
This is the **published version** of the bachelor thesis:

Tato Bernalte, Idaira; Llorens Moreno, Núria , dir. Una genealogia de la fatalitat. La perpetuació d'un mite en el cinema mut amb precedents en el segle XIX. Bellaterra: Universitat Autònoma de Barcelona, 2023. 57 pag. (Grau en Història de l'Art)

This version is available at <https://ddd.uab.cat/record/291196>

under the terms of the  license



Treball de fi de grau
Grau d'Història de l'Art

**Una genealogia de la fatalitat. La perpetuació d'un mite en el
cinema mut amb precedents en el segle XIX**

Idaira Tato Bernalte

Tutor: Núria Llorens Moreno
Facultat de Filosofia i Lletres
Universitat Autònoma de Barcelona (UAB)

Juny 2023

RESUM

El context de mitjan del segle XIX va fomentar la creació i perpetuació d'uns estereotips femenins ideats per a una societat temerosa davant la progressiva emancipació de la dona. La misogínia finisecular va alimentar la visió de la dona en una dicotomia Maria/Eva, que va derivar en la creació d'una fantasia de la mitologia eròtica femenina, visible en l'art i la literatura de l'època: així sorgeix la *femme fatale*. Aviat, el primer cinema, els drames fonosilents, se serviren d'aquests antecedents per a perpetuar els diferents estereotips femenins que circulaven en la cultura de voltant de 1900, i seria la producció hollywoodiana la gran culpable de la cristal·lització definitiva de l'arquetip de dona de forta sexualitat i destructiva maldat en els mitjans de masses.

PARAULES CLAU: segle XIX, estereotip femení, *femme fatale*, cinema mut, *vamp*.

ABSTRACT

Mid-nineteenth century context encouraged the creation and perpetuation of feminine stereotypes designed for a society fearful of the progressive emancipation of women. End-of-the-century misogyny fueled the vision of women in a Mary/Eve dichotomy, which resulted in the creation of a fantasy of female erotic mythology, visible in the art and literature of that time: thus emerges the *femme fatale*. Soon, the first cinema, the silent dramas, would use these antecedents to perpetuate the different female stereotypes that circulated in the culture around 1900, and Hollywood production would be the main culprit for the definitive crystallization of the archetype of the strong sexuality and destructive devilry woman in the mass media.

KEYWORDS: nineteenth century, feminine stereotype, *femme fatale*, silent cinema, *vamp*.

Índex

Introducció	1
1. L'arquetip de la femme fatale: antecedents històrics	2
1.1. La visió de la dona en el context social i cultural del segle XIX	2
1.1.1. El despertar de la inseguretad davant l'accés de la dona en la vida pública	3
1.1.2. Veus de denúncia i reformes socials: l'alarma pels moviments feministes	7
1.1.3. L'expansió de la prostitució i les malalties venèries	7
1.2. La femme fatale en la literatura i l'art del sigle XIX	8
1.2.1. Configuració del tòpic: els precursors	9
1.2.2. L'efervescència creativa de <i>fin-de-siècle</i>	11
1.2.3. La imatge femenina de l'Art Nouveau	15
2. L'adaptació del mite al cel·luloide: la femme fatale del cinema mut	16
2.1. Introducció de l'arquetip a l'espai filmic	16
2.2. Antologia filmica: casos d'estudi	19
2.2.1. <i>A fool there was</i> (Frank Powell, 1915) amb Theda Bara com a La Vampiresa	20
2.2.2. <i>Carmen</i> (Cecil B. DeMille, 1915) amb Geraldine Farrar com a Carmen	22
2.2.3. <i>Camille</i> (Ray C. Smallwood, 1921) amb Alla Nazimova com a Camille	23
2.2.4. <i>Cobra</i> (Joseph Henabery, 1925) amb Nita Naldi com a Elsie Van Zile	25
2.2.5. <i>Die Büchse der Pandora</i> (G. W. Pabst, 1929) amb Louise Brooks com a Lulú	26
Conclusions	28
Bibliografia	29
Annex	32

INTRODUCCIÓ

El següent treball desenvolupa la idea de l'estereotipació femenina a partir de mitjan del segle XIX. Analitza les construccions artificials entorn la figura de la dona, que van ser fruit de l'angoixa de la societat masculina de l'època a causa del context històric, que provocava la polemització del model hegemònic de la dona victoriana. Els temors vinculats al trencament de la família tradicional i l'emancipació de la dona van alimentar una pronunciada misogínia que perpetuaria la visió polaritzada de la feminitat, que només podria respondre a Maria/Eva.

En primer lloc, el primer capítol se centra i es preocupa pel context sociocultural finisecular, exposant coordenades històriques rellevants per a la ideació de l'estereotip. Ofereix un marc teòric, a través de fonts primàries de pensadors de l'època, que dona les eines per a entendre quin és el sentit d'un arrelament en el pensament tan estès i generalitzat. Per a la realització d'aquest apartat hi ha hagut un gran treball de documentació, recerca de textos originals de multitud de filòsofs, bibliografia específica i autors recents que també analitzen el tema. Han sigut especialment il·lustradores les aportacions d'Erika Bornay i Bram Dijkstra.

També hi ha una intenció d'entendre el paper de l'art i de la literatura en la perpetuació del mite: com s'introdueix i ràpidament s'assimila i desenvolupa amb gran força i reiteració alarmant. El context i les idees perfilades en l'apartat anterior prenen forma en mans dels artistes *fin-de-siècle*. Els prerafaelites van iniciar una configuració de la dona sensual i inquietant que prendria forma amb els simbolistes, a més de la important contribució decadentista i esteticista, i finalment, el canvi de paradigma en projectar-se l'arquetip en la dimensió decorativa. L'anàlisi de la producció cultural està acompanyat d'imatges il·lustratives curosament seleccionades i organitzades.

El capítol segon incideix en la transició del mite a un medi de masses. Desenvolupa la idea d'un medi expressiu amb un naixement paral·lel a un moment crucial per a la dona: traça els orígens del cinema mut i de la indústria cinematogràfica, i de quina manera la *femme fatale* s'infiltra i envaeix la gran pantalla. Finalment, per a una aproximació més completa, es proporciona una antologia de films silents on apareixen *femmes fatales* representatives, o amb connexions amb els antecedents desenvolupats en el capítol anterior.

Així doncs, aquesta proposta es configura com una vertadera genealogia de *femmes fatales*, tota una desfilada de dones tan aviat perverses i destructives com sensuais i captivadores. Mostra la perpetuació d'un arquetip que encarna les utopies eròtiques i els fantasmes d'una societat profundament marcada per un biaix de gènere.

1. L'ARQUETIP DE LA *FEMME FATALE*: ANTECEDENTS HISTÒRICS

1.1. La visió de la dona en el context social i cultural del segle XIX

El context que va donar-se a partir de la segona meitat del segle XIX en els països europeus més desenvolupats va marcar el camí que portaria a la nostra societat contemporània. A grans trets, aquesta sèrie d'esdeveniments comprenen la gradual consolidació dels moviments obrers, sorgits com a resposta de les inhumanes condicions laborals derivades de la revolució industrial. El caràcter sindical i la política socialista van fer trontollar l'estructura socioeconòmica de la burgesia de l'època, ja que desafiava el seu ordre social i valors. Va sumar-se la "Gran Depressió" al voltant de 1875, que va causar una crisi econòmica, espiritual i moral a França i Gran Bretanya. També, van influir els accelerats processos d'urbanització, que implicaven en si l'expansió de malalties, misèria i criminalitat. Tots aquests condicionants van portar les autoritats a prendre mesures repressives per a reconduir la por generada en la població.¹

Alhora, l'ascens de les classes mitjanes –una característica implícita en el desenvolupament de la societat mercantil-industrial dels segles XVIII i XIX– va crear una nova fórmula de relacions socials. La burgesia necessitava establir noves condicions d'autoidentificació en un món que creia que havia governat. Tanmateix, la ideologia capitalista tenia altres conviccions: la primacia de l'individualisme en un terreny corporatiu, un món de depredació mútua. La presa de consciència del nou context va motivar una sèrie d'ajustaments en la moral de la classe mitjana, una percepció que inherentment es preocupava pel paper de la dona en la societat.² La creixent presència pública femenina, que abandonava la llar a causa de les necessitats del nou sistema industrial, va derivar en un replantejament del món amb una penetrant antifeminitat, que va ser la font per a la creació d'una mitologia sexista.

Com a potències econòmiques, França i Gran Bretanya van ser les creadores dels ordres polítics, científics, socioculturals i artístics de l'Europa del segle XIX. En l'Europa de la restauració i dels acords de la Santa Aliança, sota la influència de la cultura protestant de l'imperi britànic, la burgesia, en un moment de gran apogeu gràcies a la fortuna acumulada pel vigor de la indústria, el poder colonial i l'herència de propietats, va marcar unes bases ideològiques revaloritzant la institució matrimonial i imposant severos codis sexuals.³

Per a la burgesia victoriana, el matrimoni consistia en una unió condicionada per interessos econòmics i prioritats de classe, de manera que, juntament amb la revitalització del sentiment cristià, va generar una remfatització del tabú sexual, ja que el plaer i la unió matrimonial eren conceptes antinòmics. «El

¹ Bornay, 2008, p.15.

² Dijkstra, 1986, p.5.

³ Bornay, 2008, p.53.

deseo carnal era algo que una mujer y un hombre de buena familia y educación no debían sentir»,⁴ especialment la dona, subordinada a les tasques domèstiques i familiars. L'ideal femení era un àngel de la llar, virginal i vestal reclòs a casa, mentre l'amant era la responsable del gaudi masculí.

Ara bé, hi ha una sèrie de causes que originen el passat històric de la condemna de l'experiència sexual i la consagració de la dona com a incitadora de pecats. Al llarg del segle XX han sorgit diverses teories que es plantegen els orígens de tal repressió. Però són poc efectives per la comprensió del fenomen sexofòbic, així doncs, hem de remetre'ns al pensament de la tradició jueu-cristiana. També, com a prefiguració del cristianisme, el dualisme platònic que oposava l'ànima al cos va fomentar el rebuig virulent del món sensible, entenent que els desitjos torben la serenitat de l'ànima.⁵

El continu apel·lar a l'abstinència i negació del plaer, ja que el sexe era el pecat per antonomàsia, necessitava un culpable. Seria la dona l'encarnació de les temptacions del món terrenal, igual que va ser Eva la inductora del pecat, Tertulià diu: "Mujer, tú eres la puerta del diablo. Eres tú quien has tocado el árbol de Satanás y la primera que ha violado la Ley Divina".⁶ Alhora, l'Església medieval glorificava Maria com la contrapart: era la dona desexualitzada, concebuda i amb concepció sense pecat. Així, va perpetuar-se la dicotomia definitiva Maria-Eva: la mare ideal i pura en oposició a la diabòlica expressió del mal.

Les tendències sexofòbiques del judaisme van canalitzar en una misogínia extrema, i durant segles, el món occidental i la unió matrimonial van patir les conseqüències sorgides de la predicació dels Pares de l'Església. El vell concepte de la naturalesa dual femenina va penetrar en les ments de la societat del segle XIX, reafirmant-se en relació amb les circumstàncies econòmiques i socials. Aquesta misogínia puritanista i sexofòbica va desenvolupar-se sota les següents circumstàncies: el temor de l'home a l'accés de la dona a la vida pública; l'alarma pels moviments feministes; i la fins ara oculta presència de la prostitució en la societat i la consegüent expansió de malalties venèries.⁷ Tres àmbits que es desenvoluparan en major profunditat a continuació, tots secundats i legitimats per la influència de teories antifeministes sorgides al voltant.

1.1.1. El despertar de la inseguretats davant l'accés de la dona en la vida pública

En el clan familiar preindustrial tots els membres exercien papers útils. El patró que s'havia estat desenvolupant durant més d'un segle s'havia completat: la reducció de responsabilitats de la dona de

⁴ Pearsall, 1969, p.11.

⁵ Estudiosos, seguint a E.A. Crawley, un dels pioners de l'etnologia moderna, coincideixen en assenyalar la necessitat de defensa del grup com un dels probables orígens del tabú sexual. Les teories de Lévy-Strauss, secundades per una gran majoria d'etnòlegs, atribueixen l'origen de la repressió sexual a la prohibició de l'incest. Bornay, 2008, pp.31-2.

⁶ Es tracta d'una cita de "De cultu feminarum", *Corpus Christianorum*, tomo I, p.343. Aubert, 1975, p.191. Són característiques obres plàstiques de l'època medieval, com el detall de la capital de Reims (segle XIII) d'Eva acariciant un rèptil, o el gravat de *La còlera de l'esposa* (segle XV) d'Israel van Meckenem.

⁷ Bornay, 2008, pp.16, 34.

la classe mitjana a l'àmbit domèstic, l'ideal d'esposa victoriana al marge de la vida pràctica i dependent econòmicament del seu marit. Així, la dona burgesa va esdevenir una dona d'interior, cada cop més passiva i amb més temps lliure.⁸ Davant aquest context, es canonitza un model d'esposa-monja que sublima les funcions a les quals ha estat destinada, es converteix en una criatura bondadosa i delicada, reclosa en el seu regnat, el jardí emmurallat de la seva llar.⁹

Aquestes noves teories, que cantaven les lloances d'una feminitat santa, dòcil i absent d'aptituds per a qüestions pràctiques, van prendre d'avantatge a mitjan segle en els discursos d'intel·lectuals francesos com Jules Michelet y Auguste Comte.¹⁰ En el seu llibre *La femme* (1860), Michelet afirma "La femme est une religion", en tant que encarna la puresa no terrenal i el seu paper és el de l'entrega absoluta.¹¹ Alhora instava als francesos a l'assiduïtat de la diligència matrimonial britànica i advertia que "there is everywhere the humble obedient wife, anxious to obey in a word –the loving woman".¹² Per la seva part, Auguste Comte, en el seu *Sistema de Política Positiva* (1851), diu que "Cada sexo tiene funciones especiales y permanentes que debe cumplir en la economía natural de la familia humana, y que concurren a un fin común por diferentes caminos, no perjudicándose en nada el bienestar que resulta de la necesaria subordinación".¹³ A Anglaterra, John Ruskin escriu *Sesame and Lilies* (1865), on reflecteix la idea que l'esposa ha d'aspirar a la puresa vestal de la monja, expressa: "The path of a good woman is indeed strewn with flowers; but they rise behind their steps, not before them".¹⁴

L'art va rebre l'eco del culte a la santedat en la feminitat,¹⁵ així en són característiques obres com *Covent Thoughts* (1850) de Charles Allston Collins (Fig. 1) o *Virgin Enthroned* (1891) d'Abbott Handerson Thayer (Fig. 2), com a expressions del desig d'un model d'autosacrifici femení. En les exposicions anuals de la Royal Academy, el Glaspalast de Munic o els salons París abundaven obres amb títols com "Madonna Moderna", "Madonna de camp", "L'esperit del cristianisme", "Holy Motherhood", etc. També va estendre's la idea en la literatura, així veiem heroïnes sacrificades i solidàries en *Tiempos difíciles* (1854) de Charles Dickens o en *Lucile* (1860), una novel·la en vers d'Owen Meredith.¹⁶

Ara bé, a la dècada de 1860 amb el redescobriment científic de la naturalesa reproductiva de la dona, ara capaç de sentir impulsos sexuals, el discurs de l'ésser asexual era menys convincent, de manera

⁸ El *Dolce far niente* esdevé un tema pictòric, hi ha profusió d'imatges que mostren la passivitat o ociositat femenina de l'època. Com *La mandra* (1898-1900) de Ramon Casas.

⁹ Moltes esposes de l'opulenta societat benpensant del segle van solucionar l'adjudicació del rol amb un creixent feminisme paternalista que va rebel·lar-se com l'alternativa a la misogínia. Bornay, 2008, pp.68-9.

¹⁰ Dijkstra, 1986, p.11.

¹¹ Michelet, 1866, p.209.

¹² Michelet, 1866, p.79.

¹³ Comte, 1880, p.505.

¹⁴ Ruskin, 1907, p.92.

¹⁵ La feblesa femenina es va convertir en un tema predilecte, va explotar-se la idea de la dona com a àngel dèbil i indefens. La debilitat física de l'esposa, mentre l'home posseïa la fortalesa, era l'evidència de la seva suma espiritualitat. Dijkstra, 1986, p.25.

¹⁶ Dijkstra, 1986, pp.13,17.

que artistes i escriptors van recuperar les antigues associacions mitològiques de la feminitat amb la fertilitat i la personificació de la Mare Terra, igualment sumida en la passivitat i el sacrifici.¹⁷ Així és retratada per Leon Frederic a *Natureza o abundancia* (1894) (Fig. 3) o per Paul Albert Besnard a *Vision de la Femme* (1890) (Fig. 4).

Aviat, després d'aquesta primera caiguda cultural a la domesticitat i a la naturalesa, a finals de segle la dona es precipitaria a una segona conclusió inevitable, fomentada per la sensibilitat dualista dels intel·lectuals de l'època. Amb la promesa del progrés material i amb l'èxit de la marginació funcional de les dones, la societat masculina va creure que podria superar la presumpta debilitat del sexe femení. Però, la intrusió femenina a les institucions i diverses esferes de la societat, que va respondre's amb la temptativa de la prohibició, va traduir-se en la inseguretats per la qual un ésser usurpador i amenaçant alteraria els drets i privilegis establerts: la culpa retornava a la dona remetent a l'Eva del paradís. L'efecte de les transformacions, per les quals els homes podien veure's subjugats per la *New Woman*, va ser la discussió de la veritable naturalesa femenina, ja que es polemitzava el seu paper maternal i conjugal.¹⁸ F. Harrison ofereix una síntesi del panorama explicant que “Los padres se veían desafiados por hijas que insistían en fumar, ir en bicicleta, vestir de manera «provocativa» y expresar opiniones que rompían con los cánones de la feminidad”, i segueix dient “los hombres en general, se vieron desafiados por mujeres que pedían acceso en iguales términos a la universidad, a las profesiones y a la esfera política”.¹⁹

La profusió de teories dels pensadors de l'època, influenciats pel discurs dels Pares de l'Església, va culminar al tombant de segle amb teòrics com Schopenhauer, Nietzsche, Nordau i Weininger, entre d'altres. El marcat èmfasi en veus masculines va evidenciar la inseguretats davant les reformes socials i la distribució de rols segons el sexe. Va ser un període on la ciència va substituir la fe com a forma d'accés a la veritat, i va instrumentalitzar-se en forma de justificació per a l'opressió en base la raça i el sexe. D'aquesta manera, la violència sistèmica va trobar legitimació, ahora que racionalització i generalització.²⁰

Comte defensava que “When the positive philosophy shall have established the subordination of the sexes, and in that, the principle of marriage and of the family” hi hauria la possibilitat de progrés social i que “and in doing this it will extinguish the fancies by which the institution is at present discredited and betrayed”.²¹ De nou, apel·lant a la seva naturalesa binària, si la dona no es comportava d'acord amb les expectatives imposades, era declarada perversa. Significativament, Tolstoy insistia a

¹⁷ Dijkstra, 1986, pp.83-5.

¹⁸ És representatiu de la creixent presència femenina en la societat el número de lleis concernents a la dona, a França va incrementar-se acceleradament de 14 a 1884-1885, a 30 a 1894-1895 i a 51 a 1904-1905. Bornay, 2008, pp.83-4.

¹⁹ Harrison, 1977, pp.118-9.

²⁰ Dijkstra, 1986, p.104.

²¹ Comte, 1880, p.504.

What Then Must We Do? (1886) que “Every woman, however she may dress herself and however she may call herself and however refined she may be, who refrains from child-birth without refraining from sexual relations, is a whore”.²² August Forel encarnava la mentalitat *fin-de-siecle* a *The Sexual Question* (1906): “It follows from these facts that the modern tendency of women to become pleasure-seekers, and to take a dislike to maternity, leads to complete degeneration of society”²³. També Proudhon va veure a la dona com a “courtisane ou ménagère, vous n'aviez réellement qu'à applaudir”.²⁴

Per al filòsof francès, reprenent l'argument de Schopenhauer pel qual les qualitats morals femenines eren inferiors a les masculines, només existien dos camins per a l'esdevenir de la societat: evolució o degeneració. En la seva obra, *La Pornocratie: Ou les Femmes dans les Temps Modernes* (1875), declara:

“Il suit de là qu'une nation, après avoir débuté avec une énergie virile, peut s'efféminer, et par là même déchoir: c'est ce qui est arrivé aux Perses après Cyrus, aux Grecs, après la guerre du Péloponèse; aux Romains eux-mêmes, à la suite de leurs immenses conquêtes et de leurs guerres civiles”.²⁵

El teòric vienès Otto Weininger va publicar el 1903 *Sex and Character*, un llibre que va convertir-se en lectura obligatòria entre els intel·lectuals de l'època. Sintetitzat en les seves paraules, explica que “Pairing is the supreme good for the woman; she seeks to effect it always and everywhere. Her personal sexuality is only a special case of this universal, generalised, impersonal instinct”.²⁶ De la mateixa manera, pensadors com Charles Darwin, Carl Vogt, Cesare Lombroso o Max Nordau, van advertir els perills de la reversió i la fi de la societat civilitzada a causa de la degeneració femenina.

L'oposició dualista va animar a la majoria dels intel·lectuals de tombant de segle a veure en les dones que no s'ajustaven al seu ideal una força regressiva de la naturalesa que la humanitat hauria de vèncer per a assegurar la transcendència evolutiva. Així, diu Dijkstra: “La batalla de los sexos fue declarada ley inexorable de la naturaleza”.²⁷

A ulls de l'home comú i impressionable del segle XIX, en rebre la vasta multitud de producció literària, artística, filosòfica i científica, la dona “regressiva” era metamorfosada en una bèstia depredadora, una criatura que s'alimentava d'homes per autocomplaença sàdica, alhora veia l'evidència definitiva de la precipitació de l'espècie humana al caos i la jungla.²⁸

²² Tolstóy, 1935, p.357.

²³ Forel, 1906, p.137.

²⁴ Proudhon, 1875, p.67.

²⁵ Proudhon, 1875, p.72.

²⁶ Weininger, 1906, p.260.

²⁷ Dijkstra, 1986, pp.116-8,211-2.

²⁸ Dijkstra, 1986, p.234.

1.1.2. Veus de denúncia i reformes socials: l'alarma pels moviments feministes

Després dels Estats Units, Anglaterra va ser el primer país europeu on va aparèixer de manera organitzada el moviment feminista. Tot i que les campanyes per a l'emancipació femenina s'originen als anys cinquanta, les principals van fer-se efectives a partir de 1870, coincidint així amb la "Gran Depressió", el que va percebre's com l'associació definitiva entre crisi i alliberació de la dona.

La reivindicació dels drets de la dona va tenir un impacte en la societat masculina britànica de l'època, que temerosa per l'amenaça de les catàstrofes, va interpretar la resposta de la dona com a coadjutora del desordre social. Van sumar-se les primeres operacions per al control de la natalitat, que van suposar motiu de pànic per la possible dissolució de l'estructura familiar tradicional, ja que el rebuig de la maternitat era una altra dimensió de l'emancipació femenina. Una de les figures destacades va ser l'anglesa Annie Besant com a activista partidària del control de la natalitat.

Per la seva part, les feministes franceses, belgues i italianes van veure's més afectades per motius religiosos, atès que van trobar-se amb el persistent i implacable Catolicisme romà. Això va derivar en un feminisme deliberadament anticlerical, que va unir forces amb els moviments decidits a reduir el poder de l'Església en la societat. En particular, a França, el moviment organitzant no va sorgir fins a la Tercera República el 1870.²⁹

Gradualment, van consignar-se alguns dels objectius fonamentals del moviment de l'època. Respecte a l'accés a l'ensenyament, en la dècada de 1880 s'assoleix el dret a rebre educació secundària en els liceus, assistir a conferències de la Sorbona i, a poc a poc, l'entrada a la Universitat. També, la dona va veure incrementada la seva presència en la vida professional, sent admesa a certs llocs de treball, dels quals estava vetada. Tot i les reticències d'algunes empreses a contractar al sexe femení, el cens anglès de 1891 va posar de manifest que 17.859 dones treballaven com a oficinistes o secretaries; i el de 1895, que 264 exercien de doctores.³⁰ A finals de segle, les lluites d'alliberament de la dona havien aconseguit per a ella drets civils –com el dret al divorci en alguns països– i el control dels seus béns, derivant en una certa independència econòmica. Es va advertir el perill de la dona emancipada en una societat de mercat, generalitzant-se el temor per les dones com a competidores en l'esfera econòmica.

Els moviments feministes van ser qualificats d'immorals. Aviat els evolucionistes van percebre la femella bel·ligerant com una forma de degeneració masculinitzant.³¹

1.1.3. L'expansió de la prostitució i les malalties venèries

Els centres urbans van ser testimonis, a partir de la segona meitat del segle XIX, d'una expansió de la prostitució sense precedents, esdevenint un element integral de la vida social. Especialment a Londres

²⁹ Bornay, 2008, p.77-79.

³⁰ Harrison, 1977, p.68.

³¹ Dijkstra, 1986, p.213.

i París, les prostitutes van abandonar les fronteres on estaven confinades per envair la vida pública, així va sorgir una retòrica moralista al llarg de la dècada de 1870 encara influïda pel pensament victorià sexofòbic.

El llibertinatge s'associava amb les classes baixes i les altes –que ignoraven les convencions morals amb llicència–, mentre la castedat era un luxe burgès. D'aquesta manera, la jerarquia de la prostitució “tenia su base en la misera ramera callejera y su vértice en la opulenta cortesana, [...] incluso, en ocasiones, en la ambigua figura de la *Demi Vierge*”.³² Aviat van convertir-se en personatges recurrents en la literatura popular, apareixent en obres com *Els Miserables* de Víctor Hugo o *Nana* d'Émile Zola.

Els homes de les classes mitjanes, frustrats sexualment després de convertir a les seves esposes en éssers asexuals, havien de lluitar contra les restriccions ètiques i van sucumbir a la temptació de les dones de classe treballadora. R. Pearsall convenientment afirma que “Los hombres arrinconaron su culpa e hicieron uso del vasto ejército de prostitutas que sólo en Londres pudo alcanzar (en aquel periodo) la cifra de 120.000”.³³

La filosofia mèdica va atribuir l'elevat nombre de prostitutes al vici, la debilitat intel·lectual i l'abandonament al plaer de les classes proletàries. Weininger conclou a *Sex and Character* que la prostitució era la sortida per a les dones incapaces d'assumir la tasca de la maternitat, condemnant així a la prostituta amb la responsabilitat de la seva elecció, mentre l'home havia de veure's a si mateix com la víctima de la lascívia de la classe treballadora.³⁴

Paral·lelament a l'expansió de la prostitució, va haver-hi una gran proliferació de malalties venèries, sobretot de la sífilis. La misogínia finisecular va instrumentalitzar la incidència de l'afecció en forma d'hostilitat a la dona, que va voler ser vista com la transmissora del mal i la responsable de la ruïna moral i física de l'home. Sobre una base “científica”, els professionals mèdics van exercir en la ciutadania sentiments d'alarma sobre emmalaltir, i inclús morir, a causa de l'abús del sexe.³⁵ També, A. Corbin explica que els poders estatals van veure la malaltia com “una amenaza para el futuro de la patria”.³⁶

1.2. La *femme fatale* en la literatura i l'art del segle XIX

La inseguretad de la societat masculina, a causa del creixent protagonisme de la dona, va manifestar-se en una misogínia transcrita en una abundant producció cultural al voltant del tema de la *femme fatale*. Un cop consolidada la dicotomia Maria-Eva, la dona forta, la que porta a l'home a la perdició, com a contrapunt de l'esposa pura i desvalguda, es convertirà en un tema predilecte en l'art i la literatura

³² Bornay, 2008, p.55.

³³ Pearsall, 1969, p.12.

³⁴ Dijkstra, 1986, p.357.

³⁵ Bornay, 2008, p.59, 63.

³⁶ Corbin, 1978. p.389.

finisecular. L'efecte acumulatiu és alarmant, l'antologia inacabable d'obres plàstiques i literàries és signe d'un arrelat pensament extensiu a l'art, l'espai on bolcar temors i desitjos. A més, un tret distintiu de les creacions de l'època era la insistent càrrega sexual. Així, la reiteració d'aquests símbols basats en la dominació social i la creació d'un món de fantasies eròtiques va ser producte d'una societat incapaç de resoldre la seva pròpia ètica sexual.

El terme *femme fatale* com a tipus específic de dona sorgeix amb posterioritat a la seva figuració. El seu progrés cap a un estereotip es concreta a la segona meitat del segle XIX, primer en l'esfera literària i després en les arts plàstiques. En l'àmbit de la Història de l'art, segons Bornay, el primer a utilitzar l'expressió "femme fatale" per a referir-se a l'arquetip de *fin-de-siècle* va ser l'anglès Patrick Bade el 1979;³⁷ tanmateix, Hans Hinterhäuser observa que va ser Mario Praz qui va descobrir-lo i posar-li nom.³⁸ Apareix també escrita ja en els anys finiseculars. Georges Darien seria un dels pioners en utilitzar el terme en la seva novel·la de 1898: "Oui, une belle brune, coiffée en femme fatale, avec de longs cils qui voilent mal les sensualités impétueuses que recèlent les yeux, très noirs et cernés d'une ombre bleuâtre."³⁹ També veiem el seu ús a Espanya el 1889 amb Ramón del Valle-Inclán a *La Cara de Dios*, quan Palomero adverteix a Víctor sobre Paca la Gallarda que "La mujer fatal es la que se ve una vez y se recuerda siempre. Esas mujeres son desastres, de los cuales quedan siempre vestigios en el cuerpo y en el alma".⁴⁰

Els orígens de la seva figuració apareixen en el primer romanticisme. Veiem l'estereotip de la fatalitat femenina ben perfilat en l'ambiciosa i perversa comtessa Adelaida, un personatge destacat de l'obra teatral *Götz de Berlichingen* (1773) de l'alemany Goethe; en Matilde que porta a la perdició al frare d'*El monje* (1795), la novel·la gòtica de Mathew Gregory Lewis.⁴¹ El 1820 John Keats va publicar tant *Lamia* com *La Belle Dame sans Merci*, aquest últim poema serà especialment destacat en la imatgeria de preraphaelites i simbolistes francesos (Fig. 5 i 6).⁴²

1.2.1. Configuració del tòpic: els precursors

Els preraphaelites, entre els quals destacaven William Holman Hunt, John Everett Millais i Dante Gabriel Rossetti, decidits a reformular les convencions artístiques a l'Anglaterra del segle XIX, proposaven tornar als temps anteriors a Rafael, ja que consideraven que des del Renaixement, la trajectòria de l'art havia anat en descens. Els principis del moviment consistien en la recuperació de l'art medieval, sobretot dels pintors italians del Quattrocento, exaltant la natura en les seves obres i

³⁷ P. Bade va escriure *Femme Fatale: Images of Evil and Fascinating Women* (1979), un treball amb un exhaustiu compendi d'imatges dels creadors *fin-de-siècle* sobre la preocupació de la interferència femenina i la proliferació de l'estereotip de la dona fatídica en l'art i la literatura a Europa. Bornay, 2008, p.18.

³⁸ Hinterhäuser, 1997, p.92.

³⁹ Darien, 1898.

⁴⁰ Valle-Inclán, 1972, p.273.

⁴¹ Bornay, 2008, p.118-9.

⁴² Keeseey, 1997, p.53.

representant amb precisió científica cada detall. Tractaven temes fantàstics i morals (folklore medieval, religió, mitologia, història, literatura) amb aparença quotidiana (Fig. 7 i 8). Defensaven amb el seu art la recuperació d'un passat arcaic i una vida virtuosa i cristiana.⁴³

Si bé el grup dels components originals ja s'havia dissolt el 1854, tres anys després va reestructurar-se amb nous integrants amb motiu de la decoració de l'edifici de l'Oxford Union. Rossetti va ser fonamental per aquesta segona etapa, juntament amb els nous integrants, Edward Coley Burne-Jones, William Morris i el poeta Algernon Charles Swinburne. Aquest canvi va evidenciar una redirecció i noves projeccions per al moviment, que va derivar en una tendència més esteticista amb primacia de temes literaris –on no hi faltava tensió eròtica–, i d'on sorgirien les primeres imatges de la *femme fatale* i que tant influirien en el Simbolisme.⁴⁴

La contribució de Rossetti adquireix especial rellevància perquè va donar forma visual a la dona fatal, de manera que les imatges dels següents artistes descendirien del seu prototip. Gairebé tot el corpus de la seva obra se centra en la figura femenina, basant-se essencialment en les models Lizzie Siddal, Annie Miller i Jane Morris.⁴⁵ El culte rossettià a la bellesa femenina que perfila l'aparença de la *femme fatale* és visible a *Bocca Baciata* (1859) (Fig. 10), *Lady Lilith* (1867) (Fig. 10) o la mítica *Astarté Syriaca* (1877) (Fig. 11)⁴⁶ a la manera d'una Venus púdica. Consistia en la representació de dones d'expressió melancòlica, amb llargues i abundants cabelleres sovint vermelloses, pell pàl·lida, mandíbula forta, llavis sensuals i parpelles abatudes.

Edward Burne-Jones, que es convertiria en el major representant de l'estètica del grup en la segona fase, va convertir a la dona –com Rossetti– en el seu tema principal recreant de manera personal l'anterior academicisme medieval. Una gran aportació, que crearia un culte al Preraphaelisme entre els escriptors francesos –com Huysmans, M. Barrès i Jean Lorrain–, va ser la subtil al·lusió al sexe per mitjà d'eufemismes. Un exemple és *The Depths of the Sea* (1887) de Burne-Jones (Fig. 12), on una dona-peix s'apodera d'un home que porta a l'abisme.

La perversitat femenina de les obres dels preraphaelites s'accentuaria amb la influència del poeta Swinburne i els seus personatges femenins de *Poems and Ballads* (1866), contribuint conjuntament en la creació d'un entramat idoni per a la gènesis de la *femme fatale*. N'és representativa *Laus Veneris* (1873-75) (Fig. 13), on les esveltes i andrògines dones característiques de Burne-Jones encarnen l'expressió de la poesia de Swinburne amb el mateix esperit.⁴⁷

⁴³ Barilli, 2017, pp.34-6.

⁴⁴ Bornay, 2008, p.96.

⁴⁵ Keeseey, 1997, p.65.

⁴⁶ S'evidencia la relació d'Astarté amb Afrodita pel sonet amb què Rossetti va acompanyar la pintura: "Mystery: lo! Betwixt the sun and moon Astarte of the Syrians: Venus Queen Ere Aphrodite was", Citat a Becker, Prettlejohn, Treuherz, 2003, p.214.

⁴⁷ Bornay, 2008, pp.133-5.

Seria l'autor anglès qui fixaria el tipus femení a la dècada de 1860. Swinburne sentia fascinació per les dones seductores, destructores i distants, que celebrava en poemes com *The Flogging Block* o *Satia Te Sanguine*, on veiem la seva visió: “You are cruller, you that we love,/Than hatred, hunger, or death;/You have eyes and breasts like a dove,/And you kill men’s hearts with a breath”.⁴⁸

L'altre gran precursor del prototip literari seria sens dubte el francès Charles Baudelaire, qui va exercir una influència persuasiva en la ment dels homes *fin-de-siècle*, que van glorificar la seva figura. El poeta francès s'insereix en els paràmetres de la Modernitat, de la qual es constitueix com el portaveu: és el *dandy* per excel·lència, el cronista dels escenaris del París de l'època, dels balls i els cabarets, recrea els submons parisencs de la prostitució i les malalties venèries.

La seva obra emblemàtica, *Les fleurs du Mal* (1857), encarna els principis estètics de l'època, formals i temàtics, amb un llenguatge tan aviat captivador com rabiosament misogin.⁴⁹ Hi ha una vinculació entre la vida privada, els desitjos i les inquietuds del poeta amb la seva obra, ja que les seves relacions amb les dones eren alhora turmentoses i font de fascinació eròtica i inspiració poètica. Així doncs, les tres principals muses a qui Baudelaire feia referència eren Jeanne Duval, Marie Daubrun i Apollonie Sabatier.⁵⁰

Per a Baudelaire, la bellesa de la dona té un valor de destrucció, així el poemari esdevé un desplegament iconogràfic femení on l'autor aspira a un ideal de bellesa que ha d'extreure del mal a través d'un treball d'alquímia. Com anteriorment Edgar Allan Poe, a qui Baudelaire havia traduït al francès, va trobar una gran inspiració en l'amor i la mort. Així configura un tipus femení on convergeix el plaer amb l'horror, on una bèstia implacable i cruel és també encantadora i sensual.⁵¹

Introdueix un sistema de símbols i al·legories pel qual converteix a dones reals en icones transcendents servint-se de l'exotisme i el plaer estètic.⁵² Les seves associacions ressonaran amb la teoria de les correspondències simbolista i tindran molta continuïtat. Algunes d'aquestes metàfores són: el vincle entre les flors i la feminitat; el gat com a animal inquietant i nocturn com a evocació del misteri femení (*Le Chat*); les ondulacions rítmiques i onejants, la bellesa curvilínea anàloga a les serps i les dones (*Le Serpent qui danse*); la dona-vampir sota l'òptica de les implicacions satàniques.

1.2.2. L'efervescència creativa *fin-de-siècle*

L'última dècada del segle XIX va ser un període caracteritzat per la seva activitat cultural i aguda imaginació, va ser una època pletòrica de creació literària i artística i de confluència de corrents diversos (anarquisme, socialisme, esteticisme, misticisme, decadentisme, etc.). La distinció entre els

⁴⁸ Swinburne, 1866.

⁴⁹ Dijkstra, 1986, p.233.

⁵⁰ Bautista, 2015, pp.32-34.

⁵¹ Keeseey, 1997, p.63.

⁵² Bautista, 2015, pp.36-7.

diferents moviments és conflictiva, ja que es juxtaposaven, superposaven i modificaven entre ells, de manera que les fronteres són difoses. Els artistes del Simbolisme, l'Esteticisme, el Decadentisme i l'Art Nouveau van concretar les seves fantasies fixant l'estereotip de la perversitat femenina en la iconosfera europea. Bornay parla d'una "obsessiva panfeminització", per la qual la dona fatal va esdevenir el clixé de les utopies masculines en una iconografia del desig i el rebuig.⁵³

Pel que fa al Simbolisme, va ser un corrent intel·lectual derivat d'un idealisme filosòfic com a reacció a l'industrialisme, el positivisme i l'utilitarisme. A finals de la dècada de 1880, prenia forma en mans d'artistes com ara Gustav Moreau, Fernand Khnopff o Odilon Redon, amb influència dels poetes francesos Mallarmé i Baudelaire, a més d'Edgar Allan Poe i les idees neoplatòniques. Tal com va expressar-se en el *Manifeste du Symbolisme* (1886) de Jean Moréas, defensaven la teoria de les correspondències, per la qual sostenien una correlació entre formes i sensacions paral·lela per a la literatura i la pintura. Prestaven una major atenció al món interior de l'artista a través dels símbols, objectes que posseeixen virtuts evocadores, suggeridores i místiques. D'aquesta manera, l'obra d'art simbolista és fruit d'un procés que troba la seva forma en el món invisible de la psique, busca l'essència que resideix en les aparences amb els principis immutables de l'harmonia.⁵⁴

Degut a la seva concepció dual del món, on existeix el pla superior de l'esperit i l'inferior dels sentits, els simbolistes ofereixen una dimensió de la dona com la temptadora que incita a la dominació del cos, i alhora la musa indiscutible i inspiradora de l'obra d'art. Aquesta ambigüitat va despertar un obsessiu i morbós temor pels seus atractius. Moreau va ser un gran representant d'aquesta idea, evocant fantasies bíbliques i mitològiques amb un llenguatge preciosista a través de dones-mite, éssers misteriosos i provocadors de catàstrofes. És especialment rellevant la seva sèrie de Salomé sorgida a la dècada de 1870 (Fig. 14), molt admirada per Joris-Karl Huysmans, qui va dedicar-ne entusiastes comentaris en la seva novel·la *A Rebours* (1884).⁵⁵

Respecte a les creacions artístiques emmarcades en l'Esteticisme i Decadentisme, que no van ser moviments organitzats, hi ha trets comuns –com el rebuig pel realisme i el científisme i l'ideal de refinament– però també distincions. Així com el decadent s'entrega a l'*ennui* baudelериà i als aspectes morbosos de la mort i la fatalitat; l'esteta intensifica l'experiència artística fins a convertir la seva pròpia vida en obra d'art. Walter Pater demostra la seva absoluta fe en la bellesa amb *Studies in the History of the Renaissance* (1873), on ofereix la seva teoria de la vida entesa en termes d'estètica.

Sobretot els decadents, intentaven trencar amb la quotidianitat buscant plaers oposats a l'home comú, així les seves *femmes fatales* seran producte d'una exploració de la perversitat espiritual i moral. Els

⁵³ Bornay, 2008, p.100-2.

⁵⁴ Dabrowski, 1981, pp.7-8.

⁵⁵ Bornay, 2008, p.98, 135-8.

seus interessos eren moderns i urbans, es deixaven seduir per les extravagàncies de les ciències ocultes, el misticisme i les civilitzacions exòtiques i antigues. Es va escriure abundant material literari entorn aquests principis, un dels precursors va ser Théophile Gautier, qui va condensar-los a *Une Nuit de Cléopâtre* (1845), on la protagonista és perfilada com una mantis religiosa. Va ser seguit a Alemanya per Leopold von Sacher-Masoch amb *La Venus de las pieles* (1881), i F. Wedekind amb *El espíritu de la tierra* (1895) i *La Caja de Pandora* (1902); a Itàlia per D'Annunzio amb *El Triunfo de la muerte* (1894); a Espanya per Ramón del Valle-Inclán amb *Sonata de Estío* (1895-1910). En aquestes obres paradigmàtiques de la dona fatal és sempre descrita com a prototip d'un voraç instint sexual. Els personatges femenins que poblen *Les diaboliques* (1874), de Jules Barbey D'Aurevilly, es converteixen en aquests transports eròtics incidint també en un gust pel satanisme, en la línia de Baudelaire i Oscar Wilde, amb *El retrato de Dorian Gray* (1890). També entren en joc la prostitució i les malalties venèries, un tema molt baudelairià, en què estetes i decadents troben una morbosa fascinació.⁵⁶

El gust pel misticisme és anàleg en les arts plàstiques, és molt representativa l'obra de Jean Delville, *Ídol de Perversitat* (1891) (Figura 15), que mostra al personatge femení com una joia de fatídica i sinuosa bellesa, un ésser inaccessible, en sintonia amb l'afinitat amb allò esotèric i demoníac que tant cridava l'atenció als decadents.

Com bé diu Mario Praz a *The Romantic Agony*, "There have always existed Fatal Women", ja que "mythology and literature are imaginative reflections of the various aspects of real life, and real life has always provided more or less complete examples of arrogant and cruel female characters".⁵⁷ Així, a finals del segle XIX es va recórrer a dones del passat històric, personatges bíblics o mitològics com a símbols per a l'estereotip femení. De la Bíblia serien evocades Eva, Jezabel, Dalila, Judith, Salomé; de la mitologia clàssica, Helena de Troia, Circe, Medusa, Medea, etc.⁵⁸

Salomé adquiriria una especial rellevància i seria objecte de característiques obres plàstiques i literàries. Amb el tema delineat anteriorment per Moreau i Flaubert amb *Salambó* (1862),⁵⁹ entre molts altres (Munch, Puvis de Chavannes, O. Redon, M. Klinger, Mossa, R. Holst, Laforgue), culminaria amb *Salomé* (1891), l'obra teatral d'Oscar Wilde. Primer en francès i més tard en anglès, traduïda per Lord Alfred Douglas i publicada amb les il·lustracions d'Aubrey Beardsley, és una dramatització on convergeixen Eros i Tàntos per a comprendre la necessitat de destrucció de la

⁵⁶ Bornay, 2008, pp.102-6, 121-3.

⁵⁷ Praz, 1933, p.189.

⁵⁸ Keeseey, 1997, p.59.

⁵⁹ Gustave Flaubert, sota la influència de T. Gautier, ofereix *Salambó* (1862). L'escriptor basa la seva novel·la en el relat dels quatre capítols del Llibre Primer de Políbio sobre la guerra dels mercenaris contra Cartago. Flaubert dóna nom a la filla del cartaginès Amílcar Barca i la converteix en protagonista. És un peça de ficció que gira al voltant d'un tema amorós, en el que el mercenari Matho mor com a resultat directe de la seva passió per Salambó. Bornay, 2008, p.224.

dona.⁶⁰ Beardsley desenvolupa el personatge com un actiu agressiu, com en *El climax* (1894) (Fig. 16), entre tintes planes i línies arabesques amb un llenguatge artístic pròxim al Simbolisme i l'Art Nouveau. Eros i Thanatos tornen a unir-se amb Munch, qui utilitza el motiu iconogràfic de les vanites dels segles XVI i XVII per a descriure la seva visió de les seves relacions amb les dones (Fig. 17 i 18).⁶¹

Un personatge que va oferir la mitologia hebrea àmpliament projectada en pintura i poesia va ser Lilith, la diablessa que va fugir de l'Edèn per a engendrar tota una estirp de dimonis. És la *femme fatale* per antonomàsia, insubordinada i rebel, no només a l'home terrenal sinó també al celestial: havia de ser una figura femenina la responsable de la culpa des dels orígens de la humanitat. La seva iconografia, amb llarga cabellera, sovint alada, nua i amb cos que acaba en forma de serp, remet a la seva perversitat i energia sexual sense procreació, ja que rebutja la maternitat i odia als infants (Fig. 19 i 20). És coincident que el personatge prengui importància arran dels moviments d'alliberació femenins i problemàtiques de planificació familiar.⁶²

Aquests personatges esdevenen vehicles per a explicar temes atemporals. N'és un bon exemple Circe, el personatge homèric que metamorfosa els companys d'Ulisses en diferents animals. Molts pintors *fin-de-siècle*, com Lévy-Dhurmer o Waterhouse (Fig. 21), van veure en ella el potencial dels perills femenins. El crític artístic M. H. Spielmann respecte a la *Circe* (1893) d'Arthur Hacker (Fig. 22), va escriure:

“And to emphasize the moral of the story beyond, so far as I know, what any other artists have done, he has mingled with the enchanted pigs the men not yet metamorphosed, while retaining much the same expression on the faces of all. He has thus sought to accentuate the degradation of bestiality and sensual depravity, the depth of which is clearly sounded by the indifference of the human beings to the horrible change which is taking place around them.”⁶³

Establint així un paral·lelisme entre la depravació sexual i la societat contemporània a través del mite. Aquesta idea es concreta en *Pornócrates* (1878) (Fig. 23), on Félicien Rops converteix la maga mítica en un ídol de perversitat, amb un fort accent provocatiu amb les voluptuositats de la nuesa femenina i els seus accessoris, i amb el porc com a símbol de desitjos impurs.⁶⁴ Aquest artista és paradigmàtic en la immediatesa sexual de les arts plàstiques de l'època. Rops va aportar la seva interpretació personal el 1878 a *La temptació de Sant Antoni* (Fig. 24), un tema religiós on molts artistes van veure una oportunitat per al relat de l'absolut eròtic, entre ells Flaubert en l'àmbit literari el 1874 i Redon, Khnopff, Cézanne, Lovis Corinth, Fantin-Latour entre d'altres.

⁶⁰ Dijkstra, 1986, p.396.

⁶¹ Bornay, 2008, p.371.

⁶² Bornay, 2008, p.132.

⁶³ Spielmann, 1893. Citat per Dijkstra, 1986, p.321.

⁶⁴ Bornay, 2008, p.171-4.

L'Esfinx també va convertir-se en un símbol on els decadents i simbolistes finiseculars van projectar el seu prototip de feminitat. Seduïts pel seu exotisme, naturalesa arcaica i connotacions esotèriques, van veure en l'ogressa mítica el potencial eròtic de la dona enigmàtica i assassina. Von Stuck, amb les seves obres de la portadora d'enigmes el 1895 i el 1904, mostra criatures solemnes i potents (Fig. 25 i 26). En, *An Angel* (1889) (Fig. 27) l'ogressa voluptuosa i sensual de Khnopff somriu mentre és confrontada amb un personatge androgin vestit amb armadura de cavaller del grial.⁶⁵

L'artista *fin-de-siècle* també va veure una suggeridora associació entre la dona i els animals, que va ser vista com un concomitant lògic degut a la seva incapacitat d'adaptar-se a la civilització.⁶⁶ L'afinitat amb el món animal, sobretot amb serps, felins i llops, va ser una equació repetitiva per les seves evocacions bestials i sexuals. Com mostra Munch en la seva litografia d'*El Tigre* (1908) (Fig. 28), la dona cohabita amb les bèsties o bé es transforma en una d'elles. La serp va ser el motiu per excel·lència per la seva ancestral relació i per les seves implicacions formals i simbòliques, Von Stuck mostra aquesta complicitat a *El pecat* (1983) (Fig. 29).

També proliferen les imatges del sotmetiment del home en mans del poder de la dona. *La femme et le pantin*, la novel·la de Pierre Louys de 1898, va tenir un gran èxit perquè responia temàticament a la sensibilitat misògina finisecular. Rops també li dóna forma visual el 1885 a un dels fantasmes masculins de l'època per mitjà d'aquests títols (Fig. 30). En aquesta subordinació hi ha una exploració d'estranyes erotismes i perversió masoquista que condueix, un cop més, a la perfídia femenina, un tema àmpliament portat a la pintura i al gravat per Munch. L'artista noruec representa dones devoradores posant de manifest la seva convicció de la dona com a ésser dominador, element subversiu i pertorbador. *El vampir* (1893) (Fig. 31) és paradigmàtica al respecte, on l'abraçada es subratlla amb l'empresonament de l'ondulant cabellera femenina, que enllaça les dues figures.⁶⁷ A aquesta obra remet la *Kelpie* (1895) de Thomes Millie Dow (Fig. 32), per la configuració amenaçant del cabell d'aquesta ninfa d'aigua nua, un tema que es torna a repetir en les seductores aquàtiques de Klimt (Fig. 33) o en la *Medusa* (1893) de Delville (Fig. 34).

1.2.3. La imatge femenina de l'Art Nouveau

Al tombant de segle, l'estereotip femení ja s'havia estès àmpliament per Europa i s'havia convertit en un clixé. En ser adoptada pels modernistes es precipitaria a una nova dimensió més decorativista i la seva imatge es frivolitza. Alfonse Mucha és un gran representant de l'època daurada dels cartells publicitaris i les arts gràfiques, les seves *femmes fatales* són més aviat ornamentatives, abans que amenaçants, i ostenten luxoses vestimentes i recargolades cabelleres.

⁶⁵ Bornay, 2008, pp.257-8.

⁶⁶ Dijkstra, 1986, p.303.

⁶⁷ Bornay, 2008, pp.262,288.

L'Art Nouveau, que ja no anhelava l'idealisme filosòfic dels simbolistes ni compartia els conflictes subjectius d'estetes i decadents, tenia aspiracions artístiques relacionades amb les arts decoratives i aplicades. Es rendia culte a l'ornamentació recurrent a formes curvilínies i sensuals per les seves evocacions purament estètiques, principis extensius a la figura de la dona: la seva faceta conceptual es debilita en pro d'una expressió embellidora (Fig. 35, 36, 37).⁶⁸ Bornay expressa:

“Y durante un periodo, aquella mujer perversa, compañera y confidente del diablo; aquella mujer-enigma funde su imagen con palabras de reclamo con la publicidad de un crecepelo o de un insecticida al que sirve de soporte, produciéndose una inadecuación tal que, en más de una ocasión, resulta una grotesca incongruencia”.⁶⁹

2. ADAPTACIÓ DEL MITE AL CEL·LULOIDE: LA *FEMME FATALE* DEL CINEMA MUT

2.1. Introducció de l'arquetip a l'espai filmic

Seria el cinema més que la pintura l'espai on es projectarien les utopies de finals de segle i es perpetuaria aquell estereotip de la *femme fatale* que s'havia anat configurant des del Prerafaelisme. Així, Philippe Jullian advoca que “the cinema gave an increasingly mechanized world the images of which Symbolism had dreamt thirty years before”.⁷⁰

El cinema dels primers anys ofereix un espai mecanitzat on la *femme fatale* sorgida de la literatura i les arts plàstiques pot recrear-se com a mite. És un medi de masses que neix gairebé en paral·lel a la *New Woman*, presentant així un estereotip de feminitat que desproveeix a l'home de tota voluntat a través de la seva sexualitat. És un concepte de dona inequívocament masculí i un contramodel de la dona victoriana que respon a les ansietats d'una societat ideada per homes davant la creixent manifestació d'independència femenina. Entre 1880 i 1915 la dona estava abandonant progressivament l'espai privat per incorporar-se al públic a través del món laboral i l'educació; i, amb la Guerra Mundial, la seva presència encara s'intensificarà més, convertint-se en *femina industrialis* en l'esfera extradomèstica.⁷¹

Alhora, onades d'immigració massives estaven arribant als Estats Units, incorporant al mosaic cultural una varietat de creences i tradicions. Aquest flux de bagatges derivats dels èxodes qüestiona la centralitat protestant anglosaxona. D'aquesta manera, Europa adquireix una connotació exòtica i és presentada com un territori de vicis, perdicions, llibertinatge i oci; Orient també és sexualitat;

⁶⁸ Bornay, 2008, pp.99-100.

⁶⁹ Bornay, 2008, pp.382-3.

⁷⁰ Jullian, 1971, p.220.

⁷¹ Gubern, 2006, p.35.

mentrestant, el nou món és un espai masculinitzat i de producció, on l'home blanc es fa a si mateix gràcies al seu esperit emprenedor.⁷²

En aquest context, els discursos entorn la sexualitat també adquireixen un espai protagonista, ja que preocupa la fi de la reclusió de la dona fins ara carent de desig sexual, que ara ocupa els carrers lliurement. Janet Staiger, a *Bad women: regulating sexuality in early American cinema* (1995), diu que el cinema, en una sort d'adoctrinament des de l'entreteniment, va regular la sexualitat oferint diversos models que responien a la problemàtica.⁷³

Tot i que seria la indústria hollywoodiense la culpable de la cristallització definitiva de la *vamp* i la *femme fatale* a la gran pantalla, aquesta és deudora d'un llegat europeu. En primer lloc, el cinema danès amb la seva breu –ja que aviat entraria en crisi a causa de la Guerra Mundial– però significativa història, va proporcionar unes bases que el Hollywood primerenc ja afiançaria. La seva principal contribució va ser la introducció d'erotisme cinematogràfic. D'aquesta manera, vinculats a l'escàndol i la provocació, els models nòrdics, com *Den hvide slavehandels sidste offer* (Trata de blanques, 1910), despertaven la curiositat sexual del públic. Aquests drames eròtics realistes i amb finals moralitzadors poden connectar-se amb la literatura decadent romàntica, de la qual també sorgeix l'arquetip de la dona d'atractiva perfídia que apareix per primer cop en el cinema danès. En són representants Asta Nielsen, actriu dirigida per Urban Gad en *Den sorte drøm* (1911), *Afgrunden* (1910) o *Das Mädchen ohne Vaterland* (1912); i Betty Nansen dirigida per August Blom per a la productora del cineasta pioner Ole Olsen –i posteriorment importada als Estats Units per William Fox el 1914.⁷⁴

A les pantalles italianes també s'iniciava tota una processó de vedettes i dones fatals; Lyda Borelli iniciava el cicle amb *Ma l'amor mio non muore* (1913), però aviat seria seguida per nombroses dives melodramàtiques, com Francesca Bertini, Italia Almirante Manzini, Lydia Quaranta, Mary Cleo Tarlarini, Hesperia, Pina Menichelli, Giovanna Terribili Gonzales, Maria Jacobi-ni, Helena Makowska, Lina Cavalieri...⁷⁵

No seria fins després de la guerra de patents declarada per Thomas Edison que la indústria no es configuraria amb vigor i amb el model que encara perdura en els nostres dies. El pacte entre les grans productores procurava un monopoli en el mercat cinematogràfic, però paral·lelament, una sèrie de productors anomenats Independents, al marge del procés de racionalització d'Edison, continuaven treballant de manera autònoma. La història de formació de Hollywood no s'estabilitzaria fins a la implantació del sistema d'estudis, pel qual les diverses companyies s'organitzaven per gèneres, cadascuna amb el seu *star system*. I no seria fins a la fundació de la Paramount Corporation a càrrec

⁷² López, 2016.

⁷³ Per a saber més vegeu Staiger, J. (1995). *Bad women: regulating sexuality in early American cinema*.

⁷⁴ Gubern, 2014, pp.62-6.

⁷⁵ Gubern, 2014, pp.66-70.

d'Adolph Zukor, el pare de la indústria del cinema americà, que no s'agruparien les grans firmes independents.⁷⁶

La fórmula “Boy meets girl” va constituir la base per al cinema hollywoodiense, era un esquema –no exclusiu per a les pel·lícules romàntiques– que consistia en el relat d’una parella heterosexual sempre concluida amb un *happy ending*. El primer arquetip femení va ser el de la novia virginal i cossificada com a premi per les gestes de l’heroic protagonista masculí. La canadenc Gladys Mary Smith, millor coneguda com Mary Pickford, va ser la primera estrella de gran magnitud, bautitzada com “America’s sweetheart”, va concretar l’arquetip de la ingènua d’aparença angelical.⁷⁷

Aquestes elementals i primerenques receptes cinematogràfiques van anar desenvolupant-se d’acord amb els reclams i inquietuds derivades de l’evolució històrica. Atenent a les preferències de les masses, sobre les quals ja s’havia advertit l’eficàcia de l’estímul sexual, que causava una gran reacció en el públic, es va incorporar un nou estereotip femení que, a diferència de la “ingènua” –però amb la mateixa fixació en el cos– encarnava una sexualitat lliure i depredadora.

Així naixeria la *vamp*, descendent de les *femmes fatales* nòrdiques i les vedettes mediterrànies, que ràpidament es perpetuaria a nivell universal.⁷⁸ Els historiadors del cinema americà atribueixen a Alice Hollister la designació de la primera *vamp*, encarnant la crueltat femenina en *The Vampire* (1913) i *The Destroyer* (1915), però no va assolir la notorietat de Theda Bara, que definiria les bases del mite amb *A Fool There Was* (1915). Seguint els seus passos vindrà tota una desfilada de belleses provocatives: Nita Naldi, Barbara La Mar, Greta Nissen, Mae West, Evelyn Brent, Margaret Livingstone, Betty Blythe, Lya de Putti, Carmel Myers, Alma Rubens, Pola Negri, Olga Balaclova...

El mite femení pren un vampir domèstic com a imatge, ja que va ser el personatge que els homes de principis de segle van veure més proper a la *New Woman* i a la seva ambició pel poder i els diners. La paraula *vamp* feia referència a la dona que explotava econòmicament els homes servint-se del seu atractiu sexual. Dedicada al seu propi plaer, era decididament malèvola, destructiva i insensible, freda i calculadora. Tant a la seva actuació com a la seva estètica, era fosca i dramàtica, ja que el públic del Hollywood primerenc necessitava evidències visuals d’una expressió d’acord amb les expectatives narratives dels personatges.⁷⁹

Com en l’art i la literatura, en el cinema el mal també adopta la forma femenina de diferents aportacions històrico-mitològiques, buscant els seus personatges entre un catàleg de fantasia

⁷⁶ Dos, 2009, p.136.

⁷⁷ Gubern, 2014, pp.84-91.

⁷⁸ Morin, 2005, p.7.

⁷⁹ López, 2016.

ideològica: Eva, Judith, Salomé, Elena de Troia, Pandora, Dalila, Cleopatra, Mesalina, Carmen, Lady Macbeth...⁸⁰

Aviat però, la *vamp* es veuria sotmesa a processos d'autodestrucció, com la Lulú interpretada per Louise Brooks, assassinada a *Die Büsche der Pandora* (1928), o Marguerite Gautier, per Nazimova o Greta Garbo –dirigida per George Cukor el 1936–, que mor a causa d'una malaltia a Camille. També Garbo a *The Mysterious Lady* (1928), es redimeix a través de l'amor.

La *femme fatale* pateix transformacions, és desarticulada i tornada a compondre en benefici dels paràmetres de rendibilitat, i gradual aportació de complexitat als dos primers arquetips sintètics. La vamp es desintegraria rebaixant la seva intensitat eròtica, i ressuscitada en una nova vampiressa dulcificada i glamurosa, de la qual seria el rostre amb mèrits la celebríssima Marilyn Monroe, el qual arquetip seria substituït per l'anomenada “good-bad girl”. Edgar Morin explica aquests ajustaments de la següent manera:

“The star system seems to be ruled by a thermostat: if the humanizing tendency that reduces the star to the human scale brushes everyday life a little too closely, an internal mechanism reestablishes her distance, a new artifice exalts her, she recovers altitude. Yet every excess in this direction provokes a recall to “realism”.”⁸¹

També es popularitzaria la figura de la *It girl* i seguidament en el temps la *flapper*. L'actriu Clara Bow representa ambdós arquetips, el primer amb *It* (1927) de Clarence G. Badger i Josef von Sternberg, i el segon amb *Flor de Capricho* (1926) de Victor Fleming. La *flapper* és una plasmació artificial de la *New Woman*, un model de feminitat que sorgeix alhora en literatura i cinema, a més de reflectir la contemporaneïtat.⁸²

Els exemples es multipliquen i aviat s'agruparan sota els llums i ombres del cinema negre en la dona fatal. Les vils heroïnes del cinema negre viuran el seu moment d'esplendor als anys quaranta, com *Double Indemnity* (1944) amb Barbara Stanwick o *The Postman Always Rings Twice* (1946) amb Lana Turner.⁸³

2.2. Antologia fílmica: casos d'estudi

La següent antologia fílmica proporciona cinc pel·lícules representatives dels estereotips mitjançats pel cel·luloide que circulen en la cultura occidental a principis del segle XX, on apareixen personatges femenins que s'han de llegir en clau ideològica sobre les nocions de feminitat de l'època.

⁸⁰ Dos, 2009, p.138.

⁸¹ Morin, 2005, p.23.

⁸² Hidalgo, 2017.

⁸³ Rivero, 2017.

2.2.1. *A fool there was* (Frank Powell, 1915) amb Theda Bara com a La Vampiressa

Originalment titulada *The Vampire* (1915), i reestrenada amb el títol d'*A fool there was* per la Fox el 1918, és un film dirigit per Frank Powell. Es basa en l'obra teatral de 1909 de Porter Emerson Brown amb el mateix nom, que alhora s'inspirava en el poema de Rudyard Kipling *The Vampire* (1897), el format literari de l'obra plàstica de Philippe Burne-Jones (Fig. 38).⁸⁴ La pintura va ser exposada el mateix any que es publicava *Dracula* de Bram Stoker, i mostrava una dona pàl·lida de cabell fosc inclinada sobre un home moribund.

L'opera i el film modernitzen el poema i narren la història moral d'un exitós home de negocis i fet a si mateix. John Schuyler viu plàcidament amb la seva família al nord de Nova York, però és seduït per La Vampiressa, que el portarà a la desesperació i consumirà la seva energia i recursos –com ja ha fet amb una llarga llista de víctimes masculines (Fig. 39).

La psicologia dels personatges està pronunciadament delimitada i respon a estereotips derivats del biaix de gènere. La Vampiressa és un preclar exemple de *femme fatale*: decididament malèvola i desprietada, detractora de la família i els nens, àvida seductora i manipuladora. Per contra, l'esposa del protagonista representa l'ideal victorià, és el delicat àngel de la llar i mare exemplar, sempre reclosa en interiors en tasques assumides per a la dona. Apareix una tercera via de negociació de la sexualitat del segle XX, la germana de la Sra. Schuyler proporciona el paper de la *New Woman*, és decidida, crítica i dinàmica, fins i tot anima al divorci com a solució.

És el film que ha passat a la història del cinema com l'acta de naixement de la figura de la *vamp*, encarnada per Theda Bara. Aquesta actriu representa l'etern ideal *vamp*, un personatge que cultiva al llarg de la seva filmografia.⁸⁵ Va interpretar el rol en multitud d'ocasions, com ara en *Sin* (1915), *Destruction* (1915), *The Vixen* (1916) i *The Rose of Blood* (1917); també una àmplia gamma d'antagonistes de melodrames victorians, com en *Lady Audley's Secret* (1915) i *East Lynne* (1916); així com poderoses heroïnes iconogràfiques, com Cleòpatra (Fig. 40) i Salomé.⁸⁶

A partir de 1914 les companyies cinematogràfiques van descobrir l'impacte de la personalitat i van crear el *star system*. En efecte, aquesta va ser la primera pel·lícula a ser objecte d'una campanya publicitària elaborada, i la Fox va veure en Theda Bara el potencial d'una icona. La promoció de la pel·lícula incloïa la difusió de relats inventats al voltant de la figura de Theodosia Goodman, redennominada amb un anagrama amb sonoritat nòrdica d'*arab death*. Realment nascuda a Cincinnati

⁸⁴ El poema també va ser objecte de dues pel·lícules anteriors, els curtmetratges *The vampire* i *The vampire of the desert*, protagonitzades per Helen Gardner, reconeguda per alguns crítics com la primera *vamp* del cinema, encara que seria oblidada. López, 2016.

⁸⁵ De les seves quaranta pel·lícules, només se'n conserven tres, gràcies a la tasca de recuperació d'Iris Barry (la primera conservadora cinematogràfica del MoMA), que va organitzar el 1936 un programa sobre films del naixement del cinema americà que incloïa *A fool there was*. Sol·licita els arxius a la Fox, que perdria la filmografia de Theda Bara a causa d'un incendi l'any següent.

⁸⁶ Moody, 2003, pp.97-98.

el 1890 i d'ascendència jueu anglesa, va ser dotada d'una nova i misteriosa personalitat. Va ser propagada la llegenda que havia nascut al Sàhara, fruit de l'amor prohibit entre un oficial francès i una jove beduïna, que havia mort en donar a llum. Es va crear un lema que l'etiquetava com "la dona més perversa del món" i se li van atribuir interessos esotèrics i poders sobrenaturals.⁸⁷

L'atractiu del vampir d'aquest període es configura com la fantasia masculina heterosexual que va trobar en Theda Bara la seva encarnació, emfatitzada amb l'exageració dels seus trets exòtics i la fetitxització del seu vestuari d'acord amb els ideals de la producció capitalista i patriarcal.

Crida l'atenció el seu estilisme, que forma part de la seva posada en escena i reveladora de la seva actitud: llueix una llarga i frondosa cabellera amb suggerents ondulacions, s'accentua l'expressivitat amb pronunciats maquillatges en els ulls i els llavis, porta sensuals i sumptuosos vestits de setí amb brillants lluentons. Es van difondre fotografies d'ella posant amb elements com calaveres, esquelets, serps i encens, i repetides imatges jacent, exhibida com a passiva i disponible (Fig. 41). Era mostrada com una autèntica vampiressa i devoradora d'homes, expirant confiança i seguretat i atraient totes les mirades.

Vuit anys després de l'estrena d'*A fool there was*, i altres pel·lícules que Theda Bara va protagonitzar en qualitat de vampiressa, el terme "vamp" va aparèixer com a entrada en el diccionari de la llengua anglesa. Aquest estereotip beu de la novel·la de Bram Stoker i prové del vampirisme, ja que configura un tipus de dona que se serveix dels seus encants per a explotar als homes econòmicament i consumir-los.⁸⁸

El mite dels vampirs ja té els seus orígens en antigues civilitzacions: Làmia provinent de la cultura grega i Lilith, el seu equivalent jueu, pel seu comú odi pels infants i vocació xucladora de sang. En elles ja podem veure els antecedents de les monstruoses devoradores d'homes *fin-de-siècle* i les *vamps* de Hollywood, són les elegants filles de Dràcula i les criatures amb la marca del diable sobre elles.

Al tombant de segle, la llegenda sense dubte va fer més fortuna en literatura que en les arts pictòriques, però també trobem exemples, com ara la dona ratpenat que Albert Pénot va realitzar el 1890 (Fig. 42). Especialment destacat va ser Munch, qui va representar gràficament la bevedora de l'essència de l'home en multitud d'ocasions a l'última dècada del segle. L'obra *The Vampire* (1894) és paradigmàtica de la representació de la dominant i el dominat, atrapant-lo amb la seva voraç sexualitat.⁸⁹ Al voltant de 1900 els homes van veure en el vampir la imatge de la *New Woman* —que tenia la capacitat de renunciar a la maternitat, tenia permesa l'entrada al món laboral i podia involucrar-se en política i altres esferes socials—, com una manera d'explicar els temors col·lectius amb fantasies mitjançades per tabús.

⁸⁷ Gubern, 2014, pp.144-161.

⁸⁸ López, 2016.

⁸⁹ Dijkstra, 1986, p.348.

Els primers vampirs literaris van ser femenins: *Die Braut von Korinth* (1797) de Goethe i *Christabel* (1816) de Samuel Taylor Coleridge. *The vampyre* (1819) de John William Polidori va ser la primera novel·la vampiresca i *La Morte amoureuse* (1836) de Théophile Gautier, *Varney the Vampire* (1840) i *Lokis* (1869) de Prosper Mérimée marcarien les bases per a les dues narratives més exitoses del segle: *Carmilla* (1872) de Joseph Sheridan Le Fanu i *Dracula* (1897) de Bram Stoker –que tot i que el protagonista és masculí opera en un món de dones.⁹⁰ La contínua popularitat de les dues últimes, portades al cinema repetidament, és un testimoni de la guerra de l'època declarada contra la dona. Denota la preocupació antifemenina de l'imminent segle XX negociada a través de la imaginació i fantasia sociològica, així la literatura vampírica adverteix de la “set de sang” feminista.⁹¹

2.2.2. *Carmen* (Cecil B. DeMille, 1915) amb Geraldine Farrar com a Carmen

Carmen és una pel·lícula de l'emblemàtic Cecil B. DeMille. Aquest director va ser una icona de la indústria cinematogràfica, amb una nombrosa producció –més de 70 pel·lícules– que comprenien tant historia del cineel Hollywood mut com el clàssic. Va estrenar-se l'any 1915, en un moment important per a la història del cinema i per a la consolidació de la narrativa cinematogràfica (Fig. 43).

Es tracta d'una adaptació de la novel·la amb el mateix nom de l'autor francès Prosper Mérimée, publicada en forma de serial el 1845, i finalment en llibre el 1847. El 1875 es va estrenar en format òpera amb la música de Georges Bizet i llibret de Ludovic Halévy i Henri Meilhac. És una obra literària amb nombroses traduccions al llenguatge cinematogràfic i operístic. El primer exemplar fonosilent va aparèixer el 1906 a càrrec d'Alice Guy. I el mateix any que la *Carmen* de B. DeMille també va sorgir la de Raul Walsh interpretada per Theda Bara i *Burlesque on Carmen*, una versió paròdica de Charles Chaplin.

Carmen es rodaria als estudis de Lasky –que posteriorment donarien lloc a la Paramount– amb el guió de William C. DeMille i tindria el desorbitat cost de 23.000 dòlars, i amb una recaptació de 147.000. Aquestes xifres, extraordinàries per a l'època, denoten el gran èxit del film i els primers moments daurats d'un Hollywood balafiador.

Els intèrprets principals van ser Wallace Reid com a José i Geraldine Farrar com a Carmen. Farrar era una popular cantant d'òpera, portada a Hollywood pel productor Jesse L. Lasky després de veure-la interpretar *Madame Butterfly* a Nova York.⁹² Li va oferir un contracte pel qual filmaria tres pel·lícules per 20.000 dòlars i totes les despeses pagades. A causa de l'excel·lent recepció, Farrar va actuar en 15 pel·lícules entre 1915 i 1920 –quatre d'elles dirigides per B. DeMille: *Temptation*, *Juana de Arco*, *The Woman God Forgot*, *The Devil-Stone*.

⁹⁰ Keeseey, 1997, pp.52-5.

⁹¹ Dijkstra, 1986, pp.339-342.

⁹² Cantant des de 1902, es documenten més de 500 representacions d'aquesta soprano en el Metropolina Opera House de Nova York.

La soprano despertava una gran admiració entre el públic, era seguida de manera sistemàtica per multitud de persones –principalment noies– de l’alta i mitjana classe estatunidenca, fascinades per la seva personalitat forta i independent. Les seves fanàtiques, anomenades “gerryflapers”, tenien actituds contràries als valors convencionals de la societat benpensant americana: conduïen, bevien, fumaven...⁹³

El personatge que interpreta també encaixa amb la *New Woman*: Carmen perfila la *femme fatale* perillosa, intel·ligent i sense remordiments. En un escenari ambientat en una Espanya mítica, la cigarrera sedueix a José fent que perdi el seu rang militar, la seva fortuna i el condueix fins a la mort. Torna a aparèixer Europa com aquest escenari per a l’erotisme i exotisme on el personatge mític-històric és retratat com una dona decidida. Té molta actitud i propòsits, és conscient dels seus encants i se’n serveix per a aconseguir allò que vol: és capaç d’obsessionar a qualsevol home amb la seva confiança, utilitza mirades poderoses i moviments sensuals per a seduir-los com a mètode per a l’ascens social. No té por de les repercussions dels seus actes, se sent orgullosa d’assolir allò que es proposa amb els mitjans que considera necessaris.

Es fa latent la seva capacitat de decisió, mostrant-se disponible per a qui vol i inaccessible per als altres. Ho demostra amb frases com “my love is mine - to give or to deny”, o amb “you have killed me, José - but I am free!” en el tràgic final del film.

Hi ha una emblemàtica escena on Carmen es baralla a la fàbrica de cigars amb Frasquita, interpretada per Jeanie MacPherson (Fig. 44).⁹⁴ Aquesta representació de dones violentes figura la idea de la naturalesa bruta i accions indignes portades a terme per dones, pot ser vista com una continuació de la instància de la involució cultural derivada de l’emancipació femenina. Aquest tema apareix en pintures de tombant de segle, com les de Jean Veber, on es mostren obreres nues lluitant (Fig. 45,46). Són escenes de cossos voluptuosos sumits en combat que fomenten el plaer voyeurístic de veure dones en activitats amb connotacions bestials.⁹⁵

2.2.3. Camille (Ray C. Smallwood, 1921) amb Alla Nazimova com a Camille

Camille és una pel·lícula estrenada el 1921 i dirigida per Ray C. Smallwood. Representa la modernització de la novel·la d’Alexandre Dumas (fill), que relata la redempció a través de l’amor d’una cortesana parisenca que abandona la ciutat per viure la seva història romàntica al camp. Donaria peu a l’opera de Giuseppe Verdi *La Traviata* (1853) i, més tard, a diverses aportacions cinematogràfiques.

⁹³ Heredero, 2016.

⁹⁴ Tenia una gran trajectòria com a actriu, però a partir de la seva intervenció en aquesta pel·lícula es va convertir en una de les dones més influents de Hollywood, escrivint trenta de les pel·lícules de DeMille i va ser una de les fundadores de l’Acadèmia de Cinema de Hollywood.

⁹⁵ Dijkstra, 1986, p.286.

La protagonista, Marguerite Gautier, apareix caracteritzada com l'immortal arquetip literari de Dumas de la prostituta de luxe i cèlebre per la seva bellesa, protegida per diversos homes de gran fortuna –entre els quals destaquen un comte i un duc–, que s'allibera de la seva professió en enamorar-se. Armand Duval, un advocat provinent d'una família burgesa provinciana, cau rendit als peus de la jove només veure-la en arribar a la jungla que és París. I ambdós marxen junts a Amèrica, tanmateix, aquesta felicitat és fugaç, ja que Camille renuncia a l'amor coaccionada per les objeccions del pare de Duval. La severitat i autoritat moral d'aquesta implacable figura obliguen a Camille a tornar a la metròpoli en benefici del respecte a l'ordre social de la seva classe i l'honor de la família honrada i de conviccions catòliques. A més, per a completar el cicle de tragèdies, Marguerite finalment mor de tuberculosi o sífilis, una malaltia de la qual estaven exemptes les joves pures de l'època.

No és casual que Armand regali a Camille l'obra de *Manon Lescaut* (1731), que es converteix en un auguri i símbol del seu amor, i on la jove es veu reflectida en el personatge de la novel·la. Mentre Marguerite i Armand són els amants separats per culpa del passat de l'excortesana, l'amic del jove, Gaston, i la costurera Nichette representen la contrapart, el triomf d'un amor feliç, la possibilitat d'un matrimoni florent.

Tant la novel·la com la pel·lícula, tenen París com a escenari i ambdues anuncien períodes crucials per a la història Europea: el mateix any de la publicació de l'obra de Dumas esclataria la revolució de 1848, la insurrecció popular que obligaria Lluís Felip a abdicar donant lloc a la Segona República Francesa; per altra banda, el film de 1921 s'insereix en el període d'entreguerres, caracteritzat per una irreflexiva alegria als Estats Units i un intent de gaudir amargament a les capitals europees per tal d'oblidar irresponsablement. Encaixen en un marc perfecte d'ambient festiu al caire de l'abisme.⁹⁶

Els estilismes i decorats exerceixen una funció dramàtica. Quan Camille és a París, el lloc de perdició on és una *femme fatale*, els decorats són abstractes, mentre l'ambientació es dulcifica i naturalitza quan viatja als Estats Units; la placidesa bucòlica del camp de la segona part contrasta amb els interiors geometritzants de la primera. L'estilisme de la pel·lícula, dissenyat per Natacha Rambova, denota la influència dels dissenys avantguardistes dels ballets russos i il·lustra els bojos i frenètics anys vint amb una decoració futurista i art déco posada al dia, simbolitzen la metròpolis decadent i alegre (Fig. 47, 48). Es mostra la imatge d'una ciutat que no dorm, despreocupada i hedonista, abstreta en entreteniments buits i balls desenfrenats que fan oblidar els drames personals de cada personatge.

Els intèrprets, l'italià Rodolfo Valentino i la russo-estatunidenca Alla Nazimova –també protagonista de *Salomé* (1923) (Fig. 49), dirigida per Charles Bryant–, eren estrelles de Hollywood i icones de

⁹⁶ Monmany, 2016.

l'època, encarnaven la modernitat i potenciaven la noció d'actualització del drama de Dumas escrit al segle anterior.

Es tracta d'una història de sacrifici relatada a través d'una *femme fatale* immolada, on es projecta l'eterna equació dona-vici-malaltia-mort amb imatges de les conseqüències d'una vida relacionada amb la prostitució.

2.2.4. Cobra (Joseph Henabery, 1925) amb Nita Naldi com a Elsie Van Zile

Cobra (1925) és una pel·lícula de Joseph Henabery amb Nita Naldi, Rodolfo Valentino i Claire de Lorez. Es tracta d'un film sobri amb uns interiors elegants i diàfans, una acurada decoració i una actuació continguda que no abusa de l'exageració característica del cinema mut. Té un final tràgic i allisonador, és una evidència dramàtica dels codis morals de l'època i reveladora de les preocupacions del moment.

S'observen diferències en el vestuari de cada personatge. L'estilisme de Rodrigo Torriani, l'atractiu comte italià i seductor per naturalesa, és refinat i aristocràtic. En canvi, Elsie, la dona manipuladora de bellesa esplendorosa i d'afany materialista ostenta fastuosos abrics de pell, vestits brillants i suggerents, joies i maquillatges elaborats (Fig. 50). És caracteritzada com una autèntica *vamp*: compleix l'anhel per atresorar productes de luxe, trobem el mòbil de l'explotació econòmica, rebutjat pel protagonista, però s'aprofita dels recursos de Jack Dorning, amb qui es casa. Mentre ella és gelosa, d'actituds tòxiques, ossada i infidel, Mary Drake, la secretaria, és dolça i prudent, i així ho demostra el seu estilisme discret. Miss Drake no es deixa seduir pels encants de l'aristòcrata, és un exemplar de la dona de l'època, encantadora i complaent, però amb les idees clares, no cau rendida davant la seducció masculina.⁹⁷

Mr. Torriani representa el llibertinatge i vicis europeus, és un faldiller redimit que intenta fixar-se únicament en la secretaria, amb qui manté una bona relació d'amistat. Té un passat amb les dones que li passa factura, aquesta herència –amb arrels familiars– fa que vegi les dones com un perill. La cobra adquireix importància cabdal perquè és un símbol, representa aquesta temptació i amenaça femenina (Fig. 51).

La iconosfera europea de les arts i la literatura del segle XIX ressaltava aquesta connexió simbòlica i sexual entre la dona i la serp. Les descripcions femenines sovint la retrataven com "serpentina" i "sinuosa" a causa de la seva bellesa bestial. Destaca l'obra de Flaubert, on es descriu la trobada eròtica entre Salambó i una serp. Les representacions genèriques de la dona en connivències amb serps va proliferar amb temàtiques de Lilith, Salambó, Làmia i criatures marines reptilianes. Se subratlla la connotació fàl·lica del rèptil, cosa que afegeix un fort erotisme a aquestes obres (Fig. 52,53). Així

⁹⁷ Sánchez, 2017.

doncs, en les seves implicacions malvades, la dona no només és temptada per la serp sinó que esdevé la serp mateixa: Eva i la serp són coextensives ().⁹⁸

Els aspectes estilístics d'una Nita Naldi enjoiada i de sensualitat reptiliana recorden al poema de Baudelaire de *Le Serpent qui danse* a *Les fleurs du mal*:

Tes yeux, où rien ne se révèle/De doux ni d'amer,/Sont deux bijoux froids où se mêle/L'or avec le fer./À te voir marcher en cadence,/Belle d'abandon,/On dirait un serpent qui danse/Au bout d'un bâton.⁹⁹

2.2.5. Die Büchse der Pandora (G. W. Pabst, 1929) amb Louise Brooks com a Lulú

Die Büchse der Pandora o *La capsula de Pandora* (1929) és una de les pel·lícules de l'última etapa del cinema mut. Basada en les obres teatrals de Frank Wedekind *Der Erdgeist* (1895) i *Die Büchse der Pandora* (1902), és portada a la gran pantalla pel director austríac Georg Wilhelm Pabst, i abans per Leopold Jessner amb l'actriu danesa Asta Nielsen.

Pabst idea la pel·lícula en una Alemanya derrotada després de la Guerra Mundial, en un context de descontentament i humiliació i una galopant crisi econòmica i política. Tanmateix, els darrers anys de la República de Weimar van presenciar un gran dinamisme de la cultura i Berlín va convertir-se en un centre neuràlgic creatiu; també era el moment d'una revolució sexual, un gran enrenou que permeabilitzaria totes les capes de la societat. Aquestes idees es manifesten en la producció del director, que dota d'esperit polèmic els seus films i els orienta cap a un realisme crític i social, militant la denominada Nova Objectivitat.¹⁰⁰

El director va escollir com a protagonista l'actriu estatunidenca Louise Brooks, que amb *Lulú*, *Tagebuch einer Verlorenen* (1928) i *Prix de beauté* (1930) d'Augusto Genina –amb el guió de René Claire i Pabst–, assoliria el zenit de la seva carrera artística i seria el rostre de tres pel·lícules mestres del cinema silenciós europeu.¹⁰¹

L'estereotip de la vamp fa fortuna en aquesta pel·lícula, articulada entorn de la presència de l'actriu. Louise Brooks concilia amb gràcia la condició de *femme fatale* de Lulú, encarna perfectament la imatge de la ingènua seductora, la innocent perversitat i destrucció.

Es tracta d'un relat de les conquestes de la prostituta, l'univers de Lulú es configura com el microcosmos de la ciutat de Weimar: es presenta una burgesia decadent i arruïnada en ambients subversius i tèrbols com a motiu visual –cases d'apostes, sòrdids carrerons amb escassa il·luminació de fanals, espais estrets... És una àvida seductora, amb la seva penetrant i coqueta mirada, el seu atlètic i androgin cos, el seu característic pentinat bob de color negre (Fig. 54). El seu pansexualisme

⁹⁸ Dijkstra, 1986, pp.305-7.

⁹⁹ Baudelaire, 1861.

¹⁰⁰ Gubern, 2014, p.142.

¹⁰¹ Rivero, 2017.

atrau tant a homes com a dones i els porta irremeiablement a la ruïna física i moral. Finalment, serà assassinada la nit de Nadal a Londres per Jack l'Esbudellador, mentre pel carrer marxa l'Exèrcit de Salvació.

Lulú contamina i devasta allà on va, causant desastres al seu pas. L'associació amb Pandora és clara, fins i tot en el mateix film Lulú és comparada pel fiscal amb el personatge de la mitologia clàssica durant el judici de la mort del seu marit. La primera plasmació literària de Pandora l'ofereix Hesíode a *Opera et Dies*. El mite narra un moment esplendorós de la humanitat, només composta per homes habitant un paradís terrenal, en què Prometeu desitjava elements limitats als déus i roba el foc de l'Olimp. Zeus entra en còlera i decideix venjar-se, ordenant Hefest que modelí una jove bellíssima amb argila que dota amb els dons que li contribueixen els déus –entre ells, la mentida, la traïció i la perfídia per Hermes. Li entrega una caixa tancada que conté tots els mals del món, que ella destapa escampant les desgràcies i infortunis al món terrenal. Així doncs, Com l'Eva cristiana, Pandora va ser la culpable de portar als homes les catàstrofes, a més de compartir la curiositat per testejar l'autoritat divina.¹⁰²

El mite també va tenir la seva repercussió en l'art i Pandora va usar-se com a vehicle per a la representació de la *femme fatale* de finals del segle XIX, com la mítica Pandora amb el singular arquetip de Rossetti (Fig. 55).

¹⁰² E. Panofsky desenvolupa a *La caja de Pandora*, que van ser els Pares de l'Església els que van participar en la difusió del mite de Pandora com una associació definitiva amb Eva, ja que equiparen el relat cristià amb el seu paral·lel cristià. Bornay, 2008, pp.161-2.

CONCLUSIONS

L'aparició de la *vamp* al cinema pot semblar a ulls de l'espectador un nou tipus més independent que reajusta els valors i empodera la dona respecte a l'anterior "noia trofeu" i núvia virginal de l'heroi del film. L'objectiu es trunca en exposar-se com a model de sensualitat i exotisme, com a estàndard de bellesa: un plaer visual, un misteri per desxifrar o un cas per resoldre. Aviat un s'adona que aquestes identitats són mites ideats per a una societat consumidora de cossos, afamada per trobar una nova via d'expressió on bolcar fantasies i malsons.

De nou, relega la dona a encaixar en uns motlles específics dels quals no es pot moure. Els arquetips no són formacions naturals, orgàniques, són construccions artificials. Aquí radica la importància d'establir genealogies, analitzar les circumstàncies dels orígens i el desenvolupament d'una figura com la *femme fatale*. Cal atendre al context històric i incidir en la significativa reiteració, ja que la insistència és polèmica i reveladora. D'aquesta manera la *femme fatale* esdevé una mesura del canvi social i l'ansietat cultural: quan no està a l'avantguarda de l'expressió cultural, està esperant l'oportunitat per revelar-se una vegada més.

Així, descobrim com la fascinació de l'època per la dona com a encarnació del mal és el resultat lògic d'un entorn cultural que esperava de l'home una actitud bel·ligerant amb un ideal d'abstinència, que fomentava la desconfiança en l'altre en l'esfera socioeconòmica i glorificava les virtuts del sacrifici.

En el discurs artístic finisecular i en el filmic a principis del segle XX, els personatges femenins van esdevenir fortes estereotipacions dels models vigents. Això no obstant, van estar construïdes al voltant de paràmetres sexistes i de rendibilitat econòmica. El cinema i Hollywood, com a medi i fenomen de masses, va proporcionar objectes de desig i per al consum: d'adoració o de violència. Però la realitat no encaixa en els motlles dualistes, la recerca de veritats absolutes en l'espai de representació i escenificació és incoherent i deriva en estàtics absurds. Per això, van proliferar diferents arquetips en una sort de simulacre en un joc binari entre la submissió, la docilitat, la innocència, i, per altra banda, la lascívia, la desobediència, la destrucció. Ja que la dona es concep com a manejable o com a consumible.

Així doncs, la dona antagònica, la descendent de Lilith, les dones que poblaven les pintures de Rossetti i Burne-Jones, els poemes de Swinburne i Baudelaire, les creacions de simbolistes, romàntics, estetes, decadents i dels embellidors modernistes, fins a la vampiresca Theda Bara i la redimida Marguerite Gautier, totes elles, sorgides d'entre les fabulacions de l'univers representacional masculí i la cultura de masses, s'han rebel·lat posant de manifest la seva força i han demostrat un cop més que ningú no es resisteix als seus encants.

BIBLIOGRAFIA

- Abel, R. (1996). *Silent film*. New Brunswick: Rutgers University Press.
- Aubert, J.M. (1975). *La femme. Antiféminisme et Christianisme*, París: Cerf/Desclée.
- Bade, P. (1979). *Femme Fatale: Images of Evil and Fascinating Women*. Nova York: Ash & Grant Ltd.
- Barilli, R. (2017). *Los prerrafaelitas*. Madrid: Casimiro.
- Baudelaire, C. (1861). *Les Fleurs du mal*. Disponible a: <https://fleursdumal.org/poem/125>
- Bautista, E. (2015). Le Dur métier d'être belle femme. Sobre los arquetipos femeninos en Les Fleurs du Mal. *Archivum: Revista de la Facultad de Filosofía y Letras*, N° 65, 27-56.
- Becker, E., Prettlejohn, E., Treuherz, J. (2003). *Dante Gabriel Rossetti*. Zwolle: Wanders Publishers.
- Bornay, E. (2008). *Las Hijas de Lilith*. Madrid: Ensayos Arte Cátedra.
- Comte, A. (1880). *The positive philosophy*, Chicago: Belford, Clarke & Co. Publishers.
- Corbin, A. (1978). *Les filles de noce: Misère sexuelle et prostitution aux 19e. et 20e. siècles*. París: Ed. Aubier Montaigne.
- Dabrowski, M. (1981). *The symbolist aesthetic* [exhibició]. Nova York: Museum of Modern Art.
- Darien, G. (1898). *Le Voleur*. París: P.-V. Stock Éditeur.
- Dijkstra, B. (1986). *Idols of Perversity. Fantasies of Feminine Evil in Fin-de-Siècle Culture*. Nova York: Oxford University Press.
- Dos, M. (2009). Brujas del celuloide. Una selección. *Dossiers Feministes*, N°13, 135-146.
- Forel, A. (1906). *The Sexual Question*. Nova York: Physicians and Surgeons Book Company.
- Gubern, R. (2006). Estereotipos Femeninos En La Cultura De La Imagen contemporánea. *Anàlisi: Quaderns de Comunicació i Cultura*, N° 9, 33-40.
- Gubern, R. (2014). *Historia del cine*. [EPub]. Ciutat de Mèxim: Titivillus.
- Harrison, F. (1977). *The Dark Angel. Aspects of Victorian Sexuality*. Nova York: Universe Books.

- Herederó, C.F. (9 de desembre de 2016). *Carmen (Cecil B. DeMille, 1915)*. [Sessió de conferència].
Femme fatale, vamp, flapper y otros estereotipos de la mujer en el cine mudo. Madrid:
Fundación Juan March.
- Hidalgo, M. (7 d'abril de 2017). *Flor de capricho (Victor Fleming, 1926)*. [Sessió de conferència].
Femme fatale, vamp, flapper y otros estereotipos de la mujer en el cine mudo. Madrid:
Fundación Juan March.
- Hinterhäuser, H. (1997). *Fin de Siglo. Figuras y Mitos*. Madrid: Taurus.
- Jullian, P. (1971). *Dreamers of Decadence. Symbolist painters of the 1890s*. Nova York: Praeger.
- Keesey, P. (1997). *Vamps, An illustrated History of the Femme Fatale*. California: Cleiss Press.
- López, S. (7 d'octubre de 2016). *Había un necio (Frank Powell, 1915)* [Sessió de conferència].
Femme fatale, vamp, flapper y otros estereotipos de la mujer en el cine mudo. Madrid:
Fundación Juan March.
- Menon, E.K. (2006). *Evil by Design. The creation and Marketing of the Femme Fatale*. Chicago:
University of Illinois Press.
- Michelet, J. (1866). *Woman (La femme)*. Nova York: Carleton Publishers.
- Monmany, M. (11 de novembre de 2016). *La dama de las camelias (Ray C. Smallwood, 1921)*.
[Sessió de conferència]. Femme fatale, vamp, flapper y otros estereotipos de la mujer en el
cine mudo. Madrid: Fundación Juan March.
- Moody, N. (2003). Elinor Glyn and the Invention of "It." *Critical Survey*, N° 15 (3), 92-104.
- Morin, E. (2005). *The Stars*. Minneapolis: Minnesota University Press.
- Praz, M. (1933). *The Romantic Agony*. Ohio: The World Publishing Company.
- Proudhon, P.J. (1875). *La pornocratie, ou Les femmes dans les temps modernes*. París: A. Lacroix et
Cie Éditeurs.
- Pearsall, R. (1969). *The worm in the bud: the world of Victorian sexuality*. Londres: Weidenfeld &
Nicolson.
- Rivero, M.R. (5 de maig de 2017). *La caja de Pandora (G. W. Pabst, 1928)*. [Sessió de conferència].
Femme fatale, vamp, flapper y otros estereotipos de la mujer en el cine mudo. Madrid:
Fundación Juan March.
- Ruskin, J. (1907). *Sesame and Lilies*. Londres: George Allen.

Sánchez, C. (20 de gener de 2017). *Cobra (Joseph Henabery, 1925)*. [Sessió de conferència]. Femme fatale, vamp, flapper y otros estereotipos de la mujer en el cine mudo. Madrid: Fundación Juan March.

Staiger, J. (1995). *Bad women: regulating sexuality in early American cinema*. Minneapolis: University of Minnesota Press.

Swinburne, A. (1866). *Poems and Ballads*. Disponible a:
<http://www.telelib.com/authors/S/SwinburneAlgernonCharles/verse/p1/sanguine.html>

Tolstóy, L. (1935). *What Then Must We Do?*. Londres: Oxford University Press.

Valle-Inclán, R. (1972). *La cara de Dios*. Madrid: Taurus.

Weininger, O. (1906). *Sex and Character*. Nova York: G. P. Putnam's Sons.

ANNEX



Figura 1. Allston, C. (1902). Convent thoughts [Oli sobre llenç]. Oxford: Ashmolean Museum.



Figura 2. Handerson, A. (1891). Virgin Enthroned [Oli sobre llenç]. Washington, DC: Smithsonian American Art Museum.

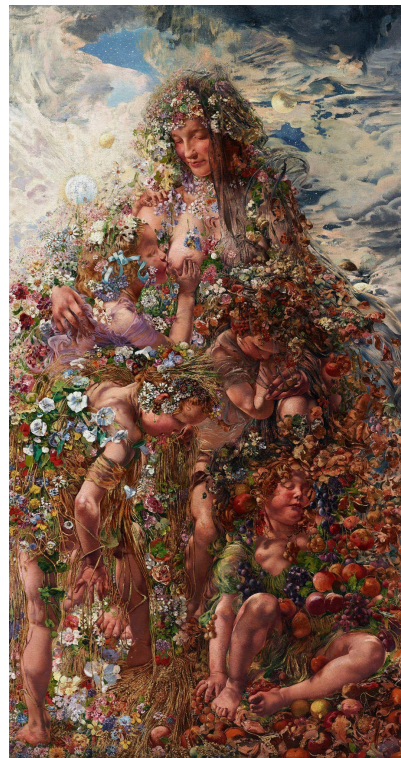


Figura 3. Frederic, L. (1894). *Nature or Abundance* [Oli sobre llenç]. Texas: Dallas Museum of Art.

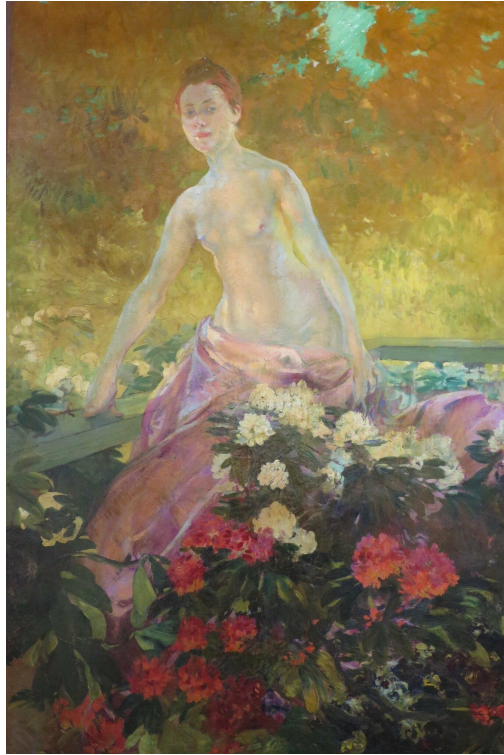


Figura 4. Besnard, P.A. (1890). *Vision de la Femme* [Oli sobre llenç]. Venècia: Ca' Pesaro.



Figura 5. Rossetti, D.G. (1848). *La Belle Dame sans Merci* [Ploma i sèpia amb una mica de llapis]. Col·lecció privada.



Figura 6. Waterhouse, J.W. (1893). *La Belle Dame sans Merci* [Oli sobre llenç]. Darmstadt: Museu estatal de Hesse.

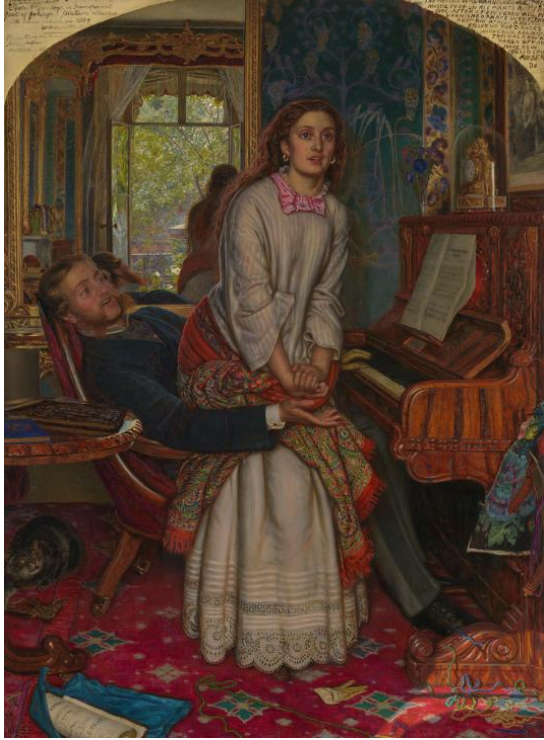


Figura 7. Hunt, W.H. (1853). *The Awakening Conscience*. [Oli sobre llenç]. Londres: Tate Museum.



Figura 8. Brown, F.M. (1893). *Stages of Cruelty* [Aqüarel·la sobre paper]. Londres: Tate Museum.



Figura 9. Rossetti, D.G. (1859). *Bocca Baciata (Lips That Have Been Kissed)*. [Oli sobre llenç]. Boston: Museum of Fine Arts.

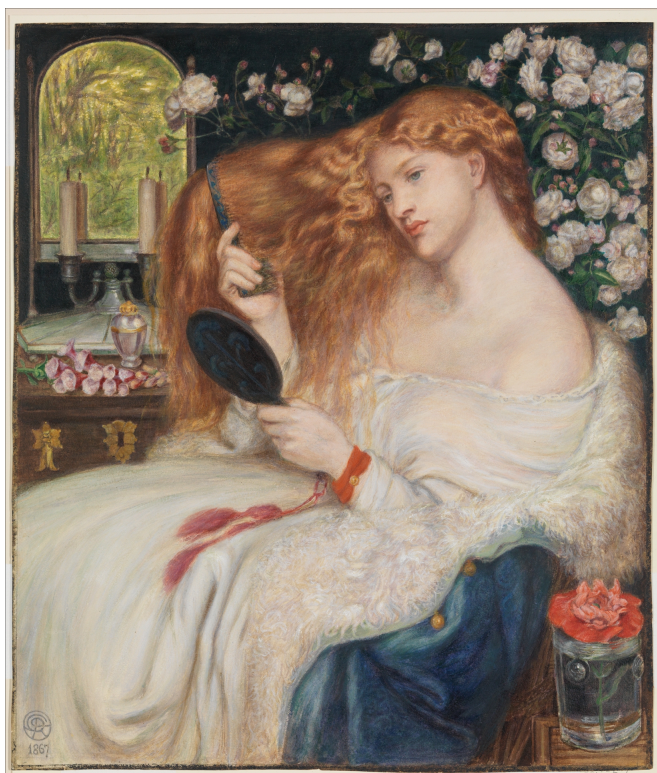


Figura 10. Rossetti, D.G. (1867). *Lady Lilith*. [Oli sobre llenç]. Nova York: Metropolitan Museum.



Figura 11. Rossetti, D.G. (1877). *Astarte Syriaca*. [Oli sobre llenç]. Manchester: Manchester Art Gallery.

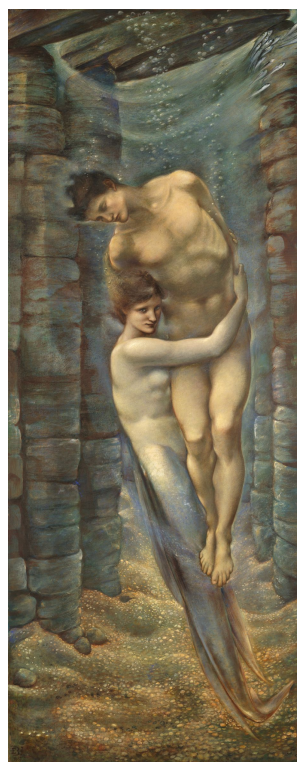


Figura 12. Burne-Jones, E. (1887). *The Depths of the Sea*. [Oli sobre llenç]. Cambridge: Harvard Art Museums.



Figura 13. Burne-Jones, E. (1873-5). *Laus Veneris*. [Oli sobre llenç].
Newcastle: Laing Art Gallery.



Figura 14. Moreau, G. (1876). *Salomé Dancing before Herod*. [Oli sobre llenç]. Los Angeles:
Hammer Museum.



Figura 15. Jean Delville, J. (1891). *The Idol of Perversity (L'idole de la perversité)*. [Grafit sobre paper]. Wiesbaden: Museum Wiesbaden.



Figura 16. Beardsley, A. (1894). *The Climax*. [Impressió de línia sobre vitela japonesa]. Londres: Victoria & Albert Museum.



Figura 17. Munch, E. (1893-4). *Death and Life*. [Oli sobre llenç]. Oslo: Munch Museet.



Figura 18. Munch, E. (1899). *The Kiss of Death*. [Litografia]. Oslo: Munch Museet.

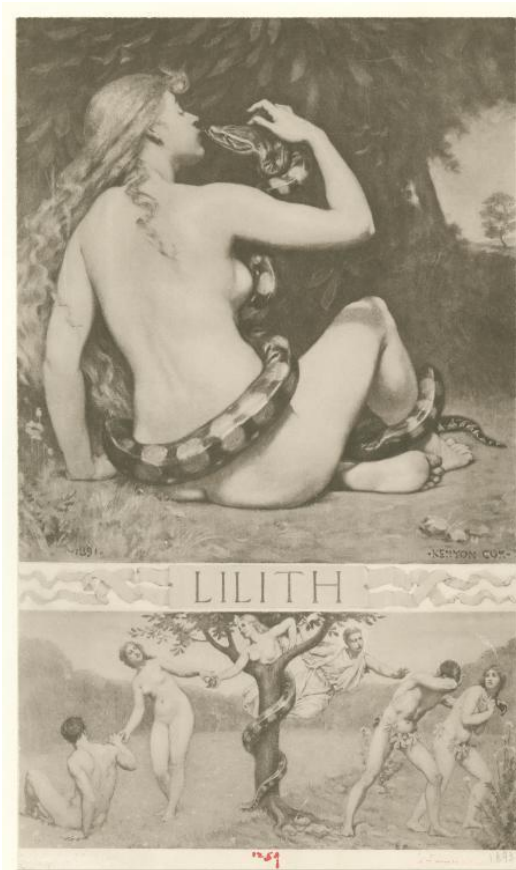


Figura 19. Cox, K. (1991-3). *Lilith*. Nova York: New York Public Library.

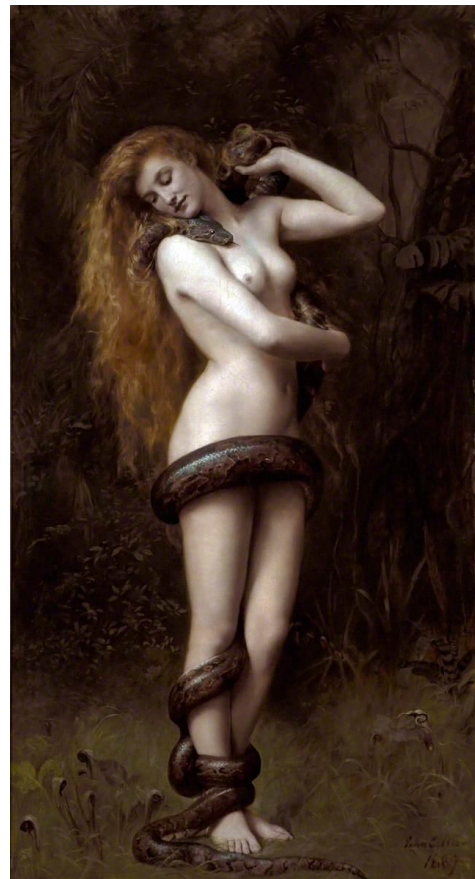


Figura 20. Collier, J. (1889). *Lilith*. [Oli sobre llenç]. Southport: Atkinson Art Gallery.

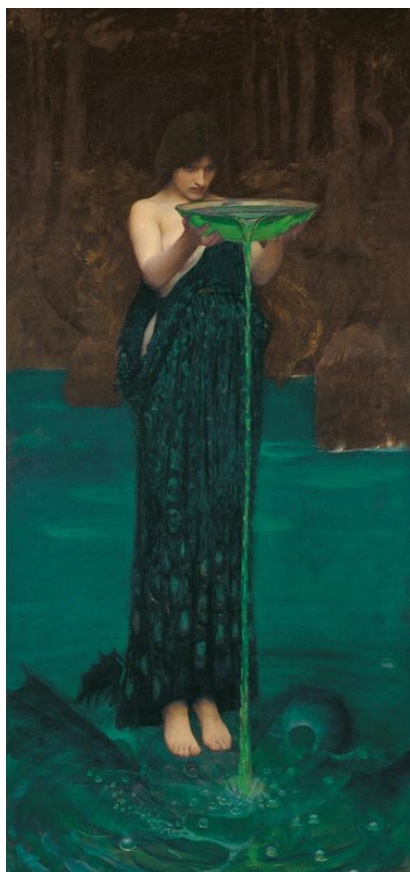


Figura 21. Waterhouse, J.W. (1892). *Circe Invidiosa*. [Oli sobre llenç]. Adelaida: Art Gallery of South Australia.



Figura 22. Hacker, A. (1893). *Circe*. [Oli sobre llenç]. Col·lecció privada.



Figura 23. Rops, F. (1878). *Pornocrates*. [Pastel i guaix]. Namur: Museu provincial Félicien Rops.



Figura 24. Rops, F. (1878). *La Tentation de saint Antoine*. [Pastel i guaix]. Bruseles: Biblioteca Reial de Bèlgica.



Figura 25. Von Stuck, F. (1895). *El petó de l'Esfinx*. [Oli sobre llenç]. Budapest: Szépművészeti Múzeum.



Figura 26. Von Stuck, F. (1904). *Sphinx*. [Oli sobre llenç]. Darmstadt: Museu Estatal de Hessen.



Figura 27. Knopff, A.F. (1889). *An Angel*. [Impressió de gelatina de bromur de plata i llapis de colors sobre cartolina]. Frankfurt: Museum Städel.



Figura 28. Munch, E. (1908-9). *Tigeren*. [Litografia]. Oslo: Munch Museet.



Figura 29. Von Stuck, F. (1893). *El peccat*. [Oli sobre llenç]. Munic: Alte Pinakothek.



Figura 30. Rops, F. (1885). La Dame au pantin. [Aquarel·la i llapis de color]. Namur: Musée Félicien Rops.



Figura 31. Munch, E. (1893). *Vampire*. [Oli sobre llenç]. Oslo: Munch Museet.



Figura 32. Dow, T.M. (1895). *The Kelpie*. [Oli sobre llenç]. Col·lecció privada.



Figura 33. Klimt, G. (1904). *Serps d'aigua I*. [Aquarel·la, guaix, llapis, or i plata sobre pergami]. Viena: Galeria Belvedere.



Figura 34. Delville, J. (1893). *Medusa*. [Llapis de colors i cera, guaix, ploma i tinta, pintura daurada sobre grafit, sobre paper teixit groc]. Chicago: Chicago Art Institute.



Figura 35. Mucha, A. (1897). *Poster per a Job*. [Litografia en color]. Londres: Victoria & Albert Museum..



Figura 36. Casas, R. (1900). *Sifilis*. [Litografia en color]. Barcelona: Museu Nacional d'Art de Catalunya.



Figura 37. Lenoir, M. (1896). *Le Monstre*. [Litografia en color]. Montricoux: Musée Marcel-Lenoir.

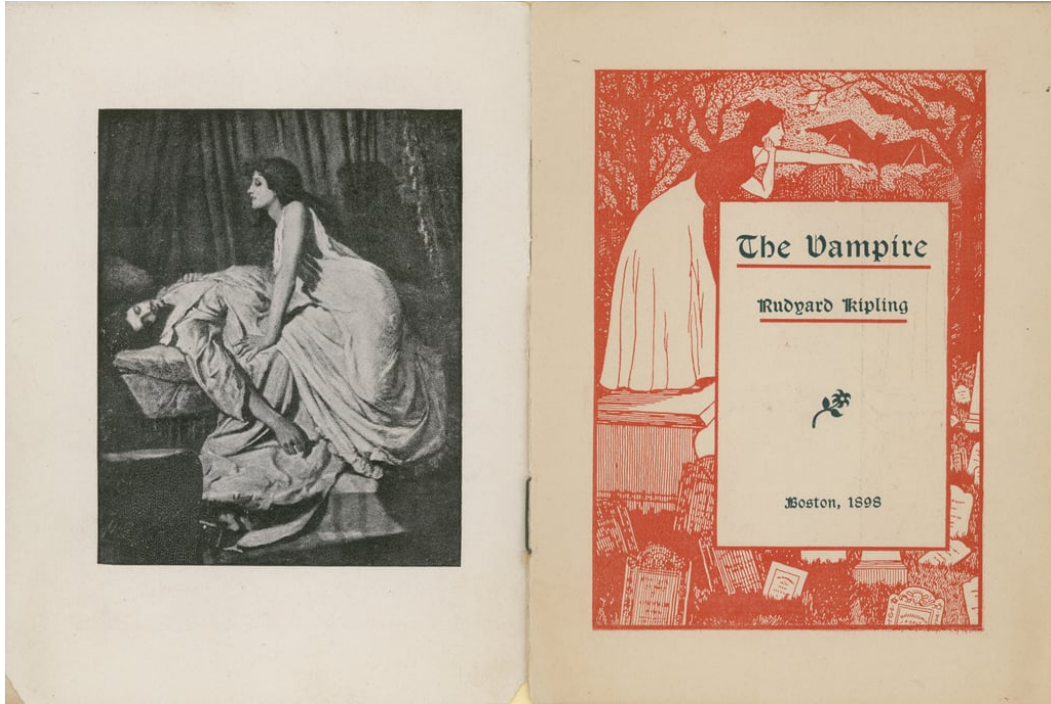


Figura 38. Burne-Jones, E. (c.1897). *The Vampire*. [Frontispici i pàgina de títol per a *The Vampire* de Rudyard Kipling]. Col·lecció privada.



Figura 39. Powell, F. (1915). *Theda Bara i Edward José* [Fotograma de la pel·lícula]. Imdb.



Figura 40. Fox Film Corporation. (1917). *Theda Bara a Cleopatra* [Fotografia]. Wikimedia Commons.



Figura 41. Fox Film Corporation. (1914). *Theda Bara en un cartell promocional d'"A Fool There Was"*. [Fotografia]. Vanity Fair.



Figura 42. Pénot, A. (1890). La femme chauve-souris. [Oli sobre llenç]. Col·lecció privada.



Figura 43. Jesse L. Lasky. (1915). Anunci de la pel·lícula de Carmen. [Fotografia]. Moving Picture World.



Figura 44. Jesse L. Lasky. (1914). *Jeanie MacPherson i Geraldine Farrar en una escena de Carmen*. [Fotograma de la pel·lícula]. Cecil B. De Mille Foundation.



Figura 45. Veber, J. (1897). *Bataille de Dames*. [Oli sobre llenç]. Col·lecció privada.



Figura 46. Veber, J. (1901). *Les lutteuses*. [Litografia]. Col·lecció privada.



Figura 47. Metro Pictures Corporation. (1921). *Alla Nazimova a Camille*. [Fotograma de la pel·lícula]. Wikimedia Commons.



Figura 48. Metro Pictures Corporation. (1921). *Alla Nazimova i Rodolfo Valentino a Camille*. [Fotograma de la pel·lícula]. Wikimedia Commons.



Figura 49. Metro Pictures Corporation. (1922). *Alla Nazimova a Salomé*. [Fotograma de la película]. MovieJawn.



Figura 50. Bain News Service. (1925). Nita Naldi. [Fotografía]. Library of Congress.



Figura 51. Metro Pictures Corporation. (1925). *Nita Naldi com una cobra*. [Fotograma de la pel·lícula]. Pinterest.



Figura 52. Idrac, J.A.M. (1882). *Salambó*. [Escultura]. Tolosa: Museu dels Agustins



Figura 53. Levy-Dhurmer, L. (1896). *Eve*. [Oli sobre llenç]. Col·lecció privada.



Figura 54. Pabst, G.W. (1929). *Louise Brooks in La caps de Pandora*. [Fotograma de la pel·lícula]. Imdb.



Figura 55. Rossetti, D.G. (1851). *Pandora*. [Oli sobre llenç]. Col·lecció privada.

