell lilit (i que els activistes de Queer Nation van interpretar com la confirmació de la seva culpabilitat) representa, en realitat un final obert i juganer. El film defuig doncs, qualsevol

tipus de judici o moralitat, cosa que contribueix al seu potencial transgressor.

El gran èxit de *Basic Instinct* va instar el seu director a seguir una fórmula similar en el seu film posterior, *Showgirls* (1995), que en aquest cas, però, va ser un fracàs a nivell comercial. En canvi, amb els anys, *Showgirls* ha aconseguit un estatus de pel·lícula de culte molt destacable (veure Nayman, 2014), especialment, també entre alguns sectors LGTBIQ+. Mereix una menció el fet que hi torna a aparèixer en alguns moments el recurs lèsbic entre les seves protagonistes –Elizabeth Berkley i Gina Gershon⁶²– tot i que és més secundari i menys explícit que a la seva pel·lícula anterior.

Fitxa analítica:

- **La pel·lícula conté alguna mostra o mostres explícites de lesbianisme?** Sí, però més pel que fa a la narrativa de la pel·lícula que a la posada en escena. Paradoxalment, tractant-se d'una pel·lícula molt explícita a nivell sexual, el lesbianisme hi apareix molt poc representat visualment. La protagonista, Catherine Tramell, té una amant, Roxy, tot i que no hi ha escenes de sexe explícites entre elles (sí que n'hi ha entre Catherine i Nick, el protagonista masculí). En l'escena més explícita de lesbianisme del film, Catherine i la seva amant es fan alguns petons mentre ballen juntes en una discoteca. La narrativa de la pel·lícula també reconeix que Catherine i Beth, la psicòloga de la policia, se'n van anar al llit juntes quan anaven a la universitat, però això tampoc es mostra visualment.

- **En quin context es donen aquestes mostres? Quines connotacions acompanyen aquests moments? Descripció de la posada en escena:** La mostra de lesbianisme explícit més evident del film es dona en una discoteca, en un context de baixada als inferns, en què hi trobem també la presència explícita d'alcohol i estupefaents. A més a més, aquesta mostra té poca rellevància a nivell narratiu, i just precedeix la primera trobada sexual entre Catherine i Nick.

⁶² Probablement, el paper de dona bisexual que fa Gina Gershon a *Showgirls* va influir el fet que les germanes Wachowski la triessin per encarnar Corky a *Bound*, el film que analitzem a l'apartat 6.1.3.

- **Descripció i trets icònics dels personatges que protagonitzen les imatges lèsbiques de la pel·lícula:** Catherine Tramell, la protagonista del film, és alta, rossa, molt elegant, sol vestir de color blanc. Roxy és físicament similar a Catherine, però la seva presència és menys enlluernadora, se l'associa amb la roba de pell negra. Té un rol lleugerament més *butch*.

- **L'expressió del desig entre les dues amants s'expressa a partir del pla/contraplà?** No. La pel·lícula no fa cap esforç per expressar desig entre les dues amants.

- **Test de Bechdel (veure introducció): les protagonistes parlen en algun moment entre elles? D'alguna cosa que no sigui un home? S'expressen els seus sentiments?** No, ni tan sols parlen entre elles en cap moment.

- **Hi ha la figura d'un *voyeur* masculí en el film?** Sí, Nick té clarament un rol de *voyeur* a la pel·lícula. En l'única escena explícita de lesbianisme, ell està observant.

- **Els personatges lèsbics són víctimes de violència?** Sí, Roxy, l'amant de Catherine, mor. Però és cert que en certa manera, ella és qui provoca la seva pròpia mort. També és assassinada Beth, per part del protagonista masculí. La mata en defensa pròpia pensant-se que és l'assassina.

- **Els personatges lèsbics exerceixen la violència? I l'assassinat?** Sí, tot i que això, igual que el lesbianisme, pràcticament no es mostra a nivell visual. Sabem que Roxy va matar els seus germans de petita, però ho sabem una vegada morta i no s'ensenya. Sospitem que Catherine és la protagonista de l'assassinat que es mostra al principi, però no ho sabem amb certesa. També sabem que el marit de Beth va ser assassinat en circumstàncies no resoltes i sospitem d'ella, però no ho veiem ni ho sabem del cert. Narrativament, la pel·lícula inculpa Beth, però la seva culpabilitat no acaba de demostrar-se i és posada en entredit per la visió del punxó sota el llit de Catherine a l'escena final.

- **Quina connotació moral té aquesta violència a la pel·lícula? Contra qui va dirigida?**

Totes les dones que suposadament han assassinat a la pel·lícula –Roxy, Catherine, Beth o Hazel Dobkins (Dorothy Malone), l'assassina amiga de Catherine– han assassinat homes (suposadament blancs i heterossexuals) que representen o bé la institució familiar o bé el cos de policia. Excepte en el cas de Gus, les dones de la pel·lícula no assassinen ningú per qui l'espectador pugui sentir empatia.

- **Quina postura pren el director o directora de la pel·lícula?** Es tracta d'una postura ambigua. *Basic Instinct* és una pel·lícula provocativa i juganera, que pot funcionar o bé com una fantasia misògina, o bé com una paròdia de les fantasies misògines.

6.1.2 Single White Female: la lesbiana patològica

Fitxa tècnica:

Títol: *Single White Female (Dona blanca soltera busca)*

Direcció: Barbet Schroeder

Guió: Don Roos. Basat en la novel·la *SWF seeks same* de John Lutz (1990)

Data i lloc d'estrena: 16 d'agost de 1992, als Estats Units

Data d'estrena a Espanya: 16 de novembre de 1992

Dades de pressupost i recaptació:

Pressupost estimat 16.000.000 \$

Recaptació total a taquilla als Estats Units 47.922.919 \$

Single White Female és un *psicotriller*, gènere que va estar en alça als primers 90, dirigit per Barbet Schroeder en el seu costat més comercial⁶³. La protagonista és Allison Jones (Bridget Fonda), una jove que fa plans de boda amb el seu company Sam Rawson (Steven Weber), però que el fa fora del seu *loft* novaiorquès quan descobreix que li ha estat infidel. Ella, dissenyadora de *software*, és bona en la seva feina, i malgrat se sap que acaba de passar per una mala experiència laboral, sembla que li estan sorgint noves oportunitats. És

⁶³ Recordem que Schroeder, igual que Verhoeven, també ve prové del cinema independent europeu, i que de fet, comença la seva carrera a l'entorn de la *Nouvelle Vague* francesa.

una dona independent, però tot i comptar amb el recolzament del seu veí Graham (Peter Friedman) es troba sola, i decideix que el millor que pot fer per oblidar Sam és buscar una companya de pis. Organitza un càsting a través d'un anunci al diari –del qual la pel·lícula agafa el títol– i així coneix Hedy (Jennifer Jason Leigh), que sembla ser la companya perfecta, amb qui de bon principi desenvoluparà una relació molt estreta. Aviat, Hedy començarà a mostrar comportaments estranys i símptomes d'obsessió amb Allison/Allie: canviarà la seva forma de vestir per assemblar-se a ella, i fins i tot intervindrà en les seves relacions personals. Tot portat fins un extrem pervers, amb un clímax ple de sang i morts al més pur estil del cinema de terror taquiller.

Tot i que, com veurem més endavant, sembla que aquesta no era la intenció del director, la pel·lícula està estructurada de manera que, al principi, la trobada entre les dues dones s'assimila a una història d'amor. Des del moment en què es coneixen, a l'accidentat càsting que organitza Allie, hi ha un cert *crush*, que pot assemblar-se al procés d'enamorament en qualsevol pel·lícula convencional. Començant per l'avaria a les canonades que, per ajudar a trencar el gel, fa que quedin ben mulles i es vegin obligades a esperar que se'ls eixugui la roba abans que Hedy pugui marxar, les joves protagonitzen algunes escenes romàntiques destacables, com quan veuen les seves cares reflectides en una font que Hedy acaba d'enllustar⁶⁴, o es fan una foto “de família” amb el cadell que han adoptat. Passen les vetllades juntes i s'adormen al mateix llit, i fins i tot Graham retreu a la seva veïna que des que viu amb la nova companya de pis no té temps per a ningú. Mentrestant, es va produint un canvi de registre progressiu en els comportaments de Hedy. Poc a poc deixa anar indicis dels seus trastorns que comencen a radicalitzar-se sobretot a partir de la gelosia que l'envaeix quan Allie perdona Sam i torna amb ell.

L'escena que determina més clarament el canvi de registre en el personatge de Hedy es dona precisament quan Allie torna a casa per primer cop després de la reconciliació. Hedy

⁶⁴ Com comentarem més endavant, la simbologia del reflex és molt important al llarg de tot el film. A l'apartat 5 hem vist que, es tracta d'un element recurrent en la construcció simbòlica de la *femme fatale* que ha heretat en molts casos la lesbiana assassina, del qual tornarem a parlar a l'apartat 7. Segons Jean Pierre Vernant diu sobre la simbologia del mirall associada a la feminitat: “Mirarse en el espejo supone proyectar el propio rostro ante uno mismo, situarse cara a cara, desdoblarse en una figura susceptible de ser observada como si se tratara de otro individuo, pese a saber que se trata de uno mismo” (2001, p. 114).

l'espera al seu llit, a les fosques, amb el cadell en braços. Quan Allie entra a l'habitació, ella encén un llum i l'espanta visiblement. Amb una posada en escena tètrica, Hedy mostra per primera vegada el seu costat fosc, ha envaït el territori de la seva amiga amb l'excusa del cadell i amb una ràbia desmesurada li retreu que no hagués donat senyals de vida, al·legant que estava preocupada. Més endavant, el fet que deixi morir el cadell serà probablement el punt d'inflexió definitiu en la manifestació de la seva crueltat.

Hedy, Hedra, resulta ser Ellen Besch, un personatge amb múltiples trastorns de personalitat, que podria ser cas d'estudi del mateix Freud, o de la seva deixeble Marie Bonaparte, ocupada específicament en la sexualitat femenina. Bonaparte (1972) parlava de les freqüents dificultats sexuals que pateixen les dones perquè, segons ella, el procés femení d'esdevenir adult és més complicat ja que abans de l'adolescència han de canviar el seu primer objecte de desig (de la mare, és a dir, una persona del mateix sexe, a l'home) i la seva primera zona erògena (del clítoris, que segons ella és l'element actiu, a la vagina, element passiu) per tenir una vida sexual adulta "natural", satisfactòria i en consonància amb l'instint reproductor. El discurs de Bonaparte ha quedat obsolet en aquest sentit –molt poca gent avalaria avui, per exemple, aquesta distinció transcendental entre dones "clitoridianes" i "vaginals" que fa ella– però malgrat això, encara és comú buscar explicacions psicoanalítiques a aspectes de la sexualitat femenina altrament inexplicables (per exemple el lesbianisme), com afirma Luengo: "Todavía hoy el concepto de feminidad sigue asociándose al psicoanálisis" (2009, p. 416).

Aquestes teories manifesten, a més a més, una concepció del lesbianisme com una sexualitat inacabada, incompleta, que es repetirà en figuracions que analitzem posteriorment (en parlarem a l'apartat 6.2 "Altres variacions arquetípiques de la lesbiana assassina"). De fet, com hem vist al marc teòric, les teories psicoanalítiques han sigut fonamentals també per al desenvolupament de la teoria fílmica feminista, que en alguns casos ha justificat la facilitat de desitjar "bisexualment" de l'espectadora femenina en termes relacionats amb els que descriu Bonaparte.

Teresa de Lauretis, qui també explora àmpliament i en un sentit crític el paper de la

psicoanàlisi en la construcció del relat sobre el lesbianisme i la bisexualitat a la nostra societat (i en el marc de la teoria filmica feminista), adverteix sobre el perill de confondre el desig lèsbic amb la identificació narcisista. Segons ella, pel·lícules com *All about Eve* (*Tot sobre Eva*; Joseph L. Mankiewicz, 1950) o *Desperately Seeking Susan* (*Buscant la Susan desesperadament*; Susan Seidelman, 1985), que han sigut llegides com a relats lèsbics per algunes crítiques feministes “are indeed about identification and not about desire, in my view: in both cases one woman –the younger or more “childlike” of each pair –wishes to be like, to become literally, to impersonate the other” (1994, p. 117), aquesta lectura encaixaria perfectament, també, amb *Single White Female*. Aquesta pel·lícula explora de manera explícita el desig de Hedy de convertir-se en Allie, més que no pas el desig de Hedy per Allie. La pel·lícula s’endinsa en la temàtica *doppelgänger*, la dualitat, un tema àmpliament associat a la dona fatal, que podem relacionar a l’ambigüitat moral de l’arquetip i del qual tornarem a parlar a l’apartat 7, per exemple, en l’anàlisi d’un film com *Femme Fatale* (Brian De Palma, 2002). Aquesta dualitat s’explora a partir de la importància dels reflexos i dels miralls a la pel·lícula, que el director va descriure com una “symphony of mirrors” (Schroeder citat per Jermyn, 1996, p. 263). En aquest cas, però, no podem dir que cap dels dos personatges encaixi amb la definició de *femme fatale*, sinó que el procés de mimetització que la pel·lícula descriu està més aviat relacionat amb l’expressió d’aquest desig d’identificació narcisista associat a l’homosexualitat en els discursos generalistes de què parla De Lauretis⁶⁵.

En aquest punt, convé recordar que en una entrevista a *The Independent*, quan el periodista John Lyttle pregunta a Barbet Schroeder pel contingut lèsbic del film, aquest respon contundent: “No, no, it was completely innocent. Completely innocent. I did not try to put an idea of sexual desire between them, no” (Schroeder citat per Jermyn, 1996, p. 265). La pel·lícula no té, doncs, la intenció de recrear el desig lèsbic entre les dues dones. No obstant això, com veurem, el desig lèsbic sí que és implícit en alguns moments importants

⁶⁵ Recordem que també a *Basic Instinct* es dona en certa manera aquesta mimetització entre les amants. En alguns moments del film, la semblança física entre Roxy i Catherine és evident. Fins i tot, com hem comentat anteriorment, a la primera seqüència en què apareix Roxy, la pel·lícula fa que Nick y Gus –i la persona espectadora– la confonguin amb Catherine. Després, tot i que no es mostra visualment, també se’ns explica el procés de mimetització entre Beth i Catherine en el moment en què van ser amants.

del film.

Allie és una dona atractiva, amb estil, “femenina”, heterosexual –*single white heterosexual female*, podria ser el títol del film– de classe mitjana-alta, que sembla tenir una vida sexual plena i satisfactòria i, que en paraules de Hedy, sempre trobarà algú (“you’re in a different league” conclou la noia davant el reflex d’ambdues en el mirall). Per contra, Hedy és ambigua, infantil, una dona que no ha deixat mai de ser una nena (Gleiberman, 1992) que no sembla haver assumit la seva sexualitat –a la investigació serà recurrent l’associació entre sexualitat immadura i lesbianisme–, que no se sent atractiva i que en el film només pot tenir sexe manllevant la identitat d’Allie. Com avançàvem, els seus problemes i la seva desviació sexual tenen una explicació psicoanalítica: la petita Ellen no va poder superar mai la pèrdua de la seva germana bessona i la culpabilitat d’haver sobreviscut a la seva mort, i volta pel món buscant la meitat que li manca (al final sabem que no és el primer cop que viu una aventura similar). Aquesta és la causa de totes les seves frustracions, el que fa que es fixi en dones atractives i les vulgui només per a ella, al preu que sigui. Com dèiem, el desig sexual no és tan evident, però sí que és implícit en diversos moments: especilament, quan Allie besa Hedy als llavis per intentar salvar-se, o quan Hedy dona Allie per morta i comença a petonejar el seu cadáver. Per altra banda, Allie, després d’haver fet l’amor amb Sam i en un atac de *voyeurisme* sorprèn Hedy masturbant-se, presumiblement, després d’haver-los sentit a ells; més endavant, quan Hedy ja està totalment caracteritzada com ella, la sorprèn lligant amb un noi molt semblant a Sam. Després, Hedy se n’anirà al llit amb el propi Sam, a qui enganya a causa del seu espectacular procés de mimetització –Hedy culmina un nou tòpic sobre l’homosexualitat quan es transforma en una còpia literal d’Allie–, però només ho fa per demostrar-li a Allie que “tots els homes són iguals” i que ell sempre li serà infidel, és a dir, per treure’l del mig. Una de les escenes més recordades del film és quan Hedy materialitza el seu primer assassinat, clavant el taló d’agulla de la seva sabata a l’ull de Sam⁶⁶.

Malgrat la inversemblança del personatge de Hedy, l’actuació de Jennifer Jason Leigh va

⁶⁶ El taló d’agulla és un dels elements fetitxistes més recurrents en la figuració de *femme fatales*.

ser destacada per la seva *credibilitat*, titllada fins i tot de “the most convincing portrayal of a psychotic in recent films” (Gleiberman, 1992). Però la pel·lícula, a part d'una possible interpretació classista i racista –que es repetirà en altres pel·lícules de la mostra que comentarem més endavant–, també ofereix una lectura antifeminista que no ha passat desapercebuda per algunes crítiques com Ngai (2001, p. 229). Hedy, per la forma que té de tractar els homes, practica un “feminisme” hostil i psicòtic que reforça els tòpics més negatius, és la separatista simbòlica i sense escrúpols a la qual Allie s’ha d’enfrontar quan torna amb Sam. La seva actitud denota un lesbianisme tàcit i patològic, que entenem que és interpretat per Allie quan, amb el ganivet al coll, li fa un petó als llavis com a últim i efectiu recurs per intentar salvar la vida. L’únic petó lèsbic del film es mostra en el context més decadent possible, en un dels moments de clímax de desesperació per sobreviure de la protagonista. Entenem, per tant, que hi ha una *absència* de representació real de desig entre dones a *Single White Female*.

Per altra banda, Allison representa un personatge benevolent amb els arquetips femenins, però només parcialment. Es activa i pren les seves pròpies decisions, però el seu càstig per haver substituït el seu home infidel per una companya de pis és haver de conviure amb una psicòpata que s’hi obsessionarà. Així mateix, s’independitza professionalment, però el seu primer i principal client intenta abusar d’ella. Sembla que els seus atributs femenins només li porten problemes, i l’únic personatge totalment positiu per a ella és el seu veí Graham, sexualment neutralitzat per a ella a causa de la seva homosexualitat. Per tot això, el *thriller* podria encaixar en el tipus de pel·lícules que Faludi interpreta com una reacció antifeminista al seu llibre *Backlash* (1991), mencionat al marc teòric. Ara bé, no tot està perdut. Com a mínim, Allie té l’oportunitat de refer la seva vida. Aconsegueix matar Hedy (en defensa pròpia), i ho fa de manera respectuosa, en relació al context. Al final de la batalla, l’heroïna tanca les parpelles a la “lesbiana boja” i entén que era una persona malalta a qui és absurd guardar rancor.

A la part final del film agafa protagonisme un factor clau a la investigació: la violència. La llarga i intensa lluita final entre les dues dones inclou una pistola i altres elements fàl·lics com un ganxo, però també imatges de forceig que poden recordar la lluita lliure, o més

concretament la seva popular versió femenina en el fang. Un d'aquests forcejaments té lloc en un ascensor, en què Hedy estrangula Allie fins que la dóna per morta, per després petonejar i acariciar el seu suposat cadàver. Com s'anirà argumentant al llarg del treball, el lligam entre lesbianisme i violència (especialment entre dones) és un factor recurrent a tots els films analitzats. La part final de la lluita té lloc al soterrani de l'edifici, un escenari tètric que remet de nou i de manera evident a un context de baixada als inferns, que inclou fins i tot una caldera encesa.

En aquest film, la història pseudolèsbica –que alguns s'han atrevit a etiquetar de sensual per bé que per altres pugui ser més aviat irritant– funciona també com atractiu comercial, de la mateixa manera que la violència entre les dues protagonistes de la part final, ha estat catalogada de “divertida” pels espectadors a pesar del suposat registre de terror de la pel·lícula. De nou, entenem que guarda certa relació amb el sexe. Entre dones, són més amens i menys tràgics, i serveixen una vegada més, essencialment com a espectacle per al voyeurisme⁶⁷.

Per altra banda, també en aquest cas, la pel·lícula permet una lectura que va més enllà. En aquest sentit, és molt interessant observar l'anàlisi que Deborah Jermyn en fa a l'article “Rereading bitches from hell: a feminist appropriation of the female psychopath” (1996, pp. 251-267). Jermyn parteix de les psicòpates protagonistes de tres pel·lícules: *Fatal Attraction* (la pel·lícula estandard de la denúncia de retrocés antifeminista de Faludi); *The hand that rocks the cradle* i *Single White Female* i, més enllà de l'evident lectura misògina que aquests personatges poden oferir, n'explora les possibilitats d'apropiació feminista. Jermyn observa com aquestes pel·lícules no només comparteixen l'imaginari de terror, sinó que també tenen vincles evidents amb el melodrama i amb les temàtiques de les pel·lícules per a dones –totes elles formen part del subgènere que ella anomena “invasion-of-the-home” (p. 253)–. La seva tesi se centra principalment en argumentar una possible lectura feminista i progressista de les pel·lícules a partir de la presa en consideració del paper que té el personatge femení “positiu” (és a dir, la víctima) en aquestes pel·lícules, i

⁶⁷ Amb tot i amb això, a diferència de *Basic Instinct* i de pel·lícules que analitzarem posteriorment, a *Single White Female* no hi trobem la figura del voyeur masculí dins el propi film.

com, segons ella, en aquests films la dupla de personatges suposadament antagonics es pot interpretar en realitat com a “symbiotic representation of the conflicts of womanhood” (p. 253). Segons Jermyn, a més a més: “the female psychopath can be read positively in that she instigates change or awareness in her female counterpart, she is a catalys who forces them to confront their unhappiness or dissatisfaction” (p. 258).

Aquestes pel·lícules es basen, teòricament, en un entorn familiar i/o heteronormatiu idíl·lic que és amenaçat per l'arribada d'aquestes feminitats, però són realment felices aquestes protagonistes en els seus entorns? No oblidem que *Single White Female* comença amb Allie descobrint la infidelitat del seu promès, qui per altra banda, no genera gaire simpatia en cap moment del film. El seu assassinat no és motiu d'especial tristesa per a la persona espectadora. És més, com observa Jermyn, “when Hedy kills Sam, this can be seen as Allie's revenge fantasy, a displaced punishment for his infidelity. Significantly, she kills him dressed in Allie's clothes (p. 264). Això mateix es pot extrapolar a l'altra víctima mortal de Hedy, que no és ni més ni menys que l'home que havia assetjat Allie a la feina. Així, Hedy pot ser llegida en certa manera com una manifestació dels dubtes que la pròpia Allie té en relació a la seva vida (els seus dubtes sobre Sam i el seu desig irracional de venjança per la seva infidelitat, així com per l'intent d'assetjament del seu client). De fet, en un moment del film, Hedy li diu a Allie “I saved you”, una frase que obre una possibilitat d'interpretació del film que encaixa amb la de Jermyn. Aquesta idea estaria reforçada també pel procés de mimetització entre una i altra, que fa evident aquesta possibilitat d'interpretar Hedy com una expressió de la mateixa Allie, dels seus desitjos inconscients.

Per altra banda, com a *Basic Instinct*, trobem també a *Single White Female* una interessant inversió dels rols masculins/femenins que subverteix en certa manera els rols del cinema clàssic. Per una banda, Allie és la protagonista indiscutible de la pel·lícula, el punt de vista li pertany de manera evident a ella. De fet, els personatges principals són clarament Allie i Hedy, mentre que els personatges masculins de la pel·lícula són secundaris i generalment antipàtics (tret de Graham, el veí homosexual d'Allie). A més a més, el personatge d'Allie encaixa amb la descripció d'una *final girl* com les que descriu en el seu article Carol J.

Clover (1987), explicat al marc teòric: un personatge femení que se salva a ella mateixa, i amb qui l'espectador masculí també s'identifica.

Pel que fa a Hedy, tot i ser malvada, és també un personatge clarament actiu i independent en relació als personatges masculins. En aquest sentit, és especialment interessant revisar la seqüència de l'assassinat de Sam. Més enllà de la mimetització de Hedy amb Allie, comentada anteriorment, l'altre aspecte destacable de la seqüència és l'horror en la reacció de Sam quan s'adona de l'engany a què ha estat sotmès i s'aparta sobtadament de Hedy, que li estava practicant sexe oral. La gestualitat de Sam, la sensació de sentir-se abusat que després, ens fa interpretar aquesta escena, inequívocament, com una violació de Hedy a Sam. No cal dir com de poc habitual és veure en el cinema que un personatge femení violi un personatge masculí, i la clara inversió dels rols de gènere que això suposa. Just després d'aquest moment, Hedy perpetra l'assassinat amb un element fàl·lic com és el taló d'agulla. Aquesta inversió en els rols de gènere va ser interpretada per Steven Weber, l'actor que encarna Sam, que va declarar en una entrevista "I have the traditional female role - I prance around naked and then get killed after sex" (citat per Jermyn, 1996, p. 265). Un altre aspecte important del film és la utilització de la mascarada. Podríem dir que Hedy es capaç de convertir-se en Allie a partir de l'ús de la mascarada, i que el seu moment àlgid d'apoderament coincideix amb la culminació d'aquesta transformació, que es dona en la seqüència de l'assassinat de Sam. No és casual que l'arma del crim sigui precisament un element tan simbòlic per a la mascarada de la feminitat com un taló d'agulla (d'una sabata que, a més a més, pertany a Allie)⁶⁸.

Al final del film, el balanç no sembla ser tan negatiu per a Allie, que sembla haver-se convertit en una persona més forta i independent, i que de passada evita casar-se amb un company infidel, supera l'assetjament sexual, i s'enfronta, ara sí, a viure sola. Malgrat el malson que li ha tocat viure, el seu monòleg al final de la pel·lícula té un to més aviat esperançador.

⁶⁸ En aquests sentit, és interessant observar l'apunt que fa Jermyn (1996, p. 263), en relació a la importància de la primera seqüència del film, en que veiem dues nenes petites bessones (després entendrem que es tracta de Hedy i la seva germana), jugant a maquillar-se davant d'un mirall.

Fitxa analítica:

- **La pel·lícula conté alguna mostra o mostres explícites de lesbianisme?** Sí, a la part final del film, quan les protagonistes lluiten físicament entre elles.

- **En quin context es donen aquestes mostres? Quines connotacions acompanyen aquests moments? Descripció de la posada en escena:** Les dues mostres de lesbianisme més explícites del film tenen lloc durant la llarga i intensa lluita final entre les dues protagonistes, enmig d'escenes de forta violència. La mostra més explícita es dona al principi d'aquesta lluita, quan Hedy té un ganivet al coll d'Allie i aquesta (llegint el suposat desig sexual de Hedy cap a ella) li fa un petó als llavis com a últim recurs per intentar evitar que l'assassini, cosa que aconsegueix. Aquest gest implica que desig lèsbic de Hedy és unilateral, i que Allie és capaç d'utilitzar-lo. Posteriorment, quan ambdues estan a l'ascensor que les baixarà al soterrani de l'edifici, en un moment Hedy dona Allie per morta i petoneja el seu suposat cadàver a diferents parts del cos.

- **Descripció i trets icònics dels personatges que protagonitzen les imatges lèsbiques de la pel·lícula.** La protagonista, Allie, és una noia moderna, amb estil, i normativament atractiva. Teòricament, ella no se sent atreta per Hedy, però sí que interpreta el desig que Hedy sent cap a ella en l'escena comentada anteriorment. Hedy és un personatge infantil, sexualment immadur i psicològicament pertorbat. A diferència d'Allie, és un personatge *outsider* i amb un punt monstruós, també podem interpretar una diferència de classe entre elles. Al llarg del film, Hedy protagonitza un espectacular procés de mimetització amb Allie.

- **L'expressió del desig entre les dues amants s'expressa a partir del pla/contraplà?** No. Sí que hi ha alguns moments en què veiem com Hedy mira Allie de manera intensa, però es tracta de mirades unilaterals, no correspostes.

- **Test de Bechdel: les protagonistes parlen en algun moment entre elles? D'alguna**

cosa que no sigui un home? S'expressen els seus sentiments? Sí, Allie i Hedy són les protagonistes indiscutibles del film, els personatges masculins són manifestament secundaris. Les protagonistes parlen entre elles en nombroses ocasions, però Hedy en cap cas no expressa els seus sentiments a Allie de manera explícita.

- **Hi ha la figura d'un voyeur masculí en el film?** No. Hedy en canvi sí que espia Allie i Sam mentre tenen sexe.

- **Els personatges lèsbics són víctimes de violència?** Sí, Hedy és assassinada per Allie (en defensa pròpia).

- **Els personatges lèsbics exerceixen la violència? I l'assassinat?** Sí, Hedy assassina Sam i un client d'Allie que s'interposa en el seu camí. També exerceix violència contra Allie i intenta assassinar Graham, però no ho aconsegueix.

- **Quina connotació moral té aquesta violència a la pel·lícula? Contra qui va dirigida?** Les úniques persones que Hedy assassina són el promès infidel d'Allie i un client que la va assetjar sexualment (ambdós són homes blancs heterosexuales que han ferit Allie d'alguna manera).

- **Quina postura pren el director o directora de la pel·lícula?** Es tracta d'una postura ambigua. El director declara que les connotacions lèsbiques de la pel·lícula són involuntàries. El personatge lèsbic mor, però el final és relativament feliç per a Allie.

6.1.3 *Bound*: l'heroi *noir* convertit en dona

Fitxa tècnica:

Títol: *Bound (Llaços ardents)*

Direcció: Lilly i Lana Wachowski

Guió: Lilly i Lana Wachowski

Data i lloc d'estrena: 31 d'agost de 1996, a Itàlia (Festival de Venècia)

Data d'estrena a Espanya: 1 de gener de 1997

Dades de pressupost i recaptació:

Pressupost estimat 4.500.000 \$

Recaptació total a taquilla als Estats Units 3.798.532 \$

Recaptació total a taquilla a nivel mundial aproximat 7.000.000 \$

Bound (Llaços Ardents; Wachowskis, 1996) també forma part de l'esmentat context *neo-noir* però té una sèrie de particularitats que la converteixen un fet aïllat, tot i basar-se, com veurem, en un esquema arquetípic. Es tracta d'un film que posa sobre la taula una reformulació de les principals característiques del cinema negre clàssic en el qual torna a tenir una especial importància la figura de la lesbiana assassina. El pes de la relació lèsbica a la trama, que és en aquest cas més central i explícita que en cap de les altres pel·lícules comentades, la converteix en element bàsic de l'argument i no en una simple exhibició anecdòtica com en la majoria dels casos que analitzem.

Els personatges de *Bound* responen a arquetips molt marcats, des del primer instant queda clar el paper de cadascú. L'argument central és típicament *noir*: una *femme fatale*, Violet (Jennifer Tilly), busca seduir un aliat extern per desempallegar-se del seu amant, el mafiós Ceasar (Joe Pantoliano), amb l'objectiu principal de quedar-se amb un botí de dos milions de dòlars. La pel·lícula té, a més a més, certa estructura de *flashback* (un recurs que com hem vist a l'apartat 5 també és recurrent en el cinema negre): al principi es mostra una imatge d'una de les protagonistes amorrallada que correspon al final. Tot això combinat amb l'afegit dels esmenats ingredients bàsics *neo-noir*: sexe i violència explícits.

La raresa principal d'aquest film és que el clàssic heroï *noir* es veu substituït per una dona, Corky (Gina Gershon) que en tot moment es presenta com explícitament lesbiana. Es tracta d'un personatge que respon al prototip *butch*, d'identificació masculina⁶⁹. Com gran part dels protagonistes del cinema negre, té un passat obscur (acaba de sortir de la presó). És misteriosa, però al mateix temps és transparent “com un home”: l'espectador no dubta d'ella com sí que dubta de la *femme fatale*⁷⁰. Així doncs, el que la fa especial és el fet de ser una dona però no té un comportament considerat “femení”. És lampista i condueix una camioneta, cosa que en més d'una ocasió es remarca com a tret que defineix el seu caràcter⁷¹. Fins i tot diu frases com “if there’s one think I can’t stand about sleeping with women it’s all the fucking mind reading” o “we’re different” distanciant-se clarament del tipus de feminitat representat per Violet, o, pot ser, del gènere femení en general.

Això no obstant, el tractament visual que es fa del seu cos sí que és femení, en el sentit que és clarament erotitzat i presentat en tot moment com un objecte d'observació per a l'espectador o espectadora. Des dels primers plans on apareix, els seus gestos, els moviments de càmera i la posada en escena remarquen la càrrega eròtica del seu cos. Es repeteixen els plans detalls de les seves mans mentre treballa, per exemple, amb les canonades humides, o plans curts recurrent el seu cos que posen èmfasi en els seus músculs suats, així com en els seus tatuatges⁷². Per altra banda, les mirades de desig entre les dues dones són evidents des del primer fotograma en què apareixen juntes, potenciades, a diferència de la seqüència analitzada de *Basic Instinct*, per recurrents plans/contraplans

⁶⁹ A la subcultura gai nord-americana és molt comú usar la dicotomia *Butch/Femme* en referència als rols masculí/femení en una relació homosexual entre dues dones. Curiosament l'etimologia de la paraula “Butch” sembla venir del conegut criminal “Butch Cassidy” i va popularitzar-se precisament als anys 40 com a definició de les lesbianes amb identificació masculina.

⁷⁰ Gràcies al flashforward segons el qual veim Corky lligada de mans i peus pot intuir-se que si hi ha una traïció ella en serà la víctima. A més, en una conversa amb Violet, confessa que si va acabar a la presó va ser per la traïció d'una dona: -Violet: “If you are that good damn smart how did you ever get caught?” -Corky: “I had a partner once, she fucked me”.

⁷¹ En una de les seves primeres converses, abans d'haver-la vist, Violet li diu: “I bet your car is more than 20 years old” -Corky: “Truck”, -Violet: “Truck... of course”. En diversos moments del film, entre ells el final, la camioneta de Corky agafa un protagonisme destacable.

⁷² Es fa especial incís en un tatuatge que representa la destrala Labris, utilitzada com a símbol de l'autosuficiència femenina, i també del lesbianisme des dels anys 70. Violet mostra de manera explícita que en coneix el significat. Veure la nota al peu 1 a Straayer (inclòs a Kaplan (ed.) 1998, pp. 151-163).

entre elles.

En el primer encontre entre les dues dones, ben al principi del film, Violet entra a l'ascensor on hi ha Corky, del costat de la qual hi ha la càmera, i les seves mirades es topen de manera explícita. Després d'aquest primer xoc de mirades Corky surt de pla per deixar passar l'home, que malgrat això queda relegat a una postura secundària perquè pràcticament no li veiem la cara en tota la seqüència. Just després, es passa a un llarg i exagerat joc de pla/contraplà de les mirades entre les dues dones. Primer Corky mira Violet per sota el serrell, després Violet li torna la mirada amb un gest contundent, remarcant per l'acció de treure's les ulleres de sol amb què ha aparegut a escena. Corky li respon alçant la cara de manera que els ulls que abans li quedaven tapats pel cabell ara queden visibles. A continuació passem a un pla zenital de l'ascensor, de situació, per tornar després a un altre explícit intercanvi de mirades entre elles.

Quan arriben a la planta, l'home, completament aliè al que està passant, és el primer que abandona l'ascensor i Violet li va al darrere, no sense dedicar abans una última mirada a Corky. Aquesta li torna de nou i, quan la *femme fatale* travessa el llindar, Corky abaixa la mirada de manera obvia per mirar-li les cames, una acció que va precedida pel pla detall de les cames desplaçant-se de manera sensual. Aquest pla/contraplà del gest de Corky i les cames de Violet fa evident un fenomen ben poc comú en les pel·lícules tractades. Es tracta del pla subjectiu d'una dona, que excepcionalment serà qui posseeix la perspectiva en el film, encara que no canvia el fet que l'observada (l'objectificada) segueix sent una altra dona (una dona, per altra banda, activa pel que fa al control del seu exhibicionisme i que retorna la mirada, com Catherine Tramell)⁷³.

⁷³ Poc després, quan Violet va a casa seva a oferir-li cafè, la càmera també està al costat de Corky.





Si tornem a agafar com a referent la posada en escena de la passió que Núria Bou descriu a través de la mirada, veiem que en aquest fragment es compleixen per primera vegada algunes de les fases entre personatges femenins. Hi ha els evidents primers plans, i també certa destrucció de l'espai. Es focalitza totalment en els personatges i les seves mirades fins perdre la perspectiva general: el pla zenital de l'ascensor, en la seva voluntat de ressituar, també posa èmfasi en això (de fet, pot resultar quasi irònic com l'home es mostra totalment aliè a l'acció). Aquesta seqüència reforça la idea d'aquesta pel·lícula com a excepció perquè a diferència del que hem observat a *Basic Instinct* y *Single White Female* i del que observarem a la majoria d'anàlisis posteriors, aquesta pel·lícula sí que mostra una clara intenció de recrear la passió entre dones.

També com en el cinema *noir*, la *femme fatale* és l'encarregada de seduir l'heroi (en aquest cas heroïna), i no a la inversa, i com a les pel·lícules clàssiques, dubtem de les seves intencions reals. Corky, amb la seva identificació masculina, té l'actitud passiva que també tenen els herois del *noir* i que hem vist que s'ha destacat com una subversió dels rols masculí-femení, que en aquest cas es respecta encara que es tracti de dues dones. Com

dèiem, no canvia que l'objectificada en aquesta seqüència és una dona, i tampoc que el punt de vista es manté en el personatge que, tot i ser passiu, té el rol masculí.

Un altre factor molt excepcional d'aquest film és que les úniques escenes de sexe explícit són entre les dues dones: sabem que Violet té sexe amb altra gent (homes) però només ho sabem perquè, sempre des del punt de vista de Corky, ho sentim a través de la paret del seu pis. Per altra banda, en la primera visita de Violet al pis on treballa Corky, aquesta fa menció a que, amb parets tan primes, és com estar a la mateixa habitació, donant a entendre que és conscient que Corky ho sent tot, i situant-la per tant, en un paper de *voyeur*.

A la pel·lícula hi ha fins a dues escenes de sexe lèsbic explícites, i una tercera en què les protagonistes estan al llit després de tenir sexe. El tractament que es fa del sexe en aquest film no és, per tant, gens convencional, ja que fins i tot en el *neo-noir* les escenes de sexe més explícites solen ser heterosexuales (com hem vist que ocorre a *Basic Instinct*), i és absolutament inusual que es filmi el procés de com una dona fa arribar l'altra a un orgasme com sí que es fa aquí. Això té a veure en part amb el fet que les germanes Wachowski demanessin consell a la sexòloga i escriptora feminista Susie Bright, que segons sembla va ser qui va dissenyar aquestes escenes, de les quals van haver-se de retallar algunes parts per poder estrenar el film a les sales de cinema convencionals (Veure Bright, 2006 i 2007).

Cal destacar, per exemple, l'èmfasi de la càmera en les mans de les protagonistes, especialment de Corky, que, com hem indicat, són emfatitzades per la càmera des dels primers moments en què surten en escena, i que de fet, com indica Merck (2000, pp. 124-147) reben el tractament d'òrgans sexuals: quan Violet fa anar Corky a casa seva amb l'excusa que li ha caigut una arracada pel desaiçgues, tenim un obvi pla detall de Corky manipulant les canonades amb les mans humides que s'enllaça amb la cama de Violet fregant-li intencionadament l'espatlla amb la cama. Després d'expressar el seu desig, Violet condueix la mà de Corky específicament al seu entrecuix i li diu "you can't believe what

you see, but you can believe what you feel”⁷⁴, amb la intenció de desmuntar, a través del seu sexe humit, la desconfiança tant de Corky respecte a les seves intencions reals. Quan segons després Ceasar les interromp, la pel·lícula fa èmfasi clarament de nou en la mà de Corky, en els dits que han estat en contacte amb el sexe de Violet: per com Corky se la mira, primer, quan es veu obligada a donar la mà a Ceasar, segon, quan està treballant de nou i observa els seus dits sota l’aixeta.

La segona trobada sexual entre elles és encara més explícita. Les veiem despullades però no des d’un punt de vista tan explícitament *voyeur* com en altres pel·lícules que analitzarem, sinó amb plans més aviat curts, tancats, de petits detalls, que denoten una certa subjectivitat. És aquí quan presenciem com Violet fa arribar a l’orgasme a Corky. En relació a l’erotització del cos de Corky tot i la seva identificació masculina, és interessant l’apunt que fa Straayer quan observa que “interestingly, despite Violet’s short skirts and low cut necklines, the breasts we finally see are Corky’s. (...) Corky’s openly displayed orgasms augments rather than disturbs a nouveau masculinity” (Kaplan (ed.) 1998, p. 159). Cal destacar que en cap d’aquestes escenes de sexe hi ha un home implicat, i que les escenes defugen del falocentrisme que sol acompanyar el sexe lèsbic a la pornografia *mainstream*.

El final del film tampoc és el típic del *noir*, però posa clarament en joc les expectatives de l’espectador que coneix films com *Double Indemnity* o *The Lady from Shanghai* (*La dama de Shanghai*; Orson Welles, 1948). Com els personatge de Barbara Stanwyck o Rita Hayworth, Violet també té a les seves mans matar el seu amant. Però quan Ceasar comença a fer el discurs recurrent de “no en seràs capaç” –que curiosament ja li havia fet el capo de la Mafía Gino Marzone (Richard C. Sarafian) a ell mateix minuts abans, i a qui ell acaba matant– ella no dubta i dispara repetidament fins matar-lo. És implacable, no té pietat. Queda clar que no mentia quan deia que no estava enamorada de Ceasar⁷⁵.

⁷⁴ En aquest moment, hi ha un pla tancat de les boques de les dues dones, just abans de fer-se el primer petó, que recorda també a la fase final de les que descriu Núria Bou en la recreació de la passió.

⁷⁵ Cal plantejar la hipòtesi que sigui el seu lesbianisme el que facilita la mostra d’aquesta hostilitat.

Per altra banda, es dóna a *Bound* un altre factor que no és gens habitual a les històries lèsbiques en el cinema *mainstream*: es tracta del final feliç per a les amants⁷⁶. Com s'exposa clarament al film *Double Indemnity* quan al principi el protagonista diu “ho vaig fer per una dona i per diners, i al final no tinc ni una cosa ni l'altra”, l'heroi *noir* sol acabar frustrat. I en el cas de les aparicions lèsbiques al *neo-noir*, és comú que acabin amb tragèdia (concretament amb la mort d'almenys una d'elles, com passa a *Basic Instinct*, *Single White Female* o *Wild Things*, entre d'altres).

A *Bound*, no tan sols acaben juntes, sinó que s'apoderen del botí i aconsegueixen burlar tant la màfia com la policia. Això es podria deure al clar joc que fan les directores amb les expectatives del gènere, amb la seva intenció de sorprendre les expectatives del públic, trencant els codis *noir*. Però també cal plantejar-se com es llegeix aquest final per part de l'audiència *mainstream*: es tracta d'un final feliç o d'una mena de volta rosca, que no deixa de ser pertorbadora –un triomf de la perversió semblant al que ocorre a *Basic Instinct* o a *Wild Things*? O com veurem que passa a *Femme Fatale*, on també hi ha una conspiració de les dues amants—. És cert que el principal personatge amb qui la persona espectadora s'identifica és Corky, però també ho és que el final pot resultar inquietant, especialment per a l'audiència heterosexual masculina (i alguns aspectes del tractament són ambigus en aquest sentit).

Probablement una de les claus d'aquest final feliç es troba en què malgrat la seva identificació masculina, Corky és una dona (lesbiana). El seu personatge porta implícit, per tant, un nivell d'enigma similar al de la *femme fatale* i aconsegueix el que l'heroi *noir* no aconseguiria, marxar juntes sense que es dissipï aquest enigma. Cal destacar en aquest sentit l'exercici del final de posar-les al mateix nivell. Malgrat que anteriorment Corky havia manifestat la seva diferència respecte a Violet (una diferència que Violet insisteix en desmentir al llarg del film), en l'última escena, quan ja se sap que no ha estat traïda, pregunta:

⁷⁶ B. Ruby Rich parla de *Bound* com la primera i única pel·lícula amb final feliç per les amants del que ella identifica com “the lethal lesbian genre” (2013, p. 110).

- **Corky:** You know what the difference is between you and me, Violet?
- **Violet:** No.
- **Corky:** Me neither.

Tot seguit es posa les ulleres de sol (Violet ja les porta), es fan un petó apassionat i arrenquen la camioneta per marxar. Encara que al llarg del film Corky s'havia posicionat com a diferent de Violet –com a realment lesbiana– el final fa èmfasi en posar-les al mateix nivell, perquè l'essencial és que ambdues són dones (i s'ha demostrat que lesbianes) i acaben les dues amb ulleres de sol, com a símbol de la perpetuació del seu enigma. L'heroi *noir* no podia acabar amb el botí i la dona, però en aquest cas, encara que la identificació de Corky sigui masculina, l'heroïna és una dona, per tant “no és tan diferent” de la *femme fatale*, i juntes són capaces d'assassinar Ceasar, desfer-se del cos i enganyar tant la màfia com la policia (entitats sempre representades per homes al film) per fugir amb els dos milions de dòlars sense aixecar cap sospita. En paraules de Straayer:

Through its narrative, *Bound* suggests that, in contrast to the heterosexual failings of classic film *noir*, women can trust one another. Because they are same sexed, lesbians make better partners in crime than heterosexual pairings. Moreover, this mutual trust allows for romanting coupling (Kaplan, (ed.) 1998, p. 160).

És aquest final una materialització de la por masculina a la força de l'aliança femenina (com passa en molts dels films analitzats)? Aquesta por és posada en boca del mafiós, que quan s'assabenta de la trama de conspiració en contra d'ell per part de les dues dones, després de dedicar-li tota una sèrie d'insults homòfobs a Corky (no a Violet, a qui ell tampoc identifica com a lesbiana) les seves paraules són:

- **Ceasar:** That's not my Violet! What did she do to you?
- **Violet:** Everything you couldn't.

Entenem que *Bound* pot funcionar en aquest nivell, que és una pel·lícula comercial que s'adapta perfectament als codis imperants a la indústria i que de nou el lesbianisme apareix

en un ambient decadent i lligat a la violència i l'assassinat⁷⁷. Podríem dir que el lesbianisme apareix emparat en la lògica del gènere (*noir/neo-noir*). Però també és cert que això pot tenir les seves avantatges. Com va observar LaSalle (1996) en la seva crítica de la pel·lícula publicada a SFGate, *Bound* “is sure to be described as the first mainstream Hollywood film to put a lesbian relationship at its center without the relationship itself being the point of the story”.

En la seva revisió del citat article “Homosexuality in Film Noir”, Dyer ratifica la *queerness* del cinema negre, parla de com aquest gènere cinematogràfic ha possibilitat una certa permeabilitat entre el gènere (masculí/femení) que difícilment s’ha vist en altres gèneres cinematogràfics en el context comercial (Kaplan, (ed.) 1998, p. 129). Seguint aquesta línia, Straayer reconeix que “classic film *noir* sets a scene of gender fluidity that now facilitates queer readings of and representations in *neo-noir*” (Kaplan, (ed.) 1998, p. 155).

Així, podríem dir que el *neo-noir* s’ha convertit en un entorn segur en el qual mostrar certes transgressions de gènere dins els *mainstream*. Però la sensibilitat especial que mostren les directores de *Bound* la col·loquen certament a un altre nivell. Ho demostra el fet que, si bé moltes de les pel·lícules que analitzem s’han convertit en films de culte LGTBIQ+, algunes d’elles van estar envoltades de controvèrsia en el moment de la seva estrena, mentre que podem afirmar que aquesta va assolir aquest estatus de manera inequívoca i podríem dir que immediata entre les lesbianes.

Segurament, com en el cas de *Basic Instinct*, la clau de l’èxit de *Bound* també es basa en la capacitat d’encaixar en el *mainstream* heteropatriarcal del moment a la vegada que inclou una possible lectura transgressora. Però, si a *Basic Instinct*, la intenció dels seus creadors respecte a la possibilitat d’incloure aquesta segona lectura no deixa de ser ambigua, a *Bound* la voluntat de transgredir pel que fa a rols de gènere i sexualitat de les directores deixa poc lloc als dubtes. En l’anàlisi que Kelly Kessler fa de *Bound*, apunta tres aspectes que segons ella són essencials per tal que el film, com a producte d’entreteniment, pugui

⁷⁷ Encertadament, Straayer apunta com, a *Bound*, “action is restricted to a claustrophobic intersection of lesbianism and mafia underworlds” (Kaplan (ed.) 1998 p. 159).

funcionar tant per una audiència heterosexual com per una audiència lèsbica: la manera com estan construïdes les imatges de desig, l'ús estratègic que es fa dels estereotips i el to paròdic de la pel·lícula en relació al gènere dels gàngsters (2003, p. 14).

En relació al segon punt, un factor a tenir en compte és l'esforç del film per recrear la subcultura lèsbica: primer, en l'escena que té lloc al bar lèsbic; segon, en l'exitosa representació dels rols *butch-femme* que hem comentat (i particularment en l'exitosa construcció del personatge de Corky); tercer, en els codis lèsbics que s'inclouen en les converses entre Corky i Violet o fins i tot en detalls com la presència d'un personatge tan important per la cultura lèsbica nord-americana com Susie Bright, no només com a assessora sexual, sinó també com a figurant de la pel·lícula⁷⁸. En paraules de Kessler: “not only does the film visually represent lesbian culture, but also it does so in such a way that privileges those who are familiar with all or part of it, establishing them a superior viewers” (p. 19).

També és important el fet que les lesbianes no siguin visibles per als homes heterosexuals en el film, i com són capaces d'utilitzar això al seu favor. És significatiu el moment en què Caesar les descobreix en la primera escena de sexe però és incapaç d'interpretar el que està passant, perquè no entra als seus esquemes el possible lesbianisme de Violet. De la mateixa manera, és important també destacar el seu paper a l'intercanvi de mirades del principi. Si en moltes de les altres pel·lícules que analitzem sembla que qualsevol expressió de lesbianisme existeix en relació a l'home heterosexual (*voyeur*), aquí l'home és incapaç ni tan sols d'adonar-se del lesbianisme que hi ha al seu voltant. El lesbianisme de Corky i Violet les fa jugar amb un avantatge que és clau per sortir-se amb la seva.

Farrimond parla de com en alguns films del *neo-noir*, personatges com la Violet de *Bound* utilitzen la bisexualitat com una mena d'expressió de la seva duplicitat: “the bisexual

⁷⁸ Susie Bright no només fa de consultora sexual en el film, sinó que apareix com a figurant a l'escena del bar lèsbic: és la noia a qui Corky s'intenta lligar sense èxit. De fet, en el vídeo que hem citat anteriorment en què comenta la pel·lícula amb les directors, Bright explica com totes les figurants que apareixen en aquesta escena són amigues seves, lesbianes reals de San Francisco que ella mateixa va demanar poder incloure al film (Veure Bright, 2017).

activity of the *femme fatale* (...) functions as a further arena for her betrayal (...) to discover her real desires and to seek the source of her duplicity” (2012, p. 147). Val a dir, però, que malgrat sabem que té sexe tant amb homes com amb dones, Violet no es presenta en cap moment com a bisexual, ella insisteix en que s’identifica com a lesbiana, i que si té sexe amb homes només és un assumpte professional (“work”, diu textualment)⁷⁹. En aquest sentit segons Straayer, la pregunta essencial per a Corky (i per a l’espectador/a) a *Bound* és si Violet és simplement una *femme fatale* –i per tant no és de fiar– o si diu la veritat quan diu que és una “lesbian *femme*” (p. 157). És a dir: l’enigma de la pel·lícula es manifesta en descobrir l’autèntica sexualitat de la protagonista (de manera similar a com succeïa a *Basic Instinct*). Segons Straayer, Violet demostra ser ambdues coses: és una “lesbian *femme*” perquè no traeix Corky i el seu desig per ella és real, i és una *femme fatale* en relació a Ceasar i la resta d’homes de la pel·lícula, a qui manipula amb la seva sexualitat. Per a Straayer és essencial per a l’exercici final que fa la pel·lícula de posar les dues dones al mateix nivell que sigui Violet qui assassina Ceasar: veu l’execució de l’assassinat com una “masculinització” necessària del personatge de Violet.

Un altre factor a tenir en compte a l’hora d’analitzar el film és la trajectòria de les germanes Wachowski, i la revisió que podem fer de les seves primeres pel·lícules avui dia, a la llum de la seva transsexualitat. *Bound* és la seva òpera prima. L’èxit de crítica i de públic de *Bound* els va permetre realitzar, poc després, un projecte tan ambiciós com *The Matrix* (1999), la primera part de la seva popular trilogia. Avui en dia, s’ha estès una interpretació d’aquesta pel·lícula com una metàfora del procés de transitar (veure, entre d’altres, Currin et al. 2017). Més recentment, les germanes Wachowski han creat la sèrie de televisió *Sense8* (Netflix, 2015-2018), que inclou un personatge transsexual, Nomi⁸⁰ (Jamie Clayton), en una relació lèsbica. Lana Wachowski ha recongut haver-se inspirat en ella mateixa per la creació d’aquest personatge. (Sullivan, 2015).

⁷⁹ En una de les seqüències inicials del film, just després de la trobada a l’ascensor, Corky està al pis treballant, mentre sent Violent tenint sexe amb Ceasar al pis del costat. Just després veiem Corky desembossant unes canonades. La pel·lícula posa al mateix nivell el “treball” de les dues dones (Veure Bright, 2007).

⁸⁰ El nom “Nomi” sembla un clar homenatge a la protagonista de *Showgirls*, la pel·lícula que va fer Verhoeven després de *Basic Instinct*, amb Gina Gershon com a co-protagonista.

Un tret que defineix les pel·lícules de l'època *neo-noir* que analitzem és que solen estar escrites, dirigides i realitzades per homes blancs heterosexuales. En el moment en què es va estrenar *Bound*, la pel·lícula estava signada per “the Wachowski brothers”, que apareixien als crèdits com Andy i Larry Wachowski. Algunes crítiques van manifestar la seva estranyesa pel fet que dos homes heterosexuales poguessin haver fet aquesta pel·lícula que, segons la premsa lèsbica del moment, inclou “one of the most sexy and surprisingly authentic lesbian love scene on celluloid” (Kessler, 2003, p. 15). L'anàlisi del film que fa la mateixa Kessler, inclou un apartat que titula “Okay, even straight men can do it” (p. 21), en relació a l'excepticisme de moltes lesbianes de què una història explicada per un home heterosexual les pugui representar, i comenta el següent:

Along with the proliferation of lesbian-subject films in the 1990s has come the argument that only lesbians should be allowed to produce films with negative images of lesbians, and for heterosexual Hollywood to do the same would simply be an act of oppression. Though this argument can be supported by looking at examples, both older and more recent, *Bound* takes the image of the violent lesbian in another direction. The Wachowski brothers, who refer to themselves as the “married, heterosexual brothers from the Mid-west”, succeed in producing a film that escapes the idealized or politically correct lesbian image while still presenting a strong and empowering one (p. 21).

Lana Wachowski es va donar a conèixer com a dona transexual el 2010, i Lilly Wachowski va fer el mateix el 2016. La sensibilitat especial que transmet la pel·lícula podria estar relacionada amb el fet que la identificació masculina-heterosexual de la direcció, com s'ha vist amb els anys, no era tal en aquest cas. De fet, segons Keegan (2018), qui diu de *Bound* que es “one of the most radical depictions of queer women's sexuality ever to emerge from Hollywood” (p.9), la recepció de la pel·lícula “was, and continues to be, limited by essentialist and cissexist frameworks for what counts as ‘lesbian film’”. El cert és que la transgressió dels rols de gènere és més que evident en aquesta pel·lícula. Com en el cas de *Single White Female*, elles són les protagonistes indiscutibles del film, però a més a més, en aquest cas, també són els personatges més forts, més bons, més intel·ligents i més

habilitosos de la cinta. Per altra banda, tot i que és cert que el personatge de Corky està estereotipat en el seu rol de lesbiana *butch*, també és del tot inusual en el *mainstream* el tractament que rep, perquè tot i estar masculinitzat, és positiu i és atractiu. S'allunya del monstruós a la vegada que transgredeix les imatges purament fetitxe de les dones transvestides en el cinema clàssic (com Marlene Dietrich a *Morocco* o *Blonde Venus*), especialment pel fet de ser ella la principal portadora de la mirada, a qui correspon la major part de la subjectivitat del film. En aquesta mateixa línia, també mereix ser tingut en compte el fet que el film presenti Violet com una professional del sexe sense que això negativitzi el seu personatge.

En definitiva, el fet diferencial a *Bound* el trobem sobretot en la sensibilitat en el tractament de les escenes de sexe, en la centralitat de la trama lèsbica –recordem que Catherine Tramell i Roxy ni tan sols es dirigeixen la paraula a *Basic Instinct*–, en el punt de vista femení, i, molt especialment, en la possibilitat de final feliç per a les amants, inexistent en els demés films d'aquest context que analitzem.

Fitxa analítica:

- **La pel·lícula conté alguna mostra o mostres explícites de lesbianisme?** Sí, la pel·lícula mostra fins a dues escenes de sexe lèsbic explícites, a més a més d'una altra escena en la qual s'entén que les protagonistes acaben de tenir sexe. Per altra banda, la pel·lícula té connotacions lèsbiques evidents des de la seqüència d'obertura. El primer que veiem de Corky és el seu tatuatge del símbol lèsbic labris, i les dones flirtegen de manera evident des del primer moment en què es troben. Després dels crèdits, la primera seqüència és la primera trobada de les dues dones a l'ascensor descrita anteriorment, en què hi ha l'intercanvi de mirades amb mostres de desig explícit per part de les dues dones.

- **En quin context es donen aquestes mostres? Quines connotacions acompanyen aquests moments? Descripció de la posada en escena:** Les escenes de sexe entre les dues dones són inusualment explícites i estan carregades de sensualitat. A la primera escena de sexe, Violet fa anar Corky a casa seva perquè l'ajudi a recuperar una arracada que ha

perdut a la canonada de la cuina, cosa que la mateixa Corky interpreta com una excusa per lligar amb ella. Són interrompudes per Caesar mentre tenen sexe al menjador, però ell no s'adona de res. La segona escena és a la casa de Corky i és encara més explícita. Veiem com Violet fa arribar a l'orgasme a Corky. En tractar-se d'un film que recrea l'estil *noir*, els contextos en que transcorre l'acció són més aviat foscos. Tot i la seva explicitat, les escenes s'allunyen dels tòpics associats al lesbianisme a la pornografia generalista.

- Descripció i trets icònics dels personatges que protagonitzen les imatges lèsbiques de la pel·lícula. Corky és el que podríem descriure com una lesbiana *butch*: l'associem a pantalons texans, samarretes de tirants estil imperi, i jaqueta de cuir. Tot en ella té connotacions masculines: la seva professió, la seva camioneta, el fet que prengui el cafè sol, que la seva beguda preferida sigui la cervesa... Violet es presenta a ella mateixa com una lesbiana *femme* encoberta: fingeix que li agraden els homes, però en realitat només desitja dones. Sol portar vestits arrapats i sabates de taló, té una forma de vestir provocativa, a l'estil d'una *femme fatale*. Declara haver exercit la prostitució, i haver anat al llit amb homes només per diners.

- L'expressió del desig entre les dues amants s'expressa a partir del pla/contraplà? Sí, de manera evident, com hem explicat a l'anàlisi de l'escena de l'ascensor. Les protagonistes flirtegen constantment i hi ha pla/contraplà entre elles en diverses de les seves trobades.

- Test de Bechdel: les protagonistes parlen en algun moment entre elles? D'alguna cosa que no sigui un home? S'expressen els seus sentiments? Sí, en aquest cas, les dues dones són les protagonistes indiscutibles i els homes també són manifestament secundaris. Violet intenta lligar de manera explícita amb Corky des de la primera trobada entre elles, i és qui provoca la consumació de la relació. Expressa de manera explícita el seu desig a Corky. Corky és més reservada i per tant no verbalitza el seu desig, però sí que el mostra de manera evident.

- Hi ha la figura d'un voyeur masculí en el film? No. De fet, podríem dir que passa tot el

contrari. El lesbianisme s'ordeix a davant dels nassos dels homes del film, però són incapaços de veure'l. En aquest sentit, és molt significativa la primera escena de sexe entre elles, quan són interrompudes per Ceasar. Aquest sospita d'entrada que Violet està amb algú, però quan veu Corky, es tranquil·litza. No interpreta el què està passant, perquè no entra en els seus esquemes que Violet pugui estar amb una dona. Per altra banda, degut a les parets tan primes que separen el pis de Violet i el pis on treballa Corky, Corky pot sentir tot el que passa quan Violet té sexe amb homes.

- **Els personatges lèsbics són víctimes de violència?** Sí, ambdues són colpejades per Ceasar quan aquest descobreix el seu pla, però hi ha una lluita entre ells i al final elles resulten vencedores de la disputa.

- **Els personatges lèsbics exerceixen la violència? I l'assassinat?** Sí, Violet assassina Ceasar, tot i que el seu pla inicial no implicava cap assassinat, i podríem dir que el mata en defensa pròpia i de Corky. Corky no assassina ningú, sí que lluita contra Ceasar.

- **Quina connotació moral té aquesta violència a la pel·lícula? Contra qui va dirigida?** La violència al film va dirigida especialment cap a homes heterossexuals i violents, integrants de la màfia.

- **Quina postura pren el director o directora de la pel·lícula?** Aquest film és l'òpera prima de les germanes Wachowski, dues directores que anys després de l'estrena del film es van donar a conèixer com a dones transsexuals que estimen altres dones. La pel·lícula denota una sensibilitat especial que no trobem en cap altra pel·lícula de l'època. El fet que hagin representat tan a consciència l'univers lèsbic, i específicament les escenes de sexe lèsbic, i que la pel·lícula tingui un final feliç per les amants ens indica una presa de postura inusualment feminista en les directores.

6.1.4 *Wild Things*: el dispositiu voyeurista i el lesbianisme

Fitxa tècnica:

Títol: *Wild Things* (*Juegos Salvajes*)

Direcció: John McNaughton

Guió: Stephen Peters

Data i lloc d'estrena: 20 de març de 1998, als Estats Units

Data d'estrena a Espanya: 4 de desembre de 1998

Dades de pressupost i recaptació:

Pressupost estimat 20.000.000 \$

Recaptació total a taquilla als Estats Units 29.753.944 \$

Recaptació total a nivell global 56.000.000 \$

Wild Things és un thriller eròtic de l'any 1998 amb quatre protagonistes principals, dues protagonistes femenines –Kelly Van Ryan (Denise Richards) i Suzie Toller (Neve Campbell) –, i dos protagonistes masculins –Sam Lobardo (Matt Dillon) i Ray Duquette (Kevin Bacon)–. La popular Kelly té 17 anys i sembla estar obsessionada amb Sam, un professor modèlic del seu institut que és jove i atractiu, i que aparentment no li fa cas. En el que interpretem com una rabieta de la noia, Kelly acusa Sam de violació, però posteriorment Suzie, una companya d'institut d'un entorn social oposat al de Kelly, s'afegeix a la demanda. Com a conseqüència, Sam és detingut i portat a judici. Ray Duquette (Kevin Bacon) és el policia principal que investiga el cas, juntament amb l'agent Gloria Pérez (Daphne Rubin-Vega), que sembla tenir especial debilitat per Sam. La mare de Kelly, Sandra Van Ryan (Theresa Russell), una dona extremadament rica i poderosa (a més a més d'explícitament activa a nivell sexual), fa tot el possible per destruir la vida de Sam quan s'assabenta de l'acusació de la seva filla. Com a conseqüència, Sam perd la feina, la casa, la seva parella i és desterrat de la vida social de Blue Bay, la localitat de Miami on transcorre l'acció. Durant el judici, però, Suzie es desfà i reconeix que les acusacions són falses, i que tot ha sigut una idea de Kelly per venjar-se del seu professor, qui no només la va rebutjar sexualment sinó que, a més a més, hauria tingut sexe amb sa

mare. Absolt de les acusacions de violació, Sam i el seu advocat Kenneth Bowden (Bill Murray) negocien una indemnització per danys i perjudicis amb Sandra, qui, per evitar una major humiliació, els estén un xec per valor de 8.500.000 \$.

Aviat descobrim que tot plegat ha sigut un muntatge: Sam, Kelly i Suzie en realitat són amants i han planejat junts l'engany de la violació per poder repartir-se els diners de la mare de Kelly. Això no obstant, comencen a aparèixer dubtes entre els tres, instigats sobretot pel policia, Ray, que sembla no refiar-se de Sam i continua investigant el cas, interrogant pel seu compte Kelly i Suzie. Sam i Kelly es posen d'acord per fer desaparèixer Suzie, la inseguretat de la qual els fa patir. Ray, que sospita de l'assassinat de Suzie per part de Sam, acudeix a casa de Kelly, amb la intenció aparent de protegir-la, però hi ha un tiroteig i Kelly mor. Ray, qui ha rebut un tret, al·lega que ha hagut d'assassinar Kelly en defensa pròpia. A la llum de noves evidències que Sam presenta a Gloria, la difunta Kelly és acusada de l'assassinat de Suzie. En un nou gir de la trama, descobrim que en realitat Ray, el policia, és còmplice de Sam, que entre els dos haurien planejat matar Suzie, acusar Kelly de l'assassinat i quedar-se ells dos amb els diners. Els dos còmplices naveguen en un veler per alta mar quan Sam intenta desfer-se de Ray. Fracassa en el seu primer intent, però finalment ho aconsegueix amb l'ajuda de Suzie, que no estava morta com se'ns havia fet creure. En realitat, eren Sam i Suzie els que ho havien planejat tot. Suzie, però, enverina Sam i es posa ella sola al timó del veler, apropiant-se dels 8,5 milions de dòlars.

Convertida en una història d'enganys mutus, la pel·lícula va desvetllant successivament complicitats i traïcions en una trama cada cop més complicada que inclou altes dosis de sexe i violència. Els personatges protagonistes són freds, sense escrúpols i actuen en tot moment moguts pel motiu econòmic. Tots es veuen implicats d'una manera o altra en plans obscurs que passen per la seducció i que inclouen assassinats. En els jocs de mentides recau el pes màxim del guió, que pretén sorprendre les expectatives de l'espectador mitjançant girs inesperats a la trama.

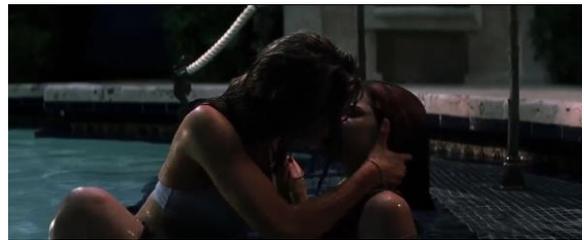
Dins aquest context, hi ha també algunes escenes de sexe explícit entre les dues protagonistes que de nou contribueixen a reforçar el caire enigmàtic de la feminitat –tal i

com explica Farrimond, hi ha en els films de l'època una associació entre el desig bisexual, la hipersexualitat i la desconfiança (2012, p. 142)– i a fer el film més atractiu per a taquilla, i que, un cop més, estan clarament orientades al *voyeurisme* masculí. El primer cop que les protagonistes es besen és en l'escena en què descobrim la complicitat de Sam, Kelly i Suzie, aproximadament a l'equador del film. Els tres es troben en un motel de carretera i celebren l'èxit del seu pla amb un *ménage à trois*. Kelly i Suzie es besen per ordre explícita de Sam, i els tres tenen sexe junts, en una escena en la qual tot gira al voltant de l'home. Es tracta d'un clar exemple (i no és l'únic en el film) dels “*sexuals numbers*” clarament influenciats per la pornografia que Stables detecta que inclouen alguns dels *thrillers* de l'època (Kaplan (ed.) 1998, p. 174). Poc després, la trama desencadena en una altra seqüència eròtica entre les dues noies a la piscina, la posada en escena de la qual resulta molt reveladora pel que fa a alguns dels elements més destacats de la investigació.

En aquesta seqüència, Suzie i Kelly es troben a la piscina de la mansió de les Van Ryan. Ray, el detectiu, ha parlat amb les dues per separat, donant a entendre que és coneixedor del seu pla i semblant dubtes en les dues. Suzie està visiblement alterada, manifesta la seva por a què els seus còmplices la traixin. Kelly no sap que fer i parla amb Sam per telèfon. Ell la tranquil·litza i li demana que calmi Suzie (“*calm this bitch down*”, li diu textualment). Aquesta ordre de Sam desencadena l'acció. Les noies comencen a discutir violentament, cauen a la piscina i es barallen dins de l'aigua: un dels elements essencials és, de nou, la violència entre dones, que de manera premonitòria es converteix en sexe poc després. De sobte, les dues noies es calmen, Kelly s'apropa a Suzie, i, tot i que segons abans l'estava intentant estrangular, comencen a besar-se. La seqüència dura una mica més d'un minut des del primer petó fins que les noies surten de pla. La posada en escena, a la piscina, amb les noies mullades, dóna clares pistes sobre la voluntat de recrear una fantasia eròtica orientada a un públic masculí heterosexual. La música és lleugerament intrigant però té també un punt de sensualitat accentuat per l'aparició subtil d'un saxo. Les dones es fan llargs petons dins de l'aigua i es van traient la roba, fins i tot apareixen despullades de cintura cap a dalt. Mica en mica surten de l'enquadrament i el pla es fon a negre.

L'element que més ens interessa d'aquesta seqüència és la perspectiva del personatge de

Kevin Bacon (Ray), que en tot moment es troba amagat darrera d'un arbust, espia les noies i enregistra-les tot amb una càmera de vídeo. Aquesta és la perspectiva dominant a l'escena, la qual cosa demostra que la subjectivitat està en el personatge masculí. Aquí, el *voyeurisme* que té tant de pes en el tipus d'escenes que, com aquesta, donen sentit a la investigació, es fa absolutament evident a través de la càmera que enregistra les noies. L'aparició de Ray mirant l'escena lèsbica li dóna sentit, i d'alguna manera la fa possible.



El muntatge (pla/contraplà) que es produeix entre les dues dones besant-se i l'home que les contempla reforça la perspectiva imperant masculina en les escenes d'aquest estil. Situa el propi espectador en la situació de Ray, el *voyeur*, que és qui literalment posseeix la imatge (gràcies a la càmera la crea, la té entre les mans). A més a més, l'aparició de Ray i especialment la presència de la càmera podrien tenir una altra funció destacada: la de posar distància, trencar amb la intensitat de l'escena. El fotograma en què veiem les dues dones a través de la pantalla de la càmera serveix per posar un altre filtre entre la realitat i com ens arriba. Una barrera més davant el prohibit, el que no es pot mostrar. Per altra banda, Ray

utilitza acte seguit aquestes imatges com a evidència criminal: les projectarà als seus companys policies per demostrar que les dues noies són aliades, però el seu cap s'escandalitza en veure la imatge i apaga la televisió de manera abrupta.

De nou, aquesta gratuïta escena de sexe mostra un lesbianisme impostat, irreal. Un lesbianisme que està sota control de l'home, que el provoca (mitjançant una trucada telefònica) i el vigila i el grava a través de la càmera. En escenes com aquesta es posa en evidència com, en els thrillers eròtics de l'època, passem del concepte anteriorment mencionat de "woman-as-spectacle", al que Stables anomena "women-as-sexual-spectacle" (Kaplan (ed.) 1998, p. 179). Malgrat que la seqüència no és gaire transcendent per a l'argument general, ha acabat sent una de les més recordades, de manera similar al que succeeix amb les seqüències de l'interrogatori o de la discoteca de *Basic Instinct*. Tal com indica Pidduck en relació a *Basic Instinct*, l'escena funciona com el que ella anomena un "pregnant moment" (agafant el concepte de Pam Cook): un tipus seqüència en les qual s'interromp la narració i s'obre la representació del desig, que d'alguna manera funciona independentment del film i és recordada per ella mateixa (1993, p. 54). De nou, la pregunta seria, quin és el desig que es representa aquí? Podem dir que hi ha realment desig lèsbic a *Wild Things*? Probablement no.

Per altra banda, cal destacar que tot i que al llarg de la pel·lícula creiem que el cervell darrera de l'operació és Sam, que és ell qui controla en gran mesura l'acció del film, després de les moltes voltes inversemblants de la trama, al final descobrim que l'autèntica artífex del pla és Suzie: la guanyadora, l'assassina màxima capaç d'enganyar-los a tots i quedar-se amb el botí. Com s'ha observat que passa en molts dels films d'aquesta època, la *femme fatale* no és castigada, i l'enigma femení triomfa vers el masculí. La imatge final de Suzie conduint el vaixell a tota vela és clarament de triomf i llibertat per a la protagonista femenina. Després del final del film, els crèdits es van intercalant amb algunes seqüències breus que ens revelen com Suzie és en realitat qui ha controlat l'acció en tot moment, i com ha anat ordint el seu pla perfecte. Descobrim que és una noia d'una intel·ligència superior i que a més a més és forta i decidida. En aquest sentit, és reveladora i té fins i tot un punt de comicitat l'escena en què se'ns mostra com Sam intenta arrencar una dent a

Suzie per tal de fingir el seu assassinat, però davant la seva manca de destresa, acaba sent la mateixa Suzie qui agafa les estenalles i s'arrenca la seva pròpia dent. En una altra d'aquestes seqüències que s'intercalen en els crèdits finals, un personatge comenta “that girl could do about anything she put her mind to” en relació a les altes capacitats de Suzie, relacionades també en el film amb la necessitat d'adaptació a l'entorn difícil en que ha crescut, i també amb la seva ambició. Recordem, a més a més, que l'actriu que encarna Suzie no és altra que Neve Campbell, la mateixa que interpreta Sidney Prescott, la *final girl* de la popular saga de Wes Craven *Scream* –en aquest sentit, *Scream* (*Scream: vigila quien llama*, 1996) i *Scream 2* (1997) són pel·lícules estrenades dos i un any abans que *Wild Things*, respectivament–.

Així, és interessant veure com una pel·lícula en la qual els homes són aparentment els protagonistes i els personatges femenins estan en tot moment supeditats als masculins aquests rols acaben sent tot el contrari. El pla de Ray i Sam d'enganyar les noies i unir-se contra elles fracassa, en part per la traïció de Sam, qui és clarament utilitzat per Suzie, però sobretot per l'acció de la pròpia Suzie, que és qui enganya Sam, dispara i mata Ray i finalment enverina Sam. Pel que fa a la relació entre les noies al film, és interessant destacar que Suzie només assassina homes, i que un dels retrets que Suzie fa a Ray quan li dispara és precisament que hagi assassinat la seva amiga Kelly, cosa que ens instal·la el dubte de si les noies són en realitat aliades.

Per altra banda, les seqüències finals també ens mostren que si hi ha una persona que pot posar en perill l'èxit de Suzie és precisament una altra dona: la detectiu Gloria. Al llarg de tot el film, Gloria se'ns mostra com un personatge fàcilment manipulable, però en les seqüències finals veiem com comença a sospitar de Ray i a investigar-los a ell i a Suzie pel seu compte, descobrint un sospitós vincle entre els dos. De fet, tot i que la pel·lícula té un final feliç per a Suzie (després de la imatge del vaixell, en les seqüències finals intercalades en els crèdits, veiem com es reuneix amb l'advocat de Sam, qui li entrega en mà el maletí amb els diners), també és en certa manera un final obert, perquè sabem que la detectiu li està seguint la pista.

Com molts dels films analitzats, la pel·lícula és, doncs, ambigua pel que fa al tractament de la condició femenina: fa una representació positiva o més aviat misògina de la feminitat? Sexualitza en excés la dona? En relació a la primera pregunta, podríem dir que el film fa una representació negativa de la condició humana en general, no només de les dones. De la mateixa manera, el film sexualitza de manera evident tots els seus protagonistes.

Tot i que el punt de vista està predominantment en els homes, podríem dir que les guanyadores finals són les dones (Suzie i Gloria) però també és cert que la clau de l'èxit de Suzie pot estar en la seva manca d'escrúpols (cap personatge sembla tenir-ne en el film, però ella els supera tots) i la seva capacitat de manipulació, una característica que sí que s'ha associat tradicionalment a la feminitat. La pel·lícula fa constantment al·lusions a la natura salvatge, –des del propi títol “wild things”, que pot referir-se als animals salvatges⁸¹– i dibuixa un clar vincle entre aquesta natura salvatge i la feminitat. En el pòster promocional del film, Kelly i Suzie són representades amb el rostre lleugerament submergit en l'aigua, en una postura que recorda els cocodrils del pantà de Blue Bay que apareixen en els crèdits d'apertura del film. En aquesta imatge, sembla que les criatures salvatges (i per tant perilloses, impossibles de controlar i de predir) són elles, que es mostren, a més a més a la part superior del pòster i, en proporció, molt més grans que els homes, transmetent una certa sensació d'omnipotència. El fet que una part del seu rostre estigui submergit, a més d'emular, com hem comentat, la postura dels cocodrils, reforça aquesta idea de la feminitat enigmàtica i feroç. És revelador també que la família de Suzie (la criatura salvatge per excel·lència en el film) poseeixi un cocodrill domesticat. El paral·lisme entre les dones i la natura incontrolable, salvatge, perillosa, i en concret amb els cocodrils és evident. Tota aquesta simbologia ens dóna pistes de com la pel·lícula funciona de nou en dos nivells: en un representa la por masculina a la feminitat i fa incís en la perillositat de l'enigma femení, el qual equipara a la natura salvatge; en l'altre, mostra la dona com un ésser poderós, que supera l'home en intel·ligència, destresa i valentia, i a més a més, possibilita un final feliç per aquesta feminitat.

⁸¹ De fet, en alguns països llatinoamericans la pel·lícula es va titular “criaturas salvajes”.

Per altra banda, de nou, trobem a *Wild Things* un ús evident de la ironia. De manera similar a com succeïa a *Basic Instinct* o *Bound*, tots els personatges del film són excessius i se'ns presenten responent a estereotips molt marcats. És molt evident, per exemple, el contrast de classe entre les dues protagonistes, un tema recurrent en diverses pel·lícules de la mostra⁸². Kelly és la caricatura d'una nena rica i consentida, mentre que l'entorn de Suzie és exageradament desfavorit. Però tot i que el film fa incís en recalcar aquestes diferències de classe en els personatges, podríem dir que també fa un esforç per posar a tots els personatges en el mateix nivell, sobretot, en la seva manca de moralitat⁸³. De fet, tant l'esperit aspiracionista de Suzie, Sam i Ray com l'avarícia de Kelly, qui es veu privada de la riquesa familiar per la seva mare, són desencadenants de l'acció.

Wild Things també és exagerada en el tractament del sexe i en l'erotització dels cossos des del principi. En una de les primeres seqüències del film, veiem el professor Sam escrivint en una pissarra la paraula "sex" amb lletres gegants i fer una pausa dramàtica adreçant una mirada a un auditori ple d'estudiants adolescents sobre excitats, per acte seguit afegir-hi "crimes", en el que irònicament descobrim que és una xerrada dels agents Ray i Gloria, especialistes en crims sexuals, sobre el tema. L'erotització dels cossos és especialment evident en el personatge de Kelly, el cos de la qual veiem fragmentat i cosificat, en escenes clixé com l'escena prèvia a la suposada violació, en què apareix amb la roba mullada i en actitud eròtica, després d'haver netejat el cotxe de Sam, o després en una escena en què la veiem banyar-se a càmera lenta a la piscina, amb una suggeridora música de saxo, en la qual quan surt de l'aigua la càmera recorre el seu cos mullat en un *tràveling* vertical. També és significativa la presentació que se'ns fa de la mare de Kelly: apareix per primer cop a escena practicant sexe amb el seu amant llatí, per acte seguit sortir al balcó pràcticament en roba interior i flirtejar de manera evident amb Sam. Malgrat això, la pel·lícula també és explícita en l'erotització dels cossos masculins. Inclou per exemple, una escena de dutxa en què, de manera gratuïta, veiem completament despullat el personatge de Kevin Bacon. Com en altres pel·lícules de l'època, l'excessiu dels seus

⁸² Aquest és un tema recurrent a la investigació, del qual tornarem a l'apartat 6.2.

⁸³ En una de les seqüències intercalades als crèdits del final descobrim, a més a més, que Suzie és, en realitat, una filla ilegítima de l'avi de Kelly, que és de qui prové la gran fortuna en joc al film.

personatges li atorga un punt de comicitat, i la moralitat en el film brilla per la seva absència.

Amb la perspectiva que es disposa anys després de l'estrena d'aquests films del *neo-noir*, es fa evident que el joc de fer explícit el que als anys 40 havia de codificar-se fa que alguns d'ells puguin semblar paròdics al costat dels seus antecessors, cinquanta anys anteriors. I és que l'arquetip de la *femme fatale* clàssica, enigmàtica i encisadora, està envoltat per una construcció simbòlica que probablement transcendeix la del *neo-noir*. En molts casos, aquesta nova dona fatal només guanya en explicitat –sobretot sexual– que podríem considerar que empobreix el misteri i que tampoc humanitza els personatges. En les reflexions que Slavoj Žižek fa entorn el nou cinema negre, afirma que: “El *neo-noir* escenifica directament el contenido fantasmático subyacente que aparecía de modo codificado e insinuado en el *noir* clásico”. L'autor es refereix al fet de fer explícites conductes com l'homosexualitat, l'incest o el sadomasoquisme, que efectivament van donar-se en un cert punt coincidint amb l'època que emmarca el naixement de *Basic Instinct* i altres pel·lícules similars, i llavors hi afegeix: “Extrañamente, sin embargo, esta transgresión directa, esta escenificación explícita de las fantasías perversas subyacentes, parece quitarles todo su impacto subversivo” (2006, p. 155). Resulta –i els films citats en són bona mostra– que no necessàriament el fet d'expressar el que abans es reprimia és un símptoma de progrés. En el cas concret de la nova *femme fatale*, una figura cabdal per entendre el que volem exposar, Žižek considera que neix de destruir “l'aura espectral” de la clàssica, o com a mínim, que aquest és el preu que ha hagut de pagar en néixer.

En el cas de la pel·lícula *The Last Seduction*, mencionada a la introducció de d'aquest apartat 6.1 com un dels exemples més representatius del *neo-noir* dels anys 90, per exemple, resulta especialment flagrant la presència subjacent de l'homosexualitat com amenaça. Entre d'altres, per les constants al·lusions dels seus protagonistes als genitals masculins, i per la seva reiterada insistència en reafirmar la seva heterosexualitat i en qüestionar l'heterosexualitat aliena. En la primera conversa entre la *femme fatal* interpretada per Linda Fiorentino i l'home que serà la seva principal víctima (un primer intercanvi de paraules que, per cert, gira en torn del penis d'ell), aquesta li demana

directament si ha tingut relacions amb altres homes, cosa que ell nega rotundament. Posteriorment, al final del film, es revela que el gran secret que l'home pretén ocultar a tota costa és el fet d'haver estat casat amb una dona transsexual, un fet que la dona fatal utilitza per fer-li xantatge, i que li retreu explícitament: “Mai m'hauries d'haver dit que no havies tingut relacions amb homes”, li diu. Per altra banda, tant *The Last Seduction* com *Wild things*, *Disclosure* o *The Crush* (*Veneno en la piel*; Alan Shapiro, 1993), frivolitzen amb temes tan greus com la violació, la violència masclista o l'assetjament i, per tant, contribueixen negativament a alimentar el pernicios mite de les denúncies falses, que són pràcticament inexistents a la vida real. Això podria relacionar aquests films amb la teoria de la reacció antifeminista de què para Faludi (1991) a *Backlash: the Undeclared War Against Women*, segons la qual aquests films podrien llegir-se com un símptoma de la por del sistema als avenços feministes.

Si observem el cinema comercial actual podrem comprovar que la tendència popular a crear històries on l'home se sent amenaçat per la sexualitat de la dona no ha deixat d'existir, però malgrat això, encara avui el *noir* clàssic –del qual hem parlat al llarg teòric– té un efecte especial en la persona espectadora, marcat per la força i sensualitat visual el que fa que aquesta època destaquï per la presència de dones dolentes però fortes i, sobretot, seductores, un efecte que s'ha conservat amb matisos en el *neo-noir*.

Quan parla de Marlene Dietrich a *Blonde Venus* (*La venus rubia*; Josef Von Sternberg, 1932), Kaplan explica que aquestes imatges també eren ben rebudes per les dones espectadores, i afegeix “La mujer espectadora puede entender la imagen femenina masculinizada como una imagen de resistencia (...) “permite” una forma de alianza femenina que excluye a los hombres y, por tanto, subvierte la dominación patriarcal mientras toma posesión de sus términos simbólicos” (1998, p. 97). Doncs bé, aquesta imatge de resistència podria perdre força perquè, en general, l'hiperbòlic de la *femme fatale neo-noir* –en tots els sentits– fa que sigui gairebé impossible identificar-s'hi. En aquest sentit, doncs, podríem dir que el fet que s'aixequés la censura no va contribuir necessàriament a donar una imatge més realista o alliberada de la dona, sinó més aviat a desemmascarar el misteri, en sentit negatiu, de la *femme fatale* clàssica i a mostrar la seva

incoherència davant els estereotips femenins vigents.

Això no obstant, tot i ser necessària aquesta anàlisi crítica i negativa del que significa el *neo-noir* pel que fa als arquetips femenins, no ha d'oblidar-se que, com hem vist en les diferents anàlisis realitzades, les imatges femenines de força es radicalitzen també pel que fa al poder que tenen i sí que conserven, en part, aquesta potencialitat subversiva. De fet, el que observem en pel·lícules com *Basic Instinct* o *Wild Things* és que, en alguns casos, en desemmascarar aquest misteri impregnat en misogínia i homofòbia, en fer-lo tan explícit i evident, en certa manera, les pel·lícules poden ser capaces també de ridiculitzar-lo i de contribuir a la seva desactivació. Com hem observat, les pel·lícules solen funcionar en nivells diferents, oferint una doble interpretació en funció de qui les consumeixi: inclouen una possible lectura misògina a la vegada que una possibilitat d'interpretació feminista. En la majoria dels casos, probablement els films obren aquesta possibilitat d'apropiació feminista de manera involuntària, però en d'altres, com *Bound*, sembla haver-hi una clara voluntat de propiciar-ho per part de les persones que les han creat. No s'ha d'obviar, a més a més, que algunes d'aquestes pel·lícules innoven sobretot en dos aspectes. Primer, en el fet d'incloure per primera vegada imatges explícitament homosexuals a les pantalles de cinema majoritàries; i, segon, en l'eliminació de la destrucció o el càstig final de la feminitat dissident o la *femme fatale*, cosa que com hem explicat en parlar del cas concret de *Bound* o *Wild Things*, permet també una doble lectura.

Fitxa analítica:

- La pel·lícula conté alguna mostra o mostres explícites de lesbianisme? Sí. Hi ha fins a dues mostres explícites de lesbianisme al film.

- En quin context es donen aquestes mostres? Quines connotacions acompanyen aquests moments? Descripció de la posada en escena: La principal escena lèsbica del film es dona de nit, en una piscina. Les dues protagonistes es barallen i es comencen a besar sobtadament, sense cap tipus d'explicació prèvia més enllà de que sabem que, suposadament, Kelly ha de "calmar" Suzie per ordre d'un dels protagonistes masculins,

Sam. L'altre fet que marca la seqüència és el punt de vista de l'altre protagonista masculí, Ray, que està espiant i gravant l'escena des de darrera uns arbustos. La seqüència té unes clares connotacions voyeurístiques i recrea el sexe lèsbic d'una forma que s'assimila a la que utilitzen les pel·lícules pornogràfiques orientades a un públic masculí heterosexual.

- Descripció i trets icònics dels personatges que protagonitzen les imatges lèsbiques de la pel·lícula. Ambdues són noies menors d'edat, alumnes de Sam a l'institut. Totes dues són atractives segons els canons de bellesa normatius, i tot i que a simple vista tenen personalitats oposades, les dues són dones independents, amb un caràcter fort. Kelly és rossa i popular, és d'una família molt influent i utilitza aquest poder sobre la gent que l'envolta, és de classe alta i ho demostra també en el seu aspecte cuidat. Sol anar vestida amb roba molt cenyida i curta, exhibint el seu cos. Suzie és morena i se'ns presenta com una adolescent inadaptada, que no acaba d'encaixar en el sistema. Prové d'un entorn social difícil. Escolta música *grunge* i consumeix substàncies estupefaents, sabem que ha estat detinguda per la policia per temes relacionats amb les drogues. Té un aspecte una mica més descuidat, té el cabell fosc tenyit i vesteix roba més ampla. Al final del film, quan reapareix després que l'haguem donat per morta, té un aspecte molt canviat: porta el cabell curt i tenyit de ros, i té una aparença més "femenina".

- L'expressió del desig entre les dues amants s'expressa a partir del pla/contraplà? No. Hi ha un breu pla/contraplà entre elles just abans del primer petó a la piscina, però és molt residual. No s'expressa el desig entre les dues amants més enllà del moment en què les veiem, directament, besar-se, sempre sota la mirada atenta del *voyeur* masculí. Com en el cas de *Basic Instinct*, sí que hi ha, en canvi, un pla/contraplà que preval entre elles dues mentre es besen i l'home que les mira.

- Test de Bechdel: les protagonistes parlen en algun moment entre elles? D'alguna cosa que no sigui un home? S'expressen els seus sentiments? Les protagonistes parlen entre elles però només a partir de la segona meitat del film, i quan ho fan, pràcticament només parlen de Sam. Significativament, l'única escena en què només apareixen elles dues és la de la piscina que hem descrit, marcada com hem explicat per la ingerència de Sam i

per la presència oculta de Ray. No s'expressen els seus sentiments, perquè no sembla que cap de les dues estigui enamorada de l'altra.

- **Hi ha la figura d'un voyeur masculí en el film?** Sí, podríem dir que tant Sam en l'escena del *ménage à trois*, com Ray en l'escena de la piscina tenen aquest rol. En aquest cas, el voyeurisme està accentuat, a més a més, per la presència de la càmera de Ray, que grava l'escena per tal de projectar-la després als seus companys policies, utilitzant-la com a evidència criminal.

- **Els personatges lèsbics són víctimes de violència?** Sí, tot i que com hem explicat no les podem considerar lesbianes. Kelly és assassinada per Ray, qui creu (com l'espectador) que Sam ha assassinat Suzie.

- **Els personatges lèsbics exerceixen la violència? I l'assassinat?** Sí, se suposa que Kelly és còmplice de l'assassinat fictici de Suzie per part de Sam. Al final del film, Suzie assassina Ray i Sam. Recordem també que hi ha una baralla entre les dues noies just abans de l'escena de sexe a la piscina.

- **Quina connotació moral té aquesta violència a la pel·lícula? Contra qui va dirigida?** De manera similar a com succeeix a *Basic Instinct*, la pel·lícula és amoral. Els quatre protagonistes són persones sense escrúpols, capaços de mentir, enganyar i assassinar. És cert però que la violència de les dones només va dirigida contra homes (amb l'excepció de la complicitat de Kelly en l'assassinat fingit de Suzie, però el retret de Suzie a Ray per la mort de Kelly deixaria entreveure que la complicitat real era entre elles dues).

- **Quina postura pren el director o directora de la pel·lícula?** Com en el cas de *Basic Instinct*, es tractaria d'una postura ambigua. La pel·lícula pot llegir-se com l'explicitat de la fascinació i la por de l'home per l'enigma femení. Fa un clar paral·lelisme entre la natura salvatge i la feminitat que reforça aquesta lectura, però finalment les dones són les grans guanyadores.

6.2 Altres variacions arquetípiques de la lesbiana assassina

A les pel·lícules tractades fins ara s'ha explorat una faceta de la lesbiana assassina molt propera a la figura de la *femme fatale*. Una evolució de l'arquetip que té a veure amb la representació d'una feminitat desbordant que des dels seus orígens el cinema ha perseguit recrear, de la qual hem parlat àmpliament a l'apartat 5 del marc teòric. Però el cert és que la *femme fatale* del *neo-noir* no és l'única mostra de la lesbiana assassina que ha sorgit en el cinema comercial. Hi ha una sèrie de pel·lícules, com les que tractarem a continuació, que han explotat altres vessants de la figura que també han adquirit un pes important en el nostre imaginari col·lectiu i que podem considerar variacions arquetípiques de la figura que estudiem.

En primer lloc, com hem explicat a l'apartat 5 del marc teòric, probablement la forma més recurrent de representar el lesbianisme al cinema i a la cultura popular en general ha sigut vinculant-lo al vampirisme. *The Hunger* (*L'ansia*; Tony Scott, 1987), la pel·lícula que inaugura aquest subapartat, és considerada la primera pel·lícula de vampirs explícitament gai de Hollywood (Hadleigh, 1996, p. 204), encara que ja s'havien donat clares insinuacions, com el cas ja explicat de *Dracula's Daughter*, i que, com hem comentat anteriorment, la figura de la vampira lesbiana havia estat recurrent durant dècades en el cinema independent de la *sexploitation*.

En segon lloc, és fàcil observar que un dels llocs comuns en la representació del lesbianisme en els discursos majoritaris el situen a l'adolescència, com una etapa passatgera que es pot tolerar en el desenvolupament normal de la sexualitat femenina. És el cas de *Personal Best* que tracta el tabú de l'homosexualitat en l'esport femení a través del despertar sexual d'una atleta que se sent atreta per la seva companya d'equip, però que aviat coneix un home i acaba triant el camí "correcte". Com apuntàvem a l'hora d'analitzar el personatge de Hedy a *Single White Female*, i com corroboren les teories psicoanalítiques anteriorment citades, és recurrent que s'associi l'homosexualitat femenina a una sexualitat immadura, no acabada de desenvolupar. Molt sovint aquestes històries entre adolescents ocorren en residències d'estudiants. N'és un exemple la que es considera la primera

pel·lícula amb argument lèsbic del cinema, *Mädchen in Uniform* –de la qual hem parlat en el marc teòric–, entre d'altres com la popular *Lost and Delirious* (*El último suspiro*; Léa Pool, 2001) o la independent *Loving Annabelle* (Katherine Brooks, 2006) que recupera de *Mädchen in Uniform* el vincle també recurrent entre professora i alumna, derivat de l'estancament en l'etapa preedípica en què segons han destacat algunes teòriques feministes s'han encasellat les relacions lèsbiques en els discursos generalistes (Veure Weiss, 1993, p.3). Però aquesta ambigua amistat intensa entre adolescents també ha estat mostrada en el cinema com quelcom conflictiu i perillós. Com veurem, també en aquest àmbit s'ha escenificat un conflicte que s'ha resolt en més d'un cas amb l'assassinat. Per exemple, a *Heavenly Creatures* (*Criaturas Celestiales*; Peter Jackson, 1994), la pel·lícula que analitzem a l'apartat 6.2.2, però també d'altres com (*Fun*; Rafal Zielinski, 1994), que explica la història de dues adolescents estranyament unides condemnades per un assassinat que declaren haver fet només per divertir-se; l'argentina *Niño Pez* (Lucía Puenzo, 2009), en la qual dues amants menors es veuen implicades en l'assassinat del pare violador d'una d'elles o *The Roomate* (Christian E. Christiansen, 2011) un *thriller* de terror contemporani que porta, precisament, l'argument de *Single White Female* al lloc comú de l'adolescència i les residències d'estudiants. En aquest sentit, és interessant també el cas recent de *Thelma* (Joachim Trier, 2017), de què parlarem a l'apartat 7, que combina el lesbianisme post-adolescent amb la religió i els elements sobrenaturals.

En tercer lloc, els personatges identificats com a lesbians al cinema comercial (recordem que la gran majoria de les protagonistes de les pel·lícules analitzades fins ara, tot i protagonitzar algun episodi lèsbic, no s'identifiquen com a lesbianes a l'argument general del film) sovint solen ser personatges marginals, amb problemes psicològics. Alguns dels que hem tractat fins ara ja poden ajustar-se més o menys a aquest perfil, com per exemple Roxy a *Basic Instinct* o, de nou, Hedy a *Single White Female*. Es tracta de personatges *outsiders*, en conflicte amb la societat, que també és comú que acabin matant per rebel·lar-se contra les injustícies que pateixen. Com veurem, el cinema ha portat aquest arquetip fins l'extrem, eliminant en aquests personatges els atributs d'objecte de desig fetitxista que podien tenir les lesbianes assassines descrites en apartats anteriors. Això ha passat, per exemple, en casos com el de la pel·lícula de Michael Winterbottom *Butterfly Kiss* (1995),

una *road movie* sobre una psicòpata lesbiana assassina en sèrie. També en algunes històries basades en fets reals, com *I Shot Andy Warhol* (*Yo disparé a Andy Warhol*; Marry Harron, 1996), que explica l'intent d'assassinat protagonitzat per Valerie Solanas, que gairebé acaba amb la vida de l'artista pop fundador de The Factory o *Monster* (Patty Jenkins, 2002), que és el film que analitzem a l'apartat 6.2.3⁸⁴.

6.2.1 *The Hunger*: el vampirisme lèsbic a Hollywood

Fitxa tècnica:

Títol: *The Hunger* (*L'ansia*)

Direcció: Tony Scott

Guió: Ivan Davis i Michael Thomas (Basat en una novel·la de Whitley Strieber)

Data i lloc d'estrena: 29 d'abril de 1983, als Estats Units

Data d'estrena a Espanya: 20 d'octubre de 1983

Dades de pressupost i recaptació:

Pressupost estimat 10.000.000 \$

Recaptació total a taquilla als Estats Units 5.979.292 \$

Recaptació a nivell global aproximada 10.200.000 \$

Miriam Baylock (Catherine Deneuve) és una vampira bisexual provinent de l'antic Egipte, que habita a la Nova York contemporània amb el seu amant John (David Bowie). Miriam s'ha alimentat de sang humana al llarg dels mil·lennis i és capaç de mantenir els seus amants, als quals ofereix la vida eterna, joves durant segles, fins que un dia – presumiblement en el moment en què ella s'enamora d'algú altre– envelleixen sobtadament. Llavors els arracona en una espècie de sarcòfags a les golfes de casa seva, on hi guarda la seva col·lecció d'exparelles. Això és el que li passa a John quan Miriam es

⁸⁴ Hem observat que és proporcionalment elevada la quantitat de pel·lícules en què apareix el lesbianisme que estan inspirades en fets reals de les que transcendeixen als circuits comercials –a les ja citades hi podem afegir *Boys don't Cry* (Kimberly Pierce, 1999) o *Gia* (Michael Christofer, 1998), entre d'altres–. Això pot portar a la reflexió sobre si és necessari trobar una justificació a la realitat per portar el lesbianisme a la gran pantalla perquè sigui creïble. De fet, dues de les tres pel·lícules que analitzem en aquest apartat estan inspirades en dos casos reals que van tenir, a més a més, un gran ressò mediàtic.

fixa en Sarah Roberts (Susan Sarandon), una mediàtica doctora especialista, precisament, en l'estudi de l'envelliment. Però quan Sarah, ja després de la transformació, refusa l'estil de vida que li ofereix Miriam amb un intent de suïcidi, la sort canvia per a la vampira mil·lenària. Els examants de Miriam s'aixequen dels taüts i acaben amb ella, just abans de desintegrar-se i desaparèixer. Al final, deduïm que Sarah ha ocupat el lloc de Miriam, que també ha envellit sobtadament i està tancada en un taüt, convertida en la primera exparella de Sarah, i que probablement, la nova vampira seguirà col·leccionant amants durant segles o mil·lennis.

The Hunger va ser estrenada més de 110 anys després d'haver estat escrita *Carmilla*, la novel·la precursora en el retrat del vampirisme lèsbic de la qual hem parlat al marc teòric. Com *Daughters of Darkness*, però, s'inspira més en l'esmentada figura de la comtessa Elisabeth Bathory que no en la citada novel·la (veure Weiss, 1993, p. 98-101) tot i que, com veurem, hi podem trobar referències compartides. És una pel·lícula molt influïda per l'esteticisme de l'època en què neix, marcada per l'auge dels videoclips musicals i la popularitat dels *spots* publicitaris, indústria de la qual prové el seu director, Tony Scott.

El film tracta temes típics del seu gènere, fa una reflexió especial sobre el pas del temps, sobre el cos individual i l'envelliment, el narcisisme o l'addicció, encara que les trames es resolen de manera estranya i globalment no es dona un sentit a gairebé res del que s'exposa (la crítica del moment, en general, no va valorar positivament el film). Però l'elegància de la posada en escena i les seves peculiaritats, el glamur dels protagonistes i la condició d'icones dels actors (juntament amb altres detalls com l'aparició de la banda britànica Bauhaus al principi) fan que avui sigui considerada una pel·lícula de culte.

La pel·lícula innova en la creació de vampirs urbanites (i que poden camuflar-se entre els humans), una tendència que va posar-se de moda sobretot a partir de la popularització de les drogues i del *boom* de la preocupació social per les malalties de transmissió sexual, com la sida, que permeten una analogia clara amb el vampirisme. De fet, la pel·lícula fa una associació molt evident entre sexe i mort, una associació que és molt típica dels films de vampirs, però que, com hem vist, també és comú en general a les pel·lícules dels 80 i

principis dels 90 (com en algunes de les que hem analitzat a l'apartat 6.1), i que probablement té a veure amb l'impacte de la crisi del VIH a la societat del moment –fins i tot, quan Sarah ja ha estat vampiritzada (després del seu acte sexual amb Miriam), els seus companys analitzen la seva sang i veuen que està infectada per una mena de virus. “There’s some kind of alien consuming my blood”, arriba a dir Sarah–. Hi ha en el film també una analogia clara amb les drogues que ja podia fer-se amb la Laura de *Carmilla*, de qui es diu literalment que “emmalalteix de plaer” amb símptomes com pupil·les dilatades, ulleres, pal·lidesa i debilitat (Gubern, 2002, p. 337). El propi títol, traduït com *L'ansia* pot fer referència a aquesta analogia, igual que els símptomes de Sarah després d'haver estat convertida en vampira, que deambula pels carrers i fins i tot sentim com uns joves l'identifiquen clarament amb una “yonkie”. A més a més, a *The Hunger* la mossegada de la vampira no és al coll, com sol ser habitual, sinó a l'avantbraç, en el punt on se sol injectar l'heroïna. De fet, la pel·lícula comença amb una actuació musical de Bauhaus en un entorn festiu, de nit, que podria ser perfectament una discoteca (lligada a la idea de sexe i drogues), en la qual Miriam i John escullen entre el públic els seus amants / víctimes de la nit. Els escollits se'n van a casa amb ells, se serveixen unes copes, i comencen a tenir sexe, fins que en un moment determinat, enmig dels jocs sexuals, els vampirs els assassinen per beure's la seva sang.

Per altra banda, la pel·lícula presenta algunes transgressions pel que fa a la representació de la feminitat i del lesbianisme. Com hem destacat en la introducció d'aquest apartat, tot i que les vampires lesbianes han estat recurrents durant dècades en el cinema de terror independent, aquesta és la primera pel·lícula de Hollywood que mostra de manera explícita el vampirisme lèsbic en un entorn generalista, amb estrelles de renom, i ho fa sense caure en alguns dels tòpics més comuns de les històries d'aquest tipus. En paraules de Pedraza: “ha superado los estadios más burdos de la misoginia clásica” (2004, p. 316). Per començar, Miriam, la protagonista, és una dona que es presenta inequívocament i des de la primera seqüència com a subjecte del desig, que és activa i capaç de triar el seu objecte i actuar en conseqüència. No se la demonitza ni tampoc se la tracta en cap moment com un objecte; se la presenta, en tot moment, com una dona elegant, intel·ligent, culta i seductora. A més a més, com bé observa Weiss, tradicionalment, a les històries vampíriques d'amants

lèsbiques hi sol haver la figura d'un home heterosexual que completa el triangle amorós i que sol ser l'encarregat de salvar la noia innocent de la vampira: "the man must invariably kill the lesbian vampire in order to destroy the threat she represents" (1993, p. 103). A *The Hunger*, encara que Miriam és castigada, aquesta represàlia no es dona a través de la figura fàl·lica de l'estaca, ni és perpetrada per la figura patriarcal, sinó a través de la justa venjança dels seus amants, homes i dones a qui ella també ha utilitzat. De fet, és significatiu que Tom (Cliff De Young), el company de Sarah, que representa en certa manera la veu de la consciència heterosexual, sigui eliminat, i que no sigui una figura per la qual l'espectador senti gaire empatia.

De fet, encara que Miriam sigui una vampira, no és en cap cas sàdica. És cert que per la seva naturalesa, la seva forma de vida és intrínsecament egoista: s'alimenta de matar gent, i entenem que quan es cansa de les seves exparelles, el que els espera és cruel: una mena d'enterrament en vida per a tota l'eternitat. Però veiem en més d'una ocasió que té sentiments. En primer lloc, i tot que probablement ella n'és la responsable, la veiem patir amb l'envelliment sobtat de John. En segon lloc, en un moment determinat, Miriam s'adona que John, desesperat per recuperar la seva joventut, ha assassinat en va Alice (Beth Ehlers), la noia adolescent que aprenia música amb ells, i la seva contrarietat per la mort de la nena és evident. En tercer lloc, la veiem patir per la suposada mort de Sarah, i a l'escena final, quan els seus ex-amants es rebel·len contra ella, també se la veu patir: repeteix una vegada i una altra que ella els estima a tots.

Per altra banda, pel que fa a la representació del lesbianisme, al marge d'estar justificat pel vampirisme, i malgrat Tony Scott afirmés el següent: "No es una escena de amor, es una metamorfosis, un camino iniciático hacia un nuevo estado del ser. No es auténtico lesbianismo, es más parecido a la proyección amorosa de una colegiala" (Hadleigh, 1996, p. 209), el tractament del procés de seducció de Miriam cap a Sarah i la poètica escena de llit entre les dues dones, denoten certa sensibilitat, que va ser reconeguda socialment. "You wouldn't have to get drunk to bed Catherine Deneuve, I don't care what your sexual history to that point had been." afirmava Sarandon en el documental basat en el llibre de Russo *The Celluloid Closet* (Rob Epstein i Jeffrey Friedman, 1995), en el qual explica que

volien que semblés èbria en l'escena de sexe, però que ella s'hi va negar, perquè li semblava molt més interessant que el seu personatge accedís per voluntat pròpia. La pel·lícula no profunditza gaire en la seva relació –“se contenta con explotar un lesbianismo ligero y apetitoso. *Nouvelle cuisine*” (Pedraza, 2004, p. 316)–, però nombrosos crítics van destacar, sobretot, l'atreviment de l'escena de sexe en concret, que resultava atractiva tant per homes com per dones (recordem que aquesta pel·lícula és la més antiga de la mostra, gairebé una dècada anterior a *Basic Instinct*, i 13 anys anterior a *Bound*).

La citada trobada romàntica entre les dues dones es produeix a casa de Miriam, quan John ja es troba arraconat a les golfes. Sarah s'hi presenta, en principi per interessar-se per John, que havia anat a veure-la a la seva consulta esperant que pogués ajudar-lo amb el seu envelliment sobtat, però en una visita anterior, Miriam ja li havia dit que John havia marxat a Europa, així que la mateixa Sarah reconeix que no sap ben bé què hi fa allà. La vampira la fa passar; presumiblement, Sarah ha acudit a casa seva víctima del seu misteriós encanteri. Miriam controla en tot moment la situació. Primer, ofereix Sarah un licor de cirera (vermell, com la sang), Sarah, tot i que en principi no li agrada el licor de cirera, accepta. Al cap d'una estona, Miriam toca al piano i Sarah li pregunta quina peça està interpretant. Miriam respon que es tracta d'un fragment de l'òpera *Lakme*, de Léo Delibes: una cançó cantada per Lakme, una princesa índia, i la seva criada Malika. La conversa continua de la següent manera:

- **Sarah:** Is it a love song?
- **Miriam:** I told you, it was sang by two women.
- **Sarah:** It sounds like a Love song
- **Miriam:** And I suppose that's what it is.
- **Sarah:** Are you making a pass at me Ms Blaylock?
- **Miriam:** Miriam.
- **Sarah:** Miriam.
- **Miriam:** Not that I'm aware of, Sarah.

[Sarah somriu, fa un gest de negació amb el cap, i es vessa el licor sobre la samarreta]

La vampira s'insinua a Sarah interpretant una cançó d'amor en què les protagonistes són dues dones, i Sarah deixa palès que ha entès perfectament aquesta insinuació, i fins i tot li pregunta directament a Miriam si està intentant lligar amb ella. Just després, Sarah es taca amb el licor de cirera, cosa que fa que s'hagi de netejar la samarreta, i que s'acabi despullant de cintura en amunt, sota l'atenta mirada de Miriam, que seu en un racó de la sala, observant-la a través d'un mirall mentre beu el seu licor de cirera. Sarah li torna intensament la mirada Miriam, també a través del mirall mentre es treu la samarreta, Miriam li torna la mirada. S'aixeca i s'hi acosta, i li acaricia un pit.



Poc després es fan el primer petó, i acte seguit Sara es troba al llit pràcticament despullada (només porta unes calces negres i unes sabates de taló del mateix color, en el que és una postura potser excessivament estilitzada i forçada), esperant Miriam, que s'hi apropa mica en mica, en una escena coreografiada en què veiem les dues dones per partida doble, perquè es troben (de nou) davant d'un mirall. A partir d'aquí comencem a veure plans intercalats de les dues dones besant-se a la boca i a diferents parts del cos, mentre seguim sentint l'òpera Lakme. En un moment determinat, però, una música intrigant entra en escena. Es tracta del moment en què veiem com Miriam porta a terme la vampirització de Sarah, sense que aquesta última se n'adoni.

Com hem comentat, Miriam és el subjecte del desig, ella és qui tria, podríem dir que unilateralment, el seu objecte. És a dir, la pel·lícula no representa una atracció natural entre les dues dones, sinó més aviat la tria de Sarah per part de Miriam, i això està representat també per la posada en escena. El primer contacte entre les dues dones es dona quan Miriam veu Sarah per la televisió. Miriam es fa conscient de Sarah en aquest moment, abans que la doctora sàpiga de la seva existència. Fins a dues vegades Miriam veu Sarah en una pantalla abans de la seva primera trobada física, i fins a tres abans del seu primer encontre amorós: primer a la televisió, després, a la càmera d'uns grans magatzems, i després, a la càmera de l'interfon de casa seva. Això ens dona una idea de la situació privilegiada en què es troba Miriam respecte a Sarah, i també de com el punt de vista de Miriam predomina al film.



Amb tot i amb això, però, a l'escena de la seducció entre les dues dones, es mostra una Sarah conscient en tot moment del que està passant, i que d'acord al comentari de l'actriu citat anteriorment, accedeix a l'encontre sexual (no a la vampirització) per voluntat pròpia. Per altra banda, quan Sarah és conscient del que Miriam li ha fet, també és capaç de rebel·lar-se, i de fer-ho per ella mateixa. El seu company, Tom, acudeix a buscar-la, amb la intenció de salvar-la, però ella l'assassina, presa per la seva necessitat d'alimentar-se. Després, és capaç de sobreposar-se a la seva nova condició i de reivindicar la seva pròpia

subjectivitat. En aquest sentit, és interessant com la pel·lícula acaba girant en torn a la voluntat Sarah, com ella és capaç de protestar contra el fet d'haver estat "elegida" per Miriam i vampiritzada sense el seu consentiment, i com és capaç, amb la seva acció, de canviar la seva pròpia sort i fins i tot el curs de la història. També és important que sigui Sarah, una altra dona, qui acabi ocupant el lloc privilegiat de la vampira. A *The Hunger*, com en altres films de l'època que hem analitzat (*Bound*, *Basic Instinct* o *Wild Things*) les dones són més intel·ligents, més fortes, més interessants i més persuasives que els homes.

Encara que Sarah refusa Miriam perquè no vol viure a costa de matar gent, paradoxalment, acaba ocupant el seu lloc i és, aparentment, la gran beneficiada de la desaparició del personatge de Deneuve. La vampira no és eliminada per restablir el poder del patriarcat (com sol passar a la immensa majoria de films amb vampires) la vampira mor (o envelleix) per ser substituïda per una altra vampira, Sarah, que es converteix en nou subjecte del desig i apareix al final de la pel·lícula acompanyada de dos joves, un noi i una noia, que presumiblement són els seus amants. De fet, la pel·lícula acaba amb un petó lèsbic. En aquest cas, no es compleix, doncs, la següent premissa de Pedraza: "Los patriarcas han salvado a sus niñas de las garras del vicio lésbico para entregarlas a buenos partidos que hagan crecer el patrimonio y den herederos a las familias" (2004, p. 307). Una premissa que es compleix en la gran majoria dels casos quan hi ha triangles amorosos que inclouen una relació lèsbica en el cinema, ja sigui mitjançant una tragèdia, una mort o un assassinat (generalment), o com en el cas de la pel·lícula *Personal Best*, com una "amigable" transició de la protagonista.

Fitxa analítica:

- **La pel·lícula conté alguna mostra o mostres explícites de lesbianisme?** Sí. El personatge de Miriam, la vampira protagonista, es mostra com bisexual des de la primera seqüència, quan ella i el seu company John trien una parella (un home i una dona) que els acompanyin a casa. Per altra banda, Miriam tria de manera evident Sarah per a que sigui la seva nova amant, successora de John. En una escena important del film, Miriam sedueix clarament Sarah, que es deixa seduir. Les dues dones es besen i fan l'amor.

- **En quin context es donen aquestes mostres? Quines connotacions acompanyen aquests moments? Descripció de la posada en escena:** L'escena de seducció principal es dona a casa de Miriam. Sarah acudeix a visitar-la, entenem que atreta per una mena poder sobrenatural de la vampira. Tot i que en part l'atracció entre les dues dones s'explica per aquesta força sobrenatural, també és cert que Sarah és plenament conscient de la intenció de Miriam per seduir-la (com hem vist, fins i tot ho verbalitza), i es deixa portar voluntàriament. La seqüència de seducció és bella, suggeridora, estilitzada i lluminosa, com la música de Delibes que l'acompanya (primer de manera diegètica, en el moment en que Miriam toca el piano i després, extradiegètica, mentre les dues dones es besen i se'n van al llit). En el moment en què comença la vampirització, però, entra en escena una música greu i pertorbadora.

- **Descripció i trets icònics dels personatges que protagonitzen les imatges lèsbiques de la pel·lícula.** Les dues dones es presenten com atractives, independents i interessants. Miriam, la vampira, té accent europeu, és rossa, amb el cabell llarg, molt elegant, de gustos refinats i una gran sensibilitat artística, i molt seductora. Té la pell pàl·lida i sol vestir amb tons obscurs, i portar ulleres de sol. Sarah és una reputada doctora que ha escrit un llibre d'èxit sobre l'envelliment. Sembla donar molta importància a la seva carrera professional. Tot i que també és elegant, el seu estil és més desenfadat. Té el cabell més obscur, curt i rinxolat. La veiem sovint amb bata blanca de doctora, i sol vestir en general amb tons més clars. Si com veurem més endavant, és comú que el lesbianisme estigui associat a la immaduresa sexual i fins i tot l'adolescència, aquí no és el cas. Deneuve tenia uns 40 anys quan es va estrenar la pel·lícula, i Sarandon, uns 37.

- **L'expressió del desig entre les dues amants s'expressa a partir del pla/contraplà?** Sí. Tot i que en els primers moments és Miriam qui mira unilateralment Sarah, en l'esmentada seqüència de la seducció i ha clars plans contraplans entre les dues dones. Primer, mentre parlen al menjador, just abans que Miriam es posi a tocar el piano, i després, quan Sarah es treu la samarreta, just abans del primer petó.

- **Test de Bechdel: les protagonistes parlen en algun moment entre elles? D'alguna cosa que no sigui un home? S'expressen els seus sentiments?** Sí, parlen entre elles, flirtegen de manera evident. En l'escena de la seducció no hi ha una expressió explícita del seu desig, però sí que hi ha una insinuació clara. Després, quan ja s'ha portat a terme la vampirització, Miriam diu literalment a Sarah “you will forget what you were, and you will begin to love me, as I love you.”

- **Hi ha la figura d'un voyeur masculí en el film?** No, en aquesta pel·lícula els homes tenen papers més aviat secundaris. John és el personatge masculí més important, però sempre està a l'ombra de Miriam, és ella qui té el punt de vista, no ell, i a més a més, el personatge com a tal desapareix més o menys a la meitat del film. Tom, el company de Sarah, té un paper encara més secundari.

- **Els personatges lèsbics són víctimes de violència?** La vampira, Miriam, és atacada pels seus examants, els quals s'havien convertit, per culpa seva, en mòmies vivents. En aquest moment, ells desapareixen (alliberats de la seva maledicció) i és ella qui es converteix en mòmia vivent. La principal violència que rep Sarah, més enllà de la vampirització, és la que s'autoinflingeix al final del film.

- **Els personatges lèsbics exerceixen la violència? I l'assassinat?** Sí, per la seva naturalesa, Miriam ha d'assassinar humans per viure. I Sarah, després de la transformació, també.

- **Quina connotació moral té aquesta violència a la pel·lícula? Contra qui va dirigida?** En el cas de Miriam, sembla que en general assassina persones que li semblen atractives (però de les quals no s'enamora), l'acte de l'elecció de la víctima està associat a la pel·lícula a l'acte de lligar, així, les morts estan associades al desig sexual. Per altra banda, la primera víctima mortal de Sarah després de la transformació és el seu company, Tom, que com hem dit, podria ser considerat la veu de la consciència heterosexual en el film.

- **Quina postura pren el director o directora de la pel·lícula?** Es tracta d'una postura

ambigua. Tot i que hi ha un punt moralista en el fet que Sarah rebutgi la vida que li ofereix Miriam, també és cert que ella ha sigut vampiritzada en contra de la seva voluntat, i que per tant té dret a rebel·lar-se. Per altra banda, qualsevol tipus de moralitat s'esvaix en l'última escena, quan veiem que Sarah ha ocupat el lloc de Miriam.

6.2.2 *Heavenly Creatures*: adolescència, abstracció i perversió

Fitxa tècnica:

Títol: *Heavenly Creatures* (*Criaturas celestiales*)

Direcció: Peter Jackson

Guió: Fran Walsh i Peter Jackson

Data i lloc d'estrena: 8 de setembre de 1994, a Itàlia (Festival de Venècia)

Data d'estrena a Espanya: 9 de maig de 1995

Dades de pressupost i recaptació:

Pressupost estimat 5.000.000 \$

Recaptació total a taquilla als Estats Units 3.049.135 \$

Recaptació total aproximada a nivell global 5.438.000 \$

Heavenly Creatures (*Criaturas Celestiales*; Peter Jackson, 1994) és una producció neozelandesa que va tenir una àmplia distribució comercial tant als Estats Units com a escala mundial, de la mà de Miramax, una de les grans distribuïdores de cinema, que va comprar el film arran del seu èxit al festival de Venècia, on va guanyar el Lleó de Plata (Loreck, 2016, p. 76). Tant el seu director com la seva actriu protagonista, Kate Winslet, són professionals altament lligats a la indústria, i el film va ser nominat als Oscar a la categoria de millor guió original. Es tracta d'una pel·lícula inspirada en una història real, concretament en un assassinat que es va produir a Nova Zelanda als anys 50 i que va tenir un gran ressò mediàtic a la societat de l'època. Les protagonistes són Juliet Hulme (Kate Winslet) i Pauline Parker (Melanie Lynskey), dues adolescents de quinze i catorze anys, respectivament, que es coneixen quan Juliet, filla d'un reputat professor britànic, arriba a l'escola de Pauline –de classe més humil–, i connecten tant que de seguida es tornen

inseparables. Ambdues estan marcades pels seus problemes físics ja que de petites havien passat molt temps a l'hospital, i potser per això tenen una imaginació especialment viva. Comparteixen també un punt d'irreverència i un fi sentit de la ironia.

En principi la seva relació no divergeix gaire de la típica amistat intensa entre adolescents, però en un moment determinat, l'entorn de les noies comença a preocupar-se perquè estan “massa” unides. Amb la gran imaginació que les caracteritza, les noies passen la realitat pel filtre d'un món paral·lel en què viuen absortes i que elles anomenen “el quart món”. En ell, són rei i reina del regne imaginari de Borovnia i tenen una cort plena de súbdits. També comparteixen ídols, actors i músics, els quals formen part del seu món de fantasia. La seva amistat es va intensificant cada cop més, sobretot a mesura que els arriben notícies negatives del món real (com per exemple el divorci dels pares de Juliet, o la malaltia respiratòria de la noia). Les nenes utilitzen la seva amistat per evadir-se del món, fins al punt que sembla que perden la perspectiva de la realitat i viuen una espècie de psicosi compartida. Dormen i es banyen juntes, es fan petons i fins i tot practiquen jocs sexuals imaginant que són els seus ídols. Pauline passa la major part del temps a casa de la seva amiga, en part, també, per fugir del seu entorn familiar, que cada cop detesta més. Els pares de Juliet comencen a estar recelosos d'aquesta amiga que sembla haver abduït la seva filla, i parlen amb els pares de Pauline sobre les possibles tendències “antinaturals” de la nena. La mare de Pauline la porta fins i tot a un psicòleg que afirma, amb la boca petita, que pot “patir” homosexualitat i li recomana que passi més temps amb nois.

Per problemes laborals del pare, la família Hulme ha d'abandonar el país, així que els adults hi veuen l'ocasió perfecta per allunyar les noies definitivament. Quan les nenes se n'assabenten, comencen a traçar un pla desesperat per evitar-ho, que consisteix en matar la mare de Pauline, que és qui, segons elles, impediria a la jove marxar amb la seva amiga. Ho planegen tot amb la major sang freda possible, i de la mateixa manera ho porten a terme.

Des del principi, l'espectador té una sensació d'incertesa pel que fa a les fantasies de les nenes, sobretot perquè el film està estructurat a mode de *flashback* i, quan comença, les

veiem córrer tacades de sang demanat ajuda, en una imatge que en el temps filmic es correspon al moment posterior a l'assassinat de la dona. Les imatges de l'assassinat, amb les quals acaba la pel·lícula són molt explícites i impactants. Per la seva cruesa, contrasten amb la posada en escena de fantasia que fins el moment havia acompanyat el món particular de les nenes. En aquest cas, la càmera se situa en la posició de la víctima. Veiem les joves en un pla contrapicat colpejant sense pietat la dona. Sentim la dona cridant, sense entendre el que passa, i fins i tot sentim el soroll dels cops contra el seu crani. Els cops i les cares esquitxades de sang de les joves s'intercalen amb imatges en blanc i negre d'un suposat comiat final entre elles.

Com el mateix títol indica, les noies tenen una mena d'aura celestial. Malgrat la seva joventut, els personatges estan plantejats com especialment intel·ligents, com si estiguessin per sobre de la resta (elles són les escollides, només elles tenen la clau del “quart món”). Aquesta sensació de superioritat es reforça sobretot a través dels textos que elles escriuen, en el diari de Pauline i en les cartes que es dediquen. De fet, al llarg de la pel·lícula hi ha una veu en *off* que llegeix eloqüents fragments extrets del diari –real– de Pauline. En aquest sentit el plantejament pot recordar a *Rope* (*La soga*; Alfred Hitchcock, 1948), un film que també destaca per la presumpta homosexualitat dels seus protagonistes: dos personatges narcisistes i esnobs que decideixen assassinar un company i ho plantegen com a simple exercici intel·lectual⁸⁵, i recorda també a la pel·lícula *Fun*, les protagonistes de la qual són també noies adolescents que tenen una intensa i ambigua relació d'amistat i que maten per diversió (la protagonista de *Fun* escriu no només un diari, sinó també poesia). En el cas de *Heavenly Creatures*, tampoc sembla haver-hi cap motiu racional que pugui justificar el crim. Com veurem més endavant, fins i tot hi podria haver un punt de classisme en com Pauline detesta cada cop més el seu ambient familiar obrer. La pel·lícula recalca el misteri de les protagonistes, reforçat per la seva condició femenina, adolescent, i lèsbica. I per la seva capacitat d'assassinar. El lesbianisme torna a aparèixer relacionat amb l'adolescència, amb la fantasia i amb la violència. Amb l'extraordinari.

⁸⁵ Tot i que en el film aquesta presumpta relació homosexual no és explícita, la pel·lícula està inspirada també en un cas real en què l'homosexualitat dels dos nois va ser un dels aspectes més comentats. Veure Aaron (1999, p. 68).

Com avançàvem al principi, el cas real va tenir una gran repercussió social, reforçada pels rumors d'homosexualitat de les nenes, que van escandalitzar la societat de l'època. Als anys vuitanta Julie Glamuzina i Alison J. Laurie van fer una recerca des d'una perspectiva feminista sobre com va ser tractat aquest cas, basant-se sobretot en la campanya social anti-lèsbica que es va crear al voltant del judici (Veure Glamuzina i Lauri, 1991). A la vida real, Hulme i Parker van ser absoltes al cap de cinc anys d'haver comés el crim a causa de la seva minoria d'edat, però sota la prohibició expressa (i això és un fet significatiu) de tornar-se a veure, i Juliet Hulme va convertir-se en una prolífica i exitosa escriptora de novel·la negra sota el pseudònim d'Anne Perry⁸⁶.

A diferència del llibre esmentat, la pel·lícula se centra en recrear la relació entre elles dues –que és el que literalment va “fascinar” el director i la guionista–, i no en l'impacte social del seu cas o en el judici que es va fer contra elles. En el film, les noies es mouen entre la innocència i perversió. A nivell físic, es posa esment en recrear la bellesa de Juliet, i l'alteritat de Pauline, un efecte rescatat de les imatges d'arxiu de les noies i potenciat en el film. L'assassinat, tot i que té una importància central a la pel·lícula, ocupa una proporció molt petita del temps filmic. Sense un motiu de pes, en el seu món de fantasia veuen la mort de la mare com l'única forma de salvar obstacle a la seva relació. A la figura de la lesbiana assassina adolescent, en pel·lícules com *Heavenly Creatures* o *Niño Pez*, el fet de matar té a veure amb fer explícit l'assassinat simbòlic del pare –o la mare–. L'arquetip que descriuen aquests personatges pot estar relacionat amb el fet de portar a l'extrem la idea de rebel·lió que sol acompanyar aquesta etapa de la vida. L'adolescència és una etapa passatgera d'excés a la vida, però també de frivolitat i despreocupació, d'irrealitat i d'absència.

Un altre aspecte destacable del film és el fet que Pauline i Juliet planegin i executin juntes

⁸⁶ Com a dada curiosa, en la seva primera novel·la, *The Cater Street Hangman* (*Los crímenes de Cater Street*, 1979), Perry introdueix el personatge de l'inspector Pitt, que investiga una sèrie d'assassinats a la Anglaterra victoriana, i al final descriu com es descobreix que l'autora d'aquests crims és una lesbiana reprimida. “Está tan enferma que ha asesinado a cinco mujeres”, arriba a dir el policia; abans que un altre personatge apunti, a l'última pàgina: “¡Todavía la compadezco! No sabía que las mujeres podían experimentar esos sentimientos... hacia otras mujeres” (Perry, 2017, pp. 321-322).

l'assassinat, un fet que no s'havia donat encara en cap dels films analitzats fins ara⁸⁷. Autores com B. Ruby Rich (2013) o Michele Aaron (1999) observen que a principis dels anys 90 s'estrenen una sèrie de pel·lícules que inclouen parelles de lesbianes que assassinen, i que ho fan, majoritàriament, per amor. B. Ruby Rich, l'autora que el 1992 encunya el terme New Queer Cinema, destaca que en el mateix moment en què sorgeixen aquestes pel·lícules realitzades per autors LGTBI que, d'alguna manera, s'apropien dels estereotips negatius amb què el cinema generalista havia representat el col·lectiu, apareixen una sèrie de films que constitueixen el que ella anomena "the lethal lesbian genre", el qual descriu com "the story of two women fighting and killing for the chance to be together, yet doomed inevitably to fail" (2013, p. 106). No es tracta, com en el New Queer Cinema, de pel·lícules independents creades per persones del col·lectiu LGTBI, sinó que la majoria, com en el cas de *Heavenly Creatures*, són pel·lícules realitzades per directors homes, heterosexuals i fortament lligats a la indústria, però Rich hi veu una connexió, propiciada per un context comú que descriu de la següent manera:

The prominence of an ascendant queer culture, empowered female sexuality, a new 'lesbian chic', heightened U.S. militarism, infamous serial killings, and a couple of hit movies in the multiplex denounced by pundits for glamorizing the murder of men by women. With a perfect storm of pop culture, celebrity fashion, and violence, these elements would coalesce (ca. 1991-95) into a new cinematic vogue for murderous women, killers who turned the table on the formula that had long insisted lesbians had to die by the end of the movie (p. 103).

Els assassinats mediàtics de què parla són els d'Aileen Wuornos, qui va ser detinguda i jutjada, precisament, a principis dels 90, i la vida de la qual inspiraria anys després el film *Monster*, que analitzarem en el següent subapartat. Una de les dues pel·lícules a què es refereix és, precisament *Basic Instinct*, analitzada a l'apartat 6.1, i l'altra és *Thelma & Louise* (Ridley Scott, 1991), films que van triomfar a taquilla però que també van escandalitzar els sectors més conservadors de la societat nord-americana del moment⁸⁸. En

⁸⁷ A *Bound* les amants són còmplices d'un assassinat, però es tracta d'una mort que no havien planificat.

⁸⁸ També el 1991 s'estrena el gran èxit *Fried Green Tomatoes (Tomàquets Verds Fregits)*; Jon Avnet), un film

el cas concret de *Basic Instinct*, com hem vist a l'apartat 6.1.1, Rich recorda com, després de veure el film, es distancia del boicot proposat per grups d'activistes com Queer Nation al·legant que la pel·lícula li agrada i que no entén perquè, amb les cartelleres repletes de pel·lícules en les quals homes assassinen dones, hauria de boicotejar l'única en la qual una dona mata homes, però també destaca *Basic Instinct* i *Thelma & Louise*, per la seva càrrega iconogràfica, com un contrapès necessari a la cultura popular, i afegeix “both films echoed the New Queer Cinema’s contention that ‘negative images’ could be reclaimed within a new, postmodern queer moment” (...) “queer required redemption (...) of the negative into the positive. The villainess could be a new heroine⁸⁹” (p. 105).

De la mateixa manera, Rich fa una lectura positiva d'aquest grup de films relativament *mainstream* que mostren parelles de lesbianes que assassinen, entre els quals hi ha, evidentment *Heavenly Creatures*, però també pel·lícules com l'esmentada *Fun, Sister, My sister* (*Mi querida hermana*; Nancy Meckler, 1994), *La Cérémonie* (*La ceremonia*; Claude Chabrol, 1995), *Butterfly Kiss* (*Besos de mariposa*; Michael Winterbottom, 1995), *Freeway* (*Tensió a l'autovia*; Matthew Bright, 1996) o fins i tot *Bound*, la qual Rich destaca com la primera de totes elles amb un final feliç per a les amants. D'aquestes pel·lícules n'observa específicament la força de l'acció d'assassinar: “It converts the depression and self-hatred of the old-school movie lesbian into something more positive, more self-assertive, healthier: it converts introjected rage into outer-directed action. Specifically murder” (p. 109). És fàcil entendre aquesta afirmació si comparem aquestes pel·lícules amb representacions anteriors del lesbianisme a Hollywood, especialment, en casos com el de *The Children's Hour*, explicat en el marc teòric, en el qual l'auto-odi de la protagonista la porta a suïcidar-se. Com veurem més endavant, en el cas de *Heavenly Creatures*, aquest sentiment no existeix. Les noies, tot i mantenir la seva relació en termes relativament ambigus, tenen una percepció positiva del que senten l'una per l'altra.

A més del fet definitori de l'edat, que ja hem comentat, convé destacar que les

que se centra en la relació implícitament lèsbica de dues dones i l'assassinat del marit maltractador d'una d'elles.

⁸⁹ Cosa que, més de 20 anys després, passa clarament, per exemple, a la ficció televisiva *Killing Eve* (BBC, 2018-actualitat), la qual tornarem a mencionar més endavant.

protagonistes d'aquests films no solen estar tan clarament sexualitzades com les protagonistes dels films del *neo-noir* que hem analitzat fins ara, o fins i tot com les protagonistes de *The Hunger*. No es correspondrien, en cap cas, amb l'arquetip de la *femme fatale*. A més a més, l'assassinat que cometen sol ser una prova del seu amor, així com una forma de rebel·lar-se contra un entorn opressor. Tal i com observa Rich, aquestes protagonistes:

Are generally no glamorous sexy bates ensnaring men but out-of-control adolescents or young women, lashing out against female authority figures. (...) Most insistently, all the protagonists kill with and for each other, either to seal their bond or to avoid being separated, or both (2013, p. 110).

Rich observa un altre aspecte molt destacable: que com en el cas de *Heavenly Creatures*, *Sister*, *My Sister* o *Fun*, els assassinats en aquests films solen ser portats a terme amb les mans, i amb molta brutalitat (una cosa que també ocorre en la pel·lícula *Lizzie* (2018), que analitzarem a l'apartat 7), i podríem dir que funcionen, fins i tot, com una mena de catarsi: la consumació de l'assassinat és la prova definitiva de l'amor que es professen les amants, i per tant, del seu lesbianisme. Segons Rich, fins i tot, "killing replaces sex as consumation" un fet que ella relaciona amb la crisi de la sida, tan present a la societat del moment (p. 113). Val a dir, però, que en alguns casos, com a *Heavenly Creatures*, sí que hi ha consumació independentment de l'assassinat, en una única escena de sexe que descriurem més endavant.

Per la seva banda Aaron analitza específicament quatre pel·lícules de parelles de lesbianes que assassinen realitzades concretament entre els anys 1994 i 1995: *Heavenly Creatures*, *Sister*, *My Sister*, *Fun* i *Butterfly Kiss*. Aaron incideix en la idea de Rich sobre l'assassinat com a consumació de la relació, com una mena de cerimònia de compromís que ella descriu com "quasi marital", però també afegeix que, paradoxalment, l'acció d'assassinar "is prophetic of their fateful separation." (1999, p. 79). Per altra banda, Aaron parla de com l'assassinat en aquests films funciona com un alliberament, com una forma d'expressió radical de la identitat de les protagonistes: "Murder comes to express their position as

lesbians, to express themselves. In articulating women's lust to kill, these films use murder as a metaphor for lesbian lust" (...) "murder accordingly operates as a metaphor for release." (p. 78) Una idea que encaixa amb la tesi de Janice Loreck quan a firma que, en les pel·lícules contemporànies que ella analitza (entre les quals hi inclou *Heavenly Creatures*), el plaer associat a la violència de les dones "centers on their exploration of [their] mode of being" i que és "the filmic expression of [their] transgressive subjectivity" (2016, p. 11), cosa que explicaria el potencial subversiu de la violència en aquests films.

Per altra banda, és important observar que *Heavenly Creatures* és la primera de les pel·lícules que analitzem l'argument de la qual gira al voltant de la construcció de la relació d'amor entre les dues protagonistes. De fet, Loreck assenyala que aquesta centralitat del romanç i el tractament que se'n fa poden remetre a relats romàntics clàssics com els de Tristany i Isolda, i opina que el fet d'inserir personatges lèsbics en una història d'amor típica és un fet, al seu parer, en sí mateix subversiu, que ella mateixa relaciona amb el revisionisme i l'apropicionisme del New Queer Cinema (2016, p. 81). En el seu llibre *Fatal Women: Lesbian Sexuality and the Mark of the Agression* (1994), Lynda Hart parla de com les lesbianes gairebé sempre han sigut representades en els discursos generalistes com "predatory, dangerous and pathological" (1994, p.vii). Podríem dir que *Heavenly Creatures* no és una excepció, però també es cert que el film fa un esforç per explicar el desig lèsbic, per descriure el procés d'enamorament de les dues noies. Aquest desig és comprensible i positiu en contraposició a com el món adult en general i l'heteronormativitat en particular, apareix parodiada al film. Loreck es fixa en dos moments concrets que demostren, per una banda, la caricaturitzada actitud repressora i homòfoba dels adults, i per altra, la percepció completament positiva, sense complexes, de les noies de la seva pròpia relació:

The psychologist's mouth, framed in extreme close-up, contorts several times before shuttering his diagnosis of 'homosexuality' to Pauline's mother. Pauline and Juliet, in contrast, have no such comical repression. When de pair 're-enact' sex with one another, Pauline writes in her diary that, 'it was wonderful, heavenly, beautiful, and ours... we've now learned the peace of the thing called bliss, the joy

or the thing called sin! (Loreck, 2016, p. 85).

Aquesta positivitat que envolta l'escena de sexe entre elles contrasta amb el retrat que la pel·lícula fa de la pèrdua de la virginitat de Pauline amb un noi, una escena molt més crua i desagradable, en què no veiem la noia gaudir. Com diu Loreck, la pel·lícula no assenyala el lesbianisme com la causa de l'agressió, sinó que apunta més aviat l'homofòbia de la societat com la causa que empeny les noies a assassinar (2016, p. 88). Juliet i Pauline no serien intrínsecament violentes, com sí que ho són les vampires, que ho porten implícit en la seva naturalesa. La violència, doncs, seria en aquest cas més aviat la resposta a una situació insuportable per a les protagonistes (pp. 98-99), cosa que ocorre de manera encara més evident a altres films de l'època que ja hem mencionat com *Thelma & Louise* o *Fried Green Tomatoes*, i que es repetirà en films que analitzarem posteriorment com *Monster* o *Lizzie*.

En el film destaca, doncs, una certa voluntat de descriure la subjectivitat lèsbica, que es fa evident en alguns plans subjectius que mostren el punt de vista de les dues noies. Hi ha, per exemple, un pla/contraplà especialment enfàtic en el seu retrobament a la part final del film quan, després d'haver estat uns dies forçadament separades, es retroben per passar juntes els que teòricament seran els últims dies de Juliet a Nova Zelanda. Veiem un pla general de Pauline entrant a la casa dels Hulme amb la maleta a la mà. Seguidament, la càmera s'apropa i la veiem en primer pla, amb un gest seriós. Passem a un contraplà de Juliet baixant l'escala per rebre-la, portant un vestit de fantasia. Veiem de nou el primer pla de Pauline a qui se li il·lumina, literalment, el rostre, quan veu Juliet, la seva estimada. D'una il·luminació plana passem a una il·luminació enfàtica, sensual, amb tons de vermell, i veiem aparèixer paral·lelament expressió d'entusiasme en el seu rostre. Seguidament, el contraplà, en pla general, de Juliet baixant l'escala es va tancant a mesura que ella s'apropa, i acabem veient, també en primer pla, la mateixa expressió d'entusiasme en Juliet, amb la mateixa il·luminació. Finalment, les dues noies s'uneixen en un mateix pla i comencen a ballar abraçades.



Els plans subjectius també tenen molta importància en l'única escena de sexe entre les dues

noies. Just després d'aquesta retrobada que acabem de descriure, Pauline i Juliet van juntes al cinema a veure *The third man* (*El tercer home*; Carol Reed, 1949). En sortir de la pel·lícula, de camí a casa, fugen d'un Orson Welles imaginari, que les persegueix pels carrers. Arriben a casa corrent, i es llencen l'una sobre l'altra al llit, entre rialles. En aquest moment, la veu de Pauline ens explica en veu en *off* com juguen a recrear com seria fer l'amor amb els "sants" del seu regne. Veiem un pla tancat de Pauline a sobre de Juliet, en pla subjectiu. Pauline es va apropant a Juliet i mentre ho fa, veiem projectada a la paret l'ombra del personatge d'Orson Welles. Finalment, les dues noies es besen. Just després, Pauline se separa de Juliet i la veiem de nou en un pla tancat subjectiu, a sobre. De sobte, el seu rostre es transforma en el personatge d'Orson Welles, veiem el contraplà de la cara de sorpresa de Juliet, i després veiem com el personatge imaginat s'apropa a Juliet i li besa el coll. Aquest exercici es repeteix algunes vegades més, amb cadascuna de les noies com a protagonistes, fins que veiem una mena d'imatge orgiàstica del regne de Borovnia, i finalment, el personatge de Juliet alçant-se per sobre de tot. Ara és ella qui està a sobre de Pauline, també en pla subjectiu, ja sense roba, mirant intensament la seva companya. Aquí veiem el contrapla de Pauline, que mira Juliet també amb desig, sense roba. Finalment, les dues noies s'uneixen en un mateix pla, es besen, es miren i s'acaricien. Seguim sentint la veu en *off* de Pauline, que com hem comentat anteriorment, descriu l'experiència com "wonderful, heavenly, beautiful... and ours".







Després de *The Hunger* i *Bound* (estrenada, en realitat, dos anys més tard), *Heavenly creatures* és la primera de les pel·lícules que analitzem en què hi ha indicis de subjectivitat lèsbica. De fet, aquesta escena que acabem de descriure conté sens dubte més plans subjectius que les escenes de sexe de *Bound*, que malgrat ser més explícites i més transgressores en la representació del desig lèsbic, no estan gravades des del punt de vista de les amantes. Això no obstant, a *Bound* és evident que les protagonistes (ja dones adultes) estan fent l'amor entre elles, mentre que aquí hi apareixen les figures imaginàries dels ídols masculins, que com a mínim en alguns moments, fan de mediadors entre els dos cossos de les noies. A més a més, malgrat la falta de plans subjectius en les escenes de sexe, a *Bound* la càmera i per tant, el punt de vista, està majoritàriament al costat de Corky al llarg del film, mentre que a *Heavenly Creatures*, tot i sentir constantment la veu en *off* de Pauline, això no està tan clar. De fet, mentre es va construir la història d'amor entre les noies, les veiem molt sovint mirant-se amorosament des de fora, sense cap tipus de pla subjectiu d'elles. També veiem, en més d'una ocasió, i també des de fora, Pauline mirant intensament Juliet, unilateralment. Per altra banda, tot i que no podem dir que trobem a *Heavenly Creatures* la figura d'un voyeur sexual similar als de *Basic Instinct* o *Wild Things*, sí que veiem en diversos moments com el pare de Juliet espia les noies amb recel. En la primera ocasió, les noies dormen abraçades i en un *tràveling* vertical la càmera ens revela el pare observant-les. En la segona ocasió, les noies viatgen juntes a la part del darrere del cotxe. Pel retrovisor veiem la mirada del pare, i acte seguit el pla subjectiu d'ell mentre observa en el retrovisor com les noies s'agafen i s'acaricien les mans.



De la mateixa manera que els films analitzats fins ara, la pel·lícula parteix d'una certa fascinació per la feminitat enigmàtica. Com demostren altres films de l'època com *Poison Ivy* o *The Crush*, les adolescents són una de les formes més clares de representació d'aquest enigma, reforçat, de nou, en aquest cas –i en certa manera també a *Poison Ivy*– pel lesbianisme. El film s'articula al voltant d'aquest misteri, i la subjectivitat lèsbica, com un secret que ha de ser revelat. Tot i que el film permet la identificació de la persona espectadora amb les protagonistes, també les cosifica en certa manera. La pel·lícula ens ofereix, sovint, una mirada privilegiada del món particular de les menors, però una mirada, que tot i ser empàtica amb elles, és predominantment des de fora. L'amor sense complexos que es professen les noies és comprensible per a la persona espectadora, però no deixa d'estar envoltat per una certa estranyesa, marcada pel pes de l'assassinat que des del principi del film sabem que han comès, per la condició d'inadaptades de les protagonistes, així com també per una certa estranyesa física. La imatge d'elles dues donant-se la ma al final del film amb un posat seriós (una de les més recordades), quan ja han pres la decisió de matar la mare de Pauline, és també molt significativa.

Fitxa analítica:

- **La pel·lícula conté alguna mostra o mostres explícites de lesbianisme?** Sí. Les protagonistes es fan petons a la boca i s'agafen les mans en diversos moments, i el film inclou fins i tot una escena de sexe entre elles.

- **En quin context es donen aquestes mostres? Quines connotacions acompanyen aquests moments? Descripció de la posada en escena:** L'escena de sexe entre les dues noies és ambigua perquè comença com una mena de joc en el qual les dues noies comencen a tenir relacions mentre s'imaginen que l'altra és un dels seus ídols masculins. Al principi, veiem plans subjectius de les dues per separant en els quals la cara de l'altra se substitueix per la d'un dels seus ídols. Especialment al final, però, són clarament elles mateixes les que fan l'amor entre elles, i així ho escriu Pauline en el seu diari. L'escena està dotada d'encant, apareix com el moment àlgid de la relació d'amor entre les dues. Poc després, són a la banyera, mirant-se fixament l'una a l'altra, declarant-se obertament el seu amor i lamentant-se per la seva imminent separació. És en aquest moment, després de la consumació del seu amor, que decideixen que evitaran a tota costa separar-se i que comencen a traçar el seu pla macabre.

- **Descripció i trets icònics dels personatges que protagonitzen les imatges lèsbiques de la pel·lícula.** Juliet és alta i rossa mentre que Pauline és més baixa, morena i més corpulenta. Juliet presenta una bellesa més normativa, mentre que Pauline connota alteritat. De fet, tot i que l'amor entre les dues és correspost, és Pauline i no Juliet qui és diagnosticada amb 'homosexualitat'. La pel·lícula fa incís en remarcar les diferències físiques entre les dues noies, la qual cosa contribueix a la sensació d'estranyesa que provoquen les amants. També assenyala clarament les diferències de classe entre ambdues, un fet recurrent en les pel·lícules analitzades.

- **L'expressió del desig entre les dues amants s'expressa a partir del pla/contraplà?** Sí, hi ha moments en què hi ha evidents plans/contraplans de desig entre elles. Especialment,

en la trobada prèvia a l'escena de sexe, però incloent el moment del sexe. És interessant destacar també que en molts moments hi ha mirades de desig entre elles que no s'expressen a partir del pla/contraplà, sinó que es mostren directament en pla general, i que en algunes ocasions també estan sent observades per un personatge extern. Això reforça la idea que hi ha un punt de vista extern a la relació que és dominant.

- **Test de Bechdel: les protagonistes parlen en algun moment entre elles? D'alguna cosa que no sigui un home? S'expressen els seus sentiments?** Sí, en aquest sentit la pel·lícula és la més explícita de les que hem analitzat fins ara pel que fa als sentiments de les protagonistes. Les dues manifesten de manera clara el profund amor que senten l'una per l'altra. Tot i que no es refereixen a elles mateixes com a lesbianes ni arriben a explicitar del tot que aquest sentiment sigui romàntic, podríem dir que el film és el primer de la mostra que s'esforça en recrear una història d'amor.

- **Hi ha la figura d'un voyeur masculí en el film?** Sí, però no es tracta d'un *voyeur* explícitament sexual com en els casos anteriors. Es tractaria del pare de Juliet, qui en més d'una ocasió espia les noies, amb una mescla de recel, preocupació i fascinació.

- **Els personatges lèsbics són víctimes de violència?** No són víctimes de violència física. Els adults decideixen separar-les, en part, a causa del seu vincle 'antinatural'. També són castigades per la justícia com a conseqüència de les seves accions, al final del film.

- **Els personatges lèsbics exerceixen la violència? I l'assassinat?** Sí, assassinen a sang freda la mare de Pauline, i ho fan amb molta brutalitat: donant-li cops al cap amb un totxo fins que mor.

- **Quina connotació moral té aquesta violència a la pel·lícula? Contra qui va dirigida?** La violència va dirigida contra una figura d'autoritat femenina, concretament contra la mare de Pauline. La violència està explicada en el film com una voluntat d'alliberació de les protagonistes. Com hem explicat, té un punt de catarsi, de consumació del seu amor, però la violència és a la vegada llegida per l'espectador com negativa, sentim compassió

per la mare de Pauline, que no és un personatge especialment negatiu al film.

- **Quina postura pren el director o directora de la pel·lícula?** La postura del director denota una certa fascinació per l'enigma femení adolescent combinat amb el lesbianisme.

6.2.3 *Monster*: l'alteritat com a amenaça

Fitxa tècnica:

Títol: *Monster*

Direcció: Patty Jenkins

Guió: Patty Jenkins

Data i lloc d'estrena: 16 de novembre de 2003, als Estats Units (AFI Film Festival)

Data d'estrena a Espanya: 27 de febrer de 2004

Dades de pressupost i recaptació:

Pressupost estimat 4.500.000 \$

Recaptació total a taquilla als Estats Units 34.469.210 \$

Recaptació total a nivell global 64.240.813 \$

Monster (Patty Jenkins, 2003) és una pel·lícula basada en la vida d'Aileen Wuornos, una assassina múltiple dels Estats Units, condemnada a pena de mort el 1992 i executada finalment el 2002, un any abans de l'estrena de la pel·lícula. Tot i que el film és de l'any 2003, Wuornos va ser detinguda el 1991, i, com explica Rich, el seu cas va tenir un impacte social molt gran a la societat nord-americana de principis dels anys 90, en el mateix moment en què s'estrenaven pel·lícules com les que hem analitzat fins ara (2013, p. 108).

Lynda Hart dedica un capítol del seu llibre *Fatal Women: lesbian sexuality and the mark of aggression* (1994) a la importància sociològica del cas d'Aileen Wuornos ("Surpassing the word: Aileen Wuornos", pp. 135-154), i li adreça, a més a més, una sentida dedicatòria al

principi del llibre⁹⁰. Tant l’FBI com els mitjans de comunicació van catalogar Wuornos com “the first woman serial killer” (Rich, 2013, p. 107), una definició considerada inexacta des del punt de vista tècnic, com han argumentat teòriques com Rich (2013), Basilio (1996), Loreck (2016) o Hart (1994). Segons la definició oficial, un assassí en sèrie té un comportament compulsiu, basat en un plaer sàdic que sol respondre a una gratificació per la consumació de fantasies de caire sexual. A més a més, l’assassí en sèrie sol escollir amb cura les seves víctimes, que solen ser persones vulnerables, en la majoria dels casos dones (o nois molt joves) i de classe baixa, i planificar meticulosament els assassinats (Hart, 1994, p. 136). En el cas d’Aileen Wuornos cap d’aquestes premisses es complia: ella, que era una dona d’un entorn social marginal, va ser condemnada a fins a 6 penes de mort per assassinar set homes heterosexuels adults de classe mitjana, els quals va declarar haver matat en defensa pròpia.

Encara que la societat els presenta com desafortunades excepcions, Hart considera els assassins en sèrie més aviat com símptomes de la supremacia masculina. Els descriu com “naturally unnatural”, mentre que segons ella, pel fet de ser dona, Wuornos comet el que podríem considerar “unnatural unnatural acts”, cosa que explicaria la commoció especial que va causar el seu cas. En les seves paraules: “Women do not kill, lesbian philosopher Jeffer Allen reminds us; their passivity is a heterosexist/ patriarchal imperative: “the heterosexual virtue that dictates what is a woman also prescribes what is violence. (...) A woman by definition, is not violent, and if violent, a female is not a woman” (Hart, 1994, pp. 142-143).

Aileen Wuornos va declarar que els homes que va matar eren clients (ella exercia la prostitució) que o bé l’havien violat o bé ho havien intentat, i que els havia assassinat perquè havia temut per la seva pròpia vida. El fet és que la seva primera víctima mortal tenia antecedents penals per violacions amb violència, però això no es va tenir en compte en el judici (Rich, 2013, p. 107). A més a més, es va obviar tota la violència estructural que Wuornos havia patit des de nena, o pitjor encara, si es va utilitzar va ser com a agreujant,

⁹⁰ “For Aileen Wuornos and for all the women who have been vilified, pathologized, and murdered for defending themselves by whatever means necessary” (Hart, 1994, p.v).

en cap cas com a atenuant: “Wuornos abuse history and marginal occupation and class were cited as evidence of her pathology and inherent criminality” (Basilio, 1996, p. 57).⁹¹ El fet que fos prostituta es va utilitzar per treure credibilitat al fet que hagués pogut ser violada, i els seus modals i el seu llenguatge poc refinats es van utilitzar també en la seva contra. Com ella mateixa verbalitza en un moment del documental *Aileen Wuornos: The Selling of a Serial Killer* (Nick Broomfield, 1992), els mitjans de comunicació es van recrear, simplement, en retratar Wuornos com un monstre. En paraules de Rich “none of the tragedies of her life were allowed to affect the tabloid fantasy construction of an inexplicably predatory killer” (p. 107). Segons observa Basilio, la insistència de la policia i els mitjans en remarcar la singularitat de “Wuornos as a female serial killer veils both the routine incidence of violence against women and the potential threat embodied in the possibility of women defending themselves” (Basilio, 1996, p. 58), és a dir que es va silenciar la possible dimensió social del seu cas. De la mateixa manera, Hart considera que amb el tractament que es va fer de la història es va voler evitar a tota costa destapar un trauma col·lectiu generat per un abús constant dels homes cap als cossos de les dones, completament normalitzat a la societat, “a systematic, normative violence in which straight, white, middle-aged “everymen” repetitively assume their right to access to women’s bodies”⁹² (1994, p. 153).

La imatge que es va crear d’ella, sumada al seu nul poder adquisitiu i, segons explica l’esmentat documental, a l’explotació a que va estar sotmesa per la majoria de persones del seu voltant (incloses persones de la seva màxima confiança i policies, que haurien traït els interessos de l’acusada i fins i tot haurien negligit per la possibilitat de treure profit econòmic del cas), van dificultar aparentment que pogués tenir un judici just. El fet és que,

⁹¹ Wuornos va ser abandonada per la seva mare poc després de néixer. Mai va conèixer el seu pare, que es suïcidava a la presó, on complia condemna per haver violat una nena de 7 anys, quan ella era petita. Va ser criada pel seu avi, que la va maltractar sistemàticament. Quan tenia 14 anys, la van obligar a donar en adopció el seu fill, que segons ella, havia engendrat per violació, presumptament, d’un amic del seu avi, qui també abusava d’ella. Més o menys en aquesta edat, va ser quan va començar a prostituir-se per subsistir. A més a més, durant gran part de la seva vida va dormir al carrer. (veure Hart, 1994, p. 152).

⁹² Segons dades estadístiques que aporta Hart, la quantitat de 7 intents de violació en aproximadament un any (que és el temps que transcorre entre el primer i l’últim assassinat), i tenint en compte la mitjana de clients que tenia Wuornos al dia, no està molt lluny del percentatge habitual d’intents de violació amb què es poden trobar les treballadores sexuals en determinats entorns (1994, p. 153).

paradoxalment, la seva història acabaria generant milions de dòlars de benefici, especialment, amb la pel·lícula que ens ocupa⁹³.

L'article "Corporal Evidence: Representations of Aileen Wuornos", de Miriam Basilio (1996) gira entorn a l'anàlisi de dues obres d'art que critiquen precisament els prejudicis de gènere i classe així com l'homofòbia que va marcar el tractament mediàtic del cas de Wuornos, que va ser representada als mitjans sempre de forma amenaçant i poc agraciada "as an aggressive, masculinized lesbian" (p. 57). Hart observa que la relació lèsbica d'Aileen Wuornos amb Tyria Moore (la persona real en qui es basa el personatge de Christina Ricci a *Monster*) també es va utilitzar en contra seu. El seu lesbianisme es va mostrar com la justificació d'un suposat odi innat als homes, i en certa manera, com la causa de la seva criminalitat (1994, p. 150) —un fet similar al tractament del cas de Dolores Vázquez a l'Estat Espanyol, amb la diferència de que Vázquez ni tan sols havia comés el crim de què se l'acusava (Veure Gimeno, 2009), o als casos reals que van inspirar pel·lícules com *Heavenly Creatures* i *Sister, my sister*⁹⁴—. Com observa Basilio "Representations of Wuornos pose the questions: what types of women are credible rape victims? Who can be raped? What types of lesbians are acceptable or easily assimilated? In what situations is self-defence applicable?" (1996, pp. 60-61).

Monster, la pel·lícula de ficció que ens ocupa, comença amb el rètol "based on a true story", deixant clara la intenció del film de situar-se al costat d'uns fets reals que, com hem vist, havien impactat en gran mesura la societat nord-americana. La pel·lícula està pensada per poder fer sentir certa empatia amb el personatge d'Aileen Wuornos (Charlize Theron), del qual se'n fa una construcció relativament complexa, i hi té una gran importància la història d'amor de la protagonista amb Selby (Christina Ricci).

⁹³ Gairebé una dècada més tard, Broomfield va fer seguiment del cas amb *Life and Death of a Serial Killer* (2003), un documental en el qual retrata el deteriorament mental de Wuornos al llarg dels anys que va estar al corredor de la mort, un deteriorament que no va ser tingut en compte a l'hora de portar a terme l'execució.

⁹⁴ Recordem que en el cas que va inspirar *Heavenly Creatures*, les autores del crim van ser absoltes però amb la condició explícita de no tornar-se a veure mai més, com si el perill que suposaven estés implícit en la relació. De manera similar, Lacan va teoritzar que les autores de l'assassinat de Le Mans que va inspirar *Sister, my Sister* patien el que ell va considerar "folie a deux" de manera que només serien perilloses juntes (Veure Rich, 2013, p. 112).

El film fa una petita introducció als orígens difícils de Wuornos, amb un flashback a diferents moments de la seva infantesa i adolescència, amb una veu en *off* de la mateixa protagonista en primera persona. En la primera escena en temps present del film, just abans de conèixer Selby, la protagonista és a punt de suïcidar-se. Les dues dones es coneixen en un bar d'ambient en què Aileen Wuornos entra amb la intenció de prendre l'última cervesa de la seva vida. Al principi, quan Selby se li apropa, es mostra reticent a parlar-hi. L'avisa que ella no es "gay" i fins i tot li diu "put your hands off me you dumb dyke. I'm not gonna fuck you for a fucking beer." L'expressió de la cara li canvia quan Selby li diu que només volia parlar, i sembla ser que el fet de despertar un simple interès en algú la trasbalsa i li agrada. Des d'aquest moment, podem dir que Aileen (Lee) segueix vivint només per a Selby. Passen una primera nit juntes, sense sexe. S'enamoren, i aquest enamorament és representat de manera relativament convencional a nivell narratiu, però el tractament visual que rep l'estranyesa parella no és en cap cas el que solen tenir les parelles de Hollywood. El film fa èmfasi en l'estranyesa dels seus cossos, una estranyesa que es veu reflectida sovint en els rostres de les persones que es creuen amb elles.

El seu primer petó és al minut 18 del film. Les dues dones es besen tímidament en una pista de patinatge, i acte seguit, es besen apassionadament a la sortida, davant la mirada escandalitzada de les persones que es troben al seu voltant. No tenen on anar per tenir intimitat (Aileen viu al carrer i Selby no pot portar-la de nou a la casa on s'està quedant temporalment) i Lee li promet que el dia següent la portarà a un hotel. Es prostitueix, com és habitual, per guanyar diners per poder complir la seva promesa, però en aquesta ocasió pateix una agressió que sembla ser el desencadenant de tot el desastre que vindrà posteriorment. Un suposat client la colpeja, la lliga, la viola de manera dolorosa amb un artefacte de ferro i la tortura després. El dolor físic inaguantable que li proporciona justifica que, en el moment en què aconsegueix alliberar-se, li dispari en defensa pròpia, però exhibeix una agressivitat especial en fer-ho. L'expressió del seu rostre denota que s'ha despertat en ella quelcom obscur. Aquest és el principal punt d'inflexió del seu personatge.

A partir d'aquí comença la seva aventura fugitiva al costat de la seva amant, que la porta a

acumular múltiples assassinats. Ja no serà capaç de fer el que ha fet tota la vida (cobrar a canvi de sexe) i començarà a robar i matar alguns dels homes amb qui se'n va de manera més o menys sistemàtica. Segons la narrativa del film, la dolorosa violació i el coneixement de l'amor per primera vegada fan que, d'alguna manera, Aileen vulgui venjar-se de tots els abusos que, sempre per part d'homes, ha patit a la seva vida.

En pel·lícules narratives com les que hem analitzat fins ara, tant del gènere *noir* o *neo-noir* com de terror, no és comú intentar explicar el punt de vista de la dona que comet violència, sinó que com hem explicat, aquesta violència se sol relacionar amb l'enigma femení (fins i tot a *Heavenly Creatures*, inspirada en fets reals, tot i que en part s'explica el context que porta les protagonistes a cometre l'assassinat, les protagonistes no deixen de ser hereves d'aquesta feminitat enigmàtica i misteriosa). A diferència dels films que hem vist fins ara, *Monster*, però, té una estructura de *biopic*, i els *biopics* es defineixen per ser “a ‘real’ human life reconstruct via the mechanism of plot and narrative” (Loreck, 2016, p. 101). En aquest sentit, *Monster* utilitza els mecanismes del *biopic* per explicar la violència que Lee comet i generar empatia cap al seu personatge.

Com bé observa Loreck, el *biopic* canònic sol representar la vida d'un ‘gran home’ (p. 104). Per tant, segons ella, el simple fet de fer un *biopic* sobre un personatge irreverent i marginal com Aileen Wuornos implica una transgressió perquè “it promotes visibility for the marginalised identities that Wuornos represents as a sex worker, gay woman and itinerant person” (p. 105), a més a més, el film la representa utilitzant un to generalment positiu. La pel·lícula mostra (tot i que d'una forma una mica naïf i blanquejada) els seus inicis a la prostitució i, com hem explicat, s'estructura a partir de la violació que la protagonista pateix abans del primer assassinat, la qual planteja com un desencadenant de tots els que vindran després.

Al contrari del que el títol podria donar a entendre, *Monster* no és en cap cas un film de terror, és més aviat un melodrama. L'assassina és la protagonista, no l'antagonista. És una assassina en sèrie però no és una psicòpata sense escrúpols, no gaudeix fent mal. L'espectador no pateix, per exemple, per la integritat de la seva amant o dels altres

personatges que l'envolten. Té compassió, perdona una vida i en l'últim assassinat que executa es fa evident que no vol matar, que li fa mal fer-ho, però es troba acorralada i no té alternativa⁹⁵. El tractament del film ofereix una capacitat d'empatia amb el botxí que no és del tot comú en les pel·lícules sobre assassins en sèrie. Una sèrie popular en el seu moment, *Dexter* (showtimes, 2006-2010), es caracteritza també per l'empatia que genera l'assassí, però es tracta de casos ben diferenciats. La figura d'Aileen certament està tractada amb un aire de condescendència (és una pobra dona, en tots els sentits) que no es troba en el tractament de Dexter, ell és més aviat un heroi⁹⁶. Dexter és policia forense però té la necessitat d'assassinar, que canalitza matant assassins. La sèrie juga constantment amb el debat ètic que això suposa, però normalment posa l'espectador a favor de l'assassí. *Monster* també situa la persona espectadora al costat de l'assassina, però si Dexter és un personatge que causa admiració, Lee provoca llàstima. És cert que ell és de ficció i ella no, però també és clau que ell sigui un home i ella no. Dexter és poderós i ella és una víctima, humiliada fortament en l'escena de la violació que hem comentat, i traïda al final del film per la persona que més estima. Un altre referent d'assassí en sèrie que es converteix en una figura idealitzada el trobem a *Badlands* (*Malas Tierras*; Terrence Malick, 1973) i també està inspirat en un cas real. A la pel·lícula veiem que fins i tot, quan el detenen, el mateixos policies demanen autògrafs a l'assassí, cosa que en cap cas podria passar a *Monster*.

Per altra banda, és rellevant que el moment en què Aileen comença a matar homes coincideixi amb l'inici de la seva relació lèsbica en el film? Tot i que la pel·lícula no s'abona directament a la utilització del lesbianisme com la causa que la portaria a odiar els homes i a voler-los assassinar, sí que es significatiu que Jenkins faci coincidir aquests fets en el temps a la ficció (a la història real, Moore i Wuornos faria uns 4 o 5 anys que són parella en el moment del primer assassinat). Així, de manera similar al que veurem que ocorre a *Lizzie*, *Monster* utilitza el sentiment amorós de la protagonista cap a una altra dona per explicar el seu apoderament per rebel·lar-se contra la violència que els homes han

⁹⁵ De fet, *Monster* és un dels pocs films de Hollywood on es dona una certa beatificació d'alguns clients de prostitució (no oblidem que gairebé totes les víctimes eren presumptes clients que li pagaven per sexe).

⁹⁶ L'actor Michael C. Hall va ser conegut abans pel seu paper de David Fisher a la sèrie *Six feet under* (*A dos metros bajo tierra*; HBO 2001-2005) i va reconèixer en més d'una entrevista que a nivell social li era molt més fàcil representar un assassí en sèrie que no un homosexual.

exercit contra ella.

Al contrari que d'altres “monstres” (com, per exemple, la protagonista de *Dracula's Daughter*), segons la història que ens explica Patty Jenkins, Lee no és lesbiana de manera natural, no tria lliurement estar amb dones ni està amb dones perquè no ho pot evitar, se suposa que s'enamora de Selby per la gran commoció que li suposa haver despertat interès en algú. A partir d'aquest moment, el fet de sentir-se estimada per primera vegada la fa incapaç de seguir prostituint-se, i també li atorga un sentit de supervivència que havia perdut.

Per la seva banda, el personatge de Selby també és una mica “monstre”. Al principi està al marge de tot, però en un moment determinat indueix Aileen a seguir prostituint-se en contra de la seva voluntat, i fins i tot, indirectament, a matar. En el seu entorn rep el tractament literal de persona malalta per la seva homosexualitat. La seva "malaltia" justifica a ulls de la seva família (i de l'espectador?) que s'hagi de "conformar" amb una *outsider* com Lee, de qui, a més a més, la seva família (i en algun punt ella mateixa) desconfia, sobretot per la seva condició de treballadora sexual. Fins i tot l'adverteixen que Aileen ni tan sols és gai, que només s'està aprofitant de la seva “malaltia”. Les dues dones es troben en un nivell de solitud similar, l'una pel fet d'haver tingut una vida tan miserable i plena d'abusos, l'altra per la incomprensió que li suposa el fet de ser homosexual. A més a més, Selby desconfia d'Aileen perquè se suposa que durant la primera setmana d'estar juntes, degut a la dolorosa violació que ha patit Lee i de la qual Selby encara no en sap res, no tenen sexe. Durant una discussió, just abans que Lee li confessi el primer crim, Selby li retreu que hagi deixat la prostitució i que per tant no porti diners a casa, i que ni tan sols es vulgui ficar al llit amb ella: “You thought I was stupid enough to support you! (...) That you wouldn't even have to fuck me!”.

En aquest sentit, un altre fet destacable és que, si apuntàvem que *Monster* té una certa relació amb el melodrama, Loreck va més enllà i relaciona el film, específicament, amb el melodrama maternal. (p. 112). El sacrifici constant d'Aileen per Selby, que torna a exercir la prostitució per la responsabilitat que sent de mantenir-la, pot llegir-se en aquests termes.

Segons la lògica del film, podríem dir que Aileen arriba a matar per poder satisfer les demandes de Selby, que es comporta en alguns moments de manera similar a una filla malcriada, demanant-li diners, protestant quan Lee fracassa en el seu intent de trobar altres formes de guanyar-se la vida, exigint-li poder disposar d'un cotxe. En aquest sentit, Loreck veu paral·lelismes amb aquesta pel·lícula i melodrames maternals clàssics com *Mildred Pierce* (*Alma en suplicio*; Michael Curtiz, 1945), per l'abnegació d'Aileen i l'egoisme de Selby, o *Stella Dallas* (King Vidor, 1937) pel sacrifici de la protagonista al final del film, quan entenem que, tot i que Lee s'adona que la conversa telefònica que manté amb Selby des de la presó és una trampa, li segueix la corrent i s'inculpa dels assassinats, sacrificant-se perquè la seva estimada pugui ser exculpada i tenir la vida feliç que desitja. En paraules de Loreck:

By couching Aileen's story within a maternal-type narrative, *Monster* secures Wuornos's characterisation as a morally good —although legally aberrant—character. In doing so, *Monster* strongly positions the spectator to respond emotionally to the narrative, specifically, to experience sympathy for a suffering heroine who is victim of her johns, her girlfriend and the courts (2016, p. 116).

Un altre dels aspectes més notables del film té a veure amb l'elecció del seu títol: *Monster*. Sembla irrefutable que a nivell de màrqueting aquest és un nom efectiu, però cal plantejar-se a quin nivell funciona. Partim del fet que la denominació “monstre” fa referència a la protagonista, però és necessari reflexionar sobre amb quin aspecte concret d'ella està relacionat: recordem Wuornos com un monstre per les atrocitats que ha comès o la idea de monstre que ens queda d'ella està lligada més aviat al seu físic i als seus modals? Probablement es tracta en part de la suma de les dues coses, però també és cert que el títol contrasta amb el tractament que la protagonista rep al llarg del film a nivell narratiu (no tant a nivell visual), ja que, com hem comentat anteriorment, a la pel·lícula, Aileen Wuornos es presenta en molta mesura com una víctima.

El film, que és un retrat de personatges *outsiders* en tots els sentits (pobres, lletjos, criminals, gais), enllaça amb un altre concepte essencial al llarg de la investigació, la idea

d'alteritat, lligada en aquest cas a la monstrositat⁹⁷. En aquest punt, cal esmentar un dels fets més destacables del film: la desfiguració literal de Charlize Theron, l'actriu protagonista. Es podia haver optat per fer un càsting amb la intenció de buscar algú físicament semblant a Aileen Wuornos, o bé, com se sol fer a Hollywood, per representar una versió idealitzada del personatge real, però el fet d'agafar una dona que s'adapta absolutament al cànon de bellesa establert i desfigurar-la perquè s'assembli a l'assassina reforça encara més aquesta idea de recrear un monstre. El film converteix la dona bella, exitosa, convencionalment femenina i heterosexual en un “monstre” pràcticament impossible de reconèixer. Una transformació per la qual Theron guanya un Oscar⁹⁸.

De fet, des del seu inici, la pel·lícula fa incís en el desig de la protagonista de ser bella, i per extensió, en el seu fracàs a l'hora d'aconseguir-ho. El film comença amb la imatge d'una nena d'uns set anys (que entenem que és la mateixa Aileen) mirant-se al mirall mentre s'emprova roba i complements, i una veu en *off* que explica que ella sempre va voler ser bella i rica, com les estrelles que surten a la televisió. Aquesta oda a una mena de feminitat idealitzada contrasta sens dubte amb l'esmentat procés de transformació (d'al·letgiment, podríem dir), de Theron. En paraules de Loreck:

Theron's persona as a normatively beautiful celebrity adds to the poignancy of Aileen's failure to achieve the feminine ideal. Theron's onscreen presence (...) emphasises Wuornos's lack of beauty and success. Just as Theron's 'true' identity is ever-present in the film, the femininity that Aileen craves is ever present in her life; to use Foster Hish's words, Theron is always there, 'peering through [her] character's façade' (1991: 328). Richard Maltby terms this dual presence of star and character 'co-presence'; it is the phenomenon created when 'the audience experiences the presence of the performer as well as –in the same body as– the presence of the character' (2003: 248). Indeed, this effect of the co-presence of actor and character is

⁹⁷ L'associació entre monstrositat i desig lèsbic no és nova al cinema de Hollywood. Com hem vist, la trobem ja en una pel·lícula de terror clàssica com és *Dracula's Daughter*.

⁹⁸ Aquest tipus de transformació d'estrelles de Hollywood en personatges gais i marginals de la vida real també ha donat fruits en aquest sentit en altres ocasions. Hillary Swank va guanyar l'Oscar per *Boys don't Cry* en el seu paper de transsexual adolescent, i Nicole Kidman per *The Hours* (Stephen Daldry, 2002) en què també se li va desfigurar la cara per tal que s'assemblés a Virginia Woolf.

amplified in *Monster* due to the film's status as a biography (...). Theron's casting suggests a lost opportunity Aileen might have been 'beautiful and rich' were her life less deprived (2016, p. 119).

El contrast entre l'aspecte i la naturalesa del personatge d'Aileen Wuornos amb el coneixement que la persona espectadora té de l'aspecte real i l'estatus de l'actriu que l'encarna reforça la idea del fracàs total de Wuornos pel que fa al seu suposat objectiu de ser bella i rica, i contribueix a transmetre un sentiment de llàstima en relació a la seva persona.

Així, tot i que podem considerar positiu que el film busqui fer comprensibles les circumstàncies d'Aileen, també és cert que les formes que utilitza per generar empatia cap a ella són més aviat conservadores: l'associa a valors 'típicament femenins'. Jenkins pretén convertir Wuornos en una figura més propera atorgant-li els mateixos anhels que s'haurien de suposar a qualsevol 'dona comú': ser bella i ser estimada, i destacant la seva capacitat (també 'típicament femenina') d'auto sacrifici, que és el que l'ennobleix per sobre de tot al final del film. Sí que hi ha, a *Monster*, una apel·lació a la moralitat que no existia en la majoria de films descrits anteriorment.

En suggerir que tot el que Aileen volia era ser una dona 'normal', el film elimina o posa en segon pla tota la càrrega transgressora de la seva persona. Obvia el fet que l'Aileen original va desafiar els codis de la feminitat en múltiples aspectes: en la seva forma de vestir, en l'expressió de la seva sexualitat, en la seva forma de viure i en la seva proclama pel dret a l'autodefensa, una proclama molt poderosa que el film suggereix però no explora en tota la magnitud amb què ho va fer el personatge real, que hi va insistir una i altra vegada, públicament i de manera molt explícita. Per exemple, en declaracions com aquesta: "I say it's the principle (...) they say it's the number. Self-defense is self-defense, I don't care how many times it is" (Wuornos citada per Hart, 1994, p.153).

El personatge d'Aileen és sens dubte un personatge excessiu, com ho és la protagonista de la història real en què es basa. És cert que, en ser un personatge que genera empatia i que la

pel·lícula no objectiva a nivell sexual, està molt lluny de convertir-se en una lesbiana assassina fetitxe propera a una fantasia masoquista masculina com les que apareixen, per exemple, a *Basic Instinct*. Però a diferència de Catherine Tramell, i tot que és capaç de venjar-se de la primera agressió que pateix, l'Aileen de *Monster* tampoc no pot ser vista com una figura de força. Ella està completament sobrepassada pels fets, és incapaç de tenir cap tipus de control sobre la situació que viu. Per altra banda, com demostren els articles citats, la persona real d'Aileen Wuornos sí que va ser percebuda en entorns feministes amb una potencialitat subversiva similar a la dels personatges de ficció esmentats. De fet, B. Ruby Rich recorda com a les manifestacions feministes o pels drets del col·lectiu LGTBI dels anys 90 era comú trobar-hi pancartes que reclamaven justícia per a Wuornos (convivint amb reivindicacions de Catherine Tramell o de les protagonistes de *Thelma & Louise*) i com fins i tot alguns grups feministes es van organitzar per recaptar fons per intentar que pogués tenir un judici just. En paraules de Rich: “Aileen Wuornos entered the popular imagination along with the fiction heroines of *Basic Instinct* and *Thelma & Louise*” (2013, p. 108). Hart parla de la transgressió que va suposar Aileen Wuornos en termes de representació simbòlica a la societat del moment, i de com aquesta transgressió la va perjudicar en el seu judici, de la següent manera:

What happens when a woman refuses to be the symptom of a man? It is an impossible position to occupy within this sociosymbolic order. And yet Wuornos has exceeded the representational (...) And it is for making this homosocial order visible (...) that Aileen Wuornos waits on death row (1994 p. 153-154).

Per la seva banda, en relació a la potencialitat transgressora de la persona Wuornos en contraposició amb la protagonista de ficció de *Monster*, Loreck observa el següent:

By drawing on melodramatic feelings as justification for poverty or misogyny, the film adopts a safe political stance, although the real Aileen Wuornos showed great awareness of the systemic and sexist injustice she experienced, Jenkin's film excludes her real-life testimony in favour of representing Wuornos as a self-abnegating melodramatic heroine who mostly just wants to be loved (...). *Monster*

is therefore an ameliorative film that reinstates Wuornos into, rather than resists, cultural norms of femininity (Loreck, 2016, p. 120).

Aquesta reconstrucció moralitzada del personatge de Wuornos ajuda el públic general a sentir empatia cap a ella, però minva el potencial subversiu d'un personatge radical, que va desafiar pràcticament totes les convencions associades a la feminitat, en presentar-se en societat com una treballadora sexual, lesbiana, sense sostre que reclamava el dret a l'autodefensa cada vegada que en tenia ocasió.

Fitxa analítica:

- **La pel·lícula conté alguna mostra o mostres explícites de lesbianisme?** Sí. Les dues protagonistes es besen, s'expressen el seu amor, i tenen sexe.

- **En quin context es donen aquestes mostres? Quines connotacions acompanyen aquests moments? Descripció de la posada en escena:** Les protagonistes es coneixen en un entorn més aviat decadent, en un bar gai de carretera. La primera vegada que es besen ho fan en un lloc públic, en un entorn menys decadent, enmig d'una pista de patinatge. El primer petó compleix tots els requisits dels petons d'amor a les pel·lícules romàntiques, banda sonora inclosa. Acte seguit, se segueixen besant en un carreró a la sortida de la pista, però finalment ho deixen córrer perquè no tenen on anar. Aquesta escena, tot i ser típicament d'amor, té un punt d'estranyesa pel tractament visual dels cossos d'elles, i per com la gent les mira i se'n riu. Més endavant, la primera escena de sexe explícit entre elles, com el primer petó, encaixa amb les escenes de sexe del cinema d'amor. Està rodada amb plans subjectius tancats i música romàntica.

- **Descripció i trets icònics dels personatges que protagonitzen les imatges lèsbiques de la pel·lícula.** Cap de les dues dones té uns modals molt refinats ni una aparença gaire 'femenina' segons el cànon establert. Ambdues respondrien més al prototip *butch* que al prototip *femme*. Aileen és alta, corpulenta i rossa, amb el cabell llarg. Vesteix generalment amb texans i samarretes amples. Tot i exercir la prostitució, no té una manera de vestir que

s'associï als tòpics associats a les treballadores sexuals. Utilitza molts insults i expressions vulgars quan parla. És d'un entorn social molt marginal, està sola i viu al carrer. Selby és morena, amb el cabell més curt, i més baixeta. És més jove que Aileen i el seu personatge està més infantilitzat. Quan es coneixen, té un braç trencat, cosa que dificulta que pugui treballar. També sol vestir amb roba còmoda. Entenem que és d'un entorn social millor que el d'Aileen, però la seva família li dona l'esquena a causa de la seva homosexualitat.

- L'expressió del desig entre les dues amants s'expressa a partir del pla/contraplà? Sí. Tot i que el moment en què les protagonistes es coneixen està gravat amb una mena de pla frontal en què les dues dones parlen però pràcticament no es miren, sí que hi ha pla/contraplà abans del primer petó i de la primera escena de sexe. Just abans de besar-se per primera vegada, s'alternen els plans contraplans amb plans més oberts de les dues dones mirant-se amb desig. Es tracta d'un primer petó i d'una escena de sexe que encaixarien amb les convencions del cinema romàntic.

- Test de Bechdel: les protagonistes parlen en algun moment entre elles? D'alguna cosa que no sigui un home? S'expressen els seus sentiments? Sí, la protagonista i la seva parella parlen extensament des del primer moment en què es troben, i es declaren el seu amor de manera explícita.

- Hi ha la figura d'un voyeur masculí en el film? No. A diferència d'altres films que hem analitzat, en aquest no hi ha cap tipus d'explotació sexual dels cossos de les dones per al plaer *voyeurista* masculí. Es fa èmfasi, en canvi, en l'alteritat de les protagonistes. Sí que hi ha una escena en què les dues dones s'estan besant i un grup de gent les observa. Aquesta escena no serveix per remarcar l'erotització dels cossos si no precisament per accentuar la condició d'*outsiders* de les protagonistes, el rebuig que causen.

- Els personatges lèsbics són víctimes de violència? Sí. Aileen és violada i torturada per un dels seus clients, però és capaç de respondre a aquesta violència. Per altra banda, tant Aileen com Selby són víctimes d'una discriminació social. Selby per la seva condició de lesbiana i Aileen, sobretot, per la seva condició de treballadora sexual.

- **Els personatges lèsbics exerceixen la violència? I l'assassinat?** Sí, la protagonista del film, Aileen Wuornos, protagonitza múltiples assassinats al film.

- **Quina connotació moral té aquesta violència a la pel·lícula? Contra qui va dirigida?**

La violència d'Aileen va dirigida contra alguns dels seus clients, homes blancs heterossexuals de classe mitjana. El primer assassinat està justificat perquè és clarament en defensa pròpia. Els assassinats posteriors no estan justificats, responen més aviat a la inèrcia en què cau la protagonista. Fins i tot sentim empatia per algunes de les víctimes. La penúltima víctima mortal resulta ser un policia retirat, i quan Aileen remena entre les seves coses, descobrim per una foto que porta a la cartera que té una dona en cadira de rodes. L'últim home que mor és un bon home que no té cap intenció de pagar per sexe i que en canvi ofereix ajuda sincera a Aileen. Ella té la intenció de salvar-li la vida, però quan ell veu accidentalment la seva pistola, el mata perquè no la delati. Ell li suplica clemència, li explica que està a punt de ser avi, però ella l'assassina, tot i que per l'expressió del seu rostre deduïm que ho fa a contracor.

- **Quina postura pren el director o directora de la pel·lícula?** La directora de la pel·lícula pretén (i aconsegueix) generar empatia amb la protagonista, però ho fa creant un film moralista i utilitzant mecanismes més aviat conservadors. Reinserta una *outsider* com Aileen en la feminitat canònica, remarcant el seu desig frustrat de ser bella i la seva voluntat de ser estimada, explicant els seus crims a partir de l'amor que sent per Selby. També engrandeix moralment Aileen a partir del seu sacrifici final per Selby.

7. Pervivència i evolució de l'arquetip de la lesbiana assassina

Avui dia no podem parlar d'un escenari filmic o de la preponderància d'un gènere cinematogràfic concret que propiciï l'aparició de l'arquetip que estudiem, com hem vist que passava als anys 90 amb l'auge *neo-noir*-. La vigència dels gèneres clàssics ha estat posada cada vegada més en entredit a la postmodernitat –veure Friedberg (1993) i Losilla (2003)–. Els mateixos gèneres que Rick Altman va acotar de forma tan precisa en el seu llibre *Los géneros cinematográficos* (2000) com a estables i classificables segons semàntica i sintaxi, es van fent cada cop més indistingibles. De la mateixa manera, i com ja es podia entreveure en algunes de les pel·lícules que hem analitzat anteriorment (com per exemple a *Basic Instinct*, *Single White Female*, o *Bound*) el concepte de gènere s'ha hibridat en les últimes dècades amb el d'autor, donant pas a reformulacions cada vegada més personals de les herències passades, com les que es donen a les pel·lícules que veurem a continuació.

Com hem vist al marc teòric, i més concretament a l'apartat 5.1 “la importància del gènere (negre i terror)”, l'arquetip que estudiem apareix fortament lligat a la noció de gènere, perquè la seva llavor està en personatges arquetípics del cinema negre i del de terror, respectivament. Així, les pel·lícules en les quals apareix per primera vegada la lesbiana assassina són un clar *revival* d'estils antics –el *neo-noir* i el *thriller* de terror– que tot i estar remodelats conserven una forta essència de gènere. A les pel·lícules que trobem a partir de la dècada posterior aquesta essència encara hi és evident, però en general hi apareix cada vegada més difuminada. Això no obstant, la lesbiana assassina no ha desaparegut del discurs cinematogràfic imperant, i això sens dubte li afegix interès com a objecte d'estudi. L'arquetip ha transcendit els gèneres en què va sorgir, i com veurem, ara podem trobar-lo integrat en diferents contextos.

El tractament que rep la lesbiana assassina actual en alguns casos no és tan diferent del que

reben les seves predecessores, però en d'altres hi trobem matisos fins ara desconeguts. A continuació exposarem alguns exemples de com s'ha conservat la seva força simbòlica, parant especial esment en observar en quins aspectes s'ha innovat i en quins s'ha limitat a repetir els patrons fins ara establerts.

Veurem com per una banda trobem clares empremtes de la lesbiana assassina en diferents registres del cinema de Hollywood contemporani, en films tan diferents entre sí com *Black Swan* (*Cisne negre*; Darren Aronofsky, 2010), *Side Effects* (*Efectos secundarios*; Steven Soderbergh, 2013) o *Atomic Blonde* (*Atòmica*; David Leitch, 2017). I observarem, més concretament, que la vessant de l'arquetip més propera a la *femme fatale neo-noir* – descrita en l'apartat 6.1–, que apareix en pel·lícules com *Basic Instinct* o *Bound*, ha tingut continuïtat després dels anys 90. Analitzarem l'evolució que ha fet aquesta figura des de la postmodernitat cinematogràfica i des d'una visió encara més marcadament d'autor, en pel·lícules com *Femme Fatale* de Brian De Palma (2002), o *Mulholland Drive* de David Lynch (2002).

Per altra banda, si en apartats anteriors observàvem una potencialitat subversiva inherent en la lesbiana assassina cinematogràfica, veurem precisament com aquesta figura ha estat utilitzada com un element trencador i en certa manera alliberador en algunes produccions recents com *Jennifer's Body* (Karyn Kusama, 2009), *Lizze* (Craig Macneill, 2018) o la sèrie televisiva produïda per la BBC *Killing Eve* (Phoebe Waller-Bridge, 2018-actualitat), les quals absorbeixen aquesta possibilitat d'apropiació feminista de la figura que observàvem als anys 90 i l'utilitzen explícitament amb aquesta intenció. Finalment, farem un incís en la importància de la representació del lesbianisme en el cinema d'una pel·lícula recent com *Carol* (Todd Haynes, 2015).

7.1 *Femme Fatale*: l'estela de la dona fatal clàssica i neo-noir

Fitxa tècnica:

Títol: *Femme Fatale*

Direcció: Brian De Palma

Guió: Brian De Palma

Data i lloc d'estrena: 30 abril de 2002, a França

Data d'estrena a Espanya: 8 d'agost de 2003

Dades de pressupost i recaptació:

Pressupost estimat 35.000.000 \$

Recaptació total a taquilla als Estats Units 6.630.252 \$

Recaptació a nivell global aproximada 16.838.910 \$

En la *femme fatale* clàssica és comú que aparegui l'ombra del dubte, com un moment de lucidesa just abans del desenllaç fatal inevitable –el que Bou anomena “anhel de nocturnitat” (2004, p. 42)–. En aquest moment, la dona fatal es lamenta de la seva desgràcia, de no haver pogut viure d'una altra manera, més convencional. Això serveix per reafirmar els valors tradicionals i a la vegada reforça la idea que, malgrat el seu poder, la *femme fatale* és un ésser frustrat –en aquest sentit, Dyer la compara a la figura de la nimfòmana, que mai no pot veure el seu desig completament satisfet (1977, pp.18-21)–.

Un dels finals paradigmàtics per il·lustrar aquest fenomen el trobem a *Double Indemnity*, en una seqüència ja citada amb anterioritat. Phyllis Dietrichson (Barbara Stanwyck) sembla ser incapaç de disparar un segon cop contra Walter Neff (Fred MacMurray) mentre li confessa que no l'ha estimat mai fins en aquest precís instant, però ja és tard per als penediments i ell la mata sense compassió. En el cinema clàssic la *femme fatale* no té, per norma general, una oportunitat de redempció. Més endavant, a les reminiscències *noir* dels anys 90 hem pogut observar que aquest “anhel de nocturnitat” és pràcticament inexistent. Les *femmes fatales* d'aquesta època no mostren cap mena d'escrúpol ni penediment, són explícitament perverses, sense matisos; i a més a més, no sempre són castigades.

El film dirigit per Brian De Palma, significativament anomenat *Femme Fatale*, és tot un homenatge i un cert exercici de reconfiguració tant de l'univers *noir* com del *neo-noir*; per part d'un autor singular que té una gran consciència de les nocions de gènere que tracta. Tot i que no estem pròpiament davant d'un film de Hollywood, és el producte d'un director nord-americà molt proper a la indústria, que ha dirigit grans èxits com *Carrie* (1976), *The Untouchables* (*Els intocables d'Elliot Ness*, 1987) o *Mission: Impossible* (*Missió: Impossible*, 1996) i que ha jugat en nombroses ocasions amb conceptes d'interès per aquesta investigació. Vegem, per exemple, *Dressed to Kill* (*Vestida per matar*, 1980), que mescla l'imaginari *femme fatale* amb el del psicòpata esquizofrènic i transvestit –una pel·lícula que Verhoeven homenatja clarament a l'escena de l'assassinat a l'ascensor de *Basic Instinct*–; *The Black Dahlia* (*La Dàlia Negra*, 2006), en la qual la relació lèsbica de la jove esquarterada sembla estar relacionada amb els motius del seu assassinat; o més recentment, en una pel·lícula com *Passion* (2012), un thriller eròtic que gira entorn de les relacions entre tres personatges femenins: Christine, una exitosa executiva del món de la publicitat, la seva subordinada, Isabelle, i Dani, la secretària d'Isabelle, secretament enamorada d'ella. En una línia similar a *Basic Instinct*, *Passion* és especialment interessant pels tres arquetips femenins diferenciats que presenta, i per l'evolució i el traspàs de rols que es genera entre els personatges: quan la relació entre Christine i Isabelle comença a tensar-se de manera extrema, la “mosqueta morta” d'Isabelle planeja i porta a terme el que sembla ser l'assassinat perfecte de Christine, però Dani, que la descobreix i acumula proves contra ella, li exigeix que estigui sexualment i romànticament amb ella a canvi de no delatar-la. De Palma també ha tractat al llarg de la seva filmografia conceptes de gran importància en aquesta tesi, com el *voyeurisme*, per exemple a *Body Double* (*Doble cos*, 1984) que trasllada l'argument de *Rear Window* (*La finestra indiscreta*; Alfred Hitchcock, 1954) a la decadència dels platós de sèrie B del Hollywood dels anys 80, i fins i tot, al que podem considerar el seu primer èxit, *Sisters* (*Hermanas*, 1972), un film que, com *Femme Fatale*, ja feia ús del recurs de la pantalla partida.

Femme Fatale comença precisament amb la seqüència del final de *Double Indemnity* que hem descrit al principi d'aquest apartat. Mentre apareixen els crèdits, veiem aquest

fragment final amb subtítols en francès (la pel·lícula és de producció francesa i transcorre a París). Significativament, el nom de l'actriu protagonista (Rebecca Romijn-Stamos), apareix en pantalla al costat de la imatge de Stanwick: De Palma l'equipara inequívocament a una *femme fatale* clàssica, i el nom d'Antonio Banderas, superposat al personatge de MacMurray, també ens dóna pistes de com transcorrirà l'acció. Després, mica en mica descobrim el reflex de Laure Ash (Rebecca Romijn) la nova dona fatal, a la televisió en la qual es projecta la pel·lícula: observa l'escena, mig despallada i estirada al llit de la seva luxosa habitació d'hotel. A l'ambigüitat moral, herència de personatges com el de la protagonista de *Double Indemnity*, s'hi afegeix en aquest cas l'ambigüitat sexual, la qual també hereta en certa manera d'actrius com Barbara Stanwick (veure Hadleigh, 1994, pp. 195-209), però que en el cas de *Femme Fatale* es potencia a nivell visual per l'androgínia de la seva protagonista. Tot i que el seu aspecte anirà mutant al llarg de la pel·lícula, en consonància amb la versatilitat de la seva figura, a la seqüència de presentació apareix amb cabell curt, i un estil de maquillatge i vestuari sobris que la converteixen en la dona fatal *neo-noir* amb una estètica més andrògina de les que fins ara hem analitzat.

Aquesta obertura precedeix una espectacular seqüència en què Laure protagonitza una estafa milionària en el marc del festival de cinema de Cannes. Ens trobem a l'estrena d'una pel·lícula important, el director de la qual arriba a la catifa vermella acompanyat de Sandrine Bonnaire, l'actriu protagonista del film (que s'interpreta a ella mateixa), i d'una dona anomenada Veronica (Rie Rasmussen), que porta un top en forma de serp amb diamants incrustats per valor d'uns 10 milions de dòlars. Laure es posa a la pell d'una fotògrafa que ha de seduir Veronica poder-li bescanviar el top i les joies sense que se n'adoni, mentre practiquen sexe al lavabo. Des del principi del film es fa palès que aquesta *femme fatale*, l'element fàl·lic de la qual és una càmera, té un poder seductor que afecta tant els homes com les dones. Una característica que com hem vist podia intuir-se en algunes dones fatals del cinema clàssic (com en el personatge de Marlene Dietrich a *Morocco*⁹⁹) i que va ser feta explícita als anys 90 amb personatges com Catherine Tramell

⁹⁹ Un dels pósters promocionals de *Morocco* explotava l'ambigüitat sexual de la seva protagonista amb el següent eslògan "Dietrich – the woman all women want to see" (Weiss, 1993, p.32).

a *Basic Instinct* o Violet a *Bound*.

A la pel·lícula de De Palma, en el primer contacte visual entre les dues dones Laure mira la seva víctima a través de la càmera, i roman en una posició més o menys estàtica que situa l'espectador al seu costat, mentre Veronica es va apropant i li dedica evidents mirades de desig. La *femme fatale* fa efectiu el seu pla, xiuxiueja quelcom a l'orella de la seduïda i desapareix en direcció als lavabos. Veronica la segueix, acompanyada pels seus guardaespalles, i trobem la primera escena lèsbica en un moment ben prematur de la trama. Es tracta d'unes imatges que tornen a reunir molts dels elements anteriorment esmentats. Estan envoltades de violència (com a mínim tres homes resulten ferits en el transcurs de la seqüència) i encara que són prou explícites, podem seguir parlant d'absència de lesbianisme, perquè es tracta d'un lesbianisme trampa. Està justificat a la trama perquè és un parany per aconseguir robar les joies –i més endavant sabrem que les dues dones són còmplices en això, és a dir que el desig lèsbic de Veronica també podria ser fingit–.



A priori, la *femme fatale* només executa ordres, és una peça més d'un entramat per aconseguir els diners. L'escena lèsbica està absolutament controlada per homes, ja sigui presencialment –pels guardaespalles de Veronica i pels còmplices de Laure– com a través de càmeres i altres dispositius electrònics, lligant així amb altres escenes comentades, com l'escena de sexe lèsbic a la piscina de *Wild Things*. En aquest cas, però, és Laure qui en un principi posseeix la càmera (fins i tot es pot permetre el luxe d'apuntar l'espectador amb ella)¹⁰⁰. I com veurem, té poder de decisió: és capaç de sabotejar el pla.

Aquesta seqüència en què un gran dispositiu humà i tecnològic està pendent només dels moviments de les dues dones besant-se és una forma de portar a l'extrem el mecanisme *voyeurista* que com hem pogut observar sol envoltar les figuracions de lesbianisme al cinema comercial. Denota la clara consciència de l'autor de posicionar el cos femení (i el lesbianisme) com a espectacle, mentre l'acció va succeint al seu voltant. De fet, les imatges de sexe entre les dues dones –i els homes que n'estan pendents–, es combinen amb imatges del públic assegut al teatre del festival de Cannes, gaudint de la pel·lícula que s'estrena. El muntatge equipara l'espectacle d'exhibició del cos femení amb l'espectacle cinematogràfic, retornant al concepte de Doane exposat a la introducció de “woman as screen” (1991, p. 19), i també recorda als “sexual numbers” que imiten escenes típiques de la pornografia i que Stables identifica en alguns films del *neo-noir* (1998, p. 174) –com hem vist, són clars els exemples de *Basic Instinct* i *Wild Things*–.

Al final d'aquesta seqüència, la *femme fatale* interpretada per Laure traïx els seus col·laboradors i marxa amb el botí, de manera que aquesta escena inicial té un desenllaç similar al d'algunes de les pel·lícules *neo-noir* anteriorment analitzades (com *Wild Things* o *Bound*), en les quals la nova dona fatal se surt amb la seva. Però malgrat partir d'uns referents evidents i assemblar-se a la dona fatal dels anys 90, el personatge de Laure protagonitza un gir inesperat. Brian de Palma aprofundeix en l'ambigüitat que en el cinema clàssic havia caracteritzat la dona fatal i ho materialitza en l'aparició de la *Doppelgänger*

¹⁰⁰ Com veurem a l'apartat 7.5, la presència i la possessió de la càmera té un pes especial en altres pel·lícules de temàtica lèsbica com *Carol*, *Disobedience* (Sebastián Lelio, 2017) y *High Art* (Lisa Cholodenko, 1998).

de la protagonista. L'autor construeix una pel·lícula que incorpora dos desenllaços antagònics en ella mateixa, i que es permet així el luxe inèdit de fantasiejar sobre els dos camins possibles de la dona fatal abans exposats: el del mal i el del bé, que històricament li havia sigut negat, explorant l'ambigüitat moral que era pròpia de la *femme fatal* als anys 40 i que als anys 90 la seva descendent convertida en lesbiana assassina havia semblat perdre.

Després d'haver protagonitzat la traïció que hem explicat, Laure es veu obligada a amagar-se dels seus antics socis, i busca la forma de deixar enrere París. Per fer-ho, necessita un passaport. En una escena que veiem a través de l'objectiu del paparazzi Nicolas Bardo (Antonio Banderas), un fotògraf obsessionat en recrear les vistes des del seu balcó a partir d'un collage de fotografies, i també des dels prismàtics de Racine (Edouard Montoute), un dels traïts a Cannes que busca revenja, Laure, ara amb una perruca obscura, es troba amb Veronica, que li dóna un paper amb una adreça.





Quan s'adona que Bardo l'està fotografiant, entra en una església per tal de refugiar-se, i allà dins un matrimoni de mitjana edat la confon amb una noia anomenada Lily. Laure acudeix a una habitació d'hotel en què espera que li puguin fer un passaport, però Racine hi ha arribat abans que ella. En una disputa amb ell, Laure es precipita per un celobert i quan cau, el matrimoni, que l'havia seguit des de l'església, la recull, i la porten a la que consideren que és casa seva: la casa de Lily. Allà, veient les fotos emmarcades i penjades a les portes de l'apartament, Laure s'adona de l'espectacular semblança que té amb Lily, que és una còpia literal de Laure però amb el cabell fosc (interpretada per la mateixa Rebecca Romijn). També descobreix el passaport de Lily i un bitllet d'avió per anar als Estats Units: just el que necessitava per a poder escapar. Satisfeta, Laure omple la banyera de Lily i s'hi submergeix. En aquest moment, Lily arriba a casa. Sabem que ha sigut víctima d'una tragèdia en què recentment ha perdut el seu marit i la seva filla petita: el seu pis és ple de flors i missatges de condol. Laure observa Lily, d'amagat. La veu obrir un calaix i agafar un revòlver i unes bales. La veu escriure, desesperada, una nota de suïcidi, abans de posar-se a jugar a la ruleta russa. En el segon intent, endevina la bala i mor. Acte seguit Laure, que ha suplantat la identitat de Lily, es troba en un avió camí dels Estats Units. Dins el mateix avió coneix Watts (Peter Coyote), un multimilionari que es convertirà en el seu marit. Set anys més tard, la parella és de nou a París perquè ell és nomenat ambaixador dels Estats Units a França. Paral·lelament, Black Tie (Eriq Ebouaney) un altre antic col·laborador traït de Laure, surt de la presó on havia ingressat el dia del cop frustrat a Cannes i vol venjar-se d'ella. El seu company Racine li explica que no ha aconseguit trobar-la en tots aquests anys, però que sí que ha trobat Veronica, la seva còmplice, la qual sospita que ha estat venent els diamants. Al mateix moment, el paparazzi Bardo rep

l'encàrrec d'aconseguir fotografiar la misteriosa dona del nou ambaixador nord-americà, de la qual no en sembla existir cap imatge. Tot això desembocarà en una seqüència en què veiem Veronica asseguda a la taula d'un cafè, esperant, amb un maletí, algú que no arriba. Finalment, se'n va. Entra en un portal però en surt corrent, perseguida per Black Tie i Racine, que l'atrapen i li pregunten violentament on és Laure. Just després la llencen a sota d'un camió que passa en aquells moments pel carrer i que l'atropella brutalment. Una vegada el camió ha passat, Black Tie veu un pòster que s'acaba de desplegar amb la foto de la dona del nou ambaixador dels Estats Units que Bardo ha robat: és Laure.

L'ambaixada havia intentat comprar la foto abans de la publicació, però Bardo ja l'havia venut i no es va poder fer enrere. Tot i així, mogut per la curiositat que li desperta aquesta dona misteriosa, i també per un cert sentiment de culpa, comença a espiar-la i seguir-la. Sospita que es troba molt afligida, fins i tot que és maltractada, i la segueix fins a una habitació d'hotel on creu que pot voler treure's la vida, i s'hi apropa amb la intenció d'evitar-ho. Ella, però, com és propi de la seva naturalesa de *femme fatale*, l'utilitzarà i el farà caure en el seu parany. De manera similar a altres *femme fatales* del *neo-noir* com Catherine Tramell, Laure és plenament conscient del que la seva presència genera i es capaç de manipular el *voyeur* masculí en el seu benefici. Laure fingeix que ha sigut segrestada per Bardo, i cita el seu marit en un pont de matinada amb 10 milions de dòlars per al rescat. En el moment en què Watts pretén entregar el maletí amb els diners a canvi que l'alliberin, Bardo intenta explicar-li l'engany, però abans que pugui verbalitzar-ho, Laure ja ha disparat el seu propi marit al cor, i després dispara Bardo, amb la intenció de matar-lo, culpar-lo de l'assassinat de Watts i desaparèixer amb els diners del rescat. Black Tie i Racine, però, també l'han estat vigilant i entren en aquest moment en escena, apallissen Laure i la llencen pel pont, a l'aigua. En aquest moment, quan sembla que tot s'ha acabat per a ella, la *femme fatale* lluita per sortir a la superfície i es troba, de nou, 7 anys enrere dins la mateixa banyera de l'apartament de Lily, en el moment en què aquesta arriba a casa.

En la primera oportunitat que se li ofereix, la *femme fatale* actua com se suposa que ha de fer segons l'herència *noir* (i *neo-noir*): deixa morir la seva *doppelgänger* (que pot ser

considerada la part positiva d'ella mateixa) i aprofita l'ocasió per suplantar-li la identitat i escapar així dels seus perseguïdors¹⁰¹. En un principi té èxit, però finalment els esdeveniments es torcen per a ella, i just en el moment en què l'espectador pensa que morirà, desperta en el mateix punt on havia pogut decidir salvar la seva doble i té l'oportunitat inèdita de canviar la història.

En el segon desenllaç possible del film, Laure atura Lily abans que dispari segon tret, i la convenç perquè agafi el seu avió als Estats Units. Li assegura, a més a més, que en el mateix avió coneixerà un home bo amb qui podrà refer la seva vida (Watts). El fet de salvar la vida a la seva doble provoca una sèrie de casualitats que portaran la *femme fatale* al final feliç. De camí a l'aeroport, Lily es topa amb un camioner, que alaba el penjoll que ella porta. Lily li regala, per a la seva filla, i li recomana que quan la seva filla creixi el porti al camió de manera que sempre se senti acompanyat per ella.

La dona fatal redimida que crea De Palma fa explícit tot el que amagaven les seves predecessores (el poder sexual tant adreçat a homes com a dones, la dona activa capaç d'exercir la violència, l'ambigüïtat moral expressada a través de la inclusió de la *döppelgänger*, i la dissort que porta implícita la seva condició). A més a més, en el film hi torna a aparèixer un altre factor que del qual hem parlat anteriorment: la força de les aliances femenines, una força que de nou és presentada des del punt de vista (masoquista) masculí, però que com en casos anteriorment analitzats pot permetre una apropiació feminista. Com avançàvem, al final del film sabem que al principi la *femme fatale* no pretenia enganyar tothom i marxar amb el botí, sinó que ja havia pactat partir-se el botí amb la dona que suposadament havia de seduir.

En el final alternatiu que ofereix De Palma, en el qual les coses surten bé per a la *femme fatale*, es repeteix l'escena en què Veronica es troba a la terrassa d'un cafè, al final de la qual, en el primer final plantejat, acaba morint. Aquesta vegada no espera ningú, sinó que es troba amb Laure. Veronica li apropa un maletí platejat a Laure i tenen la següent

¹⁰¹ Escaparà als Estats Units, el lloc d'origen dels personatges com ella.

conversa:

- **Veronica:** Here you have, there is a little less than four million.

- **Laure:** Four?!

- **Veronica:** That's the best I could do, I had to sell them one at a time. Sorry that it took so long but it was the safest way.

- **Laure:** Not bad for a night's work, ugh?

- **Veronica:** You call that work? [Pausa] My Love, it's best we don't see each other again...

En aquest moment, Veronica s'apropa a Laure amb la intenció de fer-li un últim petó de comiat, a la boca, però Laure es gira i li ofereix la galta. Per una banda, el fet que es parteixin el botí ens dóna a entendre que eren còmplices des del primer moment, i per tant, probablement l'escena de la seducció va ser fingida (el lesbianisme que veiem de nou, és fictici), per altra banda, de les paraules de Veronica també es desprèn que la seva atracció cap a Laure sí que és real, per bé que no queda clar que sigui corresposta. Cal destacar també que l'escena se'ns mostra només a una meitat de la pantalla, mentre que a l'altra banda de la pantalla partida veiem al paparazzi Nicolas Bardo, interpretat per Antonio Banderas, que ho està fotografiant tot amb la seva càmera. Com en nombroses escenes en què hi ha una certa intimitat entre dones, el punt de vista que tenim de l'escena és el del *voyeur* masculí. Sentim la conversa entre les dues dones (pràcticament és el primer cop que sentim parlar Veronica) però tot i que la conversa és intel·ligible, ni tan sols està en un primer pla sonor.



Quan les dues dones se separen, seguim les cames de Verónica fins al mateix portal on havia anat la vegada anterior, on l'esperen, de nou, Racine i Black Tie. Com abans, la persegueixen i l'atrapen, i la llancen als peus d'un camió en moviment. Aquesta vegada, però, el reflex d'un raig de sol en el maletí de Laure, que rebota en el penjoll que porta el camioner al retrovisor (el que li va regalar Lily) fan que perdi la visió i el control del camió, que es desvii, i que els atropellats que moren a l'acte resultin ser Racine i Black Tie, en lloc de Verónica.

Després de l'accident, Nicolas Bardo baixa a oferir-li sa seva ajuda a Laure, per com es miren els dos personatges, per la música que sona, entenem que s'agraden. El fotògraf li diu que li resulta familiar i li pregunta si no s'han conegut abans. Ella respon, amb un somriure, "only in my dreams", fent referència a tota l'acció que té lloc a la primera part del film, amb el primer desenllaç possible, el qual ella sembla recordar perfectament.

Fitxa analítica:

- **La pel·lícula conté alguna mostra o mostres explícites de lesbianisme?** Sí, hi ha una seqüència important en la trama en la qual la protagonista sedueix una altra dona, i, posteriorment, ambdues tenen sexe al lavabo durant la projecció d'una estrena en el marc del festival de cine de Cannes.

- **En quin context es donen aquestes mostres? Quines connotacions acompanyen aquests moments? Descripció de la posada en escena:** La protagonista acudeix a una *premiere* del festival de Cannes fent-se passar per fotògrafa. La dona seduïda, l'acompanyant del director de la pel·lícula que es presenta, porta un top en forma de serp amb diamants encastats per valor d'uns 10 milions de dòlars. La missió de la *femme fatale* és seduir-la, i mentre tenen sexe, aconseguir substituir la valuosa indumentària per una rèplica, a través d'un complicat entramat amb nombroses persones implicades. Tota l'operació, escena de sexe inclosa, és monitoritzada al detall per diversos homes. L'atracció entre les dues dones, doncs, no es planteja com real, sinó com un parany.

- Descripció i trets icònics dels personatges que protagonitzen les imatges lèsbiques de la pel·lícula. Ambdues són dones que encaixen perfectament en els canons de bellesa heteronormatius imperants. Laure Ash és una *femme fatale* polifacètica, que canvia d'aparença diverses vegades al llarg del film. Quan comença la pel·lícula, en el moment de l'escena lèsbica, té un *look* més aviat androgin: porta el cabell curt, engominat i pentinat cap endarrere, va vestida de negre, amb pantalons ajustats, top i talons d'agulla. La dona seduïda, Veronica, tal i com la presenta Brian de Palma, podríem dir que és predominantment un cos: un personatge poc profund, que pràcticament no té línies de diàleg en tota la pel·lícula. Es recorda sobretot per la seva presència física. És una dona prima, alta, amb el cabell castany llarg i una forma sensual de vestir i de moure's. En la seva presentació desfila per la catifa vermella de Cannes amb el seu provocatiu top, una faldilla curta i talons també d'agulla. En el primer moment en què apareix en pantalla, sentim com un periodista retransmet l'arribada dels convidats a l'estrena, indicant amb nom i cognoms qui és cadascú. A ella s'hi refereix senzillament pel seu nom de pila, "Veronica", i tot i que no dóna cap tipus d'informació sobre ella, sí que parla extensament sobre el top que porta, destacant el seu valor incalculable i el nom i cognom de la persona que l'ha dissenyat.

- L'expressió del desig entre les dues amants s'expressa a partir del pla/contraplà? No hi ha exactament un pla/contraplà entre les dues dones en l'escena de la seducció. Hi ha més aviat nombroses mirades de desig de la seduïda, Veronica, cap a Laure, que l'observa a través de l'objectiu de la seva càmera. Les mirades les observem des del punt de vista de Laure, al costat de la qual hi ha la càmera. Aquesta seqüència suggereix que Laure té el control de la situació, i posa de manifest l'irresistible poder de seducció de la *femme fatale*. També hi ha, però, un pla subjectiu de Verónica observant el cos de Laure allunyar-se, just després que Laure li xiuxiueixi a l'orella, presumiblement, que la segueixi fins el lavabo.

- Test de Bechdel: les protagonistes parlen en algun moment entre elles? D'alguna cosa que no sigui un home? S'expressen els seus sentiments? Les protagonistes de l'escena lèsbica pràcticament no parlen entre elles en cap moment. En el moment de la seducció, Laure xiuxiueja alguna cosa inintel·ligible a la orella de Veronica. Després de

l'escena de sexe, en el que són les primeres paraules en veu alta que surten de la boca de Laure, li diu a Veronica que fugui d'allà, que escapi, entenem que per protegir-la. L'única conversa entre les dues dones es dona a la conclusió de la pel·lícula, al final del desenllaç alternatiu. En una escena que s'havia repetit a la primera part de la pel·lícula amb un desenllaç diferent, Laure i Veronica es troben prenent cafè en una terrassa (a la primera versió Laure no apareix). Veronica dóna un maletí a Laure amb la seva part del botí, prop de 4 milions de dòlars. Laure respon que no està malament per una nit de feina, i Veronica li pregunta, retòricament, si considera "allò" feina, referint-se a l'escena de seducció i sexe entre les dues. Acte seguit li diu que, per seguretat, és millor que no es tornin a veure mai més, mentre s'hi apropa per fer-li un petó de comiat. Laure somriu però no respon, i quan Veronica s'hi apropa en el que sembla que és un gest per fer-li un últim petó a la boca, es gira i li ofereix la galta. Aquesta última escena, que pràcticament és la primera en què sentim la veu de Veronica, és l'escena en què més a prop estan d'expressar-se els seus sentiments. A la lògica del film, doncs, les dues protagonistes de l'escena lèsbica no estan enamorades. Com en varies de les pel·lícules que analitzem, hi ha una *absència* de lesbianisme: ni tan sols és clar que l'atracció entre elles sigui real. Des del principi sabem que la seducció forma part d'un entramat per aconseguir robar els diamants. En un primer moment pensem que Laure fa caure Veronica en un parany, després entenem que són còmplices, i la frase final de Veronica ens dóna entendre que en el seu cas l'atracció no va ser fingida, cosa que no queda clar en el cas de Laure. Per altra banda, com hem explicat anteriorment, tot i ser la única conversa entre les dues dones, no la veiem des d'un punt de vista omniscient sinó des del punt de vista del *voyeur*, i a Veronica, que està d'esquenes a la càmera, ni tan sols li veiem la cara, simplement sentim la seva veu en *off*, i en un segon pla sonor.

- **Hi ha la figura d'un voyeur masculí en el film?** Sí, aquesta pel·lícula explicita de manera molt evident la qüestió del *voyeurisme*, un tema que per altra banda, com hem comentat, és molt recurrent en la filmografia d'un director com De Palma. En primer lloc, com hem esmentat més amunt, l'única escena de sexe lèsbic del film està planificada i monitoritzada al detall per un entramat d'homes. En segon lloc, en nombrosos moments veiem a la protagonista o bé a través de la càmera del fotògraf Nicolas Bardo, o bé a través

dels prismàtics dels seus perseguïdors (en un moment concret, la veiem, en pantalla partida, des del punt de vista d'ambdós al mateix temps). En tercer lloc, podríem dir que el protagonista masculí de la pel·lícula, Nicolas Bardo (l'única persona per la qual al cap i a la fi la *femme fatale* sembla mostrar sentiments) és de fet un *voyeur* professional, per la seva condició de paparazzi. En nombroses ocasions el veiem espiant sobretot Laure però també Veronica i altres persones que entren al seu camp de visió. Per altra banda, Laure és capaç d'aprofitar-se de la condició de *voyeur* de Nicolas. Al primer dels dos desenllaços possibles, és capaç d'enganyar-lo, fingint ser una dona maltractada¹⁰², per provocar la seva intervenció i fer-lo caure en el seu parany. En el segon desenllaç possible, també és el seu *voyeurisme* el que els uneix.

- **Els personatges lèsbics són víctimes de violència?** Sí. Els personatges que protagonitzen l'episodi lèsbic traeixen els seus caps, els ideadors de l'estafa, per quedar-se amb el botí, i en el primer desenllaç del film, són castigats en conseqüència. Tan bon punt Black Tie, un dels cervells de l'operació, surt de la presó, busca venjança. En el primer desenllaç, aconsegueixen assassinar tant Veronica com Laure. En el final alternatiu, en canvi, cap de les dues mor i són els seus perseguïdors els que pereixen en un accident mentre busquen la seva venjança.

- **Els personatges lèsbics exerceixen la violència? I l'assassinat?** Sí, en el primer final que ofereix la pel·lícula Laure és capaç d'assassinar el seu nou marit després de fingir el seu propi segrest, amb la intenció de fugir amb els diners del rescat, i també intenta assassinar Nicolas. Veronica no exerceix cap tipus de violència explícita. En el desenllaç alternatiu, Laure no porta a terme cap assassinat (els seus perseguïdors moren per un cúmul de casualitats), i això explicaria que es pogués permetre ser feliç.

- **Quina connotació moral té aquesta violència a la pel·lícula? Contra qui va dirigida?** Una part de la violència que exerceix Laure va dirigida a alliberar-se dels seus perseguïdors, que no són en cap cas personatges positius. Per altra banda, quan en el

¹⁰² De nou, com a *Wild Things* i altres films del *neo-noir* com *The Last Seduction*, hi trobem una certa frivolització de la violència masculista.

primer dels possibles desenllaços assassina un personatge positiu com el seu marit, i també dispara Nicolas, per pura avarícia, aquesta violència serveix per evidenciar la maldat genuïna de la *femme fatale*.

- **Quina postura pren el director o directora de la pel·lícula?** Com hem comentat anteriorment, el director Brian De Palma mostra una consciència molt gran dels codis cinèfils amb els que juga, per com porta a l'extrem, per exemple, la figura del *voyeur*, o per la seva forma de posar en escena l'ambigüïtat de la *femme fatale* clàssica. En els crèdits d'obertura, veiem l'esmentada escena de *Double Indemnity* en què la *femme fatale* interpretada per Barbara Stanwick dispara al seu amant, interpretat per Fred MacMurray, però falla el tret, i després és incapaç de disparar una segona vegada. En aquest moment, la *femme fatale* confessa que està podrida per dins, que no ha estimat mai ningú... fins en aquest moment, en el que és una de les mostres més clares de l'ambigüïtat moral de la *femme fatale* en el cinema clàssic. De la mateixa manera, en el desenllaç en què mata el seu marit, la *femme fatale* representada per Rebeca Romijn confessa minuts abans al personatge d'Antonio Banderas que està podrida per dins, i que no pot escapar de tot el mal que ha fet a la vida. Brian de Palma, però, ofereix a la *femme fatale* la possibilitat de redempció, materialitzada en el segon desenllaç possible, en què la *femme fatale*, Laure, salva la vida a la seva doble, Lily, en lloc de suplantar la seva identitat. Aquest acte de bona fe de Laure donarà peu a una sèrie de casualitats que li salvaran la vida tant a ella com a Veronica, i que eliminaran els seus perseguidors. També entenem que aquesta possibilitat de redempció és en part el que permetrà Laure estimar per primera vegada. Intuïm que tindrà una història d'amor real amb el fotògraf Nicolas Bardo, quan a la primera versió de la història això no havia sigut possible.

7.2 *Mulholland Drive*: pervivència de l'arquetip en la desconstrucció

Fitxa tècnica:

Títol: *Mulholland Drive*

Direcció: David Lynch

Guió: David Lynch

Data i lloc d'estrena: 16 de maig de 2001, al festival de cinema de Cannes, a França

Data d'estrena a Espanya: 8 de març de 2002 (8 d'octubre de 2001 al festival de cinema de Sitges)

Dades de pressupost i recaptació:

Pressupost estimat 15.000.000 \$

Recaptació total a taquilla als Estats Units 7.220.243 \$

Recaptació a nivell global aproximada 20.112.339 \$

David Lynch és un dels autors més singulars i influents del cinema postmodern. La seva pel·lícula *Mulholland Drive* (2001) pot considerar-se un homenatge al film *noir* clàssic anteriorment citat *Sunset Boulevard* de Billy Wilder (*Mulholland Drive* agafa el nom d'una carretera propera al reconegut carrer Sunset Boulevard, de Los Angeles, que també apareix a la introducció de la pel·lícula). Com el film de Wilder, el de Lynch s'ambienta en la pròpia indústria cinematogràfica, cosa que és indicadora d'una reflexió entorn els referents de Hollywood que com veurem resulta d'elevat interès en aquesta investigació. En paraules de Lindop: “Lynch draws on *Carmilla*, combining it with the aesthetic conventions of film *noir*, in order to create what is ostensibly a contemporary, poststructuralist critique of the Hollywood dream factory” (2015, p.59). En aquesta abstracta pel·lícula, l'autor nord-americà també porta a terme una desconstrucció de la narració cinematogràfica tradicional, dins la qual s'hi pot reconèixer l'arquetip que estudiem.

El cinema de Lynch demostra, a grans trets, certa obsessió pel sinistre, com també per l'absurd (Navarro, 2006, p. 19). Podem dir que desprèn una sensació postmoderna nihilista, d'ambigüitat (que se situa per sobre del bé i del mal) i contradicció. Domènec Font (2009) i

algunes teòriques com per exemple Lindop (2015, p. 59), en la cita que acabem de destacar en què menciona la influència de la novel·la *Carmilla* (de la qual hem parlat a l'apartat 5.1.1 del marc teòric) en el film, reconeixen en *Mulholland Drive* una història de vampirisme. El nom de Camilla (la *femme fatale* interpretada per Laura Harring) recorda de manera evident al de la famosa vampira de Sheridan Le Fanu. Però Font també en compara l'argument amb el de *Persona* d'Ingmar Bergman (1966) –equipara el personatge de la noia muda a *Persona* amb el de l'amnèsica al film de Lynch– (2009). És interessant destacar, en aquest punt, aquesta transcendència del vampirisme més enllà del gènere de terror en la representació de relacions femenines a la gran pantalla. Andrea Weiss ja en parla a principis dels anys 90, i posa com a exemples l'esmentada *Persona* o el film de Rainer Werner Fassbinder *Die bitteren Tränen der Petra von Kant* (*Les amargues llàgrimes de Petra von Kant*, 1972). En paraules de Weiss: “the connection between lesbians and vampires has not been restricted to the horror genre, but resonates throughout much of existing cultural representations of lesbianism” (1993, p. 85). A part d'aquesta destacable noció vampírica, molt lligada a la representació de les relacions entre dones en el cinema, a *Mulholland Drive* també hi tenen un pes important altres conceptes que hem treballat, com la figura de la *femme fatale* o la dualitat femenina. Aquesta pel·lícula es mou, doncs, dins dels mateixos universos simbòlics que hem estat exposant en apartats anteriors, però al mateix temps n'ofereix una revisió molt particular.

Tot i que la seva obra és molt complexa i difícil de categoritzar, podem trobar certs patrons que es repeteixen en els films de David Lynch. Ivan Pintor observa que hi tenen una presència recurrent i especialment important dos aspectes essencials en aquesta investigació: el sexe i l'assassinat, que de nou, com en tot l'univers que envolta la figura de la lesbiana assassina, solen aparèixer relacionats i que són cabdals a la pel·lícula que analitzem. Segons Pintor, en els films de Lynch, “sexo y asesinato suelen ser (...) el núcleo del trauma en torno al cual se derrumba el orden simbólico que guía al espectador” (2006, p. 94). Malgrat sigui difícil i fins i tot, segons el propi autor, potser innecessari, realitzar una interpretació racional de l'argument de *Mulholland Drive*¹⁰³, hi ha una lectura que

¹⁰³ “No entiendo por qué el público espera que el arte tenga sentido cuando acepta que la vida no lo tiene” (Lynch citat per Pintor, 2006, p. 94).

sembla prou coherent i que resulta especialment efectiva en el marc d'aquest treball, segons la qual podríem considerar el film com la història abstracta d'una relació lèsbica frustrada.

La pel·lícula comença amb un misteriós accident a la carretera de Mulholland Drive i amb la posterior arribada de la lluminosa Betty (Naomi Watts) a Hollywood. Betty és una prometedora actriu que arriba a la meca del cinema amb la intenció de fer-se un lloc a la gran indústria del setè art. La jove actriu s'instal·la a l'apartament d'una tieta absent, dins del qual, amb gran sorpresa, hi troba una noia amnèsica (Laura Harring): es tracta de la jove que sobreviu l'accident que hem presenciats al principi del film. En veure un pòster del *film Gilda*, la jove adopta el nom de Rita. Betty i Rita estan cada cop més unides, i Betty s'implica en intentar ajudar la seva nova amiga a recuperar la memòria. Un dia, Rita recorda un nom: Diane Selwyn. Les dues noies aconsegueixen trobar la casa de Diane, però quan hi entren, hi troben el seu cadàver en descomposició, i marxen corrents, espantades. Sospiten que Rita està sent perseguida i que pot estar en perill, i Betty l'ajuda a canviar el seu aspecte. Aquella mateixa nit, Betty suggereix a Rita que no cal que segueixi dormint al sofà. Rita li fa cas i es fica al llit amb ella, despullada. Les dues dones tenen sexe, i Betty li diu fins a dos cops a Rita que està enamorada d'ella, però Rita respon amb el silenci.

Podem considerar que el film està dividit en dues parts, separades per la inclusió de la caixa blava, que apareix per primera vegada just després de l'escena de sexe entre les dues dones. La primera part del film, la que acabem de descriure, seria un somni de Diane Selwyn –Betty a la primera part– que podem considerar el somni d'una morta (Pintor, 2006, p. 103), una mena de fantasia sobre com li hauria agradat que fossin les coses¹⁰⁴, i la segona part seria la història “real”, al final de la qual Diane se suïcida –la pel·lícula dóna clares pistes visuals en aquest sentit; per exemple, al principi del film sembla que la càmera s'introdueixi dins un coixí vermell, que és el mateix que veiem en la seqüència final del suïcidi de Diane–. Segons aquesta explicació, a la segona meitat entenem que les dues dones són amants (o que ho han estat) i actrius. Veiem com el personatge interpretat per

¹⁰⁴ Que és el que són els somnis en essència, una manera virtual d'acomplir els desitjos. Això podria ser un altre motiu d'homenatge a *Sunset Boulevard*, que pot considerar-se el relat d'un mort.

Watts, Diane Selwyn, viu a l'ombra de Camilla Rohdes (Laura Harring) –Rita a la primera part–, qui no només trenca la seva relació sentimental amb Diane, sinó que a més a més l'humilia públicament (tant pel que fa als papers a què es veu relegada, com pel petó amb l'altra dona davant els seus ulls, com per la seva intenció de casar-se amb el director de la pel·lícula en què treballen). Diane, plena de frustració i gelosia, decideix contractar un assassí a sou que mati Camilla. El senyal que la feina està feta serà una clau blava. Abans de suïcidar-se, veiem Diane en possessió de la clau blava que provaria que s'ha comès l'assassinat. Al principi del film i abans del misteriós accident que li salva la vida, Camilla/Rita és a punt de ser assassinada, cosa que converteix el film en una mena de *loop*.

Tot i que *Mulholland Drive* és inequívocament la visió concreta d'un autor (home, blanc i heterosexual; com la gran majoria de pel·lícules que hem analitzat fins ara) aquest film mostra una subjectivitat femenina més evident que la majoria de les pel·lícules estudiades en apartats anteriors. Com hem explicat, l'escena de sexe entre les dues dones que desencadena el pas a la segona part del film, comença amb Betty oferint-li a Rita dormir amb ella. Rita accepta l'ofertament i un cop al llit li diu “Good night, sweet Betty” i li fa un petó al front. L'altra li torna el petó a la boca. Mentre les dues dones es besen i s'acaricien en unes imatges prou explícites i realistes, Betty pronuncia dues vegades l'expressió “I'm in Love with you” i no obté resposta. Aquesta frase diferencia aquesta seqüència de moltes de les anteriorment analitzades perquè no ignora els sentiments de qui la protagonitza. Es tracta d'una escena lèsbica sense contraplà masculí i sense el context de baixada als inferns que hem descrit en anteriors ocasions, i amb la presència explícita de sentiment, encara que sigui no correspost.

Cal destacar que a la declaració d'amor de Betty, Rita respon amb silenci. Acte seguit apareix la clau blava i el teatre de l'absurd (del *Silencio*) que simbolitza el trànsit a l'altra part del film. En aquesta segona part Betty recobra la seva identitat de Diane i deixa de ser el personatge extremadament lluminós que era al principi. Canvia els tons pastels i l'estil de maquillatge sobri i formal de la primera part per un aspecte descuidat i demacrat, obscur. Una escena clau per entendre el tipus de relació que tenen les dues dones és la que ocorre al sofà del seu apartament, quan mentre estan estirades l'una a sobre de l'altra, sense

samarreta, Camilla (abans Rita) li diu que no es poden continuar veient. Diane reacciona amb ràbia i frustració i demana si és a causa “d'ell”. A continuació, veiem en algunes seqüències que demostren que Diane té el punt de vista narratiu i que aquesta frustració se li fa insuportable, fins al punt de desitjar la mort de Camilla –també la veiem masturbar-se violentament i amb evident frustració–.

Primer, en el rodatge d'una pel·lícula en la qual treballen les dues, l'actriu protagonista, Camilla, s'ha de fer un petó apassionat amb un personatge masculí. El director, Adam (Justin Theroux), amb el qual entenem que Camilla té una relació, demana a tots els treballadors que abandonin el set per tal de tenir intimitat per preparar l'escena amb els actors. Camilla demana si Diane, que té un paper de figurant en el film, es pot quedar. En una actitud que denota un cert sadisme, pretén que ella vegi com es fa un petó amb Adam, i li dedica una mirada de provocació quan ho fa. Més endavant, Diane es troba a casa seva i rep una trucada de Camilla. Diane estava convidada a un sopar a casa d'Adam, però no tenia cap intenció d'anar-hi. Camilla insisteix en què hi vagi fins que l'aconsegueix convèncer, al·legant com d'important és per a ella poder comptar amb la seva presència. Durant el sopar, Diane es torna a sentir humiliada en dos moments. Primer, quan Camilla i Adam anuncien el seu compromís, i segon, quan Camilla es fa un petó a la boca amb una altra dona davant Diane.







En aquestes successions d'imatges s'ha invertit el triangle que havíem pogut observar en les seqüències analitzades en els apartats 6.1.1 “*Basic Instinct*: el triple paradigma de lesbiana assassina” i 6.1.4 “*Wild Things*: el dispositiu voyeurista i el lesbianisme”. En aquest cas, per primera vegada el punt de vista narratiu és el de la lesbiana frustrada, que observa els petons exhibicionistes de la *femme fatale*. En ambdues seqüències, aquest exhibicionisme és evidenciat tant pels diàlegs (com hem explicat, abans de fer-se el petó amb Adam, Camilla demana explícitament que Diane es quedi) com pels gestos (per les emfàtiques mirades que li dedica). La dona fatal, seguint l'estela dels personatges en què s'inspira, es fa un petó amb un home i després amb una dona, a qui deixa una marca de pintallavis. Però Diane no adopta la posició de *voyeur* que tenia el personatge masculí en el films anteriorment esmentats, ella no pot deixar-se endur pel plaer d'observar, com fan els personatges masculins. Ella no vol veure les imatges, sinó que és forçada a veure-les –com hem explicat, no tenia cap intenció d'assistir al sopar– i això la fa patir.

Del moviment de ràbia final de Diane quan Camilla i el director anuncien el seu compromís (just després de la seqüència del petó amb l'altra dona), passem a la reunió de Diane amb un assassí a sou. Ella li ensenya una foto i li demana que la mati, ell li diu que

quan li entregui els diners no hi haurà volta enrere, i li mostra la clau blava que li enviarà quan la feina estigui feta: és la mateixa que ja hem vist en moments anteriors, i la que Diane contempla en el moment previ al suïcidi. Simplificant l'argument del film, l'amant refusada ordena l'assassinat de l'altra però posteriorment és incapaç de suportar-ho i se suïcida. A la primera part del film, Diane, ja morta, divaga al voltant d'una realitat alternativa per a ella i la seva amant, convertides en persones diferents. A *Mulholland Drive*, com a molts dels films inclosos a la mostra, l'amor lèsbic és no correspost, i com passava a *Basic Instinct* o a *Single White Female*, la gelosia de la lesbiana frustrada porta a l'intent d'assassinat. La trama lèsbica es manté a banda i banda del film (tant al somni com a la realitat), i en les dues parts Betty-Diane sembla més entregada i és qui en surt mal parada. L'argument no és tan diferent d'altres pel·lícules de Lynch com *Lost Highway* (*Carretera Perdida*, 1997), en què el protagonista assassina la seva amant per frustració, per gelosia. En les dues hi ha un intent de redempció imaginant una nova vida, al costat de la mateixa persona. La diferència principal és que la protagonista de *Mulholland Drive* està morta i el protagonista de *Lost Highway* no, i també que ell comet l'assassinat de manera activa i ella no: l'encarrega a un assassí a sou. La dona no és capaç d'executar l'assassinat i paga un home perquè ho faci per ella, però no pot aguantar els remordiments i se suïcida. L'home descarrega la seva frustració amb violència, amb un brutal assassinat que comet en un estat d'inconsciència.

En la seva anàlisi de *Mulholland Drive*, Michel Chion la descriu com una història de bogeria (2003, p. 327). Parla d'un tipus de personatge recurrent en el cinema de Lynch que ell anomena l'home pont: que es troba entre dues dones i dos mons –com passa amb els protagonistes masculins de *Lost Highway* i *Blue Velvet*, per exemple–. Chion observa que a *Mulholland Drive* aquest personatge ha estat suprimit. En realitat, però, en el film que analitzem Diane compleix en certa manera aquesta funció. Ella és la “dona pont”, igual que a *Lost Highway* Jeff muta en Dave, ella muta en Betty per intentar reinventar-se. Per tant, de nou en aquest film hi trobem que una figura femenina s'ha apropiat d'un lloc de la trama que normalment en les pel·lícules de Lynch havia estat masculí.

Per altra banda, observem que el personatge de Laura Harring de la segona part del film és

de manera evident una *femme fatale*. A la primera part, el personatge de Rita no recorda qui és. Apareix indefensa, desproveïda del seu poder a causa de la seva amnèsia. El nom de Rita, a més a més, és un clar homenatge a la icònica *femme fatale* interpretada per Rita Hayworth, perquè com hem explicat, se li ocorre precisament en veure un pòster del *noir* clàssic *Gilda*. A l'altra meitat de la pel·lícula, en canvi, la veiem en tota la seva esplendor i torna a repetir-se la combinació dona fatal/lesbiana frustrada que ja havíem vist, per exemple, a *Basic Instinct*, amb els personatges de Catherine Tramell i Roxy.

A *Mulholland Drive* resulta irònic que la primera part del film, la que és irreal, és en termes generals la més convencional. L'escena de sexe entre les protagonistes ha aparegut en algunes llistes de moments més eròtics de Hollywood, cosa que és sorprenent tractant-se d'un film de Lynch. Es podria dir que l'escena de sexe de *Mulholland Drive*, malgrat ser entre dues dones, és de les més convencionals dins el repertori del director nord-americà, especialista en recrear escenes de sexe frustrades o malaltisses (com les que podem veure a *Blue velvet* o *Lost Highway*). Roger Ebert diu a la seva crítica del film “Betty and Rita have two lesbian love scenes so sexy you'd swear this was a 1970s movie, made when movie audiences liked sex” (2001). Això no obstant, malgrat que és una escena convencional a nivell formal, segons que el que podem deduir de l'explicació argumental que hem extret del film aquesta escena de sexe està inclosa en la part de somni de Diane, cosa que n'explicaria una certa idealització. La seqüència funciona com un somni eròtic de Diane, i per tant, de nou, és irreal. A la vegada, com veurem que passa en pel·lícules que analitzarem posteriorment com *Black Swan* o a *Chloé*, el sexe lèsbic és l'excés que fa trontollar l'univers simbòlic del film i que l'inverteix.

En relació al concepte d'absència anteriorment explicat cal destacar que just després de la seqüència de sexe apareix el buit filmic a través del citat “teatre del *Silencio*”. Betty declara el seu amor a un personatge que ha perdut la seva identitat, i que li respon amb el no res. Després, l'amnèsica Rita desperta enmig de la nit amb la misteriosa necessitat d'anar a algun lloc, i Betty l'acompanya. Les dues dones (ara ambdues amb el cabell ros) s'asseuen a un pati de butaques absolutament buit i contemplen un melancòlic xou que exemplifica l'engany de la percepció i l'espectacle, i que les traspasa visiblement. Sentim

les paraules “¡Silencio! ¡No hay banda!”. Veiem músics interpretant cançons: deixen de tocar i la música segueix sonant. La percepció ens havia enganyat, les cançons en realitat estan enregistrades: els músics no eren músics i funcionen com a metàfora de tot el que havíem vist fins ara, una il·lusió.

Fitxa analítica:

- La pel·lícula conté alguna mostra o mostres explícites de lesbianisme? Sí, al final de la primera part del film, Betty/Diane i Rita/Camilla se'n van al llit juntes. Es besen i fan l'amor. També, a la segona meitat del film, en el que sembla ser un record de Diane, estan juntes, despullades de cintura en amunt, al sofà del pis de Diane, i quan sembla que estan començant a tenir sexe, Camilla diu a Diane que no poden continuar i que és el moment de deixar la relació.

- En quin context es donen aquestes mostres? Quines connotacions acompanyen aquests moments? Descripció de la posada en escena: En la primera trobada sexual que veiem entre les dues, Betty (Diane) ajuda l'amnèsica Rita (Camilla) a intentar fer memòria. Seguint la pista d'un nom que Rita recorda arriben a l'apartament de Diane Selwyn, on hi descobreixen el seu cadàver. Sospiten que Rita pot estar en perill, i Betty l'ajuda a canviar d'aspecte, arreglant-li una perruca rossa. A la nit, quan s'acomiaden per anar a dormir, Betty diu a Rita que a dins de casa es pot treure la perruca, i li diu també que no cal que dormi al sofà, que pot dormir al llit amb ella. Rita li fa cas, es treu la roba i es fica al llit, despullada, amb Betty. Just abans d'anar a dormir, s'incorpora i diu “Good Night, sweet Betty”, mentre li fa un petó al front. Acte seguit, les dues dones es besen a la boca, Rita despulla Betty, i comencen a acariciar-se. Betty pregunta a Rita si ha fet això alguna vegada (entem que en referència a tenir relacions amb una altra dona), ella respon que no ho sap, i li retorna la pregunta. Betty diu “I want to, with you”. Mentre segueixen fent l'amor, Betty li diu a Rita fins a dues vegades que està enamorada d'ella, sense obtenir cap resposta a canvi. Més enllà de la declaració d'amor no corresposta del final, l'escena és més aviat idíl·lica, cosa que podria respondre a que, com hem explicat, segons la lògica del film, l'escena forma part d'aquest somni de Diane. A la trobada que es representa a la

segona meitat del film, que entenem que és un record real de Diane, en una escena quotidiana en què sembla que les dues dones estan a punt de tenir sexe, Camilla atura Diane i li diu que han de deixar de veure's. Diane reacciona amb una gran ràbia i frustració, es nega a acceptar el que Camilla li diu, i fins i tot sembla que per un moment la vulgui forçar a estar amb ella.

- Descripció i trets icònics dels personatges que protagonitzen les imatges lèsbiques de la pel·lícula. Les dues protagonistes de les escenes lèsbiques al film són els personatges de Betty/Diane (Naomi Watts) i Rita/Camilla (Laura Elena Harring). La primera escena de sexe té lloc al final de la primera part de la pel·lícula. En aquesta primera part, Betty, el personatge interpretat per Naomi Watts, és l'alter ego de Diane Selwyn, el personatge interpretat per la mateixa actriu a la segona part. Betty és una persona lluminosa, dolça, alegre i naïf, que acaba d'arribar a Los Angeles i que té per davant un futur prometedor com a actriu. Per contra, a la segona part, Diane Selwyn és un personatge enfonsat, trist, frustrat i demacrat, que ha fracassat professionalment i que és constantment humiliada per la seva ex-amant, Camilla (Rita a la primera part). Per altra banda, Rita, a la primera part, és dolça, agraïda, dòcil i també vulnerable. Necessita ajuda i es deixa ajudar per Betty. A la segona part, el personatge interpretat per la mateixa Laura Harring, Camilla, és en canvi tota una *femme fatale*: sàdica i manipuladora.

- L'expressió del desig entre les dues amants s'expressa a partir del pla/contraplà? Sí, però de manera subtil. Hi ha un breu pla/contraplà entre les dues protagonistes just en el moment en què comencen a besar-se, abans de la primera escena de sexe.

- Test de Bechdel: les protagonistes parlen en algun moment entre elles? D'alguna cosa que no sigui un home? S'expressen els seus sentiments? Sí, les protagonistes parlen en nombroses ocasions entre elles i Betty expressa explícitament a Rita fins a dues vegades que està enamorada d'ella, sense obtenir resposta. A més a més, en el moment en què es fiquen al llit, verbalitzen que són conscients de què estan fent, quan es pregunten l'una a l'altra si han estat mai abans amb una dona. De la mateixa manera, a la segona meitat, el fet que Camilla posi fi a la relació indica una consciència d'aquesta mateixa relació, i

Diane manifesta clarament la seva contrarietat amb la decisió de Camilla. Fins i tot li pregunta si és per culpa d'una tercera persona masculina, que després entenem que és Adam, el director de la pel·lícula en què treballen.

- **Hi ha la figura d'un voyeur masculí en el film?** No, les escenes de sexe entre elles es desenvolupen en la intimitat. Per altra banda, la *femme fatale* interpretada per Laura Harring a la segona meitat del film (Camilla), denota una actitud exhibicionista típica d'aquest tipus de personatges, i, comportant-se amb un cert sadisme, provoca una sèrie de situacions en què obliga Diane a presenciar com ella es fa petons amb altres persones, o fins i tot com es compromet públicament amb un home.

- **Els personatges lèsbics són víctimes de violència?** Rita és víctima d'un intent d'assassinat a la primera part, i entenem que Camilla, el personatge interpretat per la mateixa actriu a la segona part, és executat per un assassí a sou contractat per Diane. Per la seva banda, a la segona part, Diane se suïcida. També entenem que Diane és víctima d'una certa violència psicològica pel sadisme que hem descrit de Camilla, que l'humilia i menysprea públicament la seva relació, obligant-la a presenciar escenes doloroses per a ella com les que hem comentat anteriorment.

- **Els personatges lèsbics exerceixen la violència? I l'assassinat?** Sí, la frustració de Diane Selwyn pel fet d'haver estat rebutjada i ser constantment ridiculitzada per Camilla la porten a voler assassinar-la, de manera que contracta un assassí a sou. Per la seva banda, Camilla té una certa actitud sàdica amb Diane, com hem comentat. Exerceix contra ella una violència del tipus psicològic.

- **Quina connotació moral té aquesta violència a la pel·lícula? Contra qui va dirigida?** La violència que exerceixen Diane i Camilla la dirigeixen l'una contra l'altra. Camilla exerceix una certa violència psicològica contra Diane, i per la seva banda, Diane és incapaç de superar la seva frustració i fa matar Camilla. Aquests comportaments denoten que ens trobem davant de dos personatges mentalment desequilibrats.

- **Quina postura pren el director o directora de la pel·lícula?** Com hem comentat, es tracta d'una pel·lícula més aviat abstracta, en la qual és difícil de jutjar la postura del director pel que fa a la relació lèsbica i a la violència que l'envolta. Semblaria que aquesta relació pot ser més aviat el vehicle que serveix per desplegar la crítica que el director fa de la "fàbrica de somnis" que és Hollywood, deixant al descobert, de manera abstracta i, fins i tot, una mica paròdica, els hipotètics anhels i les frustracions dels diferents personatges que la protagonitzen. També, com en el cas de *Femme Fatale* (i com és típic en el *neo-noir*) detectem en el film un exercici d'experimentació amb els codis cinèfils en general i amb el mecanisme del gènere negre en concret.

7.3 *Lizzie*: l'assassinat com a alliberació

Fitxa tècnica:

Títol: *Lizzie*

Direcció: Craig William Macneill

Guió: Bryce Kass

Data i lloc d'estrena: 19 de gener de 2018, al Festival de Sundance, als Estats Units

Data d'estrena a Espanya: No estrenada en sales comercials

Dades de pressupost i recaptació:

Pressupost estimat: sense informació

Recaptació total a taquilla als Estats Units 642.157 \$

Recaptació a nivell global aproximada 844.786 \$

La pel·lícula *Lizzie* (Craig William Macneill, 2018), presentada en el marc del festival de Sundance el gener de 2018 i estrenada a sales el setembre del mateix any, és una reinterpretació de la història real de Lizzie Borden, qui va ser acusada el 1892 del brutal assassinat a destrialades del seu pare i la seva madrastra. Tot i que Borden no va ser finalment condemnada, els crims van quedar sense resoldre, i ella va passar a formar part

de l'imaginari de la cultura popular nord-americana com l'autora d'aquests crims¹⁰⁵. La seva història ha donat lloc a nombrosos llibres, pel·lícules, obres de teatre i series de televisió, i fins i tot, en una cançó popular infantil, d'autoria desconeguda:

Lizzie Borden took an axe
And gave her mother forty whacks.
When she saw what she had done,
She gave her father forty-one¹⁰⁶

Aquesta recent adaptació, produïda i protagonitzada per Chloë Sevigny (en el paper de la mateixa Borden), inclou un canvi important respecte a les anteriors adaptacions de la història, i és el fet de col·locar en un lloc central de la trama una suposada relació amorosa de la protagonista amb la minyona de la família, Bridget Sullivan (interpretada per Kristen Stewart). Una relació que, en la lògica de la pel·lícula, ajudaria a explicar els motius que van portar Borden a cometre els assassinats.

La pel·lícula s'ambienta en el mateix any del succés, i té estructura de *flashback* (igual que *Heavenly Creatures*). Comença en el moment en què Lizzie entra a casa i descobreix oficialment els cossos, mentre Bridget, trasbalsada, es troba fora netejant les finestres. Sentim un crit eixordador de Lizzie, i acte seguit, la veiem en un primer pla tancat, impassible, responent les preguntes de la policia. Després d'aquesta seqüència inicial, la pel·lícula ens situa 6 mesos enrere, en el dia en què Bridget arriba a la casa a la qual Lizzie viu amb el seu pare Andrew (Jamey Sheridan), la seva madrastra Abby (Fiona Shaw) i la seva germana Emma (Kim Dickens). Aquell mateix dia, Lizzie s'arregla per anar a l'òpera

¹⁰⁵ Per a més context sobre el cas real de Lizzie Borden, vegeu: Cantwell (1992).

¹⁰⁶ En teatre, la història s'ha representat, per exemple, a l'obra "The Legend of Lizzie" estrenada a Broadway el 1959 (Hartney Arthur), també en l'òpera "Lizzie Borden", composta per Jack Beeson i estrenada el 1965, en l'àmbit audiovisual, el 1975 es va estrenar la pel·lícula televisiva *The Legend of Lizzie Borden* (Paul Wendkos); el 2014 *Lizzie Borden took an ax* (Nick Gomez), i el 2015, la mini serie *The Lizzie Borden Chronicles*, (ambdues ficcions protagonitzades per l'actriu Christina Ricci). En literatura, la trobem, entre d'altres a "The Fall River Axe Murders" (una història breu inclosa en el llibre *Black Venus* d'Angela Carter, 1985). En totes aquestes ficcions, igual que en la cançó popular, es dona per fet que Lizzie és l'autora dels assassinats. La fascinació per la història de Lizzie Borden també va portar a la creació de la Lizzie Borden Conference, el 1992. (Vegeu Cantwell, 1992).

i s'enfronta amb el seu pare, al qual no li sembla apropiat que la seva filla vagi sola al teatre, però se surt amb la seva. Per com socialitza amb la gent, entenem que els Borden, tot i ser una família de gran poder adquisitiu, no són gaire populars. Una de les noies amb qui Lizzie parla ridiculitza el seu vestit, i també ironitza sobre el fet que els Borden no tinguin electricitat a casa, malgrat la seva fortuna. Durant l'obra, Lizzie pateix el que sembla ser un atac d'epilèpsia, i Bridget serà l'encarregada de tenir-ne cura en els dies posteriors, cosa que començarà a forjar el seu vincle. Bridget gairebé no sap llegir ni escriure, i Lizzie n'hi ensenya. Paral·lelament, els Borden van rebent amenaces per escrit i també pateixen alguns assalts. Lizzie creu que aquestes amenaces tenen a veure amb una operació recent del seu pare per adquirir unes terres, però ell no comparteix cap informació financera amb la seva filla. Una nit, Lizzie sent una conversa entre el seu pare i el seu tiet John (Denis O'Hare), en què Andrew dóna a John informació sobre el testament que acaba de redactar i instruccions per gestionar el seu patrimoni: es posa de manifest que no confia en què les seves filles puguin gestionar-lo i que pot tenir previst fer-lo hereu a ell. El dia següent, Lizzie agafa les joies de la seva madrastra i les empenyora, fingint un robatori. Andrew ho descobreix i es venja de Lizzie tallant el coll un per un als seus coloms, i ordenant a Bridget que els cuini per sopar.

Un dia arriba una carta per a Bridget anunciant que sa mare ha mort, cosa que l'afecta profundament. Aquella mateixa nit, Lizzie descobreix que el seu pare està abusant sexualment de la minyona. Lizzie trenca un mirall i deixa els vidres davant de la porta de l'habitació de Bridget, esperant que el seu pare se'ls clavi quan en surti. El vincle entre les dues dones es fa més fort cada vegada. Com que Bridget ja sap llegir i escriure, les dues dones intercanvien afectuoses notes que s'amaguen a diferents racons de la casa, i el desig entre elles és cada cop més evident.

Lizzie descobreix que és John qui ha estat deixant les notes amenaçadores a casa seva (amb la finalitat de posar la por al cos al seu pare i animar-lo a fer un testament en el seu benefici) i s'hi encara. Ell s'hi torna violentament, però Bridget apareix en escena i la salva de la situació. El matí següent, Lizzie visita Bridget a la seva habitació, li agraeix que la salvés la nit anterior. En un moment determinat, Bridget es posa dreta i Lizzie la mira als

ulls i li diu “don’t make me leave this room”, les dues dones es miren intensament, Bridget respon “no” i s’asseu al seu costat. Lizzie recolza el seu cap a l’espatlla de Bridget. Acte seguit, Andrew arriba a casa i demana per Maggie (que és com ell anomena Bridget). La seva dona li respon que les tardes són els seus moments de lliure disposició. Veiem Bridget i Lizzie, juntes, a l’amagatall preferit de Lizzie, una mena de porxo separat de la casa. Estan molt a prop, es miren als ulls, i comencen a besar-se. Lizzie s’asseu en una bala de palla i Maggie s’hi posa a sobre. Les dues dones tenen sexe, completament vestides. Al cap d’un moment veiem el pare de Lizzie apropant-se i observant-les des d’una petita finestra mentre fan l’amor. Les dues dones no se n’adonen. Aquella mateixa nit, Andrew assalta Bridget i l’amenaça, amb una actitud més violenta que de costum. Al dia següent, Andrew prohibeix a Lizzie que segueixi relacionant-se amb Bridget i li anuncia que farà fora la minyona. Ella li demana perquè, i ell fa menció al vincle “antinatural” que s’ha creat entre les dues. El pare no s’atreveix a posar en paraules el que va veure, i ella el confronta:

- **Lizzie:** Say it. Say exactly what you mean. [pausa] I want to hear you say it.

- **Andrew:** You’re an abomination, Lizzie.

- **Lizzie:** Then at last we are on equal footing, father.

Acte seguit, ell marxa i entra Abby, que li diu a Lizzie que aquest cop el seu pare no la perdonarà, i que ja falta poc perquè l’internin. A la nit, Lizzie i Bridget parlen. Bridget diu que està espantada i Lizzie li diu que no deixarà que li passi res dolent. En la seva conversa queden implícits els plans de Lizzie, i Bridget li ofereix tota la seva ajuda. Veiem com Lizzie, aquella mateixa nit, crema el testament del seu pare. Saltem al moment de l’aparició dels cadàvers, i al posterior judici contra Lizzie, del qual finalment és absolta amb l’ajuda del testimoni de Bridget. Bridget, però, la visita a la seva cel·la per dir-li que se’n va i per demanar-li sisplau que no intenti contactar-la mai més. Mentre s’allunya en tren, recorda imatges dels moments íntims amb Lizzie.

En un nou flashback, la pel·lícula ens trasllada al matí dels fets. Veiem com les dues dones porten a terme el seu pla. Bridget entrega una nota a Abby i aquesta va a la seva habitació per tal de preparar-se per sortir. Allà l’espera Lizzie, despullada, amb la dextral a les mans.

Quan Abby es gira i veu Lizzie, la jove li propina una destrallada a la cara, i un cop al terra, li clava més de deu destrallades més, amb una violència extrema. Veiem en un pla tancat contrapicat el seu gest violent i com la cara se li va tacant de sang, en una imatge que recorda a la seqüència de l'assassinat de *Heavenly Creatures*. Quan arriba el pare de Lizzie, Bridget es prepara per atacar-lo, també despullada i amb la destrall, però a l'hora de la veritat no n'és capaç. Lizzie, que ja torna a estar vestida, li agafa la destrall i amb una espectacular sang freda, acaba la feina, propinant més d'una desena de destrallades també al seu pare.

Cal destacar que *Lizzie* es diferencia d'altres ficcions realitzades sobre la història dels assassinats dels Borden perquè denota una remarcable sensibilitat en relació a la construcció del personatge de Lizzie, un personatge que sovint ha sigut ridiculitzat o simplement retratat com una assassina salvatge a la cultura popular (vegeu les referències citades a l'anterior nota al peu). A més a més, és interessant observar com tant la crítica com els propis creadors del film han destacat la voluntat de la pel·lícula d'aproximar-se a la història i refer-la utilitzant un enfocament feminista¹⁰⁷, posant el focus no tant en els fets en sí sinó en explicar el context, presumiblement opressor, que va poder portar la protagonista a cometre els crims. En aquest context, la inclusió de la relació lèsbica com a element central seria de gran importància. En paraules de la mateixa Sevigny:

So much has been said [about Borden]. But I think that we just really wanted to focus on how she went about finding [her freedom] and how important that was to her and what that meant to her," (...) "Whether it was through the relationship with [her maid] or ultimately killing her parents for money — because money equaled freedom then. It still does. I wanted it to be this rousing, smash-the-patriarchy piece (Jacobs, 2018).

¹⁰⁷ Alguns exemples de la menció de la voluntat feminista de la pel·lícula als mitjans: "[Lizzie] carves out of the raw material a suitably 2018 version, befitting of the #MeToo generation" Felperin, (2018); o "the movie finds a rage-filled Ms. Sevigny, 43, romancing Kristen Stewart's Irish housemaid and literally smashing the patriarchy (in the face, with an ax) in a series of scenes involving full nudity. (...) Ms. Sevigny said she hoped that "Lizzie," with its central theme of patriarchal oppression and abuse, would "continue the #MeToo and Time's Up conversation." While directed by a man, Craig William Macneill, "Lizzie" was also financed by women, produced by women and employed women as principal crew members (production designer, editor). Barnes (2018).

Així, entroncant amb una certa tradició en el cinema feminista de la qual parlarem més endavant, la pel·lícula construeix un relat que presenta de manera inequívoca l'assassinat com una forma d'alliberació per a la dona. El film argumenta un cúmul de factors que podrien haver portat Lizzie a cometre els assassinats, i tots ells tenen a veure amb les conseqüències d'un sistema heteropatriarcal que privava les dones de l'època de qualsevol tipus d'independència. Segons la pel·lícula, Lizzie assassina per evitar que l'internin, per evitar que la privin del patrimoni familiar (i per tant, de la independència econòmica, que afectaria la seva independència en general), i en aquesta línia, la descoberta del seu pare de la seva relació amb Bridget es presenta també com un factor decisiu que precipita els esdeveniments.

En relació a la inclusió de la història lèsbica, val a dir que, si bé no s'havia explorat de manera tan explícita en cap de les ficcions realitzades sobre el cas, i si bé la idea de la relació amorosa de Lizzie amb Bridget no està provada, és cert que els autors l'han construït en base a alguns fets reals. La rumorologia sobre el possible lesbianisme de Lizzie, per exemple, es remunta a la mateixa època en què va viure. El guionista de la pel·lícula, Bryce Kass, explica que quan feien la recerca sobre el personatge, li va cridar l'atenció trobar el que va interpretar com una carta d'amor de Lizzie dirigida a una altra dona. En preguntar sobre aquella carta als membres de la societat històrica de Falls Rivers (la ciutat on es van cometre els assassinats) aquests li van dir que Lizzie hauria tingut nombrosos idil·lis amb dones (Martens, 2018). De fet, en el seu article "Lizzie Borden Took an Ax", la periodista Mary Cantwell (1992) suggereix que el lesbianisme de Lizzie, i en concret, que el fet que s'enamorés de l'actriu Nance O'neil va ser la causa del trencament de les relacions d'aquesta amb la seva germana, Emma Borden. En paraules de Sevigny, concretament en relació a l'elecció de donar un paper central a la suposada història amb Bridget:

Everybody loves a tragic love story, and there are many accounts of Lizzie having affairs with other women, notably Nance O'neil, who was an actress at the time. (...) Knowing that the two women [Lizzie and Bridget] were in the house together

[when the murders happened]... it's hard to imagine (...) that somehow, they didn't plan this whole thing together (E! Red Carpet & Award Shows, 2018).

Segons consta en els documents sobre el cas, i segons explica el guionista de la pel·lícula Bryce Kass, Bridget i Lizzie eren les úniques persones a la casa en el moment de l'assassinat, i en les seves declaracions com a testimoni, Bridget mai va inculpar Lizzie, quan és evident que hauria d'haver-se adonat del que passava. De fet, tant el possible lesbianisme de Lizzie, com la possibilitat que la seva relació amb Bridget hagués tingut alguna cosa a veure en els assassinats, ja s'exposa en la novel·la *Lizzie*, que Evan Hunter va publicar sobre el cas el 1984 (Hunter, 1984). Kass descriu la relació entre les dues dones de la següent manera:

It was a strangely intimate relationship for the era, Lizzie called Bridget by her real name. Most of the Irish servants whether male or female, were called 'Maggie' or 'Paddy,' their names were erased once they entered the household. She went out of her way to call her Bridget; she would run errands on behalf of Bridget and she'd buy her dresses. It was for the time a very modern relationship, a little outside of the boundaries of class structure (Marteen, 2018).

Com aquesta cita suggereix, en aquesta pel·lícula –com en la gran majoria de les pel·lícules que conformen la mostra– hi torna a ser molt evident la diferència de classe entre les dues protagonistes. En aquest cas, l'opressió a la qual les dues dones estan sotmeses per part del patriarca, Andrew Borden (pare de Lizzie i patró de Bridget), les uneix i les posa per un moment al mateix nivell. La pel·lícula el retrata com una persona autoritària i abusiva, com algú que manté pràcticament presonera la seva filla i que viola de manera sistemàtica Bridget, i suggereix a partir d'aquí una aliança femenina que, com a mínim momentàniament, és capaç de transcendir la diferència social. Això no obstant, tenint en compte l'última conversa entre les dues dones, semblaria que la diferència social serà un factor definitiu pel trencament de la relació: Lizzie suggereix que vol que intentin estar juntes, però Bridget li recorda en quin món viuen, i com de limitada està la seva llibertat per la seva classe social. Lizzie és més valenta, en certa manera, perquè s'ho pot

permetre. Sabem per les notes que se'ns mostren just abans dels crèdits finals que el fet d'haver pogut conservar el patrimoni familiar li va permetre mantenir la independència la resta de la seva vida. Per altra banda, Bridget, per la seva condició social, no pot aspirar a aquesta independència (en el millor dels casos, hauria de dependre de Lizzie)¹⁰⁸. Bridget també deixa clar a Lizzie en aquesta última conversa que mai ha volgut treure profit material de la seva relació, donant a entendre que els seus sentiments per ella eren genuïns. Per altra banda, la representació de la relació entre elles es notablement diferent que les que hem analitzat a les altres pel·lícules de la mostra. Si, com hem comentat a les anàlisis de *Basic Instinct*, *Single White Female* i moltes altres de les pel·lícules analitzades, és comú que el lesbianisme es mostri en contextos tètrics, obscurs, i en definitiva, en contextos de baixada als inferns, en aquesta pel·lícula hi trobem l'efecte oposat: la relació entre les dues dones funciona com una mena de petit oasi en el context tètric de la pel·lícula. Totes les imatges que configuren el romanç entre les dues protagonistes són especialment clares, en contrast amb l'ambientació obscura del film. Es donen en escenes il·luminades amb llum natural, amb rajos de sol filtrant-se per les finestres, atorgant els plànols d'un to preciosista, i fins i tot d'un certa àuria celestial (Bridget viu en l'habitació més elevada, i per tant més lluminosa, de la casa). Per contra, la pel·lícula és en general fosca, especialment en les escenes en què apareix Andrew Borden, il·luminades únicament amb tènues espelmes.

També és important destacar que a la pel·lícula hi trobem una escena de sexe explícita entre les dues dones, cosa que, com hem vist, no es dona en totes les pel·lícules analitzades. En aquest cas, a més a més, es tracta d'una escena completament real en el fil argumental de la pel·lícula, i manifestament volguda per les dues dones que la protagonitzen, el desig de les quals és expressat en diferents moments del film, cosa que només ocorre a *Bound* (però amb el dubte en relació als sentiments reals de la *femme fatale*), a *Monster*; i, amb certs matisos, a *Heavenly Creatures*. Aquesta escena té algunes particularitats. La primera és que, com hem explicat, les dues protagonistes no s'arriben a

¹⁰⁸ De la mateixa manera, a *Gentleman Jack* (HBO, 2019-actualitat), la serie basada en els diaris reals de la terratinent Anne Lister (1791-1840), considerada protagonista del primer matrimoni lèsbic de la història, es fa molt palès que la llibertat i independència de la qual van poder gaudir Lister i les seves amants tenia relació directa amb la seva classe social i el seu poder adquisitiu.

despullar en cap moment. Tant els creadors com les actrius han explicat que volien ser especialment curiosos en la representació del sexe lèsbic, i evitar utilitzar-lo a mode d'explotació, però també ho han justificat pel fet que la roba que portaven les noies a l'època victoriana era molt difícil de treure i posar¹⁰⁹. Amb tot i amb això, com en la gran majoria de les pel·lícules analitzades, aquesta escena de sexe té un personatge masculí que la contempla: es tracta del pare de Lizzie. Però tot i que el veiem espigar les noies, no podem dir que compleixi exactament el rol de *voyeur* masculí que hem vist que apareixia de manera reiterada en altres pel·lícules analitzades. No observem en el seu cas curiositat sexual en la seva mirada, sinó que el descobriment de l'escena sexual de la seva filla amb la noia de la qual ell abusa és més aviat un cop al seu ego i al seu orgull, a partir del qual la seva relació amb Lizzie es tornarà insostenible. En la crítica de la pel·lícula publicada a la pàgina web de temàtica lèsbica i feminista Autostraddle, Fonseca observa el següent:

It may come as a disappointment to some viewers that, a few moments into their lovemaking, Mr. Borden can be seen peering through the barn's clapboards, livid. This moment, which risks dismissal for being “too male gaze-y,” is actually permissible. The only thing all four Borden women agree on is that their patriarch, not Lizzie, is the ultimate embarrassment to the family name. It's nice to see him experience the humiliation he frequently inflicts by witnessing his non-consensual mistress become his daughter's eager lover. (2018).

El senyor Borden veu com l'objecte del seu desig, de qui ell abusa reiteradament, i a qui busca en els moments previs a l'escena, s'entrega de manera voluntària i amb passió a la seva filla, Lizzie. El paper actiu de Bridget en aquesta seqüència, en la qual es posa a sobre de la seva amant, portant clarament la iniciativa en alguns moments, contrasta de manera evident amb la passivitat amb què tolera els abusos del seu patró.

El fet que les dues noies estiguin completament vestides en l'única escena de sexe de la pel·lícula, com veurem, podríem dir que es complementa amb la nuesa integral de Lizzie

¹⁰⁹ We were never like, “Okay, then your corset bursts open!” Of course it doesn't burst open! It takes, like, 10 minutes to take off, so if we're going to f—k, we're going to do it with our clothes on! (Nolfi, 2018).

en el moment de portar a terme els assassinats. Uns assassinats que, per altra banda, es mostren amb una brutalitat destacable. Quan B. Ruby Rich parla del que ella anomena el “lethal lesbian genre”, en referir-se a una sèrie de pel·lícules que representen parelles de dones que assassinen realitzades a mitjans de la dècada dels 90 com *Heavenly Creatures* o *Sister, my Sister*, apunta, com hem observat anteriorment, que en aquests films els assassinats se solen portar a terme amb les mans, i de manera especialment salvatge (2013, p. 110). Rich també diu que “in the lethal lesbian films, the proof that the women on screen are lesbians is precisely that they commit murder together” i fins i tot a punta que l’assassinat pot reemplaçar el sexe com a consumació de la relació (p. 144). A *Lizzie*, no es pot dir que assassinin juntes, perquè tot i que ho planifiquen plegades, Bridget no és capaç de portar a terme la seva part del pla. L’assassinat no és la consumació de la seva relació, primer, perquè com hem dit, ja l’han consumat abans, i segon, perquè tot i que són còmplices i Bridget declara sempre en favor de Lizzie en el judici, l’assassinat en certa manera les separa. Bridget no és capaç de fer el seu paper i sembla horritzada per l’agressivitat i la fredor amb la qual la seva companya els porta a terme: s’acomiada de Lizzie i li demana que no li escrigui mai més quan la visita a la presó¹¹⁰. Això no obstant, la carnalitat en els assassinats és evident, per la nuesa i la fisicitat que transpua Lizzie quan els porta a terme; per l’explosió que significa per al personatge. L’assassinat funciona com una mena de catarsi, com una alliberació de la tensió continguda per Lizzie al llarg de la seva vida. El fet que estiguin completament vestides en l’escena de sexe i, en canvi, despullades en l’escena dels assassinats, podríem dir que evidencia aquesta mena de transferència d’allò sexual d’una escena a l’altra: del sexe lèsbic a l’assassinat. Aquesta idea relaciona de nou dos conceptes que hem provat estar altament relacionats al llarg de tota la investigació, i lligaria amb la teoria de Rich de què aquestes escenes poden simbolitzar una mena de consumació, encara que en aquest cas la consumació sigui frustrada pel que fa al que la relació entre elles representa. La mateixa Sevigny, en una entrevista a Huffington Post en què reconeix que la pel·lícula explora menys la relació de Lizzie amb Briget del que en un primer moment havien desitjat, descriu l’escena dels

¹¹⁰ Curiosament, tot i funcionar com a prova i consumació de l’amor lèsbic, en els films de què parla Rich també és comú que l’assassinat provoqui la separació de les protagonistes, com hem vist que ocorre a *Heavenly Creatures* i amb l’única excepció de *Bound*.

assassinats així: “You almost want her to have this cathartic moment. It’s sexual.” (Jacobs, 2018).

Per la seva banda, a la seva crítica del film a The New York Times Catsoulis llegeix els assassinats com una alliberació feminista, i la nuesa de Lizzie mentre els porta a terme com un senyal més d’aquesta alliberació:

There is something wildly freeing about the savage killings in “Lizzie,” a distinctly feminist take on the notorious Lizzie Borden (...) a cathartic response to years of oppression by her miserly father (...) And when Lizzie strips naked before hacking her two tormentors to slivers, her nudity isn’t simply practical: It’s the repudiation of a 19th-century wardrobe that controlled women’s movements as thoroughly as men did (2018, p.5).

També a The New York Times, Barnes es refereix directament a l’escena dels assassinats quan observa que la pel·lícula “[is] literally smashing the patriarchy (in the face, with an ax) in a series of scenes involving full nudity”, en un article en el qual la mateixa Seigny es refereix a Lizzie com una pionera del feminisme i en el qual reconeix que la pel·lícula està concebuda per continuar el debat iniciat amb el #metoo (Barnes, 2018). La mateixa Kristen Stewart percep també la nuesa de Lizzie durant els assassinats com un detall apoderador: “I love that detail.... The fact that we see her carry out this murder fully in the nude, she becomes feral. She becomes an animal. She’s visually, strikingly female in that moment, and also strikingly strong.... The image of Chloë’s face, checked out, turned off, carrying out this murder with blood spattered on it while you see her full tits out — you better watch out, dude!” (Nolfi, 2018).

Podríem dir que *Lizzie* no és un fet aïllat en la seva utilització de la violència i l’assassinat com una forma d’alliberació amb connotacions feministes. Com hem comentat, algunes de les pel·lícules més emblemàtiques de l’anomenat cinema feminista ja utilitzaven aquest recurs als anys 70. És el cas, per exemple, de la pel·lícula *Jeanne Dielman, 23, quai du commerce, 1080 Bruxelles* (1975), de Chantal Akerman, i també de *Madame X - Eine*

absolute Herrscherin (1978), de Ulrike Ottinger, la protagonista de la qual, per altra banda, podríem descriure com una pirata dèspota, que a més a més és lesbiana i assassina. Per altra banda, fins i tot la pròpia història de Borden havia sigut inspiració per a cineastes feministes anteriorment: la cineasta Lizzie Borden, autora de la pel·lícula feminista independent *Born in Flames* (1983), va néixer amb el nom de Linda Elizabet, però ha declarat en alguna ocasió que va adoptar el nom de Lizzie en honor a l'assassina (Mills, 1991, pp. 47-48). Més recentment, trobem exemples com el del film independent *Baise-Moi* (2000), de Virginie Despentes, un film que per temàtica entronca a més a més amb la tradició dels Rape-Revenge Films, un subgènere de pel·lícules l'argument de les quals gira entorn una dona violada que busca venjança, que es va fer especialment popular en el marc dels films d'explotació sexual dels anys 70 (igual que les pel·lícules de vampires lesbianes, de les quals hem parlat amb anterioritat)¹¹¹ i que des dels anys 90 ha cridat l'atenció de teòriques feministes com Carol Clover (1992), Jacinda Read (2000) o Alexandra Heller-Nicholas (2011)¹¹². En certa manera, els abusos sexuals explícits que pateix Bridget, també podrien lligar *Lizzie* amb aquesta tradició, com també s'hi podria relacionar *Monster* i *Niño Pez*. Tot i que es tracta d'una tradició sorgida en l'àmbit del cinema independent, algunes pel·lícules importants a nivell comercial hi han estat vinculades. És el cas de *Thelma & Louise*, esmentada en apartats anteriors –en la qual el personatge interpretat per Brad Pitt, segons Hart, té la única funció d'esborrar les sospites de lesbianisme que el film podria induir (citada per Rich, 2013, p. 106)– o l'exercici potsmodern i cinèfil *Death Proof* (Quentin Tarantino, 2007). –En aquest sentit, és interessant veure com l'estructura dels Rape-Revenge Films se segueix reproduint en entorns comercials, fins i tot en les noves plataformes. El recent thriller de terror *The Perfection* (*La perfección*; Richard Shepard, 2019), produït i estrenat exclusivament a la plataforma Netflix, n'és un exemple. En un gir inesperat, el film utilitza la figura de la lesbiana assassina com un personatge alliberador que pot encaixar també en moviments socials contemporanis com el #metoo¹¹³–.

¹¹¹ És comú que les pel·lícules realitzades en aquest subgènere incloguin lesbianisme, per exemple *Thriller - en grym film* (Alex Fridolinski, 1973), i també que les pel·lícules d'explotació realitzades sota el subgènere WIP (*Women in prison*), parteixin d'una venjança per abusos i violacions.

¹¹² A "Getting Even" El capítol del llibre de Clover *Men, Women, and Chain Saws: Gender in the Modern Horror Film* (1992) y als llibres *The New Avengers: Feminism, Femininity and the Rape-Revenge Cycle* (2000), de Jacinda Read i *Rape-Revenge Films: A Critical Study* (2011), d'Alexandra Heller-Nicholas.

¹¹³ A *The Perfection*, Charlotte (Allison Williams) és una antiga nena prodigi del Violícel que s'ha passat

Tornant al cas de *Lizzie*, convé destacar que tot i ser un film realitzat a l'entorn de Hollywood i comptar amb actrius de renom, i tot i estar fet amb vocació de ser comercial, ha obtingut unes xifres de recaptació molt modestes, i, de fet, ni tal sols s'ha arribat a estrenar a les sales comercials a Espanya, cosa que fa que puguem considerar el film com un fracàs. Pot, com en el cas de *Jennifer's Body* (de la qual parlarem en el proper apartat) l'evidència de la voluntat de generar un discurs explícitament feminista haver-la perjudicat a nivell comercial, fins i tot en el context social a priori favorable, com el de l'explosió del #metoo? En relació a la reconfiguració de la *femme fatale* a les pel·lícules dels anys 90, algunes de les quals hem analitzat a l'apartat 6, Stables diu el següent:

While postmodern cinema expresses and reproduces dominant ideologies, its polysemic nature allows films to accommodate and privilege radically opposing discourses at the same time. The postmodern film, rather than containing and masking the social contradictions structured into its narrative, is structured to utilize them for widely divergent interpretations of the same text. Thus *Basic Instinct* could be variously reviled as a misogynistic fantasy and celebrated as a feminist tour de force, condemned for blatant homophobia and celebrated as the ultimate lesbian cult movie (1998, p. 166).

Així, si les pel·lícules dels anys 90, com hem vist, van beneficiar-se d'aquesta ambigüïtat per arribar a una audiència àmplia, el discurs més aviat literal de *Lizzie* l'hauria pogut perjudicar. D'una manera similar, l'humor explícitament feminista de *Jennifer's body* no

els últims 10 anys cuidant la seva mare malalta, cosa que li ha impedit continuar amb els seus estudis musicals. Quan la seva mare mor, contacta de nou amb els seus antics mentors, Anton (Steven Weber) i Paloma (Alaina Huffman), i s'uneix a ells en la seva estada a Shanghai, on es troben a la recerca de nous talents. Allà coneix Lizzie (Logan Browning), la noia que li va pendre el relleu com a Violoncel·lista estrella a la seva companyia. Les dues noies semblen atreure's i se'n van juntes al llit. En una complicada manipulació, i després d'haver-se guanyat la seva confiança, Charlotte provocarà que Lizzie es talli la seva pròpia mà, de manera que queda exclosa del món de la música. Però el que sembla un pla de venjança de Charlotte cap a Lizzie per haver-li arribat el lloc, acaba sent una revolta conjunta de les dues dones (convertides en amants) contra Anton i el sistema d'abús sistemàtic de menors amb què es basa la seva acadèmia. El que sembla la típica trama d'engany i gelosia entre dones acaba sent una pel·lícula de revenja feminista: la presa de consciència de les dues dones d'un enemic comú i la unió contra aquest enemic, en un delirant final ple de sang i fetge.

hauria funcionat en el context d'una audiència majoritària.

Per altra banda, és important també comentar un altre aspecte clau: el fet de triar per al paper de Bridget una estrella com Kristen Stewart, amb les connotacions que això comporta tant per la seva presència filmica, com sobretot, per l'extrafilmica. Stewart es va fer altament famosa amb només 18 anys pel seu paper protagonista a la saga iniciada amb el film *Twilight (Crepuscle)*; Catherine Hardwicke, 2008), que es va convertir en tot un fenomen de masses per a adolescents. A nivell personal, la seva relació sentimental amb el co-protagonista de la saga, Robert Pattinson, la va convertir en el blanc d'innombrables reportatges a la premsa del cor, que des de llavors no ha deixat d'interessar-se per la seva vida privada. Especialment arrel de l'exposició mediàtica de la seva relació amb Pattinson, Stewart ha sigut sempre molt recelosa de la seva intimitat. Tot i que fins fa relativament poc mai havia parlat públicament sobre el tema, en els últims ha adoptat un look andrògin i s'ha deixat veure de manera natural en llocs públics amb diferents amants femenines, cosa que l'ha convertit en una icona LGTB (Veure Colet, 2017 pp. 73-83).

A principis de 2017, Stewart va fer d'anfitriona del popular i històric programa *Saturday Night Live* (NBC, 1975-actualitat). En el seu monòleg d'apertura, va ironitzar sobre els twitts despectius i misògins que l'actual president dels Estats Units, Donald Trump, li va dedicar quan sortia amb Pattinson, i va tancar el tema d'aquesta manera: "So, yeah, that's crazy, right? The president is not a huge fan of mine. But that is so okay. And Donald, if you didn't like me then you probably really aren't going to like me now, because I'm hosting SNL and I'm, like, so gay, dude" (Stewart, 2017). Era la primera vegada que Stewart es referia de manera explícita la seva homosexualitat. En un article publicat a Caimán cuadernos de cine, Violeta Kovacsics escriu el següent, en relació a la part citada d'aquest monòleg:

Stewart frunció el ceño, dibujó una media sonrisa, movió las manos como si no supiese qué hacer con ellas y usó su vida (o lo que el público cree de ella) para una declaración política. Este monologo sirvió para evidenciar que Stewart es la última gran estrella cinematográfica. Si nos atenemos a lo que expone Richard Dyer sobre

la imatge estel·lar, podem dir que Stewart encarna les contradiccions de su època, y que importa tanto su presència filmica como la extrafilmica (2017, p.58).

Així, el fet de comptar amb Stewart per al film, no és un detall casual, sinó que parla de la voluntat dels seus creadors de donar un plus de veracitat al romanç lèsbic del film, a través de la presència estel·lar de l'actriu co-protagonista (en aquesta mateixa línia, també és significatiu que una actriu obertament lesbiana com Fiona Shaw, sigui la que interpreti Abby al film).

En ser preguntada sobre com ho van fer per donar aquesta idea d'intimitat en la relació entre Lizzie i Bridget i evitar fer-ne explotació sexual, Stewart diu: "Naturally, from an insider's perspective. [It's] a queer story line in a movie that doesn't define the movie in its entirety — it's f—ing cool to make movies that are nuanced, layered, and true to life rather than taking something that matters to me and making it cliché and broad. That gets under my skin; I hate seeing it presented that way. [For them] the word 'gay' doesn't factor. It's an instinct that doesn't have a name." (Nolfi, 2018) L'actriu elogia que la pel·lícula defugui els tòpics i els clichés, però el cert és que en l'estratègia de màrqueting de la pel·lícula veiem clarament aquesta voluntat d'alinear-la de manera no gens subtil amb un cert debat social creixent al voltant del feminisme i del moviment LGTB¹¹⁴.

Fitxa analítica:

- **La pel·lícula conté alguna mostra o mostres explícites de lesbianisme?** Sí, hi ha una escena de sexe explícita entre les dues noies. Prèviament, l'atracció entre elles s'ha insinuat en diversos moments en els quals les dones s'expressen el seu desig amb la mirada i amb la seva gestualitat.

- **En quin context es donen aquestes mostres? Quines connotacions acompanyen aquests moments? Descripció de la posada en escena:** Tot i que la pel·lícula té un to

¹¹⁴ Un dels *claims* utilitzats per promocionar la pel·lícula en el seu web oficial és "The Lizzie Borden Story for the Modern Generation".

tètric i és especialment fosca, totes les escenes de flirteig entre les dues noies es destaquen per ser els moments més lluminosos del film. L'escena de sexe amb elles completament vestides al porxo té un punt de furtivitat i de pressa, però és bella en comparació amb la resta del film, sense fer una explotació descarada del sexe lèsbic com a reclam taquiller com en altres pel·lícules de la mostra. Amb tot i amb això, l'escena està tacada (amb matisos) per l'aparició del pare observant les noies al final.

- Descripció i trets icònics dels personatges que protagonitzen les imatges lèsbiques de la pel·lícula. Lizzie és una dona amb caràcter, d'una família benestant i d'alt poder adquisitiu, però també és una dona rebel que intenta guanyar-se una certa independència. Bridget és una minyona que ha migrat d'Irlanda per tal de poder-se mantenir econòmicament. Viu interna a la casa i no té cap tipus d'independència. És més tímida i menys atrevida que Lizzie, en part, per la seva classe social.

- L'expressió del desig entre les dues amants s'expressa a partir del pla/contraplà? L'expressió de desig entre les dues amants s'expressa a través de la mirada i la gestualitat. El pla/contraplà hi és, però no és tan evident com en algunes de les altres pel·lícules analitzades.

- Test de Bechdel: les protagonistes parlen en algun moment entre elles? D'alguna cosa que no sigui un home? S'expressen els seus sentiments? Sí, les protagonistes parlen entre elles en nombrosos moments, i en algunes escenes fan referència als seus sentiments. Quan Bridget visita Lizzie a la presó per acomiadar-se, parlen obertament de la seva relació. Lizzie manifesta a Bridget que voldria que intentessin estar juntes, però Bridget s'hi nega.

- Hi ha la figura d'un voyeur masculí en el film? L'escena de sexe entre les dues noies es veu tacada per l'aparició del pare al final, observant-les d'amagat. Tot i que no compleix exactament amb el rol de voyeur sexual, és significatiu que hi hagi, un cop més, la figura del l'home (més concretament, el pare) observant l'escena de sexe des d'un lloc privilegiat, com ja passava, per exemple, a *Heavenly Creatures*.

- **Els personatges lèsbics són víctimes de violència?** Sí, Bridget és abusada sexualment de manera reiterada per part d'Andrew, i també agredida i amenaçada per ell cap al final del film. Lizzie és maltractada psicològicament pel seu pare en diversos moments, com quan l'obliga a menjar-se els coloms que ella tenia per mascota. En general, la menysté i la tracta de manera autoritària. També és agredida físicament pel seu tiet John.

- **Els personatges lèsbics exerceixen la violència? I l'assassinat?** Sí, les dues dones són còmplices dels dos brutals assassinats del pare i la madrastra de Lizzie, els quals ella mateixa porta a terme propinant-los, sense cap compassió, més d'una desena de destraldades a cadascú.

- **Quina connotació moral té aquesta violència a la pel·lícula? Contra qui va dirigida?** Tal i com hem explicat, l'assassinat es presenta com una alliberació, fins i tot com una catarsi. Lizzie assassina el seu pare, la figura de l'autoritat, i la seva madrastra, amb la qual no té gaire bona relació (la pel·lícula dona a entendre, a més a més, que si no ho fes seria ella qui heretaria tota la fortuna del seu pare). La violència té una certa connotació feminista, i per tant, positiva perquè suposa una alliberació de les protagonistes d'un context absolutament opressor, però la brutalitat de les morts també fa que Bridget s'estranyi i s'alluny de Lizzie. Per tant l'assassinat les allibera a la vegada que les separa (com ocorre també en altres casos analitzats, com *Heavenly Creatures*).

- **Quina postura pren el director o directora de la pel·lícula?** Els creadors del film han mostrat una clara voluntat de transmetre les connotacions feministes que hem esmentat al llarg de l'apartat, han llegit la potencialitat subversiva de la lesbiana assassina i l'utilitzen per emmarcar la pel·lícula en el debat social actual sobre la importància de rebel·lar-se contra els abusos masclistes. Però és cert que aquesta voluntat no converteix el film automàticament en feminista, i que en la seva explicitat, la pel·lícula també pot ser vista com oportunista.

7.4 Empremtes recents de la lesbiana assassina en el cinema comercial

Com avançàvem, aquesta investigació s'ha dedicat a estudiar l'arquetip de la lesbiana assassina en el cinema comercial, i a analitzar-ne en profunditat alguns dels exemples més representatius. Tot i que no tots els casos tenen la mateixa rellevància per a la creació de l'arquetip, considerem important demostrar que aquest no ha deixat de reproduir-se a les grans pantalles comercials durant l'última dècada. En les pel·lícules que mencionem a continuació, estrenades al llarg dels últims 10 anys, hem pogut observar com se segueixen reproduint a Hollywood empremtes de les diferents versions arquetípiques de la lesbiana assassina que hem descrit a l'apartat 6 "Cristal·lització de l'arquetip de la lesbiana assassina a Hollywood": l'hereva de la *femme fatale*/vampira (*Basic Instinct*, *Bound*), l'adolescent rebel (*Heavenly Creatures*), o l'outsider (*Monster*, *Single White Female*). A continuació observarem com aquestes diferents versions s'han entrelaçat i s'han mesclat amb d'altres arquetips en el cinema nord-americà contemporani.

7.4.1 *Black Swan*: l'eterna dualitat femenina

Black Swan (*Cisne negre*; Darren Aronofsky, 2010) és una pel·lícula l'argument de la qual es basa en què una important companyia de ballet ha d'estrenar *El llac del cignes*, de Txaikovski i en busca la protagonista principal. Aquesta protagonista té el repte d'haver d'encarnar tant el cigne blanc (que simbolitza el bé, la innocència) com el negre (relacionat amb el mal, amb allò salvatge). Nina (Natalie Portman) és l'escollida, i ningú dubta que la seva interpretació de cigne blanc serà immillorable, però necessitarà fer una dolorosa immersió en ella mateixa per treure el cigne negre que porta dins. Per altra banda, la seva principal rival, Lily (Mila Kunis), sembla tenir un domini total d'aquesta part obscura que Nina no sap gestionar, i es genera entre elles una gelosia malaltissa i obsessiva que desencadenarà en un final tràgic.

L'argument principal del film, com l'obra que la protagonista ha de representar, gira entorn de l'eterna dualitat femenina que com hem vist, és present al cinema des dels seus orígens i

sobre la qual se segueix reflexionant en films com els que acabem d'analitzar (per exemple, a *Femme Fatale* o *Mulholland Drive*). A *El llac del cignes*, una princesa bella i pura es veu atrapada, per un malefici, en el cos d'un cigne blanc, del qual només es podrà alliberar a través de l'amor vertader. Coneix un príncep i s'enamoren, però posteriorment el príncep traeix la princesa en ser enganyat per una còpia malvada d'ella: el cigne negre. En adonar-se de la traïció, la princesa cigne se suïcida. Tal i com es fa palès en aquesta història, les reflexions entorn el binomi a què s'ha vist simplificada la feminitat són encara vigents. En aquesta pel·lícula la dualitat femenina està representada, per una banda, pels personatges antagònics de Lily i Nina. Nina, la protagonista, sembla ser una noia pura i virginal, molt metòdica, sacrificada i tímida, i també reprimida, mentre que Lily és una noia oberta, distesa, alliberada. Per altra banda, a mesura que avança la trama es fa més evident que ambdós pols conflueixen en el personatge de Nina. Quan el director de l'obra, Thomas Leroy (Vincent Cassel) la tria per representar el paper protagonista, l'adverteix que haurà de treballar per despertar la seva part obscura. A partir de petits canvis en ella, que es representen a nivell visual amb les al·lucinacions de la protagonista sobre el seu propi cos (per exemple quan s'arrenca la pell del dit i en veiem la carn viva, o quan es treu una petita ploma negra de l'esquena) es van donant indicis d'aquesta part obscura que amaga i que al llarg del film es desenvoluparà.

Dins aquest binomi entre innocència i perversió que Nina representa, el sorgir de la part obscura està molt relacionat amb el despertar de la sexualitat.¹¹⁵ Nina és una persona adulta però té evidents comportaments infantils. Viu amb la seva mare, una dona repressora i autoritària que projecta en Nina totes les seves frustracions, i dorm en una habitació que està ambientada com la d'una nena petita.

Pel que sabem d'ella, no ha tingut mai una relació sexual ni sentimental. Thomas –un dèspota– té molt clar que Nina necessita “convertir-se en una dona”, trobar-se amb la seva sexualitat per assolir plenament el paper que li han assignat: fins i tot es pren la llicència d'abusar-ne físicament i psicològica per pressionar-la en aquest sentit, i li demana

¹¹⁵ Com ja passava amb les feminitats encarnades per Theda Bara (en contraposició a Mary Pickford), de què hem parlat a l'apartat 5.1.2.2 “les feminitats dels primers anys” la sexualitat de la dona s'associa al negre.

explícitament que explori el seu cos: que es masturbi. Efectivament, com avançàvem, els primers brots del cigne negre en Nina vénen donats per petites mostres d'un desig sexual latent que sembla despertar-se en ella.

En el moment clau pel que fa al despertar d'aquesta part oculta de Nina, relacionada amb la part perversa de la sexualitat, apareix l'arquetip que estudiem. La virginal Nina sembla passar gran part del film a la recerca d'un orgasme. Després d'alguns intents frustrats, finalment ho aconsegueix, i l'orgasme de Nina serà un clar punt d'inflexió en el film. Ocorre després d'una nit de festa en què Lily obliga Nina a sortir –la guia al món de la nit, el qual Nina desconeix– i veiem com introdueix èxtasi a la seva beguda. Les dues se'n van juntes a casa i per primer cop al film, Nina, que mostra evidents símptomes d'embriaguesa, s'enfronta a la seva mare i es tanca a l'habitació amb la seva amiga mentre reclama intimitat perquè “ja no té 12 anys”. A continuació, les noies comencen a besar-se de manera apassionada i la seqüència acaba en una escena prou explícita de sexe entre elles¹¹⁶. Just després del moment de clímax la cara de Lily es transforma en la pròpia Nina; de fet, en la seva versió inèdita fins ara del cigne negre. En aquest moment, la càmera està en posició subjectiva de la protagonista, i veiem com la Nina salvatge aixeca un coixí i el pressiona amb força contra la càmera, deixant una imatge en negre que conclou definitivament la seqüència i que suposa l'assassinat simbòlic de la part innocent d'aquesta. Així doncs, la part radical, negativa i autodestructiva de Nina es desperta juntament amb un brot de lesbianisme oníric. Aquesta escena de sexe i l'assassinat representen el final de la Nina que fins ara coneixíem i la irrupció de la seva part obscura, així com el seu pas definitiu a l'edat adulta (i corrupta).

Aquesta seqüència és essencial a la pel·lícula perquè marca un punt d'inflexió en el personatge protagonista, i a més a més anticipa en certa manera el final del film. És quan surt a la llum el cigne negre que dona títol a la pel·lícula, però a més es tracta d'un exemple modèlic del que hem estudiat en aquest treball. Primer perquè, com hem vist que succeïa a pel·lícules com *Basic Instinct* o *Wild Things*, el lesbianisme hi funciona com a reclam

¹¹⁶ De nou, com a *Basic Instinct* o *The Roommate* el sexe lèsbic es dona en un context de descens als inferns, marcat per la presència d'estupefaents.

taquiller: Portman explica en una entrevista promoció del film a Entertainment Weekly (2010) que una de les preocupacions dels productors era com atreure el públic masculí (heterosexual) a veure una pel·lícula sobre ballet: “Everyone was so worried about who was going to want to see this movie (...) I remember them being like, ‘How do you get guys to a ballet movie? How do you get girls to a thriller?’ And the answer is a lesbian scene. *Everyone* wants to see that” (Portman, 2010), argumenta. A més, com succeïa també en aquelles pel·lícules, aquest tret va acompanyat d'altres dosis de suspens i violència que, com indica Portman, converteixen la pel·lícula en un *thriller*, contribuint a aquesta suposada “masculinització” que es busca del film amb la intenció d'ampliar-ne al màxim l'audiència potencial.

Segon, perquè de manera similar al que ocorre a *Mulholland Drive*, es tracta d'una escena irreal, fruit de la imaginació de la protagonista. Quan Nina es desperta el dia després, es desconcerta en veure que Lily no hi és i la porta és tancada per dins. Quan la troba a l'assaig i li pregunta per la nit anterior, aquesta la ridiculitza preguntant-li si ha tingut somnis humits amb ella. A les pel·lícules analitzades a l'apartat 6 és comú que les escenes lèsbiques siguin absolutament gratuïtes pel que fa al sentit narratiu, és a dir, tenen la funció d'impactar visualment però són intranscendents. En aquest cas, l'escena té un pes important a la trama i les imatges de sexe són prou explícites, però la pròpia realitat subjectiva del film s'encarrega de negar-les. Aquest fet enllaça amb el concepte d'*absència* explicat a la introducció, ja que al film no hi ha una presència real de lesbianisme. En aquest cas, no és només que les dues noies no s'atreuïn de manera genuïna, sinó que es desvetlla que l'encontre entre elles ni tan sols ha tingut lloc. Per altra banda, pel que fa al dispositiu *voyeurista* cinematogràfic tan important en aquest tipus d'imatges, és interessant destacar el desenllaç de la seqüència, perquè la nova Nina tapa literalment la visió de l'espectador, exercint de manera agressiva la barrera entre el *voyeur* i l'escena, que apareix de manera més subtil a pel·lícules com *Wild Things* o *The Children's Hour*. A més a més, tot i que no trobem la figura d'un *voyeur* masculí en aquesta escena, no hem d'oblidar que tota la transformació de Nina es porta a terme a causa de la pressió explícita del seu professor, Thomas, que és qui provoca el seu canvi, qui li exigeix que sigui capaç de seduir-nos a tots.

També és important destacar que, de nou, l'escena lèsbica precedeix un assassinat, encara que sigui simbòlic, cosa que lliga amb el concepte d'*excés* de què també hem parlat i que dona títol al treball. A més a més, si just després de l'escena de sexe imaginada hi trobem l'assassinat simbòlic de la Nina lluminosa a mans de la Nina obscura, això es repetirà de nou al final del film, desembocant en el que sembla ser la mort real de Nina. El dia de l'estrena de l'obra, Nina es troba submergida en la voràgine de negativitat en què ha entrat per preparar el paper. Ha tingut una mena de crisi psicòtica la nit abans de l'estrena (no queda clar si en aquesta crisi fins i tot ha agredit Beth, una estrella del ballet en declivi, interpretada per Winona Ryder), i la seva mare truca la companyia dient que no es troba bé i no podrà fer el paper. Quan Nina es desperta, va decidida cap al teatre: no està disposada a perdre la seva gran oportunitat. En arribar, Lily, que és l'actriu principal suplent, ja està preparada per fer el seu paper, però Nina s'imposa. Als primers actes de l'obra Nina està insegura, comet errors. Està paranoica i sospita que tothom conspira en contra seva. Quan arriba el moment en què ha d'apareixer el Cigne Negre en escena, va al camerino i hi troba Lily, disposada a arrebatat-li el paper. Nina s'hi enfronta i l'acaba agredint amb un mirall trencat. Sembla que l'ha assassinat, i oculta el seu cos abans de tornar a sortir a escena, ja caracteritzada com a cigne negre. Al final de l'acte, Nina arranca una gran ovació amb la seva actuació, i torna al camerino. Un cop allà, li piquen a la porta: és Lily, que vol felicitar-la. Nina no entén res, i un cop Lily marxa, comprova que no hi ha cap cadàver amagat al seu camerino. Llavors s'adona que qui té un tros de mirall clavat a l'abdòmen és ella mateixa. Tal com havia passat en l'escena de sexe amb Lily, l'agressió a Lily també ha sigut una al·lucinació: el seu enfrontament ha sigut, en realitat, només amb ella mateixa. Conscient de la seva ferida, Nina balla i interpreta meravellosament bé l'últim acte. Al final de l'obra, quan es desploma en el moment del suïcidi fictici, tothom s'apropa a felicitar-la, i s'adonen que està sagnant. En les seves últimes paraules, abans d'un fos a blanc que sembla simbolitzar la seva mort, Nina reconeix haver assolit, a la fi, la perfecció.

A *Black Swan* hi conflueixen també altres aspectes que s'han tractat en aquestes pàgines. Es tracta d'un film en el qual hi té un pes important la noció de la pressió que ha patit històricament el cos de la dona a nivell físic –especialment present en el cinema, com

segons hem vist en el marc teòric han observat autores com Mary Ann Doane (1991) o Teresa De Lauretis (1984)–: la protagonista està a la recerca d'una perfecció inexistent, o com a mínim insostenible, i la pressió que pateix la fa embogir. És important destacar que les seves al·lucinacions lèsbiques són en part una conseqüència d'aquesta bogeria adquirida. Per altra banda, el fet que la seva amant acabi desembocant en ella mateixa a l'escena de sexe, ens parla de la tendència a confondre el desig lèsbic amb la identificació narcisista (així com amb altres tipus de vincles entre dones) un tema sobre el qual hem vist que teoritza àmpliament De Lauretis (1994, pp. 116-120).

La pel·lícula també pot relacionar-se amb la idea de Berger que la dona s'educa per saber que serà jutjada per la imatge, i per tant ha de parar esment en la construcció de la pròpia imatge *per a ser mirada* -"how she appears to other (to men) its of vital importance for succes" (2000) -. El concepte de Laura Mulvey de *to-be-looked-at-ness* (1999, p. 837)¹¹⁷ que altres teòriques feministes com Kaplan han treballat cobra aquí un nou caire, perquè a diferència de les figures fetitxistes recurrents en aquest treball, Nina té consciència de ser aquest objecte i lluita per construir-se en una artificiositat que la portarà a un final fatal. En relació amb aquest concepte, a *Black Swan*, com en altres pel·lícules que hem analitzat, des de films del *noir* clàssic com *The Lady from Shanghai*, passant per *Single White female*, hi tornen a tenir una presència especial els miralls, símbols del narcisisme, de la consciència del propi cos com a espectacle¹¹⁸, i com destacàvem al principi, de la dualitat femenina.

7.4.2 *Chloe*: la *femme fatale* s'uneix amb la lesbiana patològica

Un any abans, la pel·lícula d'Atom Egoyan *Chloé* (2009) recupera el thriller eròtic (un dels estils en què hem vist que als anys 90 cristal·litza l'arquetip que estudiem) per centrar-se en la crisi femenina de la mitjana edat, en el que és un remake del film franco-espanyol

¹¹⁷ La mirada determinant de l'home projecta la seva fantasia sobre la figura femenina, que és estilitzada segons aquesta (1999, p. 837).

¹¹⁸ En aquest punt podem tornar a rescatar el concepte de Doane "Woman as screen". Cal destacar que el cos de Nina aguanta un pes narratiu molt important i pateix transformacions físiques segons avança la trama.

Nathalie X, dirigit per Anne Fontaine (2003)¹¹⁹. La doctora Catherine Stewart (Julianne Moore) no se sent atractiva i sospita que el seu marit li és infidel de manera habitual, amb dones més joves. Decideix contractar Chloé (Amanda Seyfried), una jove i atractiva prostituta, perquè es presenti davant d'ell i així sortir de dubtes en relació a com es comporta si té la possibilitat de ser-li infidel.

El personatge de Chloé està clarament construït des de la simbologia de la *femme fatale*. A l'obertura del film, la veiem pentinant-se i vestint-se davant del mirall¹²⁰, observant el seu propi cos –que és filmat fragmentat, amb plans detall amb tràvelings que en van ressaltant les diferents parts– conscient del poder que en ell resideix, mentre ella mateixa en veu en *off* descriu en què consisteix la seva feina com a prostituta. Com solia passar amb els personatges clàssics, en un exercici fetitxista, el seu personatge apareix lligat amb força a un objecte que té certes connotacions fàl·liques: una forquilla de cabell metàl·lica, en aquest cas. El seu primer encontre directe amb Catherine es dona en un lavabo també envoltat de miralls, i Chloé intenta deixar-li la forquilla de cabell com a penyora, però Catherine no l'accepta, li respon amb un contundent “I have to get back to my husband”. Després, en el desenllaç del film, Chloé l'utilitzarà com a arma per amenaçar Catherine a canvi d'un petó, just abans de precipitar-se i morir. A l'epíleg de la pel·lícula, que representa la festa de graduació del fill de Catharine, es veu, en un enigmàtic pla que tanca el film, com Catherine ha conservat la forquilla i la porta al cabell.

Chloé accepta el tracte de Catherine, segons el qual ha d'insinuar-se al senyor Stewart (Liam Neeson) i reportar com reacciona. En lloc d'això, comença a inventar-se les seves trobades i les hi explica amb tota mena de detalls morbosos. A Catherine la trasbalsen els seus encontres amb Chloé, tant que la gent del seu entorn comença a sospitar que té un amant. Es fa evident que els seus relats l'exciten sexualment, i Chloé n'és conscient i se n'aprofita. En una d'aquestes trobades, Catherine li demana que la toqui com ell ho fa, i les

¹¹⁹ Egoyan introdueix variacions importants en el to (l'original és un film més intel·lectual i menys morbós), i en la trama, el canvi més significatiu és que la protagonista no se suïcida al final.

¹²⁰ De nou es recalca aquest element com a símbol de la consciència del poder de la pròpia imatge, així com del narcissisme i la duplicitat. Però el mirall és, també, un dels elements més recurrents en la simbologia lésbica. Segons explica Holmlund “Lesbians are frequently represented as mirrors to each other (Holmlund citada per Lindop, 2015, p. 72).

dues dones fan l'amor.

A partir d'aquesta seqüència és quan la perillositat de Chloé es fa evident. Catherine s'assabenta que l'ha estat enganyant i que en realitat no coneix el seu marit. Vol donar per acabada la seva relació a tots els nivells però sembla que Chloé n'està enamorada i no ho vol permetre. La jove s'obsessiona amb ella i amb la seva família, i fins i tot sedueix el seu fill perquè, segons confessa, li recorda a ella. En una seqüència delirant, la *femme fatale* l'indueix a mantenir relacions sexuals al llit dels seus pares, i es mostra com durant l'acte sexual en lloc de mirar el noi, que la reclama, ella busca la roba de Catherine. Just en el moment previ al clímax hi ha un pla subjectiu de les sabates amb taló d'aquesta, precedit de l'orgasme de Chloé. El muntatge fa explícit que Chloé, ja desemmascarada com a personatge malaltís, pensa en Catherine per excitar-se mentre té relacions amb el seu fill.

En aquesta pel·lícula el sexe lèsbic torna a ser, com a *Black Swan*, el desencadenant de la tragèdia. Com a *Single White Female* o a *Passion*, el lesbianisme va lligat a una mena de psicopatia: porta la protagonista a un assetjament violent, que en el cas de *Single White Female*, de manera similar al que ocorre a *Chloé*, acaba amb l'assassinat involuntari o en defensa pròpia de la lesbiana assetjadora. Això és interessant perquè significa que *Chloé* unifica dos tipus diferents de lesbiana assassina que fins ara havien aparegut sobretot per separat: la *femme fatal* seductora i la psicòpata *outsider*. Com hem vist, el seu personatge es construeix al voltant de la simbologia de la dona fatal, però en el moment en què es posa de manifest el seu lesbianisme es converteix en un personatge marginal i frustrat (similar a la Hedy de *Single White Female*), que és incapaç de seduir la persona que estima.

En aquest cas, a diferència d'altres exemples comentats, l'encontre sexual entre les dones és real i consentit, però només és possible perquè existeix a través del fantasma de l'home¹²¹. La relació entre elles es construeix al voltant de la figura d'ell. Es justifica l'escena lèsbica perquè Catherine percep les paraules i els gestos de Chloé en boca del seu distanciat marit, de qui segueix enamorada. Catherine cau en el parany de la dona fatal –

¹²¹ Com hem vist que passa, en certa manera, a *Heavenly Creatures*

que a la introducció deixa clar que la seva feina consisteix en convertir-se en el que l'altra persona desitja– i hi manté relacions, de les quals es penedirà. Es fica al llit amb la persona amb qui suposadament el seu marit li és infidel, però com ella mateixa al·lega, ho fa només perquè aquesta és l'única forma que té de sentir-se propera ell.

Chloé és la seductora exclosa i perillosa que farà traspalsar l'ordre familiar però que desapareixerà convenientment, donant pas a una reafirmació dels valors patriarcals.¹²² De l'epíleg final en podem deduir que si no fos per la forquilla de cabell que Catherine porta, el pas de Chloé no ha deixat cap empremta en la vida dels protagonistes, o com a molt, ha servit per reforçar les seves relacions familiars convencionals. El seu personatge té una aura fantasmagòrica, és inversemblant i misteriós: un espectre que no se sap d'on ve ni què desitja fins que ho manifesta de manera excessiva. Com tantes altres dones fatals, serà castigada per la trama i acabarà morint en el seu intent desesperat de buscar el que vol. Desprèn irrealitat fins i tot en el moment de morir, quan es precipita al buit (no queda gaire clar si de manera voluntària), en una mort típica del cinema clàssic, amb un somriure plàcid dibuixat al seu rostre.

Chloé té en comú amb *Mulholland Drive* que el punt de vista del film és el de la dona seduïda per la *femme fatale* (Lindop, 2015, p. 69). I també que, en ambdues pel·lícules, la 'realment lesbiana' (o la que està genuïnament enamorada) és la refusada per l'objecte del seu desig, per afiançar la seva relació amb un home heterosexual. Aquest tipus de representació, segons Heather Love, situa la lesbiana com una criatura abjecta i indesitjada (Love citada per Lindop, 2015, p. 71). En els dos caos, la frustració a causa del rebuig de la persona estimada les portarà a un final tràgic.

¹²² El missatge que es desprèn de la cinta és que qui causa tot l'embolic és Catherine per desconfiar del seu marit. Es demostra que ell només és molt simpàtic amb les dones, que té una mena d'afició sana al flirteig, mentre que ella, a causa de la seva paranoia i les seves inseguretats, és qui ha acabant sent infidel i posant en risc la seva família.

7.4.3 *Jennifer's Body*: la paròdia en clau feminista del thriller de terror

Amanda Seyfried protagonitza també, juntament amb Megan Fox, *Jennifer's Body* (2009). Aquesta pel·lícula, dirigida per Karyn Kusama i amb un equip tècnic principalment femení, permet diverses lectures. Se situa en un punt indeterminat entre el *thriller* de terror, la comèdia negra i el melodrama d'institut. El film posa en joc un exercici típicament postmodern que combina la repetició de patrons i l'autoparòdia, lligada a molts dels elements comentats amb anterioritat (el vampirisme, l'amistat adolescent, l'apoderament femení i la força de les aliances entre dones)¹²³. Jennifer Chek (Megan Fox) és la noia més popular i desitjada de l'institut i Anita "Needy" Lesnicki (Amanda Seyfried), la seva millor amiga, amb qui no té res en comú a part d'una profunda amistat que conserven des de la infantesa, materialitzada en uns penjolls en forma de cor que porten gravades les sigles "BFF" –*Best Friends Forever*– i que les dues porten al coll en tot moment del film.

Needy, com molts altres de l'institut, està totalment enlluernada per la popular Jennifer, tant que fins i tot el seu xicot, Chip (Johnny Simmons), li retreu que li fa més cas que a ell. En la que és pràcticament la seqüència de presentació dels personatges, veiem Jennifer actuant amb les animadores de l'institut i Needy aplaudint amb gran entusiasme des de la grada, fins al punt que una companya de classe es gira cap a Needy i li diu "You're a total lesbi-gay", a la qual cosa Needy respon "She's my friend!". Així, des de bon començament, la pel·lícula fa explícita la consciència de jugar amb l'ambigüitat típica d'algunes relacions entre adolescents. Jennifer, per la seva banda, és arrogant i no tracta Needy de la millor manera.

En ser víctima d'un ritual satànic mal executat per part d'un grup música íntegrament format per homes (una banda suposadament alternativa que ofereix un sacrifici al diable a canvi d'un contracte discogràfic, fet que ens dóna pistes sobre l'enfocament paròdic del film), Jennifer es converteix en una mena de vampir que necessita menjar humans per

¹²³ En el llibre *Window Shopping*, Anne Friedberg cita l'apropiada següent definició, utilitzada per Caryn James en un article del *The New York Times*: "Les pel·lícules postmodernes rejuveneixen els vells gèneres –*westerns*, sèries d'aventura i musicals– emulant-los i burlant-se'n a la vegada" (1993, p.174).

sobreviure. L'encanteri requeriria que la noia fos verge, i en no ser-ho, en lloc de morir, Jennifer es converteix en aquest ésser diabòlic. A partir d'aquí, utilitzarà els seus encants per seduir nois de l'institut i devorar-los en el moment previ al sexe.

Needy és l'única que sospita que la seva amiga és la misteriosa criatura menja-homes que assetja l'institut. En un muntatge interessant, veiem tot el procés de Needy tenint sexe amb Chip, i paral·lelament, Jennifer seduint una nova víctima. Mentre té sexe, Needy té estranyes visions relacionades amb l'assassinat que està comentent Jennifer, i interromp la seva cita amb Chip per sortir a la recerca de la seva amiga, trasbalsada. Creu trobar-la, però plena de sang i en una forma que no sembla humana, té por i fuig. Quan arriba a casa, Jennifer s'ha escolat al seu llit. Al principi Needy s'espanta i la fa fora, però poc després i per la iniciativa de Jennifer comencen a besar-se. El petó dura aproximadament un minut i està partit en dues parts. Primer es mostra amb un pla molt tancat de les boques de les noies, i després d'una pausa, les amigues s'estiren al llit i les veiem des d'un pla més general que es combina també amb plans tancats. Les noies protagonitzen una escena lèsbica entre llençols, típica per una banda d'alguns films de vampires, per exemple *The Hunger*, i per altra banda comú en els films que recreen intenses amistat adolescents. La posada en escena en una habitació encara infantil que hem pogut veure a *Heavenly Creatures* i que es repeteix a *Black Swan*, es dona també aquí, lligant amb l'imaginari del lesbianisme com una etapa d'un sexualitat femenina encara no acabada de desenvolupar. Just després del petó, Needy demana explicacions a la seva amiga sobre els assassinats, i aquesta li explica tota la veritat. Quan Needy li demana que se'n vagi, la resposta de Jennifer és: "C'mon, Needy, let me stay the night. We can play boyfriend-girlfriend like we used to".

La trama es complica i Jennifer perd cada cop més el control sobre ella mateixa, fins i tot mata Chip. En una discussió d'allò més surrealista entre les dues amigues, Jennifer amenaça amb menjar-se Needy, i aquesta exclama "I thought you only murdered boys" Jennifer respon amb doble sentit "I go both ways..." de manera que no només fa una al·lusió irònica a la seva pròpia bisexualitat, sinó que relaciona de manera evident

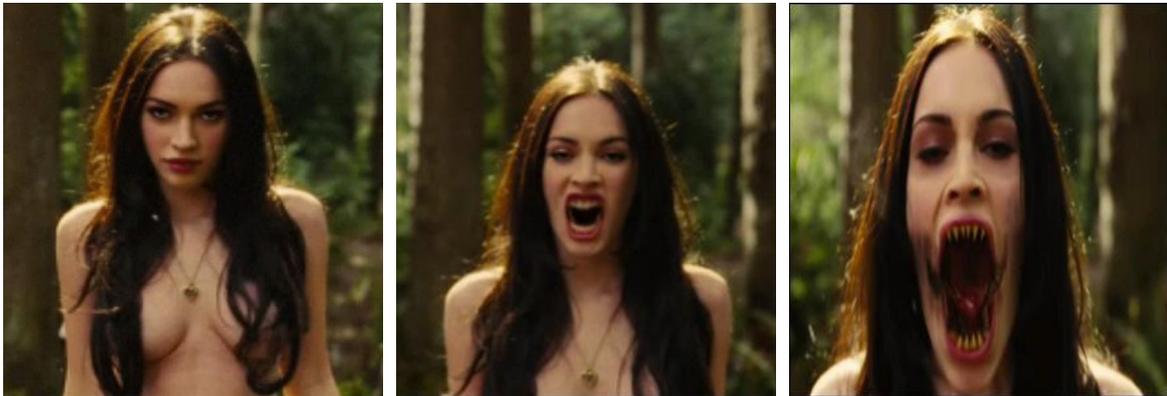
l'assassinat amb el sexe.¹²⁴

Finalment, Needy aconsegueix matar Jennifer. Es cola a casa seva, i, després d'una intensa disputa en què Jennifer arriba a mossegar-la, aconsegueix fer-li una ferida en forma de creu i clavar-li un cutter al cor, amb la qual cosa li proporciona una mort similar a la de les vampires (però en cap cas perpetrada per la figura paterna). Abans de morir, Jennifer es permet fer una última broma lesbòfila en relació l'arma que utilitzarà Needy per matar-la. Quan veu el cutter, li pregunta si compra totes les seves armes a la ferreteria, seguit de l'expressió "god you're butch". Finalment Jennifer mor quan Needy li arrenca el penjoll de "BFF": quan cau a terra el collar que simbolitza la seva amistat sembla que se li esgotin les forces. Però degut a la mossegada que rep en la disputa, Needy és ferida i queda afectada amb poders sobrenaturals. Com hem vist que passava en pel·lícules com *The Hunger*, "el mal" (en aquest cas especialment lligat a la força, perquè Needy hereta els poders de Jennifer però pel que sembla es converteix en un híbrid que no necessita alimentar-se d'humans) no mor del tot, si no que es contagia i sobreviu. Needy és tancada en un psiquiàtric, i el que fa quan se n'escapa és buscar i assassinar brutalment els músics que van convertir Jennifer en un monstre (ara convertits en estrelles), per venjar la mort de la seva millor amiga i del seu xicot. A la seqüència dels crèdits del final del film, anem veient imatges del grup en una habitació d'hotel, rodades amb una càmera de mà. Després intuïm com arriba Needy i comencem a veure pistes dels assassinats. Posteriorment, anem veient imatges de l'escena del crim. En una última imatge gravada per una càmera de seguretat veiem Needy sortint de l'hotel.

En el personatge de Jennifer hi conflueixen arquetips explicats al capítol anterior com la *femme fatale* i la vampira, i es mesclen amb un nou tipus de personatge aparegut a Hollywood en els últims anys: la dolenta d'institut exemplificada amb claredat pel personatge de Regina (Rachel McAdams) a *Mean Girls* (*Chicas Malas*; Mark Waters, 2004). Això no obstant, Jennifer és quelcom diferent a tot l'anteriorment citat. Sedueix

¹²⁴ Aquesta associació és recurrent a tot el treball. Recordem, per exemple que a *Basic Instinct* les escenes de sexe entre Nick i Catherine estan plenes de suspens per la probable imminència de l'assassinat. Segons destaca Stables, recollint les reflexions de Hart, la *femme fatale* postmoderna és excessiva i compleix amb la premissa "Woman=sex=death" (1998, p. 167).

gràcies al seu cos, i just en el moment previ al sexe, es transforma en monstre que literalment devora el noi en qüestió, sense ni un moment de dubte.



Jennifer passa en pocs segons de criatura seductora a depredadora. Aquest argument pot relacionar-se al del film de Tourneur *Cat Woman* (*La mujer pantera*; 1942) i s'inscriu així en la llarga llista de figuracions creades al cinema per manifestar la por masculina a la sexualitat femenina (dins la qual hi tenen cabuda les *femmes fatales* i el vampirisme), que en aquest cas ens remet al mite de la Vagina Dentata¹²⁵. A *Jennifer's body*, però, la ironia constant en els diàlegs i la ridiculització expressa del monstre¹²⁶, juntament amb el fet que tant la directora, com la guionista, com les protagonistes són dones, ens donen pistes d'una utilització irònica i fins i tot reivindicativa d'aquest arquetip. La pel·lícula ha estat descrita per la guionista, Diablo Cody, com una mena de Cavall de Troia en la qual com indica el títol i suggereixen els cartells, el cos de Jennifer (és a dir, el de Megan Fox¹²⁷) funciona

¹²⁵ La vagina dentata és el mite d'una feminitat amb dents a la vagina, que castra l'home que intenta tenir-hi relacions sexuals. El mite és present en diverses cultures i la seva simbologia és múltiple: pot servir d'avís contra la violació o la promiscuïtat però també presenta la dona com a ésser perillós i demoníac. Un any abans de *Jennifer's Body* va estrenar-se a Sundance el film *Teeth* (Mitchell Lichtenstein, 2008). Una comèdia negra sobre una atractiva adolescent que encarna el mite de la *Vagina Dentata*, prova de la vigència del mite a la societat del moment.

¹²⁶ En un dels moments àlgids del film, quan Needy s'enfronta a Jennifer després d'haver-la descobert menjant-se el seu xicot, tenen la següent conversa: “-Needy: Why do you need him? You can have any boy that you want Jennifer, so... why Chip? Is it to take me off? Or is it because you are really insecure?” “-Jennifer: I'm not insecure, Needy. God, that's a joke. How can I ever be insecure? I was the Snowflake Queen!” “-Needy: Yeah, two years ago when you were socially relevant (...) and when you didn't need laxatives to stay skinny”.

¹²⁷ Escollida el 2008 (un any abans de l'estrena d'aquesta pel·lícula) com la dona més sexi del món per la revista masculina FHM.

com a reclam per atreure els aficionats del terror eròtic, que veuran sorpreses les seves expectatives de la mateixa manera que en el film el cos de Jennifer és un reclam per als nois d'institut que en cap cas rebran d'ella el que esperaven, i seduïts per la possibilitat de sexe, acaben sent devorats. Potser aquesta frustració d'expectatives ha contribuït a les males crítiques de la pel·lícula. Per posar un exemple, Jeffrey M. Anderson (*Combustible Celluloid*, 2009) diu que la pel·lícula fracassa en tots els sentits perquè ni és prou divertida, ni prou de terror, ni prou sexi, i especifica entre parèntesi “the girls keep their clothes on”. En l'anàlisi de pel·lícules com *Bound* o *Basic Instinct* hem explicat que una de les claus de l'èxit dels films era la doble lectura que permetien. El fet que podien satisfer tant un públic masculí heterosexual com oferir una possible lectura feminista. En el cas de *Jennifer's body*, com en el cas anteriorment explicat de *Lizzie*, el seu fracàs pot tenir a veure amb el fet que l'enfocament feminista de les seves creadores és massa evident i no ofereix la satisfacció des del punt de vista masculí heterosexual que sí que oferien les pel·lícules que hem mencionat. Per altra banda, des del punt de vista feminista, alguns teòrics com Rafferty (2009, pp. 67-68) han criticat l'exploació del cos femení que es fa al film, malgrat l'autoconsciència que es demostra.



El cert, és, però, que aquest film a diferència de pel·lícules suposadament “feministes” de la mostra, com *Monster* o *Lizzie*, suposa una altra volta de rosca pel que fa als arquetips fins ara estudiats. A la pel·lícula es dona un apoderament femení absolut; tot i que hi ha algun personatge masculí positiu (com Chip, la parella de Needy) la força recau únicament

i exclusiva en els personatges femenins. Això la diferencia de la majoria de pel·lícules *noir* i *neo-noir* o dels films de vampires (*The Hunger* n'és una altra excepció) en què un personatge femení de força ha de competir amb l'heroi masculí, com passa per exemple als films de la Hammer inspirats en la novel·la Carmilla anteriorment esmentats, o en el film de Jess Franco *Vampyros Lesbos* (1971) inspirat en el personatge de la comtessa Bathory.

Per altra banda, Needy és l'única persona a qui Jennifer no és capaç de fer mal –la seva amistat és l'única relació humana que sembla valorar– i a la vegada és la que té el més semblant a una opció de sexe amb ella (molts dels nois a qui es menja no arriben ni a poder-li fer un petó). No es compleix del tot la premissa de Zimmerman exposada a l'apartat 5.1.1 “La recurrència del vampirisme lèsbic” segons la qual en els films de terror eròtic de vampires el sexe lèsbic ha de ser agressiu i perillós per tal de fer-lo encaixar en el model patriarcal de sexualitat (1981, pp 23-24)¹²⁸.

A més a més, a *Jennifer's body* el plantejament de l'alteritat monstruosa és ben diferent que al citat film de Tourneur. En el film dels anys quaranta Irina es presenta com una dona frustrada que aspira a una vida normal, en aquest Jennifer és una depredadora que se sent fantàsticament bé amb ella mateixa (sobretot quan està “plena”, és a dir, quan acaba de menjar-se algú). Jennifer és capaç d'utilitzar la seva alteritat en el seu favor, de convertir-se en una mena d'ésser superior (tot i que el seu personatge també mor de manera tràgica) i Needy, tot i que mata per venjança, hereta els seus poders sense la part negativa que comporta el fet de necessitar assassinar per sobreviure.

La pel·lícula s'aprofita de molts dels tòpics misògins citats en aquestes pàgines dels films de terror, però al mateix temps les desavinences que hem comentat respecte a aquests films –l'apoderament únicament femení, la no demonització del sexe lèsbic ni de les aliances entre dones, l'eliminació de la part intrínsecament dolenta del monstre, el sentit de l'humor,

¹²⁸ “The function of the lesbian vampire is to contain attraction between women within the same boundaries of sexual violence, to force it into a patriarchal model of sexuality. By showing the lesbian as a vampire-rapist who violates and destroys her victim, men alleviate their fears that lesbian love could create an alternate model, that two women without coercion or morbidity might prefer one another to a man.” (Zimmerman, 1981, pp. 23-24).

i, especialment, el joc que es fa al voltant de les expectatives que desperta el cos de la protagonista– demostren que n'ofereix una reinterpretació. La pel·lícula denota un poder subversiu perquè parteix d'uns arquetips de clara tradició misògina, es recrea en la mateixa estètica, i en canvi els dóna una volta subtil però plenament intencionada.

7.4.4 *Atomic Blonde*: l'arquetip en el cos de l'heroïna d'acció

La pel·lícula *Atomic Blonde* (*Atòmica*, David Leitch, 2017) és una gran producció de Hollywood, amb un pressupost estimat d'un 30 milions de dòlars i una recaptació mundial de prop de 74 milions, que està basada en el còmic *The Coldest City*, d'Antony Johnston (2012).

El film ens presenta la seva protagonista, Lorraine Broughton (Charlize Theron), sortint d'una banyera plena de gel, amb el cos nu i visiblement ple de cops i esgarrapades. El primer que fa Lorraine en sortir de la banyera és servir-se un vodka sol. Aquesta presentació, amb el gel, els cops i l'alcohol d'alta graduació de seguida ens posa en antecedents sobre la duresa del personatge. Acte seguit Lorraine es vesteix i es prepara per anar a una mena d'interrogatori davant d'alguns directius de l'MI6, el servei d'intel·ligència de Gran Bretanya per al qual treballa: ha de donar explicacions sobre alguns aspectes de la seva recent missió a Berlín. A partir del seu relat i a mode de *flashback*, comença l'acció de la pel·lícula.

Ens trobem al novembre de 1989 (10 dies abans del moment inicial del film) i Lorraine es dirigeix cap a Berlín, una ciutat altament convulsionaada en els dies previs a la caiguda del mur. La seva missió és recuperar un llistat d'agents dobles que treballen per la MI6 i per la KGB, el servei d'intel·ligència soviètic, i evitar que el llistat caigui en mans dels russos. Els seus caps l'adverteixen que la missió és altament delicada i que no es pot confiar de ningú. Especialment, l'adverteixen de la perillositat d'un doble agent d'identitat desconeguda, anomenat Satchel. Just en aterrar a Berlín, Lorraine és víctima de la primera emboscada per part d'uns agents de la KGB que la recullen fent-se passar per amics del seu

contacte de l'MI6 a Berlín, el cap d'estació David Percival (James McAvoy). Gràcies a la seva intel·ligència i destresa, aconsegueix alliberar-se d'ells, i finalment és rescatada per Percival. En la seqüència de la seva arribada a Berlín, ja veiem que hi ha una misteriosa fotografia que l'espia, es tracta de Delphine Lassalle (Sofia Boutella).

Posteriorment, en un bar al qual Lorraine ha acudit seguint la pista d'una tarja que li van donar els agents que li van fer l'emboscada, Delphine s'apropa a Lorraine i la salva del que sembla ser una situació compromesa amb un dirigent soviètic anomenat Bremovych (Roland Møller). A més a més, Delphine se li insinua, i li proposa que vagi a trobarla l'endemà al local d'un amic seu. Intrigada per la seva persona (i conscient que està sent seguida per ella), Lorraine acudeix a la cita. Delphine s'alegra de veure-la. Intercanvien unes paraules, i aquesta li diu que es mor per fer-li una pregunta, mentre se li apropa i li fa un petó als llavis. Decideixen anar a un lloc més tranquil, i es dirigeixen cap als lavabos del local. De camí als lavabos, hi ha un interessant pla/contraplà que posa de manifest el desig entre les dues dones. Un cop allà, es besen apassionadament, i, de manera abrupta, Lorraine apunta Delphine amb una pistola. La pistola pertany a Delphine i Lorraine l'interroga violentament sobre per què la porta. Aquesta li confessa que en realitat és una agent del servei d'intel·ligència francès, que es troba a Berlín en el que és la seva primera missió, però que la convulsió que hi ha aquests dies a la ciutat és fora del comú, i que està espantada. Després, les noies tornen a besar-se.

Aquesta seqüència de seducció entre les dues dones reuneix molts dels elements que es repeteixen en seqüències similars que hem analitzat fins ara. Com a *Basic Instinct* o *Black Swan*, la manifestació del lesbianisme es mostra en un context de baixada als inferns, relacionada amb la nocturnitat i amb el consum d'alcohol i estupefaents. També, com a molts altres dels films analitzats (Per exemple, *Single White Female*, *Wild Things* o *Femme Fatale*), l'expressió del lesbianisme es dona en escenes on també hi ha violència, i fins i tot, com a *Single White Female* o *Femme Fatale*, amb la presència d'armes –en aquest cas, una pistola–. A més a més, tot i que, a diferència d'altres casos, hi trobem un pla/contraplà de desig entre les dues dones, el fet que ambdues siguin espies obre dubtes sobre les seves intencions, i fins i tot sobre si el desig que es manifesten és real (com en el cas de *Femme*

Fatale o fins i tot, de *Bound*).

Malgrat la desconfiança inicial, Lorraine acabarà desenvolupant una relació sentimental amb l'inexperta agent. Dels lavabos de l'hotel passem al llit de Lorraine, on les dues dones tenen sexe. Després, en la intimitat del llit, parlen i se sinceren en alguns aspectes. Sabem que Delphine adverteix Lorraine sobre alguna cosa relacionada amb el seu company David Percival, tot i que no en sentim els detalls. Dies després, en una escena en què les dues dones es tornen a trobar al llit. Lorraine li diu a Delphine que creu que el seu company la trairà, i intercanvien les següents línies:

- **Delphine:** When you tell the truth, you look different. Your eyes change.
- **Lorraine:** Thanks for the warning.
- **Delphine:** What do you mean?
- **Lorraine:** I mean I better not do it again.
- **Delphine:** Why?
- **Lorraine:** 'Cause it's going to get me killed one day.

Aquesta conversa entre les dues amants, que es desenvolupa entre petites mostres d'afecte, ensenya un moment d'intimitat que no es dona en la majoria dels films que analitzem. A més a més, denota que, d'alguna manera, Delphine ha arribat a conèixer realment com a mínim una part de l'opaca Lorraine. A la vegada, però, la conversa posa de manifest que, per qui és Lorraine i per la naturalesa de la seva feina, aquesta no es pot permetre ni un bri de transparència, i que, probablement això impossibilita que pugui mantenir qualsevol tipus de relació sentimental.

Efectivament, en una complicada missió en la qual han d'aconseguir portar de l'est a l'oest un doble agent rus que assegura haver memoritzat el famós llistat, Percival traeix Lorraine, i, recolzat pels russos, provoca la mort de l'espia que suposadament han de protegir. A més a més, amb l'emboscada que li prepara, també pretén provocar que Lorraine mori a mans dels agents de la KGB. En una espectacular escena d'acció presentada en pla seqüència veiem Lorraine lluitar aferrissadament amb almenys 5 agents, els quals es capaç de vèncer

gràcies a la seva destresa lluitant i a la seva força física, tot i haver-s'hi d'enfrontar en inferioritat numèrica i pràcticament desarmada. Després, protagonitza una impressionant persecució pels carrers de Berlin.

Sabem que Percival ha aconseguit la preuada llista a esquenes de Lorraine, i que s'ha reunit amb secret amb Bremovych per oferir-li. Una vegada sana i estàlvia, Lorraine lliga caps pel que fa a la traïció de Percival. Descobreix indicis que aquest l'ha estat espiant, intentant simular que l'espia era Delphine, i intueix que Delphine pot estar en perill. Paral·lelament, veiem com Delphine truca Percival per amenaçar-lo, li fa saber que sap el seu secret. Delphine té unes fotos que inculpen Percival, perquè el va seguir durant la seva trobada amb Bremovych i les posa en un sobre adreçat a Lorraine. Acte seguit, es posa a fer maletes, amb la intenció de marxar de la ciutat, tal i com li ha suggerit la seva amant. En aquest moment, Percival s'escola a casa seva amb la intenció d'acabar amb ella. Mentre estan forcejant, Lorraine arriba a l'edifici, però quan entra al pis ja és massa tard, Delphine és morta i no hi ha rastre de Percival. Veiem Lorraine vertaderament afligida quan descobreix la mort de Delphine. Per primera vegada, la freda heroïna es permet mostrar els seus sentiments. Poc després, troba el sobre que Delphine havia deixat per a ella, amb les fotos que inculpen Percival. Finalment, Lorraine acudeix a la recerca de Percival, l'intercepta quan havia cremat el seu apartament i estava a punt de fugir, l'assassina i li roba el llistat.

Tornem al present, en el qual Lorraine està sent interrogada sobre la seva missió a Berlin. Els caps del servei d'intel·ligència li exigeixen explicacions pel fet d'haver assassinat Percival, el seu cap d'estació a la ciutat alemanya. Lorraine els ensenya les fotos inculpatòries i també un audio que ha manipulat a partir de gravacions del propi Percival, i els fa creure que, de fet, Percival era Satchel, el doble agent que els havia estat donant tants problemes en els últims anys. Els caps es creuen la seva història i fins i tot la feliciten per la missió, malgrat que, segons els diu, no va ser capaç de recuperar la llista, que tots saben que estava en mans de Percival i que ja no pot ser una amenaça. Entenem que l'agent serà condecorada i fins i tot s'especula que pugui ser rebuda per la reina.

En una mena d'epíleg, veiem com Lorraine, que porta una perruca obscura i vesteix de manera molt glamurosa, es reuneix amb Bremovych i altres membres de la intel·ligència russa, en un luxós hotel. Ella entrega el famós llistat a Bremovych, que es referix a ella com a Satchel, però poc després descobreixen que el llistat és fals i comença una lluita en què Lorraine i els seus còmplices liquiden els agents russos. Ella confessa a Bremovych, abans de disparar-li al crani, que en realitat mai ha treballat per a ell, sinó que l'ha estat enganyant tot aquest temps en benefici de la CIA. Poc després, veiem Lorraine en un jet privat al costat de Kurzfeld (John Goodman), un agent de la CIA que també estava present a l'interrogatori de l'MI6 i amb qui Lorraine havia fingit estar enemistada. Descobrim que, en realitat, Lorraine/ Satchel és una triple agent que ha fingit treballar tant per l'MI6 com pel servei d'intel·ligència soviètic, però que per qui realment ha estat treballant és pels nord-americans. Ara sí, li passa el llistat al seu company, i volen junts cap a casa, als Estats Units.

El personatge de Charlize Theron a *Atomic Blonde* és el primer dels que analitzem que és predominantment una figura d'acció, el que també implica que ocupa un lloc de la trama actiu i típicament masculí. El personatge de Rebecca Romijn a *Femme Fatale* també té escenes d'acció que l'apropen a aquests tipus de personatges, però s'erigeix principalment, com el títol de la pel·lícula indica, com una *femme fatale*: predomina més la seva capacitat d'enganyar o de manipular que la seva capacitat de lluita. En el cas d'*Atomic Blonde*, en canvi, tot i que en alguns moments Lorraine també es comporta com una *femme fatale* (especialment, a l'epíleg, en l'escena en què es reuneix amb els dirigents de la KGB), es tracta d'un personatge extremadament físic i actiu en la lluita: el seu cos és com una arma, però no tant pel seu poder sexual com per la seva força física.

En aquesta mateixa línia, la mateixa Charlize Theron, protagonista de la pel·lícula analitzada a l'apartat 6.2.3 *Monster*, va protagonitzar dos anys abans d'*Atomic Blonde* el film de ciència ficció apocalíptica *Mad Max: Fury Road* (*Mad Max: Furia en la carretera*; George Miller, 2015), en la qual encarnava també una icònica heroïna d'acció. En un vídeo de promoció del film, Theron diu en relació al seu personatge, Imperator Furiosa: "George [Miller] wanted to create a character who could stand next to Max [l'històric protagonista

de la saga], who can fight as strong as he can, who can survive as strong as he can, this ultimate female road-warrior” (Theron, 2015).

En el cas d’*Atomic Blonde*, no només Lorraine ocupa un lloc típicament masculí a la trama, sinó que com hem vist, des del primer moment la pel·lícula s’esforça per associar-la a valors típicament masculins en la tradició cinematogràfica: és un personatge estoic i taciturn, i extremadament fort i independent. El fet que tingui una amant femenina, com la majoria d’herois masculins, pot tenir relació amb aquesta intenció de ‘masculinitzar’ el personatge. Per la seva banda, a diferència de Furiosa, Lorraine també conserva alguns trets de la *femme fatale*, sobretot per com es presenta visualment (rossa, alta, estilitzada i amb el cabell llarg, allunyada en qualsevol cas del prototip *butch* que veiem representat, per exemple, a *Bound*) i per la seva capacitat de manipular. Per la seva fredor, quan parla amb la MI6 podem pensar que si s’embolica amb Delphine ho fa només per una qüestió estratègica, hi ha una certa ambigüitat en l’expressió dels seus sentiments. Però paradoxalment, sembla que Delphine acabi sent en certa manera el seu punt més feble: l’única persona que sap reconèixer en la seva mirada quan diu la veritat, i l’única persona per la qual la veiem patir, en el moment de la seva mort. Com hem vist, Delphine engrosseix la llarga llista de personatges LGTB que, com hem destacat en el marc teòric que ja va assenyalar Vito Russo (veure introducció), acaben morts en el cinema comercial (com és el cas d’altres personatges de les pel·lícules de la mostra: com Roxy, Hedy o Chloe). Això no obstant, és indubtable que el personatge de Delphine és postiu al film, no només deixa una empremta evident en Lorraine, sinó que també li permet tenir èxit en la seva missió: les seves fotos inculpan Percival són essencials per aconseguir enganyar l’MI6 i sortir-se amb la seva.

Un altre dels trets que Lorraine hereta de la *femme fatale* és l’encarnació de la dualitat femenina, expressada a la pel·lícula, com en d’altres que hem analitzat, a partir de l’ús constant del símbol del mirall en relació al seu personatge. En el cas de Lorraine, aquest fet és portat a l’extrem perquè en el gir final de la trama es revela com Lorraine no té només una doble identitat, sinó que té fins a una triple identitat: ha sigut capaç d’aprofitar-se i d’enganyar tant els russos com els britànics en favor dels nord-americans.

Si Lorraine combina l'arquetip de la *femme fatale* amb l'heroïna d'acció, en el cas de Furiosa, el personatge interpretat anteriorment per Theron, no hi trobem cap rastre de la dona fatal. Furiosa és un personatge andrògin, fort i corpulent, amb el cap rapat, i mitja cara pintada de negre: és, literalment, una guerrera. Tot i que el film no fa cap referència a la seva orientació sexual, a diferència de Lorraine, Furiosa sí que podríem dir que té una clara estètica *butch*. La seva motivació al film és l'alliberació femenina, i viatja amb un grup de dones les quals ha rescatat de les mans d'un tirà que les tenia com a esclaves, a la recerca d'una societat matriarcal que recorda com un paradís perdut del qual va ser arrebataada de petita. Podríem dir, doncs, que amb el personatge de Furiosa, Theron va assolir una fita feminista en el cinema d'acció comercial contemporani que en certa manera transpua en el personatge de Lorraine.

7.4.5 *Thelma*: de lesbiana assassina a superheroïna

A l'enigmàtic principi de *Thelma* (Joachim Trier, 2017), veiem un pare i la filla, d'uns 6 anys, caminar per sobre d'un llac gelat. Sota la capa de gel, veiem moure's els peixos, en una imatge que denota claustrofòbia. Ja dins el bosc, el pare i la filla es troben un cérvol. El pare apunta el cérvol amb la seva escopeta de caça, i mica en mica, veiem com mou el canó i apunta la seva filla, que està uns metres per davant d'ell i no se n'adona. El pare és incapaç de disparar i el cérvol s'escapa.

Acte seguit, la pel·lícula ens presenta Thelma (Eili Harboe), la nena protagonista de la seqüència inicial, ja convertida en una postadolescent que marxa de casa per primera vegada per estudiar a la universitat. Thelma es presenta com una noia tímida, insegura, virginal, estranyament unida als seus controladors pares (de manera similar a la Nina del principi de *Black Swan*), i marcadament catòlica. Entenem que ha viscut aïllada de la societat amb el seu pare Trond (Henrik Rafaelsen) i la seva mare Unni (Ellen Dorrit Petersen), que va en cadira de rodes, i que té una certa dificultat per socialitzar.

En el moment en que una companya de classe, Anja (Kaya Wilkins), entra a la seva vida, una sèrie d'episodis sobrenaturals comencen a tenir lloc al seu voltant. En el primer moment en què les dues noies coincideixen, a la biblioteca de la universitat, Thelma es troba estudiant i Anja s'hi acosta i s'asseu al seu costat: les dues noies se saluden tímidament. Acte seguit Thelma comença a tenir tremolors, i finalment és víctima del que sembla un atac epilèptic.

A mesura que les noies van coincidint, hi ha una atracció cada vegada més evident entre elles, i aquesta atracció sembla despertar una mena de poders telecinesics en Thelma. Després d'una nit en què es troben en un bar i ballen juntes en una discoteca, Thelma arriba a casa i li venen al cap imatges d'Anja. Després, és capaç de visualitzar-la al carrer, just davant del seu edifici. Surt al carrer i la troba allà, i en veure-la, té un segon atac. Les dues noies dormen juntes aquella nit, però no passa res entre elles (veiem en un pla zenital com Thelma no s'atreveix a tocar Anja). Al dia següent, li pregunta per què va anar fins a casa seva (Thelma ni tan sols recorda haver-li dit on vivia), i Anja diu haver rebut un missatge, però ho revisa i no en té cap.

A partir d'aquest moment, estan cada vegada més unides, fins al punt que Anja convida Thelma a anar a un espectacle de dansa a un prestigiós teatre, amb la seva mare. Quan és a punt de començar l'espectacle, Anja li anuncia que ha tallat amb el seu xicot. Una vegada tot és fosc, Anja comença a acariciar suaument la cama de Thelma, cosa que l'altera visiblement, i finalment li posa la mà sobre la cuixa. Thelma està tremolant de nou però intenta controlar-se. Veiem que comença a moure's el sostre del teatre, Thelma no pot més i escapa. Anja la surt a buscar, la troba davant el guardarroba, les dues noies es queden mirant, l'una davant l'altra (hi ha un pla/contraplà), Anja s'apropa i li fa un petó a la boca. Thelma li torna el petó i les dues noies es besen durant uns segons, però després Thelma ho atura i marxa corrents mentre sentim en veu en *off* com recita una pregrària en què demana a Déu que l'alliberi de la temptació.

Dies després, ambdues coincideixen a una festa d'estudiants, a la qual Thelma ha anat amb un company. Anja la saluda, observa que està bevent alcohol (Thelma normalment no beu

per la seva creença religiosa). Li pregunta si està bé, i perquè no ha respost els seus missatges. Thelma es disculpa. Més tard, Thelma, Anja i el seu company estan fumant. Thelma fuma el que creu que és marihuana i comença a tenir al·lucinacions. Ella i Anja comencen a besar-se de nou, i Anja li acaricia els pits i l'entrecuix, fins i tot li posa la mà dins les calces. En aquest moment, veiem com una serp (el símbol del pecat en l'imaginari catòlic) comença a lliscar per sobre del cos de Thelma i entra a la seva boca. Una companya la desperta, li diu que el que ha fumant només era tabac, que s'han burlat d'ella. De nou, tenim un petó i un breu episodi de sexe lèsbic lligat a un context de baixada als inferns (com a *Basic Instinct*), i a més a més irreal, imaginat i lligat a al·lucinacions, estupefaents i elements sobrenaturals (com a *Black Swan*). Aquesta escena de sexe imaginada és la més explícita del film.

Paral·lelament, a Thelma li fan proves mèdiques per saber d'on venen els seus atacs i descobreix que de petita li havien donat una medicació neuronal molt forta. Mica en mica, se li van despertant records del seu germà petit, recorda que un dia que el nadó plorava va ser capaç de canviar-lo de lloc amb la ment. Decideixen ingressar-la i provocar-li un atac per poder monitoritzar en directe l'activitat del seu cervell. Li exigeixen que no defugui dels pensaments que la pertorben sinó al contrari, i li fan preguntes sobre la seva vida quotidiana. En el moment en què li pregunten si hi ha algun noi a la seva vida, pensa en els petons amb Anja i comença a exaltar-se. El metge li torna a preguntar si hi ha algú especial, diu que potser no és un noi, i ella obre els ulls de cop. Segueix explorant aquests pensaments, fins que arriba al punt àlgid de l'atac, i veiem Anja desaparèixer en el no-res.

Els metges descarten que tingui epilèpsia, li diagnostiquen atacs psicogènics que s'han de tractar per la via psiquiàtrica. Thelma descobreix, a més a més, que la seva àvia patia uns atacs similars, i que no està morta com li havien dit, sinó que es troba en una residència. Deixideix anar a visitar-la i la troba absolutament sedada, sense ser capaç de parlar ni de reaccionar a cap estímul. Descobreix, a més a més, que el seu avi va desaparèixer sense més, i que aparentment la seva àvia estava convençuda d'haver-ho provocat ella. Thelma observa que Anja, que l'havia estat trucant insistentment, deixa de respondre-li les trucades, posteriorment, quan la busca, no sembla ser enlloc. Thelma se sent responsable de la

desaparició d'Anja i decideix deixar la universitat i tornar a casa seva. Un cop allà, li explica al seu pare el que ha passat. Ell (que és metge) sembla entendre-ho i comença a donar-li sendants per tranquil·litzar-la. Veiem que Thelma hauria estat també la responsable de la mort del seu germà nadó, fent-lo desaparèixer de casa seva i transportant-lo a dins del llac gelat, cosa que va provocar l'intent de suïcidi de la seva mare que la va deixar paraplègica.

El seu pare i la seva mare semblen decidits a que Thelma no torni a sortir de casa, a mantenir-la medicada fins al punt de fer-li perdre la consciència, com la seva àvia. En un punt, fins i tot arriben a decidir acabar amb la seva vida amb una injecció letal, i suïcidar-se després. Thelma, però, es conscient del que passa i es rebel·la. Una vegada ja sembla haver pres la decisió d'acabar amb la seva filla, el pare surt amb el seu bot. Quan és enmig del llac, sent alguna cosa estranya, i veiem com comença a cremar-li tot el cos, fins que cau a l'aigua i desapareix. Thelma, que és al llit, és conscient del que ha passat, s'apropa al llac i s'hi submergeix, no sabem si amb la intenció de suïcidar-se, però en surt amb una revelació. Descobreix que els seus poders no només poden fer el mal, sinó que també poden curar. I que pot fer reaparèixer Anja. Quan arriba a casa torna la capacitat de caminar a sa mare, i marxa d'allà. Ha passat el temps i veiem a Thelma de nou al campus universitari. Està aturada, amb un migsonriure, i s'imagina que Anja se li apropa per darrere i li fa un petó al coll. Segons després, l'escena es fa realitat, acte seguit Thelma es gira, les dues noies es fan un petó a la boca, i comencen a caminar agafades de la mà.

Thelma se suma al llistat de pel·lícules en les quals la protagonista, normalment adolescent o postadolescent, es rebel·la contra una mare o un pare opressor, acabant amb la seva vida. És el cas, com hem vist, de *Heavenly Creatures* o *Niño Pez*, però també de *Lizzie*¹²⁹. Com a *Black Swan*, en la qual la protagonista té una relació infantilitzada i malaltissa amb la seva mare, Thelma necessita confrontar el seu progenitor i emancipar-se per a poder desenvolupar la seva identitat. En el cas de *Black Swan* el procés resulta ser autodestructiu,

¹²⁹ En el cas de *Lizzie*, tot i no ser adolescent, la protagonista té una relació de dependència total amb el seu pare, que s'explica per l'època en què està ambientada la pel·lícula (finals del segle XIX), en la qual les dones que no estaven casades depenien dels seus progenitors.

però a *Thelma* la reafirmació de la protagonista resulta ser apoderadora. En certa manera, a totes o a la gran majoria d'aquestes pel·lícules, aquesta necessitat d'emancipar-se ve relacionada amb el despertar del desig sexual. Això és especialment gràfic a *Black Swan*, i encara més a *Thelma*. En el moment en què Anja s'asseu al seu costat per primera vegada, el seu cos reacciona i aquesta reacció li provoca el primer d'una sèrie d'atacs que s'aniran repetint només quan té Anja aprop, i que desencadenen una sèrie d'elements sobrenaturals. En el cas de *Thelma*, a més a més, la religió també hi té un pes important, ja que el catolicisme estricte en el qual ha estat educada la protagonista fa més difícil l'acceptació del seu desig per una altra noia. Els seus atacs poden ser vistos, de fet, com símptomes d'una autorepressió homòfoba acord amb el seu entorn cultural, un entorn cultural que contrasta amb la seva vida universitària, en la qual no només estudia ciències, sinó que s'evadeix amb l'alcohol per primera vegada i coneix el desig.

Al llarg del film anem descobrint mica en mica que *Thelma* és capaç de provocar que passi el que desitja, però aquest poder se'ns presenta des d'un punt de vista negatiu, i fins i tot terrorífic, com si es tractés d'un malefici (similar al que pateix la protagonista de *Dracula's Daughter*). La trobada entre les dues noies la primera nit que dormen juntes, el dia que Anja es presenta davant de casa de *Thelma* en mig de la nit sense saber perquè, està relatada en un registre de terror. L'episodi en què descobrim que la *Thelma* de 6 anys, gelosa del seu germà petit, el va fer aparèixer (entenem que de manera inconscient) al fons del llac gelat és aterrador, i el fet que *Thelma* arribi a fer desaparèixer la persona que desitja explica la magnitud de la força negativa de la seva autorepressió. Per altra banda, el gir final segons el qual *Thelma* aprèn a controlar la seva condició i a utilitzar-la en benefici propi (i en certa manera dels demés) canvia completament el registre de la pel·lícula. El film passa de ser un obscur thriller de terror a una lluminosa pel·lícula de superherois. *Thelma* passa de ser una noia maleïda a ser una noia amb superpoders, de ser una lesbiana autoreprimida a ser una dona satisfeta i segura d'ella mateixa.

Això no obstant, també en aquest cas, com en la majoria dels analitzats, ens queda el dubte de si el lesbianisme que veiem és real, i el missatge de la pel·lícula és més aviat ambigu. Per una banda, com ocorre a *Black Swan*, l'escena de sexe lèsbic més explícita ocorre

només en la imaginació de la protagonista. Per altra banda quan Thelma explica al seu pare que ha conegut Anja, i que s'estimaven però ella l'havia fet desaparèixer, el seu pare li diu que no s'enganyi, que Anja no l'estimava, sinó que no tenia elecció, donant a entendre que era la pròpia Thelma qui havia provocat que el seu amor per Anja fos correspost. L'escena final en què veiem Thelma provocant el moment en què Anja se li apropa per darrere i li fa un petó al coll, alimenta aquest dubte.

7.4.6 *Side Effects*: el lesbianisme com a últim cop d'efecte

A *Side Effects* (*Efectes secundaris*; Steven Soderbergh, 2013), ens trobem de nou amb un thriller en el qual un lesbianisme fingit es troba a l'origen d'un assassinat. La pel·lícula s'inicia amb un significatiu homenatge a la pel·lícula d'Alfred Hitchcock *Psycho* (*Psicosi*, 1960), amb una panoràmica de la ciutat de Nova York que es va tancant fins entrar en una finestra i descobrir-nos, a mode de *flash-forward*, un rastre de sang. Jonathan Banks (Jude Law) és un psiquiatra que durant un torn d'urgències rep Emily Taylor (Rooney Mara), qui és sospitosa d'un intent de suïcidi a causa d'una depressió que sembla haver-se agreujat arrel de la sortida de la presó del seu marit Martin (Channing Tatum). Davant la insistència de la pacient de no hospitalitzar-se i el fracàs dels medicaments antidepressius convencionals, Jonathan decideix receptar-li un medicament de nova generació anomenat Ablixa, animat per l'anterior psiquiatra de la jove, Victoria Siebert (Catherine Zeta-Jones). El nou medicament sembla funcionar molt bé, però té un important efecte secundari en Emily: li provoca sonambulisme. Una nit, mentre es troba en aquest estat d'inconsciència, Emily apunyala el seu marit.

La jove és acusada de l'assassinat de Martin, però es converteix en una figura mediàtica en al·legar no tenir cap consciència durant el moment en què el porta a terme per culpa del sonambulisme provocat pel medicament. Malgrat les pressions que rep per part de la fiscalia i del seu entorn professional, Jonathan avala la versió de la jove, certificant l'efecte secundari del medicament i contribuint de manera decisiva a la seva absolució. Els cas provoca una greu crisi de prestigi en Jonathan, cosa que el porta a tocar fons tant a nivell

personal com professional.

Una vegada dictada la sentència sobre el cas, Jonathan comença a percebre algunes fisures en el discurs d'Emily que el fan dubtar d'ella. També descobreix que la doctora Siebert, la mateixa que el va induir a que li rezeptés el medicament, és l'autora d'un article acadèmic que revela que el sonambulisme en pot ser un important efecte secundari. Poc després, observa un flux de diners que el fa sospitar que algú podria haver invertit amb informació privilegiada sobre l'imminent caiguda d'Ablix a borsa. A partir d'aquí, Jonathan sospita d'una aliança entre Emily i la doctora Siebert per lucrar-se i lliurar-se de l'assassinat, i comença a ordir un pla per desenmascarar-les i recuperar la seva vida.

Emily cau en la trampa de Jonathan i acaba confessant: ho havia fingit tot. Havia fingit la depressió i també els efectes secundaris d'uns medicaments que en realitat mai havia pres. "What do you doctors call faking? Malingering? Such a funny word. Girls learn to fake things at a very early age - probably around the same time that boys are learning to lie" afirma proverbialment la protagonista en la seva explicació final dels fets, en unes declaracions que demostren clarament el posicionament de la pel·lícula pel que fa al mite de la capacitat innata de manipulació de les dones, al voltant del qual s'ha articulat la *femme fatale* cinematogràfica. Emily reconeix que té la capacitat innata de fingir i enganyar, i a més a més atribueix aquesta capacitat a tot el col·lectiu femení. En el seu relat, Emily desvetlla que en realitat manté una relació sentimental amb la doctora Siebert, i que el seu pla era lliurar-se del seu marit i fugir juntes amb els diners, però reconeix que també la doctora ha sigut víctima del seu engany, perquè en realitat mai no l'ha estimat i està disposada a entregar-la i a convertir-se en còmplice de Jonathan. Amb aquest propòsit, acorden que es trobarà amb la doctora Siebert per fer-li creure que és el moment de fugir juntes, en una escena lésbica pujada de to que és una trampa per a la psiquiatra, ja que Emily porta una gravadora i la casa està envoltada de policies.

Aquesta escena, l'única escena lésbica explícita del film, conté els elements que hem observat que es van repetint al llarg de tota la investigació. Emily es presenta a casa de la doctora, que està amb un pacient. En veure-la, la doctora interromp la sessió. Les dues

dones entren al despatx de la doctora Siebert i comencen a besar-se: des del punt de vista de la doctora, a la fi poden estar juntes. Victoria Siebert pregunta a Emily si no li ha donat cap tipus d'informació sobre el seu pla a Jonathan, cosa que ella nega. Quan la doctora Siebert acaricia Emily a l'alçada de les caderes, descobreix la gravadora. Emily s'aparta, i en aquest moment es revela que l'habitació i la casa están envoltades de policies. Com a *Femme Fatale* o a *Wild Things*, l'escena que hauria de ser íntima està en realitat monitoritzada per homes, en aquest cas, concretament, per la institució policial.

Per altra banda, com hem vist que succeïa a *Basic Instinct*, *Wild Things*, *Femme Fatale*, *Chloe* o *Single White Female* hi ha una absència de lesbianisme. El moment lèsbic serveix per a satisfer el plaer voyeuristic, però a la vegada està negat per la trama o per la posada en escena (en aquest cas, per ambdues coses). A *Side-effects* no veiem dues dones desitjant-se, sinó una dona enganyant una altra dona. Emily ja ens ha explicat prèviament que la seva atracció per Victoria mai ha sigut real, sino que Victoria és només una víctima més del seu engany. Emily es revela com una *femme fatale* prototípica, capaç d'enganyar tothom i que només vetlla pels seus propis interessos. Com la protagonista de *Die Büchse der Pandora* té un poder de seducció que afecta tant homes com dones, i l'aprofita. Malgrat la pel·lícula ens presenta Emily com una bona noia, el primer moment en què apareix en escena ja ens dóna pistes sobre la seva naturalesa ambigüa. El primer cop que la veiem en pantalla, la veiem a través d'un mirall: com hem vist, un motiu molt recurrent en la *femme fatale*, símbol de la dualitat femenina i del narcisisme. A més a més, el primer que veiem d'ella són els seus llavis, els quals es pinta amb un pintallavis vermell. Aquesta presentació de la protagonista, només a partir d'un fragment del seu rostre, reforça la sensació enigmàtica que s'ha associat a la dona fatal, i l'acció de maquillar-se que porta a remet també al narcisisme i al culte a la mascarada inequívocament típics d'aquest arquetip femení.

Però com les dones fatals clàssiques, Emily serà castigada per les seves accions. Tot i que, com hem explicat, és absoluta en culpar els efectes secundaris del medicament que prenia de l'assassinat del seu marit, el jutge ordena que quedi en observació en un centre psiquiàtric, en el qual Jonathan serà el seu supervisor. Després d'obtenir la confessió d'Emily,

Jonathan aconsegueix que surti del centre, però la seva llibertat segueix estant condicionada a un seguiment psiquiàtric. Jonathan fa creure a Emily que la doctora Siebert l'ha traït, per facilitar que Emily col·labori en la seva detenció. Després, en el moment en què Emily assisteix al primer seguiment psiquiàtric, es revela el parany que li ha parat. Jonathan falsifica els tests psicològics i determina que Emily ha empitjorat i necessita ser hospitalitzada de manera urgent, per la qual cosa torna a ser detinguda.

La pel·lícula, que és també una evident crítica a la indústria farmacèutica i al sistema de salut mental, rescata dels films del *neo-noir* típics dels anys 80 i 90 l'explotació del temor a les aliances femenines i el lesbianisme com un recurs per donar una volta de rosca més a una enrevessada trama. Però a diferència de les pel·lícules que hem analitzat al capítol 6, té un clar protagonista masculí que triomfa a l'hora de portar a terme el seu pla de castigar la dona fatal.

7.5 Un incís en *Carol*: la restitució històrica del pla-contraplà en el relat lèsbic¹³⁰

Imma Merino i Ariadna Lorenzo, editores del llibre *Carol: la bellesa subversiva del desig* (2019) situen *Carol* com la pel·lícula que, per “primera vegada en el cinema *mainstream*, presenta un amor romàntic entre dues dones tractat amb la mateixa importància i el mateix respecte concedits a tantes històries d'amor heterosexuales i a unes quantes entre homosexuals masculins” (p. 12).

Carol és la història d'amor entre una jove aspirant a fotògrafa, Therese, que treballa a la campanya de nadal d'uns grans magatzems per poder subsistir, i Carol, una dona casada i amb una filla, però en una greu crisi amb el seu marit. Com hem observat, en el moment en què s'estrena *Carol*, ja fa dècades que algunes mostres de lesbianisme explícit s'han anat reproduint en el cinema més comercial (tot i que com hem vist en els films analitzats, és

¹³⁰ Algunes de les principals idees d'aquest apartat estan expressades en el capítol “El plano contraplano en *Carol*, o cómo subvertir la tradición”, co-escrit per l'autora (Ribes i Kovacsics, dins Merino i Lorenzo (eds.) 2019, pp. 53-64).

molt poc habitual que la història romàntica entre les dues dones sigui explícita i/o tingui un paper central a la trama –seria improbable definir cap de les pel·lícules analitzades fins ara com una història d’amor–¹³¹). *The Children's Hour* és la primera pel·lícula *mainstream* que gira entorn del lesbianisme, però no inclou cap escena lèsbica explícita, sinó que l’homosexualitat femenina és més aviat un fantasma que sobrevola tot el film, i que acaba provocant el suïcidi d’una de les protagonistes. *Personal Best* (1982) explica la història de dues atletes professionals que s’atreuen i se’n van al llit, però l’amor que preval en el film acaba sent l’heterosexual. A més a més, tot i tenir un pressupost considerable, té una distribució molt limitada fins i tot dins els mateixos Estats Units, i només es va estrenar en sales comercials en 7 països. *Desert Hearts* (1985), dirigida per una dona lesbiana, utilitza els mecanismes de la indústria i del cinema comercial per explicar una història d’amor entre dones amb final feliç, però tampoc té en cap cas una distribució massiva i es veu relegada a circuits encara més independents que *Personal Best*. Per altra banda, l’exitosa adaptació cinematogràfica *Fried Green Tomatoes at the Whistle Stop Cafe* (1991), nominada als Oscar i amb una recaptació mundial propera als 120 milions de dòlars, esborra significativament qualsevol referència explícita de lesbianisme que hi pogués haver en la novel·la en la qual s’inspira, per tal de convertir-se en una pel·lícula “apta” per a tots els públics.

Més recentment, l’any 2010, *The Kids Are Alright (Los Chicos están bien)*, de Lisa Cholodenko, es va convertir en la primera història sobre una parella lesbiana, dirigida per una dona lesbiana, a optar a les principals categories dels premis Oscar, inclosa la de millor pel·lícula. Però el film no se centra tampoc en la història d’amor entre les dues dones, sinó que mostra a una parella de mitjana edat en crisi, que s’enfronta al desgast del pas del temps. Precisament en un article sobre *The Kids are Alright* (2011, p.26) Merino denunciava el fet que Hollywood passés d’ignorar, demonitzar o hipersexualitzar el lesbianisme en el cinema comercial a mostrar-ne una faceta en la qual la passió hi apareix diluïda: la d’una parella que lluita contra el desgast dels anys. Quatre anys abans de

¹³¹ Podríem dir que *Bound*, tot i no ser tampoc, pròpiament una història d’amor, i estar amparada, com hem vist, sota una forta empremta del gènere *noir*, és l’únic film de la mostra en el qual la trama lèsbica hi té un paper central i que a més a més possibilita un final feliç per a les amants.

l'estrena de *Carol*, Merino reivindicava la necessitat d'una fase intermèdia entre la normalització que pressuposa aquesta cinta i les representacions que fins el moment s'havien fet del lesbianisme en el *mainstream*, i s'atrevia a mencionar la possibilitat que l'adaptació cinematogràfica de la novel·la de Highsmith pogués omplir aquest buit.

Dos anys abans de *Carol*, la pel·lícula *La vie d'Adèle – Chapitres 1 & 2* (Abdellatif Kechiche, 2013), centrada, aquesta vegada sí, en una història romàntica entre dues dones, va guanyar la Palma d'Or del Festival de Cannes i va aconseguir una distribució mundial massiva tot i no ser un film de Hollywood. En aquest cas, però, la pel·lícula tampoc està exempta de la visió de l'autor masculí heterosexual que com hem vist sol marcar les representacions del lesbianisme en el *mainstream*. El film fa un ús interessant del pla subjectiu de les protagonistes en molts moments, inclòs en el primer petó entre elles. Però en les controvertides escenes de sexe entre les dues amants, el punt de vista canvia. La càmera s'allunya del pla subjectiu i adopta una visió privilegiada de l'escena, una perspectiva externa: la típica del *voyeur* masculí. *Carol*, en canvi, és tota una altra cosa. Les protagonistes de *Carol* posseeixen en tot moment la mirada i la subjectivitat en el film, escapant així del punt de vista *voyeurístic* sota el qual s'han construït les representacions de lesbianisme en el cinema comercial.

De fet, *Carol* és una pel·lícula que gira en tot moment al voltant de la mirada i del punt de vista de les seves protagonistes. Les mirades de Carol (Cate Blanchet) i Therese (Rooney Mara) es troben per primera vegada en uns grans magatzems en què Therese treballa durant la campanya de Nadal, i als quals Carol hi busca una nina per la seva filla (Therese li acabarà venent un tren elèctric). És el creuament de les seves mirades, expressat en un pla/contraplà, el que desencadena l'acció del film. Per altra banda, l'estructura de la pel·lícula funciona en certa manera com la recerca d'un pla/contraplà perdut i que es revelarà en tot el seu esplendor al final del film.

Com hem comentat en apartats anteriors del treball, en el seu llibre *La mirada en el temps* (1996), Núria Bou parla de la mirada com a forma d'expressió de la passió en el cinema clàssic. Bou diu que “el classicisme de Hollywood es va organitzar al voltant d'històries

sentimentals [...] l'amor és el denominador comú en la majoria dels casos" (p. 96) i assenyala com aquesta necessitat de representar la passió amorosa va conduir a la creació d'un procediment formal concret, vehiculat essencialment per la mirada: "la trobada entre un home i una dona, epifanitzadora d'una passió que comença a circular a través del privilegiat vehicle de les mirades, s'obté quasi invariablement a través de l'alternança dels plans dels dos personatges mirant-se" (p. 97). Així, segons observa Bou, el pla/contraplà es va convertir en l'eina fonamental per expressar la passió en el cinema clàssic. On queda, però, el pla/contraplà en la narració de l' enamorament lèsbic, tan invisibilitzat en un cinema generalista que, com hem vist, històricament ha ignorat la subjectivitat femenina? Les pel·lícules que formen la mostra d'aquesta tesi estan plenes de dones amenaçadores, hereves de la dona fatal clàssica, que exhibeixen de manera puntual la seva passió lèsbica davant la mirada masculina. Algunes d'elles, marcades per la influència de la hipersexualització femenina en el cinema independent de la *sexploitation* o fins i tot per la indústria pornogràfica (els àmbits generalistes en els quals més s'ha representat el lesbianisme). En les pel·lícules que hem analitzat, el pla/contraplà entre les dues amants és molt poc habitual, i en canvi es dona en més d'una ocasió entre les dues dones que es besen i un home que les observa. És a dir, la mirada continua essent essencialment masculina: l'home segueix sent qui posseeix el punt de vista cinematogràfic, i el desig.

A *Carol*, Haynes construeix el relat a través de les mirades de les seves protagonistes, posa el focus a la subtileza dels seus gestos i, com si fos conscient d'aquesta carència històrica en la forma de representar el desig lèsbic, fa un èmfasi especial en el pla/contraplà, tant en el primer encontre entre les protagonistes, com, especialment, en la seqüència final, que simbolitza el retrobament definitiu entre les dues dones i que concreta de manera evident el primer creuament de mirades que s'insinua a la tenda de joguines. Si al llarg de la pel·lícula el pla/contraplà ha estat sovint interromput, fruit potser de la fragilitat del record –se suposa que el gruix del film és una evocació de Therese–, al final, el personatge de Rooney Mara camina "cap a ella", cap a Carol (Highsmith, 2016, p. 326). Un cop es produeix el pla/contraplà entre les dues i aquesta vegada sense obstacles, la pel·lícula pot per fi trobar una clausura.



Vet aquí la transgressió principal de *Carol*: utilitza una eina eminentment clàssica per traslladar-la a un lloc difícilment explorat fins el moment en el cinema comercial. Posa el pla/contraplà, recurrent a l'hora de retratar el desig heterosexual, al servei d'un relat

d'amor lèsbic i ho fa de manera més evident que qualsevol de les pel·lícules incloses a la mostra. És cert que a *Bound*, que com hem observat resulta ser un film realitzat també per persones *queer*, es fa un ús emfàtic del pla/contraplà, però tot i que podem considerar que Haynes aporta un cert tint *noir* a la seva adaptació de *Carol*, ell és més transparent i més directe en la representació de la passió lèsbica, i no necessita refugiar-se en l'ambigüitat que hem vist que caracteritzava algunes de les pel·lícules més transcendents del *neo-noir*. La recerca constant del pla/contraplà a *Carol* revela una tensió entre el tradicional –la forma clàssica de representar la passió– i el subversiu –el fet que es tracti, en aquest cas, d'una passió lèsbica–, una qüestió que per altra banda travessa la pel·lícula (en el seu retrat de l'època i en la seva concepció estètica: entre la idealització i una certa fredor) però també, en certa manera, la filmografia del seu director.

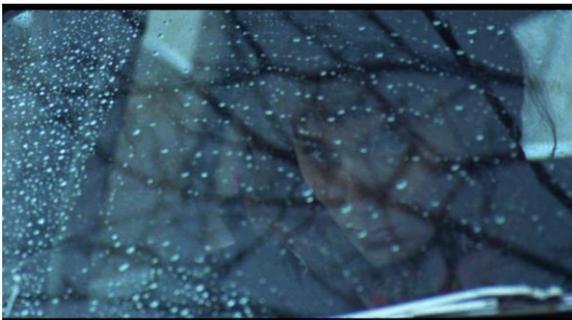
De fet, podríem dir que *Carol* és un film que, en aparença, mira al passat. Per començar, es tracta de l'adaptació d'una novel·la publicada originalment l'any 1952, i ambientada en el Nova York d'aquella època, entre el Nadal de 1951 i la primavera de 1953, i està dirigida, probablement, per un dels directors més nostàlgics del cinema nord-americà contemporani. Todd Haynes és un amant declarat del melodrama clàssic de Hollywood, un gènere que abans de rodar *Carol* ja havia revisat, per exemple, a *Far from Heaven* (*Lluny del cel*, 2002), un preciós homenatge a pel·lícules com *All That Heaven Allows* (*Sólo el cielo lo sabe*, 1955) de Douglas Sirk. El cert és que, tant *Far from heaven* com *Carol* deixen clar que la revisió que Haynes fa del melodrama dista molt de ser un simple exercici d'estil. Amb un gest polític, com si busqués una mena de justícia històrica, Haynes utilitza les eines típiques del relat clàssic per abordar de manera explícita temes socials que estan a l'ordre del dia, com el racisme o l'homofòbia, i convertir-los en protagonistes en contextos en els quals històricament havien estat tabú.

A més a més, la filmografia de Todd Haynes està lligada des dels seus inicis a la reflexió sobre l'homosexualitat i a les nocions de gènere. El seu primer llargmetratge, la pel·lícula experimental *Poison* (1991), es considera un dels films seculars del “New Queer Cinema”, del qual hem parlat amb anterioritat, i Haynes va seguir explorant sobre el *queer* a pel·lícules com *Velvet Goldmine* (1998) o *Far from Heaven*. Es convenient destacar, per

exemple, que a *I'm not There* (2007), Haynes va apostar per col·locar l'actriu Cate Blanchett en el paper del Bob Dylan filmat per D.A. Pennebaker a *Don't Look Back* (1967). La mateixa Blanchett que, en boca de Carol, articula un discurs polític fent referència al seu propi lesbianisme davant dels advocats que pretenen treure-li la custòdia de la seva filla, malgrat ser conscient de fins a quin punt això la pot perjudicar.

Per altra banda, si al llarg de la investigació hem parlat també de la importància de la simbologia del mirall per una banda, en la construcció de la *femme fatale*, i per altra banda, en el lesbianisme, cal destacar que és precisament davant d'un mirall que les protagonistes de *Carol* es besen per primera vegada. Si en el cas de la *femme fatale*, el mirall és un recurs comú per representar la dualitat que sol caracteritzar el personatge, en el cas de Carol (i de la representacions de l'amor entre dones), el mirall serveix com una metàfora d'un cert reconeixement en el cos de l'altra. Aquest contemplar en el cos aliè alguna cosa del cos propi s'explicita a la pel·lícula de Haynes en el moment en què Carol mira per primera vegada a Therese nua i manifesta que el seu cos mai s'hi ha assemblet, evidenciant així un cert reconeixement, a la vegada que marca també una distància.

Pel que fa al punt de vista predominant a la pel·lícula, cal destacar que un dels canvis més substancials del film respecte a la novel·la és que, en el llibre, Therese vol ser directora artística; i en l'adaptació cinematogràfica, aspira a ser fotògrafa. Aquesta modificació no és en cap cas casual. En situar Therese darrera d'un objectiu, Haynes aconsegueix treballar millor l'intercanvi de mirades i els silencis que el cinema permet explorar de manera orgànica.





Curiosament, a més a més, la presència de la fotografia a *Carol* entronca amb altres pel·lícules que han relatat amors lèsbics: la càmera de fotos s'interposa també entre les protagonistes de pel·lícules com *Disobedience* (Sebastián Lelio, 2017) i *High Art* (1998), firmada també per Lisa Cholodenko, en una producció més independent que l'anteriorment citada de la directora i que ofería una aproximació al lesbianisme menys propera a l'establishment.

A *Disobedience* hi ha una escena en què el personatge de Rachel Weiss, fotògrafa a la pel·lícula igual que Therese a *Carol*, fa una instantània del personatge de Rachel

McAdams, amb la qual va compartir un amor de joventut enmig d'una opressiva comunitat jueva, a Londres. Li demana permís retratar-la, en una escena que pot recordar als retrats que Therese fa de Carol; en un prec que sembla expressar un altre desig, el de capturar un instant, o fins i tot d'aprehendre a la seva estimada a partir de la imatge. També trobem escenes similars a *High Art*, protagonitzada per una fotògrafa que, en una escapada en cotxe similar a la de *Carol*, retrata a la seva amant, entre llençols blancs, a trenc d'alba.

És casual la presència de la fotografia en pel·lícules amb temàtica lèsbica? En alguns casos, es tracta d'una forma de capturar un moment d'amor efímer, no necessàriament pels sentiments, sinó per les circumstàncies que defineixen la relació: a *Carol* i a *High Art*, el viatge funciona com una excepció; a *Disobedience*, el retrobament és inesperat i controvertit. A *femme fatale*, en canvi, la càmera fotogràfica funciona més aviat com un fetitxe, com un símbol del poder fàl·lic de la protagonista. Per altra banda, la presència de la càmera fotogràfica pot tenir a veure també amb el punt de vista, i resulta fonamental per a comprendre la importància del pla/contraplà a una pel·lícula com *Carol*. Tenint en compte que, en general, el punt de vista de les dones ha estat inexistent o molt precari en el cinema comercial, resulta interessant veure com en aquestes pel·lícules el mateix punt de vista és emfasitzat, precisament, a partir de l'acció de fotografiar. A més a més, és important destacar que no és només aquesta mirada el que es fa explícit, sinó també el propi mecanisme de la càmera. Ja no es tracta només del punt de vista del personatge i la revelació del seu desig, sinó també de com la mirada del director o directora agafa un punt de vista femení. En aquest sentit, podem destacar que, tot i que en tres d'aquests casos els directors siguin homes, tant Haynes com Leilo han demostrat afinitat amb el *queer* en les seves filmografies.

Per altra banda, recordem que és la perspectiva de Therese i no la de Carol la que queda reflectida en les imatges preses. S'ha dit de *Carol* que, a diferència de la novel·la de Highsmith, en la qual el pes del relat i el punt de vista recau en Therese, la pel·lícula de Haynes se centra essencialment en Carol. Amb tot i amb això, més enllà de la literalitat del discurs, si ens fixem en la posada en escena, bona part del que veiem a Carol és la visió de Therese, el seu record, tot i que el punt de vista passi de l'una a l'altra en alguns moments.

Això explicaria que la imatge de Carol sigui sens dubte idealitzada, qui sap si tant per Therese com pel propi Haynes (i de retruc, per la persona espectadora). Ambdós posen les seves càmeres, –Haynes com autor real de la pel·lícula; Therese com a aspirant a fotògrafa en la ficció– en la presència imponent de Carol.

Núria Bou escrivia, sobre Borzage: “La grandesa de la seva posada en escena consisteix en el fet d’aconseguir que les mirades intercanviades en els plans contraplans dels protagonistes serveixin per visualitzar pensaments, és a dir, l’invisible” (1996, p. 109). En el fons, aquest és un misteri universal, el que envolta les pel·lícules que penetren en la superfície, que van més enllà de la literalitat, que profunditzen no només en el què els personatges diuen, si no també en el que no diuen. Pel·lícules com aquesta que, sota el vel de la tradició, oculten el seu discurs subversiu.

8. Conclusions

Sex=death is a fantasy formation of a heterosexual imaginary; when it makes an appearance, the trace of the “lesbian” is often recuperable

Lynda Hart, *Fatal Women*
(1994, p. 116)

L'anàlisi realitzada al llarg d'aquesta investigació sorgeix de la constatació que no només el lesbianisme ha estat invisibilitzat en el cinema *mainstream*, sinó que a més a més, en les limitades ocasions en què es mostra tendeix, encara avui, a estar representat des d'una perspectiva heteropatriarcal i específicament lligada a l'assassinat.

Hem vist que entre els anys 80 i 90 es comencen a donar el que podríem considerar aparicions continuades de lesbianisme explícit en el cinema comercial, unes figuracions que hem observat que estan molt lligades a l'auge del thriller eròtic i del *neo-noir*. No es tracta de la primera vegada que el lesbianisme apareix a la gran pantalla, ja que, com hem observat, sí que n'havíem pogut veure algunes mostres més aviat codificades en el cinema *mainstream*; i també s'ha representat de manera recurrent, per exemple, en l'àmbit independent de les pel·lícules d'explotació sexual, especialment, en els films de terror eròtic, amb la figura de la vampira lesbiana com a màxim exponent –i fins i tot, a la pornografia, pensada, irònicament, per i per a homes heterossexuals–. Així, tot i que pel·lícules com *Basic Instinct*, *Bound* o *Wild Things* no inclouen les primeres mostres de lesbianisme en el cinema comercial, sí que podem considerar que mai fins en aquell moment s'havia representat de manera tan explícita, en un entorn tan generalista, i de manera tan reiterada.

En aquestes pel·lícules hem observat que es reproduïx un patró. En primer lloc, l'exhibició de petites mostres de lesbianisme explícit sol estar molt lligada a personatges altament erotitzats, i aquestes mostres de lesbianisme sovint funcionen com números

sexuals, aïllats en el film i sense una gran transcendència a la trama. Com observa Stables, en el *neo-noir* passem del concepte de Doane “woman-as-spectacle”, que havia regit durant el cinema clàssic, al que ella anomena “women-as-sexual-spectacle” (Kaplan (ed.) 1998, p. 179). En segon lloc, els personatges que els protagonitzen són excessius: es presenten com perillosos i molt sovint acaben cometent un assassinat. Mentre que l’erotització del personatge femení amb comportaments lèsbics es dona en la majoria dels films analitzats però no en tots (*Monster* i *Lizzie* en són les excepcions més clares), l’excessivitat d’aquesta sí que és omnipresent.

Per entendre aquest vincle especial entre lesbianisme i assassinat, cal tenir en compte, en primer lloc, el punt de vista androcèntric de la gran majoria de les pel·lícules de Hollywood i dels circuits comercials en general, que contribueix a la construcció de la feminitat en el discurs narratiu des d’una perspectiva aliena al concepte de dona. Excepte en alguns casos que poden considerar-se aïllats –com *Bound* o *Monster*–, la sistemàtica identificació masculina del “jo” cinematogràfic en els films analitzats ha contribuït a excloure la dona del subjecte de la narració. Aquesta alteritat sota la qual està marcada la figuració femenina facilita una construcció poc empàtica de les dones. Com observa Kaplan: “Las mujeres en el cine no sirven de significantes para un significado (la mujer real) sino que se han elidido singnificante y significado en un signo que representa algo en el subconsciente masculino” (1998, p. 62). Ocorre quelcom similar amb el lesbianisme. Encara que, com hem vist, hi ha, des de fa dècades, escenes lèsbiques a Hollywood, en la majoria dels casos aquestes escenes no estan creades per representar el que el lesbianisme és en essència (el desig d’una dona cap una altra) sinó que acostumen a recrear una fantasia abstracta.

Les imatges de dues dones juntes en actitud afectuosa al cinema segueixen sent, predominantment, imatges buides de subjectivitat (com ho són, encara, les imatges de dones en general): imatges de dones desitjades però no de dones que desitgen. Aquesta sensació d’*absència* de lesbianisme que predomina malgrat l’explicitat d’algunes imatges –i que dona títol al treball– està reforçada pel fet que gairebé mai tenim una percepció subjectiva de les imatges lèsbiques, i de fet, molt sovint predomina el punt de vista d’un

tercer (el *voyeur* masculí) que contempla l'“espectacle” de dues dones acariciant-se i/o fent-se petons. Com hem vist en pel·lícules com *Wild Things*, *Basic Instinct* o *Femme Fatale*, aquesta espectacularització del lesbiànsime supeditat al punt de vista masculí sol estar potenciada per la posada en escena. Repassant les fitxes analítiques de les 10 pel·lícules que formen la mostra principal, ens trobem amb què fins en un 50% d'elles es fa èmfasi en el punt de vista d'un tercer masculí que espia les amants. El cas més paradigmàtic és probablement el de *Basic Instinct*, una pel·lícula que va batre rècords d'audiència i de recaptació, en què hi ha fins a tres personatges femenins possiblement bisexuals o homosexuals, i en la qual no hi ha ni una sola línia de diàleg entre dones i en què l'escena lèsbica més explícita es mostra inequívocament des del punt de vista del personatge masculí.

A través de l'anàlisi de les pel·lícules de la mostra, podem concloure també que tot i que les seves protagonistes es veuen involucrades en escenes lèsbiques, no són presentades en la majoria dels casos com lesbianes o dones bisexuals en la narrativa dels films, i que la posada en escena sovint nega la passió lèsbica i en canvi reafirma la passió heterosexual, perpetuant l'absència de representació del desig lèsbic en el cinema *mainstream*¹³².

En aquest sentit, de les pel·lícules analitzades, són ben poques les que mostren una atracció real entre dones. L'única que ho fa de manera inequívoca és, probablement, *Bound*, que com hem vist fa un ús emfàtic del pla/contraplà –l'eina per excel·lència a través de la qual s'ha representat la passió en el cinema clàssic–, i que inclou escenes de sexe lèsbic explícites i treballades amb una sensibilitat inusual. *Bound* és també l'única de tota la mostra que possibilita un final feliç per a les amants (i l'única els creadors de la qual han resultat ser persones *queer*)¹³³. Per altra banda, la pel·lícula de la selecció que més s'apropa a recrear una història d'amor és *Heavenly Creatures*, però en estar protagonitzada per dues noies adolescents, no queda del tot clar que el que les uneix sigui una explícita passió

¹³² En el cas de *Basic Instinct*, Roxy i Catherine sí que es presenten com amants, però la posada en escena en cap cas recrea la passió entre elles, com sí que ho fa amb la passió entre Catherine i Nick.

¹³³ Tot i que no forma part de la mostra principal, el film analitzat a l'apartat 7.4.5 *Thelma* també ofereix un final feliç per a les amants (però la pel·lícula instal·la el dubte de si l'amor que Anja sent per Thelma és real, o si en canvi està induït pels poders sobrenaturals de la mateixa Thelma).

lèsbica. En el cas de *Monster*, presenciem l' enamorament de les seves protagonistes i la consumació d'aquest amor, però Selby acaba traint Aileen, i la passió entre elles no deixa de ser un tema secundari en el film. *The Hunger* també conté una escena de sexe en què dues dones adultes se'n van juntes al llit per voluntat pròpia, però una d'elles és una vampira, i l'altra acudeix a la cita víctima del seu encanteri. A *Mulholland Drive*, l'escena de sexe més explícita i realista entre les protagonistes ocorre només en la imaginació de Diane. Sabem que realment han estat amants, però sembla evident que només Diane està enamorada de Camilla; Diane és una lesbiana frustrada com la Roxy de *Basic Instinct*, que intenta assassinar el personatge masculí per pura gelosia quan sent que li està arrebatant la seva amant, o com la Hedy de *Single White Female*. Tant Hedy, com Roxy, com Diane (les lesbianes no correspostes d'aquestes pel·lícules) acaben mortes, com és el cas, també, de Chloé. En els casos de *Femme Fatale* i a *Wild Things*, no hi ha cap tipus de veracitat en les imatges lèsbiques, que són només una mena de pantomima orquestrada a priori pels personatges masculins de la pel·lícula (però que se'ls acaba girant en contra). També són imaginàries les escenes de sexe lèsbic de *Black Swan* o *Thelma*.

Lindop (2015) apunta que les pel·lícules del *neo-noir* que representen relacions lèsbiques “problematise lesbianism in such a way as to feed into dominant postfeminism's broader project to re-secure heterosexual relations as normal and naturally occurring” (p. 59). Seguint l'estela de Faludi (1991), Lindop emmarca aquestes representacions de lesbianisme en una ideologia postfeminista que pretén demonitzar les sexualitats dissidents (en un context social en el qual han guanyat visibilitat) i reafirmar els valors heteropatriarcal. Ella es refereix a aquestes mostres, però, com exemples de “same-sex desire” (p. 59). És realment així? Com hem vist, la posada en escena ens indica, en la gran majoria dels casos, que no. El lesbianisme no es presenta com una forma de sexualitat real, alternativa a la heterosexualitat, sinó com una mena de complement que es recrea amb la voluntat de satisfer el morbo masculí.

La lesbiana assassina és, en la majoria dels casos estudiats, una clara hereva de la *femme fatale* –ho és a 6 de les 10 pel·lícules de la mostra principal, i a 10 de les 16 pel·lícules de la mostra ampliada–, i pot relacionar-se en tots ells amb el mite perenne de la dona com a

destructora de les aspiracions de l'home i com a amenaça al control masculí (Kaplan (ed.), 1980, p. 19). La dona fatal neix de la por a la sexualitat femenina, és a dir, a la diferència de qui històricament ha articulat el discurs. Es tracta d'una figura arquetípica que, segons Doane, es caracteritza per personificar “la decadència, l'erotisme i l'exotisme” (1991, p.2) i a la vegada és un símptoma de la mitificació masculina de la dona. El lesbianisme és una de les facetes de la sexualitat femenina que més curiositat desperta, i també, que més es percep com una amenaça. Igual que la dona fatal, la lesbiana connota en el context de la societat heteropatriarcal una certa decadència, erotisme i exotisme. No és casual, per tant, que ambdós conceptes conflueixin primer de manera més o menys implícita –als anys 20 i 30 amb pel·lícules com *Die Büchse der pandora*, o algunes de les que van sorgir del tàndem Joseph von Sternberg/Marlene Dietrich, com *Morocco*– després de manera codificada en els anys de censura, i finalment de manera explícita en el *neo-noir*, amb els exemples paradigmàtics de *Basic Instinct*, *Bound* o *Wild Things*.

Podem considerar el lesbianisme com un dels màxims exponents de la diferència femenina, ofereix la possibilitat d'una realitat que exclou l'home, i en l'imaginari col·lectiu és una característica que masculinitza la dona. La violència s'ha associat tradicionalment a la masculinitat; no és estrany, per tant, que en els discursos cinematogràfics dominants aquestes figuracions de dones masculinitzades siguin violentes, excessives (com ja ho eren les *femmes fatales*) i per tant cometin assassinats, materialitzant així l'amenaça que d'entrada se'ls pressuposa (veure Smelik, 1998, p. 135-136). En el seu llibre *Fatal Women: Lesbian Sexuality and the Mark of Agression* (1994), Lynda Hart parla de com les lesbianes gairebé sempre han sigut representades en els discursos generalistes com “predatory, dangerous and pathological” (1994, p.vii), una observació que seguiria sent sens dubte extensible a les pel·lícules que formen la mostra. Després d'analitzar com es produeixen les mostres de lesbianisme explícit a les pantalles majoritàries, hem vist que hi ha una sèrie d'elements que es repeteixen. Ens trobem gairebé sempre amb una posada en escena tètrica, que sol anar acompanyada d'una música angoixant. Com hem vist, és recurrent que els petons lèsbics es donin en un context de baixada als inferns, com en el cas exposat de *Basic Instinct* –i és comú que hi hagi al·lusions a estupefaents (*Basic Instinct*, *Black Swan*, *Thelma*) o que aquestes mostres es donin en situacions extremes (*Single White Female*).

Per la seva banda, Farrimond parla de com, en alguns films del *neo-noir*, en personatges com Violet a *Bound* o Catherine a *Basic Instinct* s'utilitza la bisexualitat com una forma d'expressió de la dualitat típica de la *femme fatale* (2012, p. 147). La bisexualitat pot funcionar en alguns casos com una forma d'estendre sospita sobre la dona fatal, com un enigma que el protagonista (la protagonista en el cas de *Bound*) ha de resoldre per desxifrar l'autèntica naturalesa del seu objecte de desig, per saber si l'enganya o si hi pot confiar. A *Basic Instinct*, la suposada bisexualitat de Catherine és un matís que reforça el seu misteri, i és la possible bisexualitat de Beth la que fa sospitar Nick que pot ser ella l'assassina. A *Bound*, per altra banda, Corky necessita comprovar que el lesbianisme de Violet és real per saber si se'n pot refiar. Això no obstant, si bé és important assenyalar aquest ús sistemàtic dels estereotips d'una forma poc negativa, la nostra anàlisi pretén anar més enllà.

Com hem vist a l'apartat 5.2.1 "La llavor de la lesbiana assassina en la *femme fatale* clàssica", en el cinema clàssic el final solia ser catastròfic per les antecessores de l'arquetip que investiguem. A partir dels anys 80, però, comença a ser possible que aquestes feminitats en discòrdia se surtin amb la seva, com una volta de rosca més en la perversió de la trama (*The Hunger, Bound, Wild Things, Basic Instinct*) o, com apunta Žižek, potser aquest fet només té a veure amb completar una fantasia masoquista masculina. Segons ell, l'èxit que va tenir el *neo-noir* consisteix justament a treure a la llum la fantasia heterosexista subjacent de la dona explotadora i sexualment insaciable, dominadora i que posa en crisi la identitat de l'home, que accepta plenament el joc masculí de manipulació i guanya el personatge masculí en el seu propi joc (2006, p. 152). En aquest cas, podem considerar que el fet que s'aixequés la censura en la nova dona fatal (respecte a la dona fatal clàssica) no va contribuir necessàriament a donar una imatge més realista de la dona, sinó més aviat a fer més explícits uns estereotips femenins incongruents, o fins i tot a donar més llibertat a l'hora de representar les fantasies sexuals masculines; però com hem vist, en l'excessivitat d'aquestes pel·lícules, en la forma en la que porten a l'extrem el mite en el que es basen, s'hi entreveu molt sovint una ironia que, sigui o no sigui voluntària, facilita que puguin ser apropiades des d'un punt de vista feminista. En alguns casos, la seva forma de portar a l'extrem els tòpics misògins i homòfobs, fins i tot podem considerar que els

desactiva i contribueix a què puguem interpretar els films com paròdies de l'heterosexisme. No oblidem, a més a més, que les feminitats en discòrda d'aquestes pel·lícules són també més poderoses que les seves predecessores.

La vampira lesbiana, que guarda també una gran relació amb la dona fatal, és l'altra vessant més coneguda de la lesbiana assassina. Com observa Andrea Weiss: "The lesbian vampire is the most persistent lesbian image in the history of the cinema" (1992, p. 84), i això demostra que la concepció del lesbianisme com quelcom antinatural i pervers ha fet que aparegui al cinema popular lligat a la monstruositat i a la fantasia. El fet que les imatges lèsbiques més recurrents al cinema vinguin donades per un ésser irreal i que a més a més té una essència destructora, reforça el plantejament inicial d'aquest treball. Per altra banda, com hem vist a l'anàlisi de *Mulholland Drive*, el vampirisme ha perseguit les relacions entre dones a la gran pantalla en films que van molt més enllà del gènere de terror en general, i de vampirs en concret. És el cas del film de Lynch, però també d'altres com *Chloe*, *Persona*, o fins i tot, *La Vie d'Adèle* (de fet, ni tan sols una pel·lícula com *Carol*, en la qual hem reconegut una transgressió sense precedents pel que fa a la representació del lesbianisme en el cinema comercial, escapa del tot d'aquesta idea). Malgrat això, també hem vist com els films de vampires han sigut reivindicats per algunes veus importants del feminisme, i fins i tot com han oferit algunes fites importants pel que fa a la representació del lesbianisme en el cinema, en casos com *Les lèvres rouges* o *The Hunger*.

Hi ha poques coses més representatives de l'estat d'una qüestió que les imatges que en crea la cultura. En aquest sentit és essencial el cinema per la seva capacitat de construir uns imaginaris que sovint són la plasmació d'una realitat, i viceversa. Per això és significatiu que el gruix principal de pel·lícules que hem analitzat són concebudes en el marc del consum de masses, el que defineix i en certa manera delimita l'imaginari col·lectiu. Tenint en compte això, és important recordar que Andrea Weiss, en la introducció del seu estudi sobre el lesbianisme en el cinema *Vampires and Violets: Lesbians in Film*, destacava que totes les imatges lèsbiques que han emergit en el cinema popular han contribuït a determinar les fronteres de la possible representació del lesbianisme, a la vegada que han segellat la invisibilització d'altres tipus d'imatges lèsbiques possibles (1992, p.1). És cert

que el conjunt de les imatges lèsbiques que hem analitzat en aquesta tesi ofereixen una visió precària i limitada del que poden ser les relacions entre dones. Però són aquestes, i no unes altres, les que predominen en els circuits comercials, i al llarg d'aquestes pàgines hem demostrat que moltes d'elles porten implícit un potencial subversiu important. Si, com hem vist, Jermyn defensa l'apropiació de la psicòpata femenina en els thrillers dels 90, creiem que la lesbiana assassina també ofereix el que ella anomena "a significant space for resistance" (1996, p. 252). I també considerem que aquest espai de resistència que s'hi pot entreveure "can and should be claimed by feminist criticism as indicative of the contradictions surrounding women's positioning within dominant ideology, and savoured for the oppositional pleasures it affords" (p. 267).

Per una banda, hem vist que aquestes pel·lícules subverteixen en la majoria dels casos els rols de gènere clàssics en el cinema, segons els quals els homes són els personatges actius i les dones, els personatges passius. Per altra banda, la clau principal d'aquest potencial subversiu es troba en qui utilitza la violència i contra qui: en aquestes pel·lícules, la violència és utilitzada per dones lesbianes, bisexuals –o com a mínim, per dones amb comportaments lèsbics– (és a dir, representants d'un col·lectiu històricament oprimat) predominantment contra homes blancs heterosexuales (representants d'un grup privilegiat). En el seu article "Imagined Violence / Queer Violence" (1993 pp.187-201) Halberstam parla de com la representació de la violència perpetrada per grups reprimits contra grups privilegiats sovint obre un espai polític necessari, un espai de força i resistència que és important i que pot transformar i subvertir l'ordre simbòlic. Això pot ocórrer per descomptat amb les pel·lícules, i hem demostrat que pot ocórrer al marge de la intenció amb la qual han estat creades.

Com hem observat en les diferents anàlisis que hem realitzat, tot i que la lesbiana assassina té en la majoria dels casos un origen homòfob i misogin, permet també en molts d'ells una apropiació clara apropiació feminista, una possibilitat que sens dubte hem intuït des del principi de la investigació i que és el que ens ha empès en gran mesura a portar-la a terme. Stables relaciona aquest fenomen amb la naturalesa polisèmica del cinema postmodern, que té a veure, en part, amb la voluntat de la indústria de crear productes que arribin a la

major quantitat de gent possible i que permet que dins una mateixa pel·lícula hi convisquin discursos radicalment oposats (Kaplan (ed), 1998, p. 166). Stables fins i tot es pregunta si té sentit seguir teoritzant sobre significat d'un arquetip com la *femme fatale*, en aquest context en què una imatge pot voler dir una cosa, i alhora, tot el contrari. El mateix podríem dir de la lesbiana assassina. Probablement, ni la *femme fatale* ni la lesbiana assassina no poden ser considerades avui en dia simplement figures feministes o figures misògines, perquè, de fet, poden ser i són ambdues coses al mateix temps.

Aquesta possibilitat d'apropiar-nos des d'un punt de vista feminista d'imatges creades en entorns generalistes té una llarga tradició dins dels estudis de gènere en general, però també de manera molt especial, a l'entorn *queer*. Richard Dyer diu a la introducció del seu llibre *Heavenly Bodies* “audiences cannot make media images mean anything they want to, but they can select from the complexity of the image the meanings and feelings, the variations, inflections and contradictions, that work for them” (1986, p. 5). Això ha ocorregut històricament amb sectors infrarepresentats en els discursos majoritaris, com el col·lectiu LGTBIQ+, que han hagut de buscar, sovint lluny de la literalitat, imatges en les quals emmirallar-se, i això succeeix també en molts casos amb l'arquetip que estudiem; Vito Russo (1987) especula constantment en el seu assaig sobre l'homosexualitat al cinema *mainstream* com un missatge codificat que només pot ser percebut per aquells que hi mostrin una predisposició especial –també parlen d'aquest fenomen Smelik (1998, p.139) i Patricia White (1999)–. El llibre de Clare Whatling *Screen Dreams: Fantasising Lesbians in Film* (1997), per la seva banda, té molt en compte la funció de les espectadores en la creació de significat, i en la línia de teòriques feministes com Bell Hooks en el seu estudi de l'espectadora negra (1992); Linda Williams en l'anàlisi de la pornografia (1993); Yvonne Tasker en la revisió que fa dels films d'acció (1993), Carol Clover en la reinterpretació que fa de l'*slasher* i del terror (1987 i 1992), defensa la importància de l'apropiacionisme també per a l'espectadora lesbiana, i entén com a subversiu el gest de recuperar pel·lícules *mainstream* i fer-les gaudibles des del punt de vista de l'eròtica lèsbica. De fet, Whatling defensa que no existeix la pel·lícula lèsbica com a tal, si no que “films are lesbianised by the invested desire of the lesbian-identified viewer” (p.70). Com hem vist, podem considerar el mateix “New Queer Cinema” com una corrent que s'apropia

d'algunes imatges "opressores" del mainstream i els dóna la volta de manera conscient¹³⁴.

No totes les autores, però, estarien d'acord amb que aquesta vessant apropiacionista sigui positiva des del punt de vista feminista. Com adverteix la mateixa Jermyn, les apropiacions de textos no feministes per a propòsits feministes no sempre s'han vist amb bons ulls (1996, p. 252). De fet, De Lauretis, per exemple, fins i tot ha criticat pel·lícules sobre lesbianes realitzades per directores lesbianes, com *Desert Hearts*, perquè segons ella, emulen els mateixos modes de representació del *mainstream*, destacant "how films represent "lesbians" and yet fail to represent lesbianism as a specific form of sexuality" (1994, p. Xvi). De Lauretis alaba, en canvi, una pel·lícula com *She Must Be Seeing Things* per la seva aproximació al retrat de l'especificitat del desig lèsbic. Altres autores, com Chantal Akerman amb *Je, Tu, Il Elle* (1974) o Barbara Hammer amb *Dyketactics* (1974) també han explorat des del cinema experimental aquesta especificitat. Amb tot i amb això, aquestes experimentacions s'han donat en àmbits completament independents, que estan molt lluny del nostre objecte d'estudi.

Tornant al tema que ens ocupa, convé que ens preguntem: com hauria d'estar representat, idealment, el lesbianisme en el cinema comercial? Yvonne Tasker critica el plantejament, naïf al seu parer, d'algunes feministes que s'han limitat a reclamar imatges lèsbiques positives (mentre que rebutgen imatges ambigües però al mateix temps poderoses, com algunes de les que trobem en els films analitzats). Coincidint amb la pregunta abans formulada per Whatling, que qüestiona la mateixa existència del film lèsbic, Tasker critica l'esnobisme d'autores com De Lauretis a l'hora d'intentar definir categòricament com hauria de ser una pel·lícula lèsbica. En paraules de Tasker: "There is a tendency in some feminist criticism to fantasize lesbianism as a pure space, somehow separate from the play of power and hierarchies through which live is lived" (Dins Budge i Hammer, (eds.) 1994, p. 172). Segons Tasker, la fixació per les imatges positives és irreal i insostenible. En aquesta mateixa línia, un dels trets que destaca Kessler (2003) en la seva ressenya de

¹³⁴ A *The Living End* (*Vivir hasta el fin*; Gregg Araki, 1992), el director fins i tot inclou un gest de complicitat amb *Basic Instinct*, incloent a la trama una parella de lesbianes que assassinen amb un punxó de gel.

Bound, és que el film és capaç de transgredir les representacions de lesbianes políticament correctes (i insulses) que s'havien fet als 80, com *Lianna* o *Personal Best*, a la vegada que no es limita a objectificar les seves protagonistes i que és capaç de suggerir un cert apoderament (p.21). Així mateix, Merino critica la inoqüitat d'un film a priori positiu com *The Kids Are Alright* (2011, p.26) perquè entén que hi hauria d'haver un camí que encara no s'ha fet per arribar a la normalització que la pel·lícula pressuposa.

De la mateixa manera, quan B. Ruby Rich parla de “the lethal lesbian genre”, el qual descriu com la història de dues dones lluitant i assassinant plegades per la possibilitat d'estar juntes –però condemnades al fracàs– (2013, p. 106). Destaca que aquest grup de films “converts the depression and self-hatred of the old-school movie lesbian into something more positive, more self-assertive, healthier: it converts introjected rage into outer-directed action. Specifically murder” (p. 109), observant així la força positiva de l'assassinat en aquest films, i considerant-los més transgressors, i per tant, més importants i necessaris que altres representacions del lesbianisme que s'havien fet fins al moment, encara que fossin més políticament correctes. L'assassinat en aquestes pel·lícules funciona com un transgressió, com una forma radical d'expressar la subjectivitat de les de les seves protagonistes. Una subjectivitat que, com hem vist, històricament els ha estat negada.

Tornant a la mostra de pel·lícules que hem analitzat en aquest treball, sospesant una per una les pel·lícules, arribem a una conclusió que pot semblar contradictòria en la qual ressonen en certa manera les paraules de Rich, Tasker i Whatling: les pel·lícules que considerem més transgressores no són necessàriament les que són més benevolents amb els arquetips femenins, ni tampoc les que tenen una intenció feminista més marcada. *Monster* té la voluntat d'aconseguir que l'espectador senti empatia per una assassina múltiple, i probablement, ho aconsegueix. Però ho fa utilitzant mecanismes conservadors, que transformen Aileen Wuornos en una dona comú i que la desprenen de tota la radicalitat que, com hem vist, la va convertir en una icona feminista a la societat nord-americana de l'època (veure Hart, 1994, pp. 135-154). Sens dubte, tot i la sensibilitat amb què pretén abordar el tema Jenkins, la seva Wuornos és menys transgressora que la Wuornos real, que va clamar públicament sempre que en va tenir ocasió contra la injustícia sistèmica que li

havia tocat viure. Per altra banda, una pel·lícula que neix amb una intenció explícitament feminista, com és el cas de *Lizzie* (de fet, el film pot semblar fins i tot oportunista en la seva voluntat d'incloure's en el debat generat pel #metoo), se'ns dubte aporta menys als arquetips femenins que un film en el seu moment criticat per misògin i homòfob, com *Basic Instinct*. I és que la transgressió de *Basic Instinct* la trobem més enllà del seu esbojarrat argument: en la seva càrrega icònica i en la seva posada en escena.

En aquest sentit, creiem oportú tornar a *Bound*, que es revela, sens dubte, com la pel·lícula més transgressora de la mostra pel que fa a la representació del lesbianisme. Hem parlat de la força iconogràfica de *Basic Instinct*, però també hem vist que en el film preval clarament la representació de la passió heterosexual per sobre lesbianisme. *Bound*, en canvi transgredeix en els dos sentits: no només subverteix els rols de gènere sinó que també aconsegueix subvertir l'heteronormativitat des de la posada en escena, d'una manera més evident que qualsevol dels altres films analitzats.

Quan parlàvem de *Bound*, parlàvem de la possibilitat que el *neo-noir* s'hagués convertit en un entorn segur en el qual mostrar certes transgressions de gènere dins els *mainstream* (com ho va ser, en el seu moment el *noir*, i com també ho va ser, i en certa manera ho continua essent encara, el terror). D'aquí també la importància d'una pel·lícula com *Carol*, de la qual hem cregut convenient parlar, tot i trobar-se fora de la mostra en no haver-hi cap assassinat. El film de Todd Haynes va més enllà que qualsevol dels que hem analitzat perquè no necessita enmarcar-se en aquest espai segur que ofereixen determinats gèneres cinematogràfics per tal de poder-se permetre el luxe de transgredir, més aviat transgredeix en la forma en què utilitza el gènere, posant els mecanismes del melodrama clàssic al servei d'una història lèsbica.

Tornant a la lesbiana assassina, al llarg d'aquestes pàgines hem demostrat que l'arquetip que estudiem ha transcendit els contextos en què va sorgir i que la seva empremta és ben perceptible a l'actualitat. S'ha pogut demostrar que la figura segueix viva en el sentit més explícit del terme: no és una figura estàtica sinó que segueix creixent i transformant-se, adquirint nous matisos i connotacions.

L'arquetip ha estat redefinit per autors propers a la indústria, com en els casos que hem estudiat de Lynch, De Palma, Egoyan i Aronofsky amb *Mulholland Drive*, *Femme Fatale*, *Passion*, *Chloé* i *Black Swan*, respectivament; però també en casos recents que no hem analitzat com Park Chan-Wook (*The Handmaiden*, 2016) o Nicolas Winding Refn (*The Neon Demon*, 2016), pel·lícules que inclouen, de nou, personatges femenins altament erotitzats, amb comportaments lèsbics i que comenten assassinats.

Avui en dia, però, el fet que alguns cineastes utilitzin la figura de la lesbiana assassina amb una explícita intenció feminista pot ser vist també com una prova del potencial subversiu que algunes teòriques com Rich (2013) o Halberstam (1993) van observar ja en els anys 90, i que des d'aquestes pàgines hem defensat. És el cas de la paròdia de terror de Karyn Kusama *Jennifer's Body* (2010), i també de *Lizzie*, en la qual una història lèsbica reprimida s'introdueix per ajudar l'audiència a entendre els motius que van poder portar Borden a cometre els assassinats. Per altra banda podem considerar que la ficció televisiva creada per Phoebe Waller-Bridge *Killing Eve* (BBC, 2018-actualitat) rescata i personifica en el personatge de la lesbiana assassina Villanelle totes les característiques que podien fer gaudible un personatge com Catherine Tramell des del punt de vista feminista i lèsbic, a la vegada que evidencia encara més la importància de la ironia en les pel·lícules *neo-noir* dels anys 90 –l'argument de *Killing Eve*, de fet, és el mateix que el d'una pel·lícula de l'època com és *Black Widow*; en la qual una policia *nerd* s'obsessiona fins a un punt malaltís amb l'assassina en sèrie que investiga—. No hem d'oblidar, tampoc, que la dona assassina (i específicament la lesbiana assassina) també s'ha utilitzat des dels anys 70 com un símbol reivindicatiu en el cinema feminista, per exemple en la *Madame X* d'Ulrike Ottinger.

Així, lluny d'assolir un equilibri que implicaria una normalització encara llunyana, podem constatar que la lesbiana assassina se segueix movent encara avui en dia entre extrems que semblen a priori irreconciliables però que resulten ser sorprenentment permeables: entre la perpetuació dels patrons misògins i la subversió feminista, entre l'acció i la inexistència, entre l'absència i l'excés.

9. Summary and closure

Lesbians are sharks, vampires,
creatures from the deep lagoon, godzillas,
hydrogen bombs, inventions of the laboratory,
werewolves – all of whom stalk Beverly Hills by night.
Christopher Lee, in drag, in the Hammer Films,
middle period, is my ideal lesbian.

Bertha Harris, "What is a Lesbian?"
(1977, pp. 10-14)

This thesis revolves around various contradictions. The first one is evident from the title itself and has to do with the invisibility of female homosexuality in Hollywood as opposed to the presence of characters who play explicit lesbian scenes in the American mainstream cinema. Vito Russo said in the introduction to *The Celluloid Closet* that "the great lie about lesbians and gay men is that we do not exist". (1987, Xii) He said it in relation to a statement by Molly Haskell who pointed out in the book *From Reverence to Rape* that "the big lie" latent in the representation of women in film is that they are inferior. (Haskell quoted by Russo 1987, Xii)

We could say, on the one hand, that lesbians are *absent* in Hollywood cinema, which, as Laura Mulvey pointed out, has been based, to a large extent, on the *mise en scène* of a man's desire for a woman (Kaplan (ed.), 2000, pp. 34-47). But this absence has been put in doubt by some explicit figurations of lesbianism that, starting mostly from the 90's, have been introduced to the mainstream screens. As we have seen, in almost all these cases, the figurations are constructed from a heteropatriarchal perspective and denote an artifice that, in a way, only emphasizes the *absence* of lesbianism. On the other hand, a recurrent theme found in these lesbian figurations in mainstream cinema is that these lesbians generally commit a murder. What does the emergence of these *excessive* characters with lesbian behaviours show?

This research, which is especially framed in contemporary North American mainstream cinema –the most influential on a social level in the western world– is a critical study based on the fascination with an archetype that arises from the paradox between the absence of lesbian characters in generalist films and the presence of characters with hyperbolized, and in some way unbelievable, lesbian conducts. Characters who often materialize their excess by committing a murder but that, despite their clear misogynous and homophobic origins, may involve an implicit subversive potential.

This thesis is structured in two different parts. The first part is the theoretical framework, which defines the theoretical disciplines that frame this work (throughout section 4), and studies, in section 5, the antecedents of the lesbian killer archetype from the origins of cinema, from a historiographic point of view, paying attention mostly the classical *femme fatale* and the lesbian vampire. The second part (sections 6 and 7) is dedicated to the visual and discursive analysis of the lesbian killer archetype in the following films: *The Hunger* (Tony Scott, 1983); *Basic Instinct* (Paul Verhoeven, 1992); *Single White Female* (Barbet Schroeder, 1992); *Heavenly Creatures* (Peter Jackson, 1994); *Bound* (Wachowskis, 1996); *Wild things* (John McNaughton, 1998); *Femme Fatale* (Brian de Palma, 2002); *Mulholland Drive* (David Lynch, 2002); *Monster* (Patty Jenkins, 2003) and *Lizzie* (Craig William McNeill, 2018). Furthermore, six extra films have been analysed in section 7.4 that have not been included in the main sample, considering that, although they are important to understand the relevance of the archetype nowadays, the novelties that they provide do not have the same relevance as those provided by the films mentioned above. These movies are: *Chloé* (Atom Egoyan, 2009); *Jennifer's Body* (Karyn Kusama, 2009); *Black Swan* (Darren Aronofsky, 2010); *Side Effects* (Steven Soderbergh, 2013); *Atomic Blond* (David Leitch 2017) and *Thelma* (Joachim Trier, 2017).

A strategic sampling has been carried out in this research. We have analysed films that are part of the film industry, that is, mainstream films (predominantly from Hollywood), in which there is some relevant representation of lesbianism framed by an environment of violence. Thus, in order to configure the sample, the following elements have been taken into account: the explicit presence of lesbianism, the social success of the films (we have

chosen popular films, which have had an impact on society beyond the LGBTIQ + community), the time when they were conceived, and the link of their protagonists with violence. In this summary, we will focus on the films analysed in the section 6.1 of this thesis, as we consider them particularly relevant to understand the lesbian killer archetype: *Basic Instinct*, *Single White Female*, *Bound* and *Wild Things*.

The Emergence of the Lesbian Killer during *Neo-Noir's* Boom

The first films analysed in this thesis emerge in the rise of the *neo-noir* in the early 1990's, during a time of change in the trends of the American film industry, a time in which the influence of the Hays code¹³⁵ had expired, and a tendency to excess began, with the exploitation of sexuality as one of its main claims. Lipovetsky and Serroy (2009) describe this phenomenon as the cinema of excesses, defined by the predominance of action, sex and ultraviolence, and marked by the logic of extreme consumerism and banality. As Stables points out, the *neo-noir* films from the 90's often contain what she calls "sexual numbers (...) which closely mimic the menu of sexual acts in pornographic films" (Kaplan (ed.) 1998, p. 174), among which we can include some of the lesbian scenes that we will talk about next.

In this context, we see a figure who reappears strongly: the *femme fatale*, which is key to the configuration of the archetype of the lesbian killer. If we can consider the *femme fatale* of *film noir* more explicit and aggressive than the *vamp* of the 1920s and 1930s (See LaSalle, 2000), in her *neo-noir* reinvention, she is still more active, more explicitly sexual and violent. The classic *femme fatale* transmits gender ambiguity through her appropriation of an active (and traditionally masculine) role, through the threat of her liberated sexuality, through her exaggerated narcissism and through her will of independence, as well as

¹³⁵ The Motion Picture Production Code, also known as the Hays Code, was the set of industry moral guidelines that was applied to most United States motion pictures released by major studios from 1930 to 1968. The code censored all kinds of allusions to sexuality, especially regarding "perversions" or "impure loves". It was fully in force until 1966, when it was reformulated and softened. In 1968, the current ratings system was introduced. For more information see Hanson (2007, pp. 137-138) and Parish (1993, p.2 XXIII).

through the phallic iconography that often accompanies her. But it is also common in the *neo-noir* that the typical enigma of the *femme fatale* (a character always marked by mystery and ambiguity) is reinforced by explicit lesbian relationships, which normally do not have any kind of transcendence in the plot (with some exceptions, such as *Bound*), but which serve to emphasize the exoticism, perversion and danger historically associated with these femininities. One of the clearest examples is the popular erotic thriller *Basic Instinct*, but there are other representative examples, such as *Bound* and *Wild Things*.

As Helen Hanson (2007) explains, during the boom of *neo-noir*, the cinematic genre became in a certain way a commercial product, but at the same time, these films were in many cases marked by the evident cinephilia of their directors, who showed a clear desire to pay homage and play with the parameters of the old *noir* cinema (pp. 133-134). Thus, an essential feature of the *neo-noir* is the self-awareness of its directors and their explicit knowledge of the codes and norms of classic *film noir* (Bould et al., 2009, p.5) which we have studied in section 5. This knowledge undoubtedly implies the possibility of subverting these codes and even favouring a certain ironic tone in these films.

All this coincided with a moment of upswing within American feminism and the consolidation of queer theories, at a time when LGBTIQ people were progressively gaining new visibility. In 1990, Judith Butler's *Gender Trouble* was published, an anti-essentialist book influenced by Michel Foucault's post-structuralism, which marked a turning point in the trajectory of feminism and gender studies. Butler reflects on how society delimits identities of gender and sexuality, notions that, according to her, are taken for granted but, at the same time, closely monitored. She describes what she calls the "heterosexual matrix", a systematic heterosexuality that is also nourished by the notion of homosexuality, which appears as something prohibited but necessary to define the norm, as the example of what *not to be* (2007, p. 70).

In this same context, (the United States in the 1990s), the archetype we describe in this thesis crystallizes in Hollywood cinema. The murderous lesbian embodies one of the first signs of explicit lesbianism on the mainstream big screens and, as an element that is part of

mass culture, it can be applied to the phenomenon described by Butler: the character is constructed in a way that makes it very difficult to identify with, accentuating the perception of otherness, not allowing empathy for the other. The lesbian killer's behaviour is shown as the exception –often simply anecdotal– within the heterosexual norm, starring something attractive but perverse, in no way desirable beyond the titillating *voyeuristic* pleasure it can provide. The lesbian killer embodies what is *not to be*, and does so through an excessive, generally implausible, personage.

However, as we will argue below, these figures also opened up a space for feminist appropriation. B. Ruby Rich, the film critic who coined the term “New Queer Cinema” in 1992, writes about the period in which these films emerged in the following terms:

The prominence of an ascendant queer culture, empowered female sexuality, a new ‘lesbian chic’, heightened U.S. militarism, infamous serial killings, and a couple of hit movies in the multiplex denounced by pundits for glamorizing the murder of men by women. With a perfect storm of pop culture, celebrity fashion, and violence, these elements would coalesce (ca. 1991-1995) into a new cinematic vogue for murderous women, killers who turned the table on the formula that had long insisted lesbians had to die at the end of the movie (2013, p. 103)

The couple of hit movies she refers to are *Thelma & Louise* (Ridley Scott, 1991) and *Basic Instinct* (Paul Verhoeven, 1992), and the “infamous serial killings” she refers are related to the Aileen Wuornos case, which years later would inspire the movie *Monster* (Patty Jenkins, 2003), also analysed in the 6.2 section of this thesis.

Basic Instinct: The Triple Paradigm of the Lesbian Killer

The main character of *Basic Instinct*, Catherine Tramell (Sharon Stone), is suspected of having killed her partner during sex, following the procedure she described in one of her novels. From the first encounter with Nick Carrant (Michael Douglas), the detective who

investigates the case, she shows great confidence and clearly plays with the policeman, proving to know all of his weaknesses. Catherine shows a clear exhibitionist attitude, repeatedly causing situations in which she sneakily shows her naked body, while Nick, who clearly holds the gaze in the film, is carried away by the role of *voyeur*.

In *Basic Instinct*, the sexual ambiguity of the classic *femme fatale* is moreover reinforced by the bisexuality of its main female character. Catherine is a threat because she is an alleged killer and constantly hints at the viewer to that effect, but the threat is also symbolic because she represents a sexually liberated woman, clearly active, and even shows sadistic inclinations. Tramell is, from the initial approach of the film, a potential lesbian killer. This is especially interesting for various reasons. First, because of the importance of the film at a sociological level and, especially, for the erotic myth of Sharon Stone's character. Second, because Catherine Tramell is not the only example of a potential lesbian killer in *Basic Instinct*. The other character who clearly fits in this description is Catherine's lover, Roxy (Leilani Sarelle), and we must also pay attention to the police psychologist, Beth (Jeanne Tripplehorn) –with whom Nick has an affair– even though her role is not clear due to the ambiguity of narrative discourse.

Sharon Stone's character is a clear example of a *femme fatale* with a great sexual power: both her bisexuality and the ambiguity about whether or not she is a killer serve as a game to accentuate her sadistic morbidity, and thus reinforce the erotic myth of the dangerous woman she represents. However, it should be noted that despite the fact that her lesbian tendencies are mentioned, they are not explicitly shown, and the only part of their sexuality we openly see is heterosexual. Roxy, on the other hand, is far from the figure of the *femme fatale*. She responds rather to the frustrated, castrating lesbian paradigm –close to the kind of characters that Dyer describes in his article 'Homosexuality and Film Noir' (1977, pp. 18-21), who wants to kill the man with whom she cannot compete, out of jealousy. As for Beth, although her role is ambiguous, it is a fact that Nick (and therefore, the viewer) begins to distrust her just when he discovers her high school story with Catherine, and

therefore, her possible lesbianism or bisexuality¹³⁶. This leads us to the conclusion that the three female protagonists are suspected murderers and suspected lesbians or bisexuals at the same time. This cannot be left to chance, and it fits Farrimond's idea that the bisexual activity of the new *femme fatale* in these films "functions as a further arena for her betrayal, and an area for investigating the *femme fatale's* secrets, to discover her real desires and to seek the source of her duplicity" (2012, p. 147).

It should also be noted that although Catherine Tramell and her female lover share some exhibitionist kisses, they never share dialogue throughout the film. The Bechdel Test asks whether a work of fiction features at least two women who talk to each other about something other than a man (Bechdel, 1986, pp. 22-23). Though there are at least three important female characters in the plot, the film would not pass the test, and this demonstrates the absence of female (and lesbian) subjectivity in the film. A particularly interesting sequence to understand how lesbianism is staged in the movie is the one that takes place in the disco.

The sequence begins with the shot of a crowd dancing in a large night club. Nick, who has just arrived, distinguishes Roxy among the crowd. He begins to follow her because he senses that she will take him to Catherine, and indeed, Roxy finds Catherine in a sink with two other people, using cocaine. Catherine sees Nick and there is a shot/counter-shot between them. He approaches, but their exchange of glances stops abruptly as she closes the door in his face. In the next scene, we see the three protagonists dancing in the crowd. Catherine and Roxy dance together and kiss sensuously. There has not been a clear shot/counter-shot between the two women. There is, however, a shot/counter-shot between them and Nick, who stares at them, and again, comes closer. They both realize that he is watching them, and the glances between the two women and the man begin. The subjective shot of Nick approaching them breaks any kind of possibility of dialogue between the two women. Catherine looks at him provocatively; Roxy with some suspicion. Catherine

¹³⁶ In fact, Nick's investigation to determine Beth's guilt largely focuses on investigating her sexual orientation: When talking about Beth's husband's unsolved murder, a police officer mentions the rumour that Beth had a female lover at the time. Nick seems to understand this as the confirmation of her guilt. Later on, just before shooting Beth, Nick screams: "Do you still like girls, Beth?".

approaches him, leaving aside her female lover, and a shot/counter-shot between her and Nick begins, which ends with a kiss and a loss of perception of space.

In the book *La mirada en el temps*, Núria Bou points out that passion is shown through an exchange of glances in classical cinema and considers the shot/counter-shot as the backbone in the representation of this passion. In this case, what happens between Nick and Catherine satisfies all the criteria she describes (1996, pp. 96-100). However, the shot/counter-shot is non-existent or very precarious between the two women, whose perspective is shown as manifestly secondary. It is also significant that, although they are both recognized as lovers in the general logic of the film, the main encounter between them is shown in a decadent environment with the presence of drugs and alcohol. Although some kisses between Roxy and Catherine are shown, the *mise en scène* denies lesbianism and instead affirms the heterosexual passion. Through Nick's gaze, the lesbian encounter becomes a simple anecdote, another object of the man's desire.

This sequence is indeed the prelude to the first sexual relationship between Nick and Catherine. Right after their first sexual encounter, Nick and Roxy have the following conversation:

- **Roxy:** [about Catherine] If you don't leave her alone, I'll kill you.
- **Nick:** Let me ask you something, "Rocki". Man-to-man. I think she's the fuck of the century. [Long pause] What do you think? How long have you been here? You like watching, don't you?
- **Roxy:** She likes me to watch.

Roxy expresses her jealousy through the explicit desire to kill Nick (she has very few sentences in the script, and in this one is clearly pointed as a potential lesbian killer), while Nick, still naked and completely satisfied after having had sex with Catherine, addresses her ironically "from man to man" and worries only about his own sexual pleasure, asking Roxy if she "likes to watch". The day after, when he meets Catherine, he shares his triumph

with her: "Good morning, I guess Roxy is not taking it very well". A few hours later, the jealous lesbian indeed tries to kill him, although, as is evident from the logic of the film, she does not succeed, but ends up provoking her own death. Soon they discover that Roxy was already, in fact, a murderer. As a child, she killed her own brothers for no apparent reason. Roxy is a gratuitously excessive character, for whom the spectator has no option to feel compassion, even after death.

After Roxy's death, Nick visits Catherine, who is visibly affected. Though she cries for the death of her lover, every word he articulates is again centred on his own sexual desire and voyeuristic curiosity ("did you like her to watch you?", asks Nick). Nonetheless, right after that she tells him what he wants to hear: "make love to me". The feelings of the protagonist in this film seem to be directly non-existent: Tramell is contradictory and exaggerates the myth on which she is based, such that it is impossible to identify with her. Her image is an absolute fetish, even more unreal than the classical *femme fatale*: an incongruous figure designed only to provoke.

In an interview quoted by Stephen Cohan in the book *Contemporary Hollywood Cinema*, Verhoeven corroborates what the *mise en scène* reveals (in spite of the ambiguity of the plot) that, from his point of view, "Catherine is the devil" (Neale and Smith (eds.), 1998, p. 267), and that everything she does is a manipulation with an irrational malefic intent. He speaks of the impression the character made on him the first time he read the script as "artificial" because "I could not imagine that a woman could be so manipulative, so strong and so vulnerable at the same time" (p. 273). And yet, it is also true that Michael Douglas' character is one we don't feel empathy for, and that he is constantly ridiculed by the movie.

In addition to its box office success, *Basic Instinct* is remembered for the controversy raised among LGBT associations because of its perverse and unrealistic representations of homosexuality and bisexuality, during a time of a growing LGBT rights movement. Groups of activists even tried to boycott some of the screenings with protest banners and

shirts announcing the spoiler "Catherine did it!" (See Pidduck, 1993, pp. 125-139)¹³⁷. Paradoxically, these protests seem to have contributed to the movie's box office success, since they fit the message of radicality that the film was trying to sell. However, Pidduck, along with other feminist theorists, criticised the literality of the reading of the film that those LGBT activists did at the time. For her "the Queer Nation position on *Basic Instinct* (and other recent films) is indeed a strange one for the Gay Liberation Movement, which has traditionally taken a strong anti-censorship position (...) the refusal of Queer Nationalists and affiliated groups to address the textual complexities of these films (*Basic Instinct* in particular) flies in the face of a long standing "queer" tradition of textual appropriation, ironic readings, and camp" (p. 124). As Pidduck predicted, a feminist and lesbian appropriation of the film has taken place over the years. This can relate to the iconographic potential of the film –and more specifically, of its female protagonist– which can be explained in different ways. One of the main factors is undoubtedly the strength of Catherine Tramell's character, who, as we will point out, subverts the role of the classic *femme fatale*.

Tramell is a writer who explicitly uses the people around her (Nick included) for her novels. In addition, through her novel, she seems to determine the events of the film. She predicts Nick's colleague and best friend Gus's (George Dzundza) death, and her power is acknowledged by Nick when he insists on changing the end of the book she is writing about him, in which he is supposed to die. On the other hand, although, as we have seen, Nick is the clear holder of the gaze, Catherine seems to have absolute control over her exhibitionism, about what she shows and how she shows it. In this sense, the scene at the disco in which Nick, following Roxy, finds Catherine in a toilet, who then recognizes him and gives him a playful look before closing the door in his face is very graphic. This scene in which the female protagonist, the object of the masculine gaze in the film, voluntarily obstructs the possibility of the male gaze breaks clearly with Laura Mulvey's dichotomy according to which the pleasure of looking is divided between masculine/active and

¹³⁷ Alison Bechdel's comic strip "Alone At Last!" (From 1992) also illustrates this phenomenon (see Bechel, 2008, p. 85).

female/passive, and where the object to be watched is intrinsically the passive part (Kaplan (ed.), 2002, p. 39-40).

These roles are also clearly subverted in the remembered scene of the police interrogation. Catherine sits in a chair arranged in a way that resembles a stage and is interrogated and observed by an audience of five police officers (all men) and a camera, which records the action. A display of the voyeuristic mechanism of cinema. Catherine evidently defies the rules of the agents. When she crosses her legs, she deliberately uses the display of her sex to disconcert the male audience. Furthermore, it is important to note that the exhibition of female genitals as a symbol of strength is not at all common in popular culture, or of course in cinema. The undeniable force of this action can even recall the feminist artwork "Action pants: panic genitalia" by Valie Export (1969), a series of photographs in which the artist shows herself wearing pants that reveal her sex in a challenging position— based on a previous performance in which she attended an art cinema wearing the same trousers and “walked between the rows of seated viewers, her exposed genitalia at face-level. This confrontation challenged the perceived cliché of women’s historical representation in the cinema as passive objects denied agency” (Manchester, 2007).

The absence of morality in *Basic Instinct* should also be taken into account, as well as its irony and sense of humour. Although we quoted Verhoeven referring to Catherine as “the devil”, it is also true that there’s no ‘good’ character forming a counterpoint to her in the film. At the time of its release, J. Hoberman (2007) referred to the female characters in *Basic Instinct* as “rich, beautiful, man-slashing cryptolesbians” (he also wrote that Verhoeven wanted to give “new meaning to the phrase ‘over the top’” in the film), but at the same time he noticed that these “manslashing cryptolesbians” are the most positive characters in the film (pp. 15-17). Furthermore, as Halberstam (1993) –who described the movie as “a film about a sexist and homophobic police department that is challenged by outlaw lesbians” (p.196)– observes, the male characters in *Basic Instinct* are murderers too (though less skilled and less intelligent), and “the film suggests a kind of sorority of empathy among the female murderers” (p. 198). Rich (2013), for her part, admitted crossing “the picket line” on *Basic Instinct* opening night. “I loved the movie and

wondered why, with half a dozen films in the multiplex showing men murdering women, I was expected to boycott the only film in which a woman killed men instead". She also referred to the film as "a counterweight, a pop culture imaginary that was desperately needed" and claimed that the film echoed the New Queer Cinema's "contention that 'negative images' could be reclaimed within a new, postmodern, queer moment" (p. 105).

In this sense it should be noted that, although according to Verhoeven Catherine might be evil, she is undoubtedly the most fascinating character of the film. The director's picaresque is reflected even in the ambiguous resolution of the crimes that are being investigated by Nick. The narrative of the film seems to accuse Beth, but the final scene in which we see how Catherine hides an ice pick under her bed (which the Queer Nation activists interpreted as confirmation of her guilt) represents, in fact, a playful and open ending. The film's lack of any kind of judgment or morality contributes to its transgressive potential.

Single White Female: The Pathological Lesbian

Single White Female's main character, Allison Jones (Bridget Fonda), is a successful software designer who chases her fiancé– Sam Rawson (Steven Weber)– out of her New York loft after discovering his infidelity. She is an independent woman, but despite the support of her neighbour, Graham (Peter Friedman), she feels lonely and decides to look for a roommate. She publishes an advertisement in the newspaper and thus meets Hedy (Jennifer Jason Leigh), who seems to be the perfect companion. Progressively, Hedy will exhibit strange behaviours and obsessive symptoms towards Allie.

A certain attraction emerges between the two women from the moment they meet, which resembles the process of falling in love in any conventional movie. Beginning with a break in the pipes, soaking them and forcing them to wait together until their clothes dry, they share some romantic scenes, such as when they see their faces reflected in a tray that Hedy has just polished, or when they make a 'family' photo with the puppy they have adopted.

They spend the evenings together and fall asleep in the same bed, and even Graham tells her neighbour that since living with her new roommate she has no time for anyone. Meanwhile, a change in Hedy's behaviour takes place. Little by little, she shows signs of her upheavals, which radicalize with her growing jealousy when Allie gets back together with Sam.

The scene that most clearly determines this change in Hedy comes when Allie returns home for the first time after the reconciliation. Hedy is waiting for her in her bed, in the dark, with the puppy in her arms. When Allie enters the room, Hedy turns on a light and frightens her. Through a dark *mise en scène*, the dark side of Hedy is shown for the first time. She has invaded Allie's space, and with a monstrous rage she reproaches her for showing up late, claiming that she was worried. Later on, letting the puppy die is the definitive turning point in the manifestation of her cruelty.

Hedy turns out to be a character with multiple personality disorders. Her problems and her sexual 'deviation' have a psychoanalytic explanation: young Ellen could never overcome the loss of her twin sister and the guilt of surviving her death, and continues searching for the half that she lacks, causing her to fixate on attractive women and want them just for herself, whatever the price.

Hedy falls into another topic about homosexuality– the one that confuses lesbian desire with narcissistic identification (See De Lauretis, 1994, p. 117)– when she becomes a literal copy of Allie. She sleeps with Sam, tricking him with her spectacular mimicking process, but she only does it to show Allie that all men are the same and that he will always be unfaithful– that is, to get him out of the way. One of the most remembered scenes of the film is when Hedy carries out her first murder, sticking her high heel into Sam's eye¹³⁸.

Single White Female also offers an anti-feminist interpretation that has not gone unnoticed for some feminist critics such as Ngai (2001, p. 229). Hedy, with her hostile treating of

¹³⁸ Despite the unlikelihood of Hedy's character, Jennifer Jason Leigh's performance was described as “the most convincing portrayal of a psychotic in recent films” (Gleiberman, 1992).

men and her psychotic behaviour, reinforces the most negative clichés about female alliances. She is the symbolic, unscrupulous separatist Allie must face when she gets back together with Sam. Her attitude denotes a tacit and pathological lesbianism, which is interpreted by Allie when, with the knife in her own throat, she kisses Hedy as a last and effective attempt to save her life. Again, the only lesbian kiss in the film is shown in the most decadent context and does not arise as a manifestation of desire between women.

On the other hand, Allison represents a “good” feminine archetype, but only to a certain extent. She is active and makes her own decisions, but her punishment for having replaced her unfaithful boyfriend with a roommate is to face a dangerous psychopath. Likewise, she becomes professionally independent, but her first and main client tries to abuse her, as if her feminine attributes could only bring problems¹³⁹. At the very least, Allie has a chance to rebuild her life. She manages to kill the murderer of her boyfriend (in self-defense), and does so respectfully, given the context. At the end of the battle, the heroine closes the eyelids of the 'crazy lesbian' and understands that she was a sick person toward whom it is absurd to hold resentment.

In the final part of the film, a key factor takes precedence: violence. The struggle between the two women, labelled as amusing for some viewers, includes such phallic symbols as a hook and a pistol. It seems that both violence and sex are milder and less tragic among women, and essentially serve, once again, as a show for *voyeurism*.

However, critics such as Jermyn thought that Hedy’s character could also be appropriated for a feminist purpose. According to Jermyn, the characters of Allie and Hedy can be read as a “symbiotic representation of the conflicts of womanhood” (1996, p. 253). Furthermore, she claims that in *Single White Female*, but also in films such as *Fatal Attraction* or *The Hand That Rocks The Cradle* “the female psychopath [in this case, Hedy] can be read positively in that she instigates change or awareness in her female

¹³⁹ The only totally positive character for her seems to be her neighbour, sexually neutralized for Allie because of his homosexuality.

counterpart [Allie], she is a catalyst who forces them to confront their unhappiness or dissatisfaction” (p. 258).

In the case of *Single White Female*, it is true that the only two people that Hedy ends up killing are the male client who tried to abuse Allie, and Sam, her unfaithful fiancé (whom she kills completely dressed up as Allie). According to Jermyn, “this can be seen as Allie’s revenge fantasy, a displaced punishment for his infidelity” (p. 264). The scene of Sam’s murder is also interesting because it shows something very uncommon in the movies: a man being raped by a woman. We can see in Sam’s face and attitude that he feels raped by Hedy, and this is important because of the gender role reversal it represents. This reversal was acknowledged by the actor when he stated in an interview that: “I have the traditional female role - I prance around naked and then get killed after sex” (Weber quoted by Jermyn, 1996, p. 265). It is also important to underline Allie’s role as a final girl. She fits perfectly with the description made by Carol J. Clover (1987) explained in the theoretical framework of this thesis: a female character who saves herself, and with whom the male viewer can also identify.

Bound: The *Noir* Hero Becomes a Woman

The characters of *Bound* recall very marked archetypes. The plot is typically *noir*: a *femme fatale*, Violet (Jennifer Tilly), seeks to seduce an ally, Corky (Gina Gershon), to get rid of her lover, Ceasar (Joe Pantoliano), a mobster, with the main objective of stealing two million dollars. This combines with the basic ingredients of *neo-noir*, such as explicit sex and violence, but *Bound* has some distinguishing peculiarities. The importance of the lesbian relationship in the plot, more central and explicit than in any of the other films discussed, makes it a basic element of the story line and not merely an anecdotal display.

The main peculiarity of this film is that the *noir* hero is replaced by a woman, Corky, who at all times appears as explicitly lesbian, identified with the butch prototype. Like most of the *noir* cinema heroes, she has a dark past (she just got out of jail). She is mysterious, but

at the same time she is transparent 'like a man': viewers do not doubt her, as they doubt the *femme fatale*¹⁴⁰. What makes her special is that she is a woman, though she has no traditionally 'feminine' behaviours. She is a plumber and drives a pickup truck, defining elements of her character¹⁴¹. She says phrases like "If there's one thing I can't stand about sleeping with women it's all the fucking mind reading," or "We're different," clearly differentiating herself from the type of femininity represented by Violet.

However, the visual treatment Corky's body receives is undoubtedly feminine. From the first shots, both her gestures and the camera movements highlight her erotic charge. Close shots all across her body which emphasize her muscles and tattoos are recurrent¹⁴². This erotization of her body is not common in the *noir* hero and has to do with the fact that, at the end, despite her masculine identification, she is a woman. In fact, as Straayer points out, "interestingly, despite Violet's short skirts and low cut necklines, the breasts we finally see are Corky's" and later adds that "Corky's openly displayed orgasms augments rather than disturbs a nouveau masculinity" (Kaplan (ed.) 1998, p. 159).

On the other hand, unlike in the films discussed before, the desirous looks between the two women are evident from the first frame in which they appear together, enhanced, unlike in *Basic Instinct*, by recurring shots/counter-shots between them. In the first encounter between them, Violet enters Corky's elevator and explicitly exchange glances. Then Corky leaves the frame to let the man in, although we hardly see his face in the whole sequence. Shortly after that, a long and exaggerated shot/ counter-shot between the two women takes place. First Corky looks at Violet from below the bangs, then Violet looks back with a forceful gesture, remarked by the action of removing the sunglasses with which she has entered the scene. Corky responds by raising her face so that her eyes also remain visible.

¹⁴⁰ Thanks to the flashforward in which we see Corky hand and foot tied, we suspect she may be the victim of a deception. We also know that she ended up in prison because her former female partner betrayed her.

¹⁴¹ Her car takes a leading role in several moments of the film, including the final scene.

¹⁴² Special attention is given to a tattoo that represents the Labris hatchet, used as a symbol of female self-sufficiency, and also of lesbianism in the 70's. Violet explicitly shows that she knows its meaning.

When they reach the floor, Ceasar is the first to leave the elevator and Violet goes next, not before sending a last look to Corky. When the *femme fatale* crosses the threshold, Corky looks down to her legs, and we see the detail shot of Violet's legs moving in a sensual way. This point-of-view-shot makes evident that, for the first time in the analysed films, a woman is the holder of the gaze.

This sequence focuses entirely on the female characters and their looks, to the point of losing the general perspective: the zenith shot of the elevator emphasizes this fact. If we return to Núria Bou's theory on staging of the passion through the look, we see that, unlike what we observed in *Basic Instinct* or *Single White Female*, this film does have a clear desire to recreate the passion among women.

Another factor that makes this film especially unique is that the only explicit sex scenes we see are between the two women: we know that Violet has sex with other people (men) but only because we hear it through a wall, always from Corky's point of view. It is entirely uncommon to film the process of how a woman brings another woman to orgasm in mainstream cinema. In this sense, it is indicative that the Wachowschis asked for the advice of the sexologist and feminist writer Susie Bright, who planned these scenes, from which some parts were cut in order to be allowed to release the film in conventional movie theaters (See Bright 2006 and 2007). Note, for instance, the emphasis of the camera on the hands of the protagonists, especially Corky's hands, which are treated as sexual organs from the first moments they appear in scene (Merck, 2000, pp. 124-147): When Violet asks Corky to help her find an earring that has fallen into the drain, we see a suggestive detail shot of Corky's wet hands manipulating the pipes.

The end of the film is also atypical of the *noir* style, but it clearly puts at stake the expectations of viewers who know films such as *Double Indemnity* (Billy Wilder, 1944) or *The Lady from Shanghai* (Orson Welles, 1948). Like the characters of Barbara Stanwyck and Rita Hayworth in these movies, Violet has in her hands the possibility of killing her male lover, but when the chance arrives, she does not hesitate and shoots repeatedly to kill him. Unlike her predecessors, she has no mercy. She did not lie when she said she was not

in love with Ceasar. Therefore, the act of killing can be seen as a proof of her love for Corky, (and thus as a proof that she really is a lesbian).

On the other hand, *Bound's* happy ending for the female lovers is also very unusual. In the case of lesbian apparitions in the *neo-noir*, it is common for these women to end in tragedy (specifically, with the death of at least one of them, as happens in *Basic Instinct*, *Single White Female* or *Wild Things*, among others). Also, as is clearly stated in the beginning of the film *Double Indemnity*, when the main character says he did it for a woman and for money, yet ends up with neither, the *noir* hero is usually frustrated. In *Bound*, not only do the two lovers end up together, but they also keep the loot and make a mockery of both the mafia and the police (entities always represented by men in the film). This could be due to the directors' intent to surprise the viewers, breaking the *noir* codes. But how does mainstream audience actually interpret this ending? Is it a happy ending or another kind of disturbing twist (as a triumph of perversion similar to what we see in *Basic Instinct* or *Wild Things*)?

Despite her masculine identification, Corky is a (lesbian) woman. Therefore, as we mentioned before, her body is erotized, but she also implies a level of enigma similar to that of the *femme fatale* and gets what the *noir* hero does not: they can get away together without dissolving this enigma. It is worth noting that, in the end, the film places the two women at the same level (the fact that Violet rescues Corky by killing Ceasar is crucial). Although the differences between Corky and Violet had already manifested, Corky asks Violet in the last scene, when she already knows she has not been betrayed:

- **Corky:** You know what the difference is between you and me, Violet?
- **Violet:** No.
- **Corky:** Me neither.

She then puts on her sunglasses (Violet has hers on already), gives her a passionate kiss and starts the van to leave with her and the money. The *noir* hero could not keep the money

and the woman, but, in this case, the heroine is also a woman, and therefore 'not so different' from the *femme fatale*. The masculine fears of feminine alliances do materialize at the end of the film, when, after discovering the conspiracy against him by the two women, Caesar dedicates a series of homophobic insults to Corky (not to Violet, whom he does not identify as lesbian):

- **Cesar:** That's not my Violet! What did she do to you?

- **Violet:** Everything you couldn't.

Bound perfectly fits the prevailing codes of the industry, and again, lesbianism appears in this film in a decadent environment linked to violence and murder. However, the special sensitivity shown by its directors places it on another level. As we have pointed out, *Basic Instinct* was appropriated by some feminist and lesbian critics despite the controversy it created. In the case of *Bound*, we could say that it became a lesbian cult film rather immediately.

In her analysis of *Bound*, Kelly Kessler points out three aspects that, according to her, are essential for understanding why the film can work so well both for a heterosexual and a lesbian audience: the way the images of desire are built, the strategic use of lesbian stereotypes and the camp or parody of the prototypical Hollywood gangster genre (2003, p. 14). Kessler also recognised the film's merit in representing the lesbian culture. Furthermore, she claimed that "not only does the film visually represent lesbian culture, but also it does so in such a way that privileges those who are familiar with all or part of it, establishing them as superior viewers" (p. 19).

One thing that defines the *neo-noir* films we analyse is that they are usually written and directed by heterosexual cis men. At the time the film was released, some critics expressed their surprise by the fact that what appeared to be two heterosexual men could have made this film that, according to the lesbian press of the moment, includes "one of the most sexy and surprisingly authentic lesbian love scene on celluloid" (Kessler, 2003, p. 15). Kessler's analysis of the film even includes a section entitled "Okay, even straight men can do it" (p.

21), which reflects the scepticism of many lesbians about the fact that a story told by a heterosexual man can represent them. In her own words:

Along with the proliferation of lesbian-subject films in the 1990s has come the argument that only lesbians should be allowed to produce films with negative images of lesbians, and for heterosexual Hollywood to do the same would simply be an act of oppression. Though this argument can be supported by looking at examples, both older and more recent, *Bound* takes the image of the violent lesbian in another direction. The Wachowski brothers, who refer to themselves as the “married, heterosexual brothers from the Mid-west”, succeed in producing a film that escapes the idealized or politically correct lesbian image while still presenting a strong and empowering one (p. 21).

Today, it is interesting to go back to that readings in light of the Wachowskis’ public transsexuality. According to Keegan (2018), who qualifies *Bound* as “one of the most radical depictions of queer women’s sexuality ever to emerge from Hollywood” (p.9), the film’s reception “was, and continues to be, limited by essentialist and cissexist frameworks for what counts as ‘lesbian film’”. He observes how, relying on noir’s typical ambiguity, the film is interested in “how one thing might pass for another”:

(...) “In what sometimes seems like a metacommentary on the Wachowskis’ own identities, the film constantly asks audiences to sense beyond appearances and question dominant modes of visualization. Surrounded by men who see only what they already believe (Oliver and Trigo, p. 191), both Corky and Violet are repeatedly misrecognized: Corky as a man, Violet as straight. These misreadings –one gendered, the other sexualized—place trans and queer modes of knowing otherwise about gender and sexuality in conversation” (p.10).

Right after their debut with *Bound*, the Wachowskis did *The Matrix* (1999), the first part of their popular trilogy, which was later interpreted as a metaphor for the process of transitioning (see, among others, Currin et al., 2017). Lately, the Wachowskis have created

the TV Show *Sense8* (2015-2018), which includes a transgender character, Nomi (Jamie Clayton) in a lesbian relationship. Lana Wachowski acknowledged Nomi's character as autobiographical (Sullivan, 2015).

In short, *Bound*– which turns out to be the only film from the sample directed by queer people– goes beyond any of the other films from the sample. Firstly, because of the centrality of the lesbian plot (remember that Catherine Tramell and Roxy don't even talk to each other in *Basic Instinct*); secondly, because of its differential sensitivity in the treatment of lesbian sex; thirdly, because of its explicit feminine (and lesbian) point of view, and finally and most importantly, because unlike any other film from the sample, it opens the possibility of a happy ending for the lesbian lovers.

Wild Things: The Staging of Voyeurism

Wild Things is an erotic thriller starring 4 main characters, two men and two women. Kelly van Ryan (Denise Richards) is 17 and apparently obsessed with her teacher, Sam Lombardo (Matt Dillon), who ignores her. She accuses him of rape and, afterwards, Suzie Toller (Neve Campbell), with whom Kelly does not relate, adds to the lawsuit. Ray Duquette (Kevin Bacon) is the policeman investigating the case. We soon discover that Sam, Kelly and Suzie are lovers and have planned the rape case together in order to blackmail Kelly's mother. Later we learn that Ray is also an accomplice of Sam, and so on, revealing complicities, deceptions and betrayals in an increasingly complicated plot, which also includes high doses of sex and violence. The main characters are cold, unscrupulous and driven by money at all times.

In this context, there are explicit sex scenes between women, which, again, are oriented to a heterosexual male voyeurism and reinforce the enigmatic side of the protagonists. The first time the two women kiss, in a scene depicting a *ménage à trois* between Sam, Kelly and Suzie, they do it upon suggestion by the man. Shortly afterwards, the plot triggers an erotic sequence between them in the pool.

The sequence begins with a phone call from Sam. Suzie is visibly upset and Sam asks Kelly to calm her down. The girls become violent with each other, which, predictably, soon leads to sex. The staging, in the pool, with the wet girls, gives explicit clues about the intent to recreate an erotic fantasy. The women kiss each other, take off their clothes and appear naked from the waist up. The element that most interests us is the perspective of Kevin Bacon's character, who spies on them. Here, the *voyeurism* becomes absolutely evident through Ray's camera, which for no apparent reason, records the girls. His appearance, looking at the lesbian scene, gives it meaning and somehow makes it even possible in the first place.

The shot/counter-shot between the two women and the man who contemplates them reinforces the masculine perspective. It places the viewer in the viewpoint of Ray, the *voyeur*, who literally owns the image: he creates it and has it in his hands. The appearance of Ray and especially the presence of the camera have another important function: to break up the intensity of the scene and to prevent any kind of intimacy. The screen of the camera serves as a filter and a barrier to the forbidden, which cannot be shown.

Again, this gratuitous sex scene shows an unrealistic lesbianism: a lesbianism that is under the control of the man, who provokes it (through a phone call) and watches and records it through the camera. Both these sequences– the *ménage à trois* and the swimming pool lesbian scene in *Wild Things*– work clearly as the “sexual numbers” influenced by the pornography that Stables refers to when talking about the erotic thrillers of the 90's (Kaplan (ed.) 1998, p. 174). They are moments that work independently in the plot and that are remembered beyond the movies, as the disco sequence or the police interrogation scene in *Basic Instinct*. But whose desire is represented in these films? Do they really depict lesbian desire? As the *mise-en-scène* shows in *Wild Things* or *Basic Instinct*, no. Lesbianism does not appear as a real alternative to heterosexuality, but as kind of accessory that is only recreated to satisfy heterosexual male curiosity.

However, it is also interesting to note that in a film in which action seems to be controlled by man at all times, it ends up being the opposite. After the end of the film, the credits are interspersed with some short sequences that reveal that Suzie is actually the one who has been in control, and how she has carried out her perfect plan. We discover that she has a superior intelligence and that she really is strong and determined. In this sense, it is revealing and even comical to see the scene in which Sam tries to pull up a tooth from Suzie in order to fake her murder, but due to his lack of skill, it is Suzie herself who ends up extracting her own tooth.

Regarding the relationship between the two girls in the film, it is interesting to note that Suzie only kills men, and that before shooting Ray she reproaches him for having murdered her friend Kelly, which provokes the question of whether the girls were actually allies from the beginning. Like many of the films analyzed, the film is, therefore, ambiguous as regards the treatment of the female condition: is its representation of femininity positive or rather misogynist? Are the woman in the film oversexualized? Regarding the first question, we could say that the film makes a negative representation of the human condition in general, not just women. In the same way, the film clearly sexualizes all its protagonists. On the other hand, again, in *Wild Things* we find an obvious use of irony. In the same way as in *Basic Instinct* or *Bound*, all the characters in the film are excessive and they are presented responding to very marked stereotypes. *Wild Things* is also exaggerated in the treatment of sex and the eroticization of the bodies from the beginning especially regarding Kelly's body, but there is also a gratuitous nude of the Kevin Bacon character. Like in *Basic Instinct* or *Bound*, the excessiveness of the main characters gives them a comical approach, and there is a real absence of morality.

In the promotional poster of the film, Kelly and Suzie are represented with their faces slightly submerged by water, in a position that evokes the crocodiles of Blue Bay that appear in the opening credits of the film. In this image, the girls seem to be the "wild things" (and therefore dangerous, impossible to control and predict) to which the film title refers. In addition to that, the images of the girls are located in the top of the poster and, in proportion, they are much larger than the men's, transmitting a certain sense of

omnipotence. The fact that a part of their faces is submerged also reinforces the idea of an enigmatic and ferocious femininity. The parallelism between women and, wild, uncontrollable nature is evident. All this symbolism gives us clues as to how the film works again on two levels: on one it represents the masculine fear of femininity; on the other, it represents the leading woman as a powerful person, who surpasses the men in intelligence, dexterity and courage, and makes possible a happy ending for this femininity.

Feminism and Homosexuality as Threats in the *Neo-Noir* Cinema

In Slavoj Žižek's reflections on the *neo-noir*, he states that it "directly depicts the underlying phantasmatic content that appeared insinuated and in a codified way in classical *noir*." The author refers to explicit behaviours such as homosexuality, incest or sadomasochism, and adds: "Strangely, however, this direct transgression, this explicit staging of the underlying perverse fantasies, seems to take away all their subversive impact" (2006, p. 135). It turns out, and the analysed films serve as an example of this, that expressing what was previously repressed is not necessarily a symptom of progress. The lack of censorship in the new *femme fatale* (with respect to the classical fatal woman) did not necessarily contribute to a more realistic picture of women, but rather to a representation of more explicitly incongruous feminine stereotypes, or even to more freedom to represent heterosexist sexual fantasies.

In the case of *The Last Seduction* (John Dahl, 1994), for instance, the underlying presence of homosexuality as a threat is especially flagrant. In the first conversation between the *femme fatale* and the man who will be her main victim (a conversation about his penis), she asks him directly if he has had relations with men, something he denies categorically. Later, at the end of the film, it is revealed that the great secret he tries to hide at all costs is the fact that he was once married to a transsexual woman, something the *femme fatale* uses to blackmail him. She explicitly reproaches him that he should never have told her that he had not had sex with men.

All the same, we can consider lesbianism as one of the greatest exponents of female otherness, offering the possibility of a reality that excludes men, and, in the collective imagination, as a characteristic that masculinizes women. Violence has also traditionally been associated with masculinity. It is not strange, then, that in the prevailing film discourses these "masculinized" women are violent, excessive (*femme fatales*) and commit murder, materializing the presupposed threat: "the dyke is mostly associated with violence (...) as a predatory, sadistic, castrating bitch-but" (Sheldon and Hetze, qtd. in Smelik, 1998, p. 136).

On the other hand, both *The Last Seduction* and *Wild Things* or *Disclosure* (Barry Levinon, 1994) and *The Crush* (Alan Shapiro, 1993) take lightly serious problems such as rape, harassment, or violence against women, staging the masculine fear of false accusations and, therefore, contributing to the pernicious myth while making the real problems invisible. It is no coincidence, in this regard, that the proliferation of these erotic thrillers coincides with the beginnings of the third wave of feminism in the early 1990s, which mainly focused on queer theory and pointing out sexist violences, as opposed to the conditions which gave rise to postfeminism, the popular belief that feminism was over or no longer needed (See Faludi, 1992).

As we see in these films, unmasking the mystery also serves to expose the negative side of the *femme fatale* archetype; But it also happens that, as these fantasies radicalize, their protagonists gain power. In classic *noir*, the endings used to be catastrophic for the predecessors of the lesbian killer. But since the 1980's it is possible that these discordant femininities will get away with it, as a twist in the perversion of the plot, although, as Žižek points out, this could simply be a way to complete that "(Masochistic) male fantasy" (p.152).

On the other hand, the excessiveness and the use of irony in these films should also be taken into account. What we observe in films such as *Basic Instinct* or *Wild Things* is that, in some cases, by unmasking the misogyny and homophobia, by making it so explicit and obvious, in a way, these films may also be able to ridicule it and contribute to its

deactivation. As we have seen, the *neo-noir* films usually work at different levels, offering a dual interpretation depending on who consumes them: they include a possible misogynist reading at the same time as a possibility of feminist appropriation. In most cases, the movies probably open up this possibility of feminist interpretation involuntarily, but in films such as *Bound*, their creators seem to be aware of their film's feminist inclination. Moreover, it should not be overlooked that some of these films innovate mainly in two aspects. First, in including explicitly homosexual images in popular cinema screens (although films such as *Basic Instinct*, *Bound* or *Wild Things* do not include the first images of lesbianism in commercial cinema, we can consider that until then it had never been represented so explicitly or so repeatedly and in such a mainstream environment) and second, in eliminating the destruction or the final punishment of the dissident femininity.

Archetypal variations of the lesbian killer

The truth is that the *femme fatale neo-noir* is not the only facet of the lesbian murderer that has emerged in commercial cinema. There are a series of films, also discussed in this thesis, that in parallel have exploded other aspects of the figure and have also acquired importance in our collective imagination, such as the lesbian vampire or the lesbian adolescent who kills.

First of all, as we have explained extensively in section 5 of the theoretical framework, probably the most recurring form of lesbian representation in cinema has been vampirism. *The Hunger* (Tony Scott, 1987), the film that opens the subsection 6.2 of this thesis, is considered the first explicitly gay Hollywood vampire movie (Hadleigh, 1996, p.204), although clear insinuations such as *Dracula's daughter* (Lambert Hillyer, 1936) had already been given, and that, as discussed above, the unreal and deadly figure of the lesbian vampire had been recurring for decades in independent cinema. As Andrea Weiss observes: "The lesbian vampire is the most persistent lesbian image in the history of the cinema" (1992, p. 84). On one hand, the lesbian vampire, a fantasy figure with a destructive essence, fits perfectly the subject of this thesis. On the other hand, as we have

seen in the analysis of *Mulholland Drive* (section 7.2), vampirism is tied to the relationships between women on the big screen in films that go far beyond the horror genre. This is the case of Lynch's film, but also others like *Chloe* (analysed in section 7.4.2), and in films in which the women do not necessarily commit a murder, such as *Persona* (Ingmar Bergman, 1966), or *La Vie d'Adèle* (Abdellatif Kechiche, 2013). In fact, not even a transgressive movie like *Carol* (Todd Haynes, 2015) (about which we talk about in section 7.5), escapes completely from this. However, we have also seen how vampire films have provided important milestones regarding the representation of lesbianism in cinema, as is the case of *The Hunger* or *Les lèvres rouges* (*Daughters of Darkness*, Harry Kümel, 1971).

Secondly, female homosexuality is often associated with immature sexuality and adolescence, and also in these cases it is common for the conflict to be solved with a murder. *Heavenly creatures* (Peter Jackson, 1994), the movie discussed in section 6.2.2, serves as an example for this, but also films such as *Fun* (Rafal Zielinski, 1994), *Niño Pez* (Lucía Puenzo, 2009) or *The Roomate* (Christian E. Christiansen, 2011) a contemporary horror thriller that is precisely a remake of *Single White Female*. The recent case of *Thelma* (Joachim Trier, 2017), which introduces religion and the supernatural elements to the equation is also interesting.

Finally, the characters identified as lesbians in mainstream cinema (a reminder that the great majority of the protagonists of the films analysed so far do not identify as lesbians, despite showing lesbian or bisexual tendencies at some point) are usually marginal characters with psychological problems. *Basic Instinct's* Roxy or *Single White Female's* Hedy could fit this description. They are outsider characters in conflict with society, who also commonly kill to rebel against the injustices they suffer. We find these kinds of characters in films such as Michael Winterbottom's *Butterfly Kiss* (1995), as well as movies based on real events such as *I shot Andy Warhol* (Marry Harron, 1996) or *Monster* (Patty Jenkins, 2002), the film analysed in section 6.2.3.

Between Misogyny and Feminist Subversion

“There is no such thing as a lesbian film, (...) films are lesbianised by the invested desire of the lesbian-identified viewer”
Clare Whatling, *Screen dreams*
(1997, p. 70)

The images of two women together in mainstream cinema continue to be, predominantly, images of women being desired but not having desire. This feeling of *absence* of lesbianism that prevails despite the explicitness of some lesbian images is reinforced by the fact that we almost never have a subjective perspective of them, but the point of view is often external and belongs to a male *voyeur*, who contemplates the 'show' of the two women together. As we have seen in films such as *Wild Things*, *Basic Instinct* or *Femme Fatale* (analysed in section 7.1) this staging of lesbianism subjected to men's point of view is usually enhanced by the *mise-en-scène*.

By reviewing the analysis of the 10 films that make up the main sample of this thesis, we find out that up to 50% of them emphasise the point of view of a third, a male who spies the lesbian lovers. The most paradigmatic case is probably *Basic Instinct*, a movie that broke records of audience and revenues, in which there are up to three female characters who are possibly bisexual or homosexual, and in which there is not one single line of dialogue between women and the most explicit lesbian scene is shown unequivocally from the point of view of the male protagonist.

Through the analysis of the films of the sample, we can also conclude that although its protagonists are involved in lesbian scenes, they are not presented in most cases as lesbian or bisexual women in the narrative of films; and that the *mise-en-scène* of the films, in fact, often denies lesbian passion and reaffirms heterosexual passion instead, perpetuating the absence of lesbian desire in mainstream cinema.

In this sense, very few of the films analysed care to really show attraction among women. The only one who does it unequivocally is, probably, *Bound*, which, as we have seen, makes emphatic use of the shot/counter-shot– the ultimate tool through which the passion has been represented in classical cinema– and includes explicit lesbian sex scenes shot with an unusual sensitivity. *Bound* is also the only film included in the main sample that offers a happy ending for the lesbian lovers, and the only one whose creators have turned out to be queer people.

We have seen that the lesbian killer is, in most cases, heir of the *femme fatale*. This is so in at least 6 of the 10 films of the main sample, and 10 of the 16 films of the expanded sample. The link between the *femme fatale* and lesbianism is not new. As we have seen in section 5, these two ideas converged first in an implicit way –in the 20' and the 30' in films such as *Die Büchse der pandora* (*Pandora's Box*; Georg Wilhelm Pabst, 1929), or *Morocco* (Joseph von Sternberg, 1930). Then they appeared codified in the years of censorship of film *noir*, and the connection between fatal women and lesbianism was finally made explicit in the *neo-noir*, with the paradigmatic examples of *Basic Instinct*, *Bound* or *Wild Things*.

We can consider lesbianism as one of the greatest exponents of feminine difference. It offers the possibility of a reality that excludes men, and in the collective imagination it is a characteristic that masculinizes women. Violence has traditionally been associated with masculinity; it is not surprising, therefore, that in the dominant speeches these figurations of masculinised women are violent, excessive (as *femme fatales* were) and that they commit murders, thus materialising the threat that is presupposed to them (see Smelik, 1998, pp. 135-136). In her book *Fatal Women: Lesbian Sexuality and the Mark of Aggression* (1994), Lynda Hart discusses how lesbians have almost always been represented in popular culture as "predatory, dangerous and pathological" (1994, p.vii) an observation that would continue to be extensible to the films that make up the sample of this thesis.

At this point we come across another contradiction: this is a feminist text, but it strays from a fascination with a figure clearly born from misogyny and homophobia. In her book *Femme Fatales*, Mary Ann Doanne writes:

It would be a mistake to see [the *femme fatale*] as some kind of heroine of modernity. She is not the subject of feminism, but a symptom of male fears about feminism. Nevertheless, the representation –like any representation– is not totally under the control of its producers and, once disseminated, comes to take a life of its own. (1991, pp. 2-3)

As with the classic *femme fatale*, we cannot ignore that the *neo-noir* lesbian killer has a subversive potential that, in a lot of cases, can transcend the intention with which it was created (in some cases, as we have pointed out in *Bound*, we even see a feminist inclination from its creators). The truth is that, as we have pointed out, the *neo-noir* movies analysed in this thesis tend to work on, at least, two different levels. Like in the case of *Basic Instinct*, they can be seen as a misogynistic masochist heterosexual male fantasy or as a parody of these kinds of fantasies, which allow a clear feminist appropriation.

Stables relates this multiplicity of meanings to the polysemic nature of postmodern cinema, which “allows films to accommodate and privilege radically opposing discourses at the same time” (Kaplan (ed), 1998, pp.166). She believes that this polysemy has to do with the commercial desire to create products that reach as many people as possible. Stables even questions “whether there is any longer a need to piece together a recuperative reading around the *femme fatale*, when the text can be experienced in these multiple fashions” (p.166). The same could be said about the lesbian killer. In this context in which an image may mean one thing, and quite the opposite at the same time, probably neither the *femme fatale* nor the lesbian killer can be considered merely feminist or misogynistic figures, because, in fact, they can be both.

It is true that the whole set of lesbian images that we have analysed in this thesis offers a rather precarious and limited view of lesbianism. But these are the images that predominate

in the mainstream, and along these pages we have shown that many of them have nevertheless implicit within them an important subversive potential. If, as we have seen in our analysis of *Single White Female*, Jermyn defends the appropriation of the female psychopath from the 90's thrillers, we believe that the lesbian killer has also offered what she calls "significant space for resistance" (1996, p. 252). And we also consider that "this space can and should be claimed by feminist criticism as indicative of the contradictions surrounding women's positioning within a dominant ideology, and savoured for the oppositional pleasures it provides" (p.226). On the one hand, we have seen that these films subvert in most cases the classical gender roles in film, according to which men are active and women passive. On the other hand, the main key to their subversive potential lies in who uses violence and against whom: in these films, violence is used by lesbian, bisexual women (or at least by women with lesbian behaviours, that is, representatives of a historically oppressed group) against heterosexual white men, representatives of a privileged group.

In his article "Imagined Violence/Queer Violence", Halberstam claims that "violence against white men perpetrated by women or people of colour disrupts the logic of represented violence so thoroughly that (at least for a while) the emergence of such unsanctioned violence has an unpredictable power" and that "female violence transforms the symbolic functions of the feminine within popular narratives" (1993, p. 191). Halberstam describes how the representation of violence perpetrated by repressed groups against privileged groups often opens up a necessary political space, an important space of strength and resistance that can transform and subvert the symbolic order. This can happen, of course, in the movies. It happens, in fact, in the movies analysed in this thesis, regardless of the intention with which they were created. The possibility of feminist appropriation that we sensed in the cinematic lesbian killer is, in fact, what has pushed us to carry it out this research.

Appropriationism has a long tradition in feminism and gender studies in general, and in the queer movement in particular, as the works of Dyer (1986), Russo (1987), Weiss (1992) or White (1991) show. Clare Whatling's book *Screen Dreams: Fantasizing Lesbians in*

Film (1997), in particular, takes into account the role of the viewers in the creation of meaning. In line with feminist theorists such as Bell Hooks in her study of the black spectator (1992); Linda Williams in her analysis of pornography (1993); Yvonne Tasker in her review of the action films (1993), Carol Clover in her reinterpretation of the Slasher (1987), Whatling defends the importance of appropriationism for the lesbian spectator. She points at the importance of a "joyful recuperation of mainstream films to a lesbian erotic" (p. 18). In fact, Whatling questions the existence of the lesbian film as such, claiming that "films are lesbianised by the invested desire of the lesbian-identified viewer" (p.70). As we have seen, we can even consider the New Queer Cinema as an appropriationist movement, for it takes some oppressing mainstream images and gives them a conscious turn¹⁴³.

Not all authors, however, would agree that appropriationism is positive from a feminist point of view. As Jermyn warns, the appropriations of non-feminist texts for feminist purposes have not always been approved by feminist theorists (1996, p. 252). De Lauretis, for instance, has even criticised films about lesbians made by lesbian directors, such as *Desert Hearts* (Donna Deitch, 1985), because, according to her, they emulate the modes of mainstream representation, emphasizing "how films represent" lesbians "and yet fail to represent lesbianism as a specific form of sexuality" (1994, p. Xvi). De Lauretis praises, on the other hand, a film like *She Must Be Seeing Things* for its portrayal of the specificity of the lesbian desire¹⁴⁴. In line with the question previously asked by Whatling, who even questions the existence of the lesbian film itself, Tasker criticizes the snobbery of authors such as De Lauretis for trying to categorically define how a lesbian movie should be, which leads us to the following question: Is there really an ideal way to represent lesbianism in mainstream cinema? Tasker criticises the naive approach of activists and theorists who have simply claimed for positive lesbian images (while rejecting ambiguous but at the same time powerful ones, like some of the ones we analyse). In the words of Tasker: "There is a tendency in some feminist criticism to fantasize lesbianism as a pure

¹⁴³ *In The Living End* (1992), the director Gregg Araki even shows a complicity gesture with *Basic Instinct*, including in the film a couple of outlaw lesbians who kill with an ice pick.

¹⁴⁴ Other authors, such as Chantal Akerman with *Je, Tu, Il Elle* (1974) or Barbara Hammer with *Dyketactics* (1974), have also explored this specificity in experimental cinema, but these experimentations have been given in an independent environment, which is far from our object of study.

space, somehow separate from the play of power and hierarchies through which live is lived." (In Budge and Hammer, (eds.) 1994, P. 172). According to Tasker, the insistence in the demand for positive images exclusively is unrealistic. In line with that, one of the things highlighted by Kessler in her review of *Bound* is that the film is capable of transgressing the dull and politically correct representations of lesbianism that had been done in the 80s, such as *Lianna* (John Sayles, 1983) or *Best Personal* (Robert Towne, 1982), and, at the same time, the film is not limited to objectifying its protagonists but it is rather capable of suggesting a certain empowerment (2003, p.21). Also, Merino criticises the incoherence of an a priori positive film such as *The Kids Are Alright* (Lisa Cholodenko, 2010) because she understands that there should be a path that has not yet been made to achieve the normalization that the movie presupposes (2011, p.26).

In the same way, when B. Ruby Rich describes "the lethal lesbian genre," as the story of two women fighting and murdering for the chance of being together, but condemned nevertheless to failure, (2013, p. 106), she emphasizes that this group of films "turns the depression and self-hatred of the old-school movie lesbian into something more positive, more self-assertive, healthier: it converts introjected rage into outer-directed action. Specifically murder " (p.109), thus observing the positive force of murder in these films, we can consider them more transgressive, and therefore more important and necessary than other representations of lesbianism made so far, even if they were more politically correct. In fact, murder works in most of the films we analyse as an act of transgression, as a radical way of expressing the subjectivity of its protagonists. A subjectivity that, as we have highlighted before, has been historically denied to the lesbian characters in film.

Returning to the movie sample analysed in this work, weighing the films individually, we come to a conclusion that may seem contradictory, in which the words of Rich, Tasker and Whatling somehow resonate: The films we consider to be more transgressive are not necessarily the ones that are most benevolent to female archetypes, nor the ones that have a more marked feminist intention. In *Monster*, for instance, Jenkins wants to create empathy towards the real-life killer Aileen Wuornos, but the mechanisms she uses to do so are rather conservative. In Loreck's words:

By drawing on melodramatic feelings as justification for poverty or misogyny, the film adopts a safe political stance, although the real Aileen Wuornos showed great awareness of the systemic and sexist injustice she experienced, Jenkins's film excludes her real-life testimony in favour of representing Wuornos as a self-abnegating melodramatic heroine who mostly just wants to be loved (...). *Monster* is therefore an ameliorative film that reinstates Wuornos into, rather than resists, cultural norms of femininity (Loreck, 2016, p. 120).

Jenkins's conservative mechanisms distance the fictional Wuornos from the radicality that turned the real Aileen into a sort of feminist icon in the North American society of the time. Undoubtedly, despite the sensitivity which Jenkins intends show, *Monster's* Wuornos is less transgressive than the real-life Wuornos, who constantly and publicly claimed against the systemic injustice that she had to live (see Hart, 1994, pp. 135-154). On the other hand, a film that was born with an explicit feminist intention, as is the case with the film analysed in section 7.3, *Lizzie* (see Felperin, 2018)¹⁴⁵, contributes less to the transgression of feminine archetypes than a film at the time criticised for misogynist and homophobic, such as *Basic Instinct*. In fact, the film may even seem opportunistic in its desire to be included in the #metoo debate. The truth is that we find *Basic Instinct's* transgression beyond its irrational argument: in the particular images it provides, and in its staging.

In this sense, we would like to return to *Bound*, which is undoubtedly the most transgressive film in the sample regarding the representation of lesbianism. We have discussed *Basic Instinct's* iconographic potential, but we have also expressed how the representation of heterosexual passion prevails over lesbianism in the film. *Bound*, on the

¹⁴⁵ There are multiple examples of media coverage of *Lizzie* as a feminist movie, such as: “[Lizzie] carves out of the raw material a suitably 2018 version, befitting of the #MeToo generation” (Felperin, 2018); or “the movie finds a rage-filled Ms. Sevigny, 43, romancing Kristen Stewart’s Irish housemaid and literally smashing the patriarchy (in the face, with an ax) in a series of scenes involving full nudity. (...) Ms. Sevigny said she hoped that “Lizzie,” with its central theme of patriarchal oppression and abuse, would “continue the #MeToo and Time’s Up conversation.” While directed by a man, Craig William Macneill, “Lizzie” was also financed by women, produced by women and employed women as principal crew members (production designer, editor). (Barnes, 2018).

other hand, transgresses both ways: the film not only subverts gender roles but its staging also subverts heteronormativity.

On the other hand, it is also interesting to note that the archetype of the lesbian killer has already transcended the genre context in which it was defined and has acquired new connotations across the years. It has been redefined by close-to-the-industry authors such as David Lynch (*Mulholland Drive*), Brian de Palma (*Femme Fatale* and *Passion*, 2012), Atom Egoyan, (*Chloé* –section 7.4.2) Darren Aronofsky (*Black Swan* –section 7.4.1). But also in more recent cases that have not been included in the sample, such as Park Chan-Wook's *The Handmaiden* (2016) or Nicolas Winding Refn's *The Neon Demon* (2016), films that include, again, highly erotised female characters with lesbian behaviors who commit murder.

Nowadays, the fact that some mainstream filmmakers are using the lesbian killer figure with an explicit feminist intention can be seen as a proof of the subversive potential that some theorists such as B. Ruby Rich (2013) or Jack Halberstam (1993) already intuited in the 90's. It is the case of Karyn Kusama's terror comedy *Jennifer's Body* (section 7.4.1), which has a clearer feminist intention than any of its predecessors, or *Lizzie*, discussed above.

For her part, *Killing Eve*'s (BBC, 2018-present) television lesbian killer Villanelle (Jodie Comer) clearly rescues all the enjoyable things that evil characters such as Catherine Tramell could have from a lesbian and feminist point of view. Furthermore, she makes even more explicit the importance of the ironic approach in the 90's movies– *Killing Eve*'s argument is in fact the same as in the 1987 film *Black Widow* (Bob Rafelson); in which a butchy policewoman develops an unhealthy obsession with the serial killer she is investigating. Moreover, we should not forget that interestingly, the woman killer (specifically the lesbian killer), has also been used from the late 70's as a vindicating symbol in feminist cinema, for example, in Ulrike Ottinger's *Madame X - Eine absolute Herrscherin* (*Madame X – An Absolut Ruler*, 1978).

For all of these reasons, we can say that the archetype of the lesbian killer is alive and worthy of being studied and claimed from a feminist perspective nowadays as a symbol that can offer female empowerment. We could even say that the lesbian killer has a growing presence in contemporary mainstream cinema. It has been shown that the figure is alive in the most explicit sense of the term: it is not a static figure but continues to grow and transform, acquiring new nuances and connotations. She still expands her complexity and continues to move between extremes that seem irreconcilable but are surprisingly close: between the perpetuation of misogynist patterns and feminist subversion, between action and non-existence, between absence and excess.

10. Bibliografia

- AARON, Michele (ed.) (1999). *The Body's Perilous Pleasures, Dangerous Desires and Contemporary Culture*. Edinburgh: Edinburgh University Press
- ALDRICH, Robert; WOTHERSPOON, Gary (eds.) (2001). *Who's Who in Gay and Lesbian History: From Antiquity to World War II*. London: Routledge
- ALTMAN, Rick (2000). *Los géneros cinematográficos*. Barcelona: Paidós
- ANDERSON, Jeffrey M. (2009). Jennifer's Body. *Combustible Celluloid*. Recuperat de: <http://www.combustiblecelluloid.com/2009/jennbody.shtml>
- AUMONT, Jaques; MICHEL, Marie (2002). *Análisis del film*. Barcelona: Paidós
- BAD OBJECT-CHOICES (eds.) (1991). *How Do I Look? Queer Film and Videos*. Seattle: Bay Press
- BARNES, Brooke (7 de setembre de 2018). Chloë Sevigny Wants More. Lizzie Borden Is Helping With That." The New York Times. Recuperat de: <https://www.nytimes.com/2018/09/07/movies/chloe-sevigny-lizzie-borden.html>
- BARRY, Paris (1990). *Louise Brooks*, London: Hamish Hamilton Ltd
- BASILIO, Miriam (1996). Corporal evidence: representations of Aileen Wuornos. *Art Journal*, Vol. 55, No. 4, We're Here: Gay and Lesbian Presence in Art and Art History (Winter, 1996), pp. 56-61
- BAUER, Heike (2017). *The Hirschfeld Archives: Violence, Death, and Modern Queer Culture*. Philadelphia, USA: Temple University Press
- BAUMAN, Zygmunt (2007). *Temps líquids. Viure en una època d'incertesa*. Barcelona: Viena
- BAZIN, André (1990). *¿Qué es el cine?* Madrid: Rialp
- BECHDEL, Alison (2008). *The essential Dykes to watch out for*. Boston/ New York: Houghton Mifflin Harcourt
- BECHDEL, Alison (1986). The Rule. Dins *Dykes to Watch Out For* 1. Nova York: Firebrand books, pp. 22-23
- BERGER, John (2000). *Modos de ver*. Barcelona : Gustavo Gili

- BISKIND, Peter (2009). *Moteros tranquilos, toros salvajes: la generación que cambió Hollywood*. Barcelona: Anagrama
- BONAPARTE, Marie (1972). *La sexualidad de la mujer*. Barcelona: Península
- BOU, Núria (2004). *Deesses i tombes: Mites femenins en el cinema de Hollywood*. Barcelona: Proa
- BOU, Núria (1996). *La mirada en el temps*. Barcelona: Edicions 62
- BOULD, Mark; GLITRE, Kathrina; TUCK, Greg (eds.) (2009). *Neo-noir*. London and New York: Wallflower press
- BRABON, Benjamin A.; GENZ, Stéphanie (2009). *Postfeminism: Cultural Texts and Theories*. Edinburgh: Edinburgh University Press
- BRIGHT, Susie (11 de juliol de 2007). Directors' Commentary with Susie Bright on "Bound" [Video]. YouTube. Recuperat de:
<https://www.youtube.com/watch?v=80ubTq0AhTo>
- BRIGHT, Susie (21 de febrer de 2006). My Handiwork in "Bound". *Susie Bright's Journal* [Blog]. Recuperat de:
http://susiebright.blogs.com/susie_brights_journal_/2006/02/my_handiwork_in.html
- BUDGE, Belinda; HAMER, Diane (eds.) (1994). *The Good, the Bad and the Gorgeous: Popular Culture's Romance with Lesbianism*. San Francisco: Pandora
- BURCH, Noël (1999). *El tragaluz del infinito*. Madrid, Cátedra
- BUTLER, Judith (2007). *El género en disputa. El feminismo y la subversión de la identidad*. Madrid: Paidós
- CANTWELL, Mary (26 de juliol de 1992). Lizzie Borden Took an Ax. *The New York Times* Recuperat de: <https://www.nytimes.com/1992/07/26/magazine/lizzie-borden-took-an-ax.html?module=inline>
- CARAMÉS LAGE, José Luís; GONZÁLEZ, Santiago (eds.) (1994). *Género y sexo en el discurso artístico*. Oviedo: Universidad de Oviedo
- CATSOULIS, Jeannette (11 de setembre de 2018). Review: In 'Lizzie,' an Oppressed Daughter Driven to Murder. *The New York Times*. P.5 Recuperat de:
<https://www.nytimes.com/2018/09/11/movies/lizzie-review-chloe-sevigny-kristen-stewart-borden.html?module=inline>
- CHAUNCEY, George (1989). From sexual inversion to homosexuality: the changing

- conceptualization of female “deviance”. Dins PEISS, Kathy; SIMMONS, Christina (eds.) *Passion and Power: Sexuality in History* (pp. 87-117). Philadelphia: Temple University Press
- CHEVALIER, Jean; GEEHRBRANT, Alain (1991). *Diccionario de los símbolos*. Barcelona: Herder
 - CHION, Michel (2003). *David Lynch*. Barcelona: Paidós
 - CIRLOT, Juan Eduardo (1997). *Diccionario de símbolos*. Madrid: Siruela
 - CLOVER, Carol J. (1987). Her Body, Himself: Gender in the Slasher Film. *Representations No. 20, Special Issue: Misogyny, Misandry, and Misanthropy*. University of California Press. (pp. 187-228)
 - CLOVER, Carol J. (1992). Getting even. Dins *Men, Women, and Chain Saws: Gender in the Modern Horror Film*. New Jersey: Princeton University Press
 - COLET, Cristina (2017). Kristen Stewart: The Gender Fluid Style of a Fashion Icon. *ZoneModa Journal. Vol 7*, pp. 73-83
 - COMAS, Àngel (2005). *De Hitchcock a Tarantino: enciclopedia del "neo noir" norteamericano*. Madrid: T&B
 - CONRAD, Mark T. (2007) *The Philosophy of Neo-Noir*. Lexington: The University Press of Kentucky
 - CORBER, Robert J. (2011). *Cold War Femme: Lesbianism, National Identity, and Hollywood Cinema*. Durham and London: Duke universty press
 - CURRIN, Joseph M.; LEE, Fallyn M.; BROWN, Colton & HAMMER, Tonya R. (2017). Taking the Red Pill: Using The Matrix to Explore Transgender Identity Development. *Journal of Creativity in Mental Health, 12*, p.3
 - CRAFT, Kimberly (2009). *Infamous Lady: The True Story of Countess Erzsébet Báthory*. New York: Kimberly L. Craft SL
 - CREEKMUR, Corey k; DOTY, Alexander (eds.) (1995). *Out in culture: Gay, Lesbian and Queer Essays on Popular Culture*. London: Cassell
 - CVETKOVICH, Ann (2002). In the Archives of Lesbian Feelings: Documentary and Popular Culture. *Camera Obscura, 49. Volume 17, Number 1*, pp. 1-147
 - DE LAURETIS, Teresa (1994). *The Practice of Love: Lesbian Sexuality and Perverse Desire*. Bloomington: Indiana University Press

- DE LAURETIS, Teresa (1988). Sexual indifference and Lesbian Representation. *Theatre Journal*, Vol. 40, No. 2 (May, 1988), pp. 155-177
- DE LAURETIS, Teresa (1987). *Technologies of Gender*. Bloomington: Indiana University Press
- DE LAURETIS, Teresa (1984). *Alice Doesn't: Feminism, Semiotics, Cinema*. Bloomington: Indiana University Press
- DEBORD, Guy (2002). *La sociedad del espectáculo*. Valencia: Pre-textos
- DELEUZE, Gilles (1984). *La imagen-movimiento: estudios sobre cine 1*. Barcelona: Paidós
- DELEUZE, Gilles (1987). *La imagen-tiempo: estudios sobre cine 2*. Barcelona: Paidós
- DOAN, Laura (ed.) (1994). *The Lesbian Postmodern*. New York: Columbia University Press
- DOANE, Mary Ann (1991). *Femmes Fatales*. New York: Routledge
- DOHERTY, Thomas (1999). *Pre-Code Hollywood: Sex, Immorality and Insurrection in American Cinema; 1930-1934*. New York: Columbia University Press
- DOUGLAS, Susan J. (2010). *Enlightened Sexism: The Seductive Message that Feminism's Work Is Done*. New York: Times Books
- DURAND, Gilbert (1982). *Las estructuras antropológicas de lo imaginario: introducción a la arquetipología general*. Madrid: Taurus
- DYER, Richard (2004). *The culture of queers*. London New York: Routledge
- DYER, Richard (1993). *The Matter of Images (Essays on Representations)*. London: Routledge
- DYER, Richard (1991). *Now You See It (Studies on Lesbian and Gay Film)*. New York and London: Routledge
- DYER, Richard (1986). *Heavenly Bodies (Film Stars and Society)*. Basingstoke: Macmillan
- DYER, Richard (1986). *Cine y homosexualidad*. Barcelona: Laertes
- DYER, Richard (1977). Homosexuality and film noir. *Jump Cut*, no. 16, 1977, pp. 18-21
- DYER, Richard; MCDONALD, Paul (1998) [1979]. *Stars*. London: British Film Institute
- E! (24 d'agost de 2018). "Kristen Stewart & Chloe Sevigny's "Lizzie" Borden Theory" [Video] *Red Carpet & Award Shows*. Recuperat de: <https://www.youtube.com/watch?v=->

kMZmDYOGCw

- EBERT, Robert (12 d'octubre de 2001). Mulholland Drive Movie Review. By *Robert Ebert*. October 12, 2001. Recuperat de: <https://www.rogerebert.com/reviews/mulholland-drive-2001>
- EISNER, Lotte (1973). *The Haunted Screen. Expressionism in the German Cinema and the Influence of Max Reinhardt*. Los Angeles: University of California Press
- ELLIS, Havelock.(1927). *Studies in de Psychology of Sex. Sexual iversion*. London: F.A. Davis Company
- FALUDI, Susan (1991). *Backlash: The Undeclared War Against Women*. London: Chatto & Windus
- FARRIMOND, Katherine (2012). 'Stay Still So We Can See Who You Are': Anxiety and Bisexual Activity in the Contemporary Femme Fatale Film, *Journal of Bisexuality*, 12.1, pp. 138-54
- FELPERIN, Leslie (20 de gener de 2018). Lizzie film review / Sundance 2018. *The Hollywood Reporter*. Recuperat de: <https://www.hollywoodreporter.com/review/lizzie-review-1076232>
- FONSECA, (2018). "Lizzie" Review: Kristen Stewart and Chloë Sevigny Have Hot Barn Sex, Axe-Murder a Man Together. *Autostraddle* 22 January 2018. Recuperat de: <https://www.autostraddle.com/lizzie-review-kristen-stewart-and-chloe-sevigny-have-hot-barn-sex-axe-murder-a-man-together-408696/>
- FOUCAULT, Michel (1990). *The History of Sexuality. An introduction*. New York: Vintage Books
- FONT, Domènec (2009). "En las redes del tiempo" *Revista Formats* (Núm. 5) Barcelona: Universitat Pompeu Fabra. Recuperat de: http://www.upf.edu/materials/depeca/formats/pdf/_art_dos_esp2.pdf
- FONT, Domènec (1981). *El poder de la imagen*. Barcelona: Salvat
- FREUD, Sigmund (1989). *Introducción al narcisismo y otros ensayos*. Madrid: Alianza
- FREUD, Sigmund (1931). Über die weibliche Sexualität. Dins *Gesammelte Werke Psychoanalyse* (1893-1939). Recuperat de: <http://www.textlog.de/freud-psychoanalyse-weibliche-sexualitaet.html>
- FREUD, Sigmund (1920). Über die Psychogenese eines Falles von weiblicher

homosexualitat. *Psychanalyse.lu*. Recuperat de:

<http://www.psychanalyse.lu/articles/FreudWeiblicheHomosexualitaet.pdf>

- FRIEDBERG, Anne (1993). *Window Shopping, Cinema and the Postmodern*. Oxford: University of California press
- GALLEGO, Juana (2012). *Putas de película. Cien años de prostitución en el cine*. Barcelona: Luces de Gálibo
- GEVER, Martha; GREYSON, John; PARMAR, Pratibha (eds.) (1993). *Queer Looks: perspectives on Lesbian and Gay Film and Video*. New York and London: Routledge
- GILL, Rosalind (2007). *Gender and the Media*. Cambridge: Polity Press
- GIMENO, Beatriz (2009). *La construcción de la lesbiana perversa: visibilidad y representación de las lesbianas en los medios de comunicación. El caso de Dolores Vázquez-Wanninkhof*. Barcelona: Editorial Gedisa
- GLAMUZINA, Julie; LAURI, Alison J. (1991). *Parker & Hulme: A Lesbian View*. New York: Firebrand Books
- GLEIBERMAN, Owen (14 d'agost de 1992). Single White Female. *Entertainment Weekly Time Inc.* Aug 14, 1992. Recuperat de: <https://ew.com/article/1992/08/14/single-white-female-2/>
- GLEDHILL, Christine (ed.) (1991). *Stardom: Industry of Desire*. London: Routledge
- GUBERN, Román (2002). *Máscaras de la ficción*. Barcelona: Anagrama
- GWYNNE, Joel; MULLER, Nadine (eds.) (2013). *Postfeminism and Contemporary Hollywood Cinema*. Hampshire and New York: Palgrave Macmillan
- HADLEIGH, Boze (1996). *Las películas de gays y de lesbianas*. Barcelona: Odin Ediciones
- HADLEIGH, Boze (1994). *Hollywood Lesbians*. New York: Barricade Books
- HALBERSTAM, Judith (1993). Imagined Violence/Queer Violence: Representation, Rage, and Resistance. *Social Text, Issue 37*, pp.187-201
- HANSON, Helen (2007). *Hollywood Heroines: Women in Film Noir and the Female Gothic Film*. London: I. B. Tauris
- HARRIS, Bertha (1977). What is a Lesbian? *Sinister Wisdom 2 (Winter 1977)*, pp. 10-14
- HART, Lynda (1994). *Fatal Women: Lesbian sexuality and the mark of aggression*. London: Routledge

- HASKELL, Molly (1987). *From Reverence to Rape: the Treatment of Women in the Movies* (2nd ed.). Chicago/London: University of Chicago press
- HELLER-NICHOLAS, Alexandra (2011). *Rape-Revenge Films: A Critical Study*. Jefersson, North Carolina: Mcfarland & company Inc.
- HEREDERO, Carlos F; SANTAMARINA, Antonio (1996). *El cine negro: maduración y crisis de la escritura clásica*. Barcelona: Paidós
- HEPBURN, Katharine (1991). *Yo misma, historia de mi vida*. Barcelona: Ediciones B
- HIGHSMITH, Patricia (2016). *Carol*. Barcelona: L'Avenç
- HIRSCH, Foster (1999). *Detours and Lost Highways: A Map of Neo-Noir*. New York: Proscenium Publishers
- HOBERMAN, J. (2007). *The Magic Hour: Film at Fin de Siècle*. Philadelphia: Temple University Press
- HOLLINGER, Karen (1998). Theorizing Mainstream Female Spectatorship: The Case of Popular Lesbian Film. *Cinema Journal*, vol. 37. No. 2 (Winter, 1998), pp. 3-17
- HOLMLUND, Chris (1994). Cruisin' for bruisin': Hollywood's deadly (lesbian) dolls. *Cinema Journal Vol 34*, pp. 31-51
- HOOKS, Bell (1992). *Black Looks: Race and Representation*. Boston: South End Press
- HUNTER, Evan (15 de Maig de 1984). Lizzie Kirkus Review. *Kirkus*. Recuperat de: <https://www.kirkusreviews.com/book-reviews/evan-hunter-15/lizzie-2/>
- IACCINO, James F. (1994). *Psychological Reflections on Cinematic Terror: Jungian Archetypes in Horror Films*. London: Praeger
- JACOBS, Matthew (22 de gener de 2018). Chloë Sevigny's Lizzie Borden Biopic Isn't The Ax Murderer Movie She Originally Imagined. *The Huffington Post*. Recuperat de: https://www.huffingtonpost.co.uk/entry/chloe-sevigny-lizzie-borden_us_5a644126e4b0e56300706a36
- JERMYN, Deborah (1996). Rereading the bitches from hell: a feminist appropriation of the female psychopath. *Screen*, vol. 37. N.3. *Autum 1996*, pp. 251-267
- KAPLAN, E. Ann (ed.) (1980). *Women in Film Noir*. London: British Film institute.
- KAPLAN, E. Ann (ed.) (1998 -revised and expanded edition-). *Women in Film Noir*. London: British Film Institute
- KAPLAN, E. Ann (1998). *Las mujeres y el cine: a ambos lados de la cámara*. Madrid:

Ediciones càtedra

- KAPLAN, E. Ann (ed.) (2000). *Feminism and Film*. Oxford/ New York: Oxford University Press
- KEEGAN, Cáel M. (2018). *Lana and Lilly Wachowski. Contemporary Film Directors*. Urbana, Chicago and Springfield: University of Illinois Press
- KESSLER, Kelly (2003). Bound Together. Lesbian Film That's Fun For Everyone. *Film Quarterly*. Summer 2003 56, 4, pp. 13-21
- KOCH, Gertrud (1982). "Why Women Go to the Movies". *Jump Cut*, no. 27, July 1982, pp. 51-53. Recuperat de:
<https://www.ejumpcut.org/archive/onlinessays/JC27folder/KochonWmSpectship.html>
- KOVACSICS, Violeta (2017). Kristen Stewart: la estrella líquida. *Caimán cuadernos de cine*. N° 60 (111), p. 58
- KRACAUER, Siegfried (1985). *De Caligari a Hitler: historia psicológica del cine alemán*. Barcelona: Paidós
- LASALLE, Mick (2000). *Complicated Women (Sex and Power in Pre-Code Hollywood)*. New York: Thomas Dunne Books
- LASALLE, Mick (4 d'octubre de 1996). Darkly Witty 'Bound' a Taut Noir Caper. *SFGate*. Recuperat de: <https://www.sfgate.com/movies/article/Darkly-Witty-Bound-a-Taut-Noir-Caper-2964438.php>
- LINDOP, Samantha (2015). *Postfeminism and the Fatale Figure in Neo-Noir Cinema*. New York/Hampshire: Palgrave Macmillan
- LIPOVETSKY, Gilles; SERROY, Jean (2009). *La pantalla global. Cultura mediática y cine en la era hipermoderna*. Barcelona: Anagrama.
- LUENGO, Jordi (2009). *La otra cara de la bohemia: entre la subversión y la resignificación identitaria*. Castelló de la Plana: Publicacions de la Universitat Jaume I
- LORECK, Janice (2016). *Violent Women in Contemporary Cinema*. Hampshire and New York: Palgrave Macmillan
- LOSILLA, Carlos (2003). *La invención de Hollywood o cómo olvidarse de una vez por todas del cine clásico*. Barcelona: Paidós
- MACLELLAN, Diana (2000). *The Girls: Sappho Goes to Hollywood*. New York: St Martins Press

- MADSEN, Axel (1995). *The sewing circle. Sappho's Leading Ladies*. New York: Kensington books
- MANCHESTER, Elisabeth (2007). "VALIE EXPORT Action Pants: Genital Panic 1969". *Tate Modern*. Recuperat de <https://www.tate.org.uk/art/artworks/export-action-pants-genital-panic-p79233>)
- MANN, William J. (2001). *Behind The Screen. How gays and lesbians shaped Hollywood 1910-1969*. New York: Viking
- MARÇAL, Maria-Mercè (1985). *La germana, l'estrangera*. Barcelona: Grup 62
- MARÇAL, Maria-Mercè (1982). *Terra de Mai*. València: El Cingle
- MARTENS, Joel (9 de setembre de 2018). LIZZIE Was it an act of love? Screenwriter Bryce Kass And Director Craig Macneill. *Rage Monthly*. Recuperat de: <http://www.ragemonthly.com/2018/09/09/lizzie/>
- MELERO SALVADOR, Alejandro (2010). *Placeres ocultos. Gays y lesbianas en el cine español de la transición*. Madrid: Notorious Ediciones
- MERCK, Mandy (2000). *In Your Face: 9 Sexual Studies*. New York: New York University Press
- MERINO, Imma; LORENZO, Ariadna (eds.) (2019). *Carol: bellesa subversiva del disig*. Girona: Universitat de Girona
- MERINO, Imma (16 de març de 2011). De repente, la normalidad, *La Vanguardia (suplemento cultura/s)*, p.26
- MILLS, Nancy (1991). Cameos: Lizzie Borden. *Premiere, May 1991*, (p. 47–48). Cited in LANE, Christina (2000). *Feminist Hollywood: From Born in Flames to Point Break*. Detroit: Wayne State University Press, pp. 125-148
- MINGUELL, Jordi (12 agost 2010). Demasiado Gay para Hollywood. El País. Recuperat de: https://elpais.com/diario/2010/08/12/revistaverano/1281564001_850215.html
- MODLESKY, Tania (1991). *Feminism without Women. Culture and Criticism in a "Postfeminist" Age*. New York: Routledge
- MODLESKI, Tania (1988). *The Women Who Knew too Much: Hitchcock and Feminist Theory*. New York: Routledge
- MORLAND, Iain; WILLOZ, Annabelle (eds.) (2005). *Queer Theory*. Hampshire & New York: Palgrave Macmillan

- MULVEY, Laura (1999). Visual Pleasure and Narrative Cinema. Dins BRAUDY, Leo; COHEN, Marshal. (eds.) *Film Theory and Criticism :Introductory Readings*. New York: Oxford UP
- MULVEY, Laura (1996). *Fetishism and curiosity*. London: British Film Institute
- MULVEY, Laura (1981). Afterthoughts on 'Visual Pleasure and Narrative Cinema' inspired by King Vidor's *Duel in the Sun* (1946). *The Journal of Cinema and Media*, 1 July 1981, Issue, pp.12-15
- NAVARRO, Antonio José (2006). Sinister Loci. El sexo, el horror y el mal en el cine de David Lynch. Dins Diversos Autors. *Universo Lynch*. Madrid: Calamar Ediciones, pp. 16-39
- NAYMAN, Adam (14 de novembre de 2016) Paul Verhoeven. *Film Comment Audio Podcast Núm. 147* [Audio] Recuperat de: <https://www.filmcomment.com/blog/film-comment-podcast-paul-verhoeven/>
- NAYMAN, Adam (2014). *It Doesn't Suck: Showgirls*. Toronto: ECW press
- NEALE, Steve; SMITH, Murray (eds.) (2003). *Contemporary Hollywood Cinema*. New York: Routledge
- NEGRA, Diane; TASKER, Yvonne (eds.) (2007). *Interrogating Postfeminism: Gender and the Politics of Popular Culture*. Durham: Duke University Press
- NGAI, Siane (2001). Jealous Schoolgirls, Single White Females, and Other Bad Examples: Rethinking Gender and Envy. *Camera Obscura*, 47 (Volume 16, Number 2). Duke University Press, pp. 1-229
- NOLFI, Joey (7 de Setembre de 2018). Kristen Stewart cuts deep on filming 'honest' lesbian sex scenes in Lizzie Borden biopic. *Entertainment Weekly*. Recuperat de <https://ew.com/movies/2018/09/07/kristen-stewart-lesbian-sex-scenes-lizzie/>
- PAGLIA, Camille (1994). *Vamps and Tramps*. New York: Vintage Books
- PALENCIA, Leandro (2008). *Hollywood Queer*. Madrid : T&B
- PARISH, Robert (1993). *Gays and Lesbians in Mainstream Cinema: Plots, Critiques, Casts and Credits for 272 Theatrical and Made-for-Television Hollywood Releases*. North Carolina, Jefferson and London: McFarland & Company, Inc.
- PEDRAZA, Pilar (2004). *Espectra: descenso a las criptas y el cine*. Madrid: Valdemar
- PEDRAZA, Pilar (1998). *Máquinas de amar: Secretos del cuerpo artificial*. Madrid :

Valdemar

- PEDRAZA, Pilar (1991). *La bella, enigma y pesadilla: esfinge, medusa, pantera*. Barcelona: Tusquets
- PERRY, Anne (2017). *Los crímenes de Cater Street*. Barcelona: Prisanoticias col·leccions
- PIDDUCK, Julianne (1995). The 1990s Hollywood Fatal Femme: (Dis) Figuring Feminism, Family, Irony, Violence. *Cineaction 64-0_3. ProQuest*. [Web. 25 Mar. 2019.]
- PIDDUCK, Julianne (1993). *The "Fatal Femme" in Contemporary Hollywood Film Noir: Reframing Gender, Violence, and Power*. (Masters Thesis) Montreal: Concordia University. Recuperat de: <https://spectrum.library.concordia.ca/5108/1/MM90912.pdf>
- PINTOR IRANZO, Ivan (2006). David Lynch y Haruki Murakami. La llama en el umbral. Dins Diversos Autors. *Universo Lynch*. Madrid: Calamar Ediciones, pp. 71-125
- PORTMAN, Natalie (29 de desembre de 2010). This Week's Cover: The Oscar Race is On! *Entertainment Weekly*. Recuperat de <https://ew.com/article/2010/12/29/this-weeks-cover-the-oscar-race-is-on/>
- PRICE, Theodore (1992). *Hitchcock and Homosexuality: His 50-Year Obsession with Jack the Ripper and the Superbitch Prostitute: a Psychoanalytic View*. Metuchen: Scarecrow
- PRINCE, Stephen (ed.) (1998). *Screening Violence*. London: The Athlone Press
- RADNER, Hilary. (2011). *Neo-Feminist Cinema: Girly Films, Chick Flicks, and Consumer Culture*. New York and London: Routledge
- RAFFERTY, E. (2009). Jennifer's Body. *The Irish Journal of Gothic and Horror Studies*, (7), pp. 67-68. Recuperat de: <https://gold.idm.oclc.org/login?url=https://search.proquest.com/docview/1834037867?accountid=11149>
- READ, Jacinda (2000). *The New Avengers: Feminism, Femininity and the Rape-Revenge Cycle*. Manchester and New York: Manchester University Press.
- RICH, Adrienne (1981). *Compulsory heterosexuality and lesbian existence*. London : Onlywomen Press
- RICH, B. Ruby (2013). *New Queer Cinema: the director's cut*. Durham and London: Duke University Press.

- RICH, B. Ruby (1992). Homo Pomo: New Queer Cinema. *Sight & Sound*. Vol. 2, n° 5, setembre de 1992
- RIVIERE, Joan (1929). Womanliness as a masquerade. *International Journal of Psychoanalysis*, 10, pp. 303–313. Reprinted in *Hurly-Burly*, 3, pp. 75–84.
- ROSEN, Marjorie (1975). *Popcorn Venus : women, movies & the American Dream*. New York: Coward, McCann and Geoghegan
- RUSSO, Vito (1987). *The Celluloid Closet. Homosexuality in the Movies*. Harper & Row, New York
- RUTI, Mari (2016). *Feminist Film Theory and Pretty Woman*. New York and London: Bloomsbury
- SANTAMARINA, Antonio. (1999). *El cine negro en 100 películas*. Madrid: Alianza Editorial.
- SMELIK, Anneke (1998) Gay and lesbian criticism. Dins *The Oxford Guide to Film Studies*. Oxford: Oxford University Press, 1998, pp. 135-146
- SPICER, Andrew (2002). *Film Noir*. Harlow: Pearson Education Limited.
- STACEY, Jackey (1994). *Star Gazing: Hollywood Cinema and Female Spectatorship*. London: Routledge
- STACEY, Jackey (1987). Desperately Seeking Difference. *Screen Núm.* 28(1), pp. 48-61
- STUDLAR, Gaylyn (1988). In the realm of pleasure: Von Sternberg, Dietrich and the Masochistic Aesthetic. Urbana : University of Illinois Press
- STEELE, Helen (2008). Wicked Women: women & pre-code Hollywood. *Guernicus Academic Essays*. Recuperat de: <http://www.guernicus.com/academics/pdf/precode.pdf>
- STEIGER, Janet (1995). *Bad Women (Regulating sexuality in early American Cinema)*. Minneapolis and London: University of Minnesota Press
- STEWART, Kristen (5 de febrer de 2017). Saturday Night Live. [Video]. Recuperat de: <https://www.youtube.com/watch?v=Qc4ahnZzVM4>
- SULLIVAN, Emet (7 de Maig de 2015). “The Wachowski Netflix Series Sense8 Finally Has a Trailer” *Chicago Mag*. Recuperat de: <https://web.archive.org/web/20160507193403/http://www.chicagomag.com/arts-culture/May-2015/Wachowski-Netflix-Series-Sense8/>
- THERON, Charlize (12 de maig de 2015). Mad Max: Fury Road - "Furiosa" Featurette

[HD]. [Video]. *Warner Bros Pictures*. Recuperat de:

<https://www.youtube.com/watch?v=Bme58r4TIN0>

- TYLER, Parker (1972). *Screening the Sexes: Homosexuality in the Movies*. New York: Holt, Reinart and Winston
- TASKER, Yvonne (1993). *Spectacular Bodies: Gender, Genre and action cinema*. London and New York: Routledge
- VERNANT (2001). *El individuo, la muerte y el amor en la antigua Grecia*. Barcelona: Paidós
- VIEIRA, Mark A. (1999). *Sin in Soft Focus (Pre-code Hollywood)*. New York: Harry N. Abrams Inc.
- WATERS, John (1988). *Trash Trio. Three Screenplays by John Waters*. New York: Vintage books
- WHATLING, Clare (1997). *Screen Dreams: fantasising lesbians in film*. Manchester and New York: Manchester University Press
- WILLIAMS, Linda Ruth (1993). Erotic Thriller and Rude Women. *Sight & Sound Vol 3* (7), p. 12
- WEISS, Andrea (1993). *Vampires and Violets (Lesbian in Film)*. New York: Penguin Books
- WHITE, Patricia (1999). *Uninvited: Classical Hollywood Cinema and Lesbian representability*. Bloomington: Indiana University Press
- WILTON, Tamsin (1995). *Immortal, Invisible: Lesbians and the Moving Image*. New York: Routledge
- WITTIG, Monique (1992). *The Straight Mind and Other Essays*. Boston: Beacon press
- WITTIG, Monique; ZEIG, Sande (1979). *Lesbian Peoples: Material for a Dictionary*. New York: Avon
- ZIMMERMAN, Bonnie (1981). Daughters of Darkness. Lesbian Vampires. *Jump Cut*, 24-5: pp.23-4
- ZIMMERMAN, Bonnie (ed.) (2000). *Encyclopedia of Lesbian Histories and Cultures*. New York and London: Routledge
- ŽIŽEK, Slavoj (2006). *Lacrimae rerum: ensayos sobre cine moderno y ciberespacio*. Madrid: Debate

- ŽIŽEK, Slavoj (2003). *Las metástasis del goce. Seis ensayos sobre la mujer y la causalidad*. Barcelona: Paidós