



Desvestindo a fatalidade: a evolução da imagem da *femme fatale* no cinema por meio do figurino

Desvistiendo la fatalidad. La evolución de la imagen de la femme fatale en el cine a través del vestuario

Undressing fatality. The evolution of the image of the femme fatale in the cinema through costume

Mercedes Rodrigues Sanchez¹

ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-9947-3865>

[**resumo**] Este artigo apresenta um estudo sobre a construção do arquétipo da *femme fatale* cinematográfica através do design do vestuário, desde a aparição da personagem da *vamp* no cinema mudo, até as *femmes fatales* do thriller erótico dos finais de 80 e 90, passando pelas mulheres que protagonizaram o *film noir* clássico da década de 40. A autora realiza uma seleção de filmes levando em consideração não apenas a qualidade do filme, mas fundamentalmente baseada na importância do design do figurino para a construção de personagens icônicas e a repercussão que determinados fatos tiveram, quer nas tendências da indústria da moda, quer na construção do arquétipo da mulher fatal no imaginário coletivo.

[**palavras-chave**] **Cinema. Moda. Design de vestuário. Femme fatale. Género.**

[**resumen**] Este artículo presenta un estudio sobre la construcción del arquetipo de la mujer fatal cinematográfica a través del diseño de vestuario, desde la aparición del personaje de la *vamp* en el cine mudo, hasta las *femmes fatales* del *thriller* erótico de finales de los 80 y 90, pasando por las mujeres que protagonizaron el cine negro clásico de la década de los 40. La autora realiza una selección de películas no sólo en base a la calidad del filme, sino fundamentalmente basada en la importancia del diseño de vestuario para la construcción de personajes icónicos y la repercusión que determinados vestidos tuvieron, tanto en las tendencias de la industria de la moda, como en la construcción del arquetipo de la mujer fatal en el imaginario colectivo.

[**palabras clave**] **Cine. Moda. Diseño de vestuario. Femme fatale. Género.**

[**abstract**] This paper presents a study on the construction of *femme fatale* archetype in cinema through costume design, from the appearance of the *vamp* character in the silent film era, to the *femmes fatal* in the erotic thriller of the late 80s and 90s, throughout the women who starred in the classic *film noir* of the 40s. The author makes a selection of films not only based on the quality of the movie, but fundamentally on the importance of costume design for the construction of iconic characters and the repercussion that certain dresses had both on the tendencies of commercial fashion, as well as on the construction of the *femme fatale* archetype in the collective imaginary.

[**keywords**] **Film. Fashion. Costume design. Femme fatale. Genre.**

Recebido: 09-12-2021

Aprovado: 08-02-2022

¹ Doutora em Ciência da Informação pela Universidad Complutense de Madrid (UCM). Professora do Centro Superior de Diseño de Moda (CSDMM) da Universidad Politécnica de Madrid (UPM). E-mail: mercedes.rodriguez@upm.es

“El vestuario de cine rompió estereotipos sociales y de género”

Jean Paul Gaultier

Introducción

Desde Lilith y Pandora, el arquetipo de la *femme fatale* ha estado presente en el imaginario colectivo occidental desde hace 3.000 años, primero a través de leyendas y relatos mitológicos y después por medio de la literatura y las artes plásticas. Siempre, el hombre ha ejercido el poder de crear arquetipos de feminidad a imagen y semejanza de sus deseos más íntimos y de sus temores más secretos, perpetuando roles femeninos enfrentados en una suerte de dualidad prototípica de la cultura occidental: frente a los modelos a imitar (virgen, madre, esposa), las figuras a condenar (prostituta, bruja, mujer fatal). Circe, Medea, Dalila, Salomé, Cleopatra, Carmen... la “sirena” de belleza irresistible que causa la perdición del hombre ha sido una presencia constante en las historias, literaturas y artes de diferentes culturas. La mujer fatal adquirió una vigencia renovada en el siglo XIX y, desde entonces, es un mito que ha servido de inspiración para escritores desde Théophile Gautier y Baudelaire a Nabokov, pasando por Émile Zola, Flaubert, Oscar Wilde, Stefan Zweig, y también artistas como Dante Gabriel Rossetti, Franz von Stuck, Munch o Klimt, entre otros. Su emergencia como figura central vino marcada por la confluencia de la modernidad, la urbanización, el psicoanálisis freudiano y las nuevas tecnologías (fotografía, cine) nacidas de la Revolución Industrial (DOANE, 1991); y en paralelo con los movimientos de liberación de la mujer, las primeras campañas de control de la natalidad y el impacto que el avance social de la Nueva Mujer tuvo en la población masculina de la época (BORNAY, 1995). “Lejos de ser un personaje frívolo, la *femme fatale* encarnaba las metamorfosis de la mujer moderna y el poder destructivo de la moda para obliterar las distinciones entre distintos tipos de mujeres.” (STEELE, 2018, p. 174).

Con la llegada del cine, la *femme fatale* encontró un nuevo medio para proyectar su fascinación, aunque no comenzaría en Hollywood, donde la moralidad puritana impuso el arquetipo contrario de la ingenua, encarnada por actrices como Lilian Gish o Mary Pickford. Los primeros personajes de mujeres devora-hombres surgieron en Europa: en 1910, el cine danés introdujo la figura de la vampiresa cuya “seducción es perversa y su frialdad encandila y esclaviza al espectador” (DÍAZ MATEOS, DÍAZ MATEOS y MOJARRO ZAMBRANO, 1998, p. 146); al tiempo que el cine italiano presentaba la diva latina, heredera del mito mediterráneo de la gran prostituta, adornada con perlas y plumas, cual odalisca dominadora y lasciva. Impulsada por el éxito del escandaloso cine nórdico, la mujer fatal viajó a Hollywood, donde encontró su medio natural para desarrollarse y triunfar, gracias especialmente al fenómeno del culto al *star system* que, a base de primeros planos de actrices fabulosamente maquilladas, peinadas y vestidas, favoreció la adoración fetichista de las estrellas.

Desde los primeros años del *star system* (1920-1960), los estudios construyeron identidades para sus estrellas. La *star* era una diosa porque el público la convertía en tal, pero sólo después de que el sistema entrenara, moldeara y fabricara “la mercancía” (MORIN, 1961). La estrella era sometida a procesos de industrialización y mercantilización, por lo que “no es de extrañar que el cine, nacido bajo el sello de tal modernidad como tecnología de representación, ofrezca un hogar hospitalario para la *femme fatale*” (DOANE, 1991, p. 2).² El sistema consistía en contratar en exclusiva a jóvenes promesas desconocidas para fabricarles una nueva persona, a base de un nuevo nombre, una biografía novelada y una cuidada imagen que, tras eficaces campañas de promoción, las convertía en ídolos para el público. Louis B. Mayer, cofundador de los estudios Metro-Goldwyn-Mayer, explicaba el proceso:

Una estrella se hace, se crea, se construye cuidadosa y fríamente, de la nada, de nadie. Todo lo que siempre busqué fue una cara. Si alguien me parecía atractivo, le hacía una prueba. Si una persona daba bien en pantalla, si fotografiaba bien, nosotros podíamos hacer el resto... Contratábamos genios del maquillaje, la peluquería, cirujanos para cortar un bulto aquí y allá, [...], diseñadores de ropa, expertos en iluminación, entrenadores para todo — esgrima, baile, caminar, hablar, sentarse y escupir.” (EYMAN, 2012, p. 266).³

Muchos de los Padres Fundadores de la industria cinematográfica provenían del sector de la moda: William Fox trabajó en el ramo de la confección, Adolph Zukor fue peletero; Louis B. Mayer, distribuidor de botones; Samuel Goldwyn, fabricante de guantes; Carl Laemmle, camisero... por lo que no debe extrañarnos que todos ellos comprendieran que la ropa con la que se viste y desviste a las estrellas no es un mero adorno, sino un elemento clave tanto del lenguaje fílmico, como de la construcción de las identidades cinematográficas y, a la postre, del negocio. A partir de los años 30, los grandes estudios de Hollywood contrataron a destacados diseñadores y los pusieron al frente de departamentos de vestuario con unos presupuestos millonarios. Nombres como Gilbert Adrian, Travis Banton, Orry-Kelly o Edith Head gozaban de tanta o más popularidad que los *couturiers* de París, como recordaba ésta última: “Entonces un diseñador era tan importante como una estrella. Cuando decías Garbo, pensabas Adrian; cuando decías Dietrich, pensabas Banton. Su magia era parte de la venta de la película” (SCHREIER, 1998, p. 2).⁴

² Traducción propia para: “It is not surprising that cinema, born under the seal of such modernity as a technology of representation, offers a hospitable home for the *femme fatale*”.

³ Traducción propia para: “A star is made, created; carefully and cold-bloodedly built up from nothing, from nobody. All I ever looked for was a face. If someone looked good to me, I’d have him tested. If a person looked good on film, if he photographed well, we could do the rest... We hired geniuses at make-up, hair dressing, surgeons to slice away a bulge here and there, [...] clothes designers, lighting experts, coaches for everything—fencing, dancing, walking, talking, sitting and spitting.”

⁴ Traducción propia para: “Then the designer was as important as a star —when you said Garbo, you thought Adrian; when you said Dietrich, you thought Baton. Their magic was part of selling a picture.”

Los estudios tomaron el control total sobre la imagen pública y privada de sus estrellas bajo contrato, hasta el punto de que sus guardarropas personales estaban definidos por el mismo diseñador que las vestía en las películas y que se aseguraba de adaptar un estilo para cada actriz hasta convertirlo en su segunda piel. Así, desde la mañana a la noche, Greta Garbo era la divina enigmática; Marlene Dietrich, la vampiresa ambigua; Jean Harlow, la rubia platino descarada; Rita Hayworth, la inalcanzable diosa del amor. Así, los diseñadores de vestuario contribuyeron a construir modelos icónicos y a alimentar la ilusión dentro y fuera de la gran pantalla, en una suerte de fusión entre el actor y el personaje, de confusión deliberada entre realidad y ficción.

Evolución de la imagen de la *femme fatale* en el cine

Las fatales silenciosas: de la vamp a la flapper.

Cuando el celuloide cobró vida comercial en 1894, lo hizo sin voz y así permaneció más de 30 años. Las primeras películas estaban pobladas por personajes, que compensaban la falta de voz con enormes ojos en blanco y manos gesticulantes. Por entonces sólo existían dos tipos de mujer en la pantalla: la ingenua y la vampiresa. A medio camino entre una y otra, más tarde surgió la *flapper*.

La vampiresa fue la primera mujer peligrosa del cine. Una criatura que, en lugar de alimentarse de sangre, lo hacía de hombres. La novela *Drácula* (1897), de Bram Stoker, inspiró al pintor Philip Burne-Jones su cuadro más célebre del mismo año, *The vampire*, que muestra una mujer inclinada al borde de un lecho, observando a un hombre yacente víctima de su mordisco. Rudyard Kipling, primo del pintor, escribió el poema *The Vampire* para el catálogo de la exposición, que a su vez inspiró una obra de teatro, una novela y finalmente, en 1915, la película *Había un necio* (*A Fool There Was*, 1915), protagonizada por Theda Bara. La actriz fue rebautizada a partir del anagrama de *Arab Death* (muerte árabe), se le fabricó una exótica biografía alejada de su Cincinnati natal y popularizó la palabra *vamp*, como prototipo de mujer fascinante que causa la degradación moral de los hombres a los que seduce y arruina la vida, sin remordimiento. La productora Fox ideó para Bara el eslogan “la mujer más perversa del mundo” y protagonizó papeles de Salomé, Safo, Margarita Gautier, Carmen o Madame du Barry. El escándalo llegó con *Cleopatra* (J. Gordon Edwards, 1917), en la que lució un revelador vestuario obra de George James Hopkins y un maquillaje extremo en el que destacaban sus enormes ojos ahumados (figura 1), una de las primeras tendencias que Hollywood exportó a la moda de la calle.

FIGURA 1 - THEDA BARA EN *CLEOPATRA*, 1917



FUENTE: Fox Film Corporation, 1 enero 1917. Archivo Wikimedia Commons.

El personaje de la *vamp* permitió que los diseñadores de vestuario arriesgaran con diseños cada vez más atrevidos, lucidos por actrices como Gloria Swanson, quien encarnó como ninguna el glamour fuera y dentro de la pantalla. En *Macho y hembra* (*Male and female*, Cecil B. DeMille, 1919), el polifacético Paul Iribe se encargó de vestirla sólo a ella entre todo el reparto (figura 2). Las visiones y flashbacks a tiempos antiguos sirvieron como excusa para una extravagante dirección de arte y para el lucimiento de un fabuloso vestuario, inspirado en el estilo oriental del genial Paul Poiret, para quien Iribe había ilustrado sus primeras colecciones.

FIGURA 2 - GLORIA SWANSON EN *MALE AND FEMALE*, 1919



FUENTE: Foto de Karl Struss. MoMA collection, 1 de enero de 1919. Archivo Wikimedia Commons.

La obra maestra del expresionismo alemán *La caja de Pandora* (*Die Büchse der Pandora*, G.W. Pabst, 1929) encumbró a la actriz estadounidense Louise Brooks en el inolvidable papel de Lulú, una joven ambiciosa y sin moral que acaba asesinada a manos de Jack el Des-tripador. Brooks compuso una imagen de la *femme enfant*, un arquetipo erótico de libérrima amoralidad (el *enfant* es el perverso polimorfo de Freud), que posteriormente inspiró el mito de Lolita (GUBERN, 2002). El estilo de Lulú es radicalmente moderno, muy diferente al de las exóticas *vamps*. Compuesto por ligeros vestidos blancos de satén o reveladoras transparencias, las prendas fluyen sobre el cuerpo esbelto y juvenil de Brooks que, pura carnalidad y fresca, mira al espectador desde la pantalla como si ésta no existiera. Como señala Diego Galán, “sólo en esporádicas ocasiones lució un erotismo similar en las películas de Hollywood [...] con un desparpajo que aún en nuestros días continúa siendo inconveniente” (GALÁN, 1985). Si alguna actriz nació para el blanco y negro, ésta fue Louise Brooks. Su presencia tenía una cualidad luminosa y su corte de pelo estilo *garçon* se convirtió en una de las tendencias más imitadas e intemporales.

Tras el final de la Primera Guerra Mundial, durante la que muchas mujeres ocuparon los puestos de trabajo de los hombres combatientes en el frente, se produjo la primera revolución sexual del siglo XX, que provocó un cambio radical tanto en el estilo de vida, como en la imagen mediática de la mujer. Diseñadoras como Coco Chanel supieron interpretar el *zeitgeist* y liberaron el cuerpo femenino; mientras que el cine se encargó de reflejar y difundir las modas del momento. El tiempo de la *vamp* había pasado y fue sustituida por una tribu de jóvenes liberadas, con ganas de divertirse y aspiraciones de independencia y, por ello, “fatales” para los hombres coetáneos. Había nacido la *flapper*, emblema de la era del jazz de los felices años 20.

FIGURA 3 - JOYCE COMPTON (IZDA.) Y CLARA BOW (DCHA.) EN *THE WILD PARTY*, 1929



FUENTE: Paramount Pictures, 1 enero 1929. Archivo Wikimedia Commons.

Olive Thomas protagonizó *The Flapper* (Alan Crosland, 1920), la película que retrató y puso nombre a esta nueva mujer. Pero la actriz que mejor encarnó el arquetipo fue Clara Bow, la más admirada de su generación e inspiradora del personaje de animación Betty Boop. Sus interpretaciones desinhibidas y vitales, acompañadas de constantes noticias de escándalos sexuales, la convirtieron en un ídolo para las jóvenes, que imitaban su forma de maquillarse, peinarse y vestirse con faldas cortas tableadas, vestidos de punto y fulares, con los que Travis Banton transformó a la vulgar chica de Brooklyn (figura 3).

Bow llegó a la cima de su popularidad con la película *Ello* (*It*, Clarence G. Badger y Josef von Sternberg, 1927) y a partir de entonces fue conocida como *la It Girl*, como todavía se llama a las mujeres que tienen ese algo que Dorothy Parker definió así: “It, ese extraño magnetismo que atrae a ambos sexos... Descarada, segura de sí misma, indiferente al efecto que produce. It, demonios. Bow lo tenía” (GÜMIL, 2018).

Cine Pre-Code: las mujeres complicadas.

El final del cine mudo llegó en torno a 1929, coincidiendo con el Crack de la Bolsa de Nueva York que volvería a reformular la imagen de la mujer en las calles y en la pantalla. Durante la Gran Depresión, millones de personas se quedaron sin trabajo y el cine se convirtió en el guardián de los sueños. Sólo en Estados Unidos, noventa millones de espectadores llenaban las salas de cine cada semana, huyendo de la desesperada realidad de sus vidas. Los estudios de Hollywood, que habían invertido grandes sumas de dinero en pasar del cine mudo al sonoro, comprendieron que el camino hacia la salvación de los ingresos por taquilla pasaba no tanto por relatos para levantar la moral, como por guiones escandalosos, aprovechando que la censura era más difícil de imponer ahora que los actores hablaban.

En el Hollywood *pre-code* (previo al Código Hays, de 1928-1934), las actrices dominaban las taquillas y los personajes femeninos se complicaron: tenían amantes e hijos fuera del matrimonio, exploraban su sexualidad, vestían con ropas de hombre, eran profesionales de éxito y, en general, vivían en la pantalla vidas que las mujeres reales sólo empezaron a experimentar a partir de la década de los 60. Esta combinación de sensualidad, independencia y alegría las hizo tan fascinantes como modernas; y a las películas, más atrevidas y libres que las que se hicieron décadas más tarde.

Greta Garbo interpretó a Diana en *La mujer ligera* (*A woman of affairs*, Clarence Brown, 1928), una joven que, tras haber sufrido un desengaño amoroso, se abandonaba a la “mala vida”. En esta película se inició el binomio colaborativo entre la Divina y Gilbert Adrian, que a partir de entonces fue el responsable de potenciar el aura de misterio, androginia y seducción fatal de la actriz que nunca reía. Para esta cinta, el diseñador la vistió con gabardina, blusa, pantalones y sombrero masculino, un estilo que la actriz hizo suyo fuera de la pantalla. Con el tiempo, la revista *Women’s Wear Daily* publicaría que el concepto de libertad en la moda femenina comenzó con la Garbo.

Adrian fue el diseñador estrella de la MGM de 1928 a 1942 y, desde Hollywood, influyó en la moda femenina de los años 30 y 40 con mayor intensidad que los *couturiers* parisinos. Vistió a Garbo en diecisiete películas y, aunque la actriz detestaba el papel de vampiresa, pocas veces lució tan exótica e irresistible como en *Mata Hari* (George Fitzmaurice, 1931) (figura 4).

FIGURA 4 - GRETA GARBO Y RAMÓN NOVARRO EN *MATA HARI*, 1931



FUENTE: archivo Wikimedia Commons.

La relación Adrian-Garbo finalizó cuando la MGM decidió cambiar la imagen de la actriz en *La mujer de las dos caras* (*Two-faced woman*, George Cukor, 1941). Garbo lucía vulgar, sin rastro del enigma sobre el que había construido el mito y las críticas fueron tan negativas, que la estrella sueca puso fin a su carrera prematuramente y el diseñador decidió abandonar el estudio:

Garbo fue la causa por la que abandoné la MGM. En su última película, querían convertirla en una *sweater girl*, la típica chica americana. Yo dije: ‘Cuando el glamour acaba para Garbo, también acaba para mí. Ella ha creado un ideal. Si destruis esa ilusión, la destruis a ella.’ Cuando Garbo salió del estudio, el glamour se fue con ella, y yo también” (TANABE, 2017).⁵

Marlene Dietrich era una actriz desconocida hasta que apareció como la cantante de cabaret Lola-Lola en *El ángel azul* (*Der Blaue Engel*, Josef von Sternberg, 1930). La cinta alemana trata el proceso de degradación que un respetable profesor sufre a manos de una joven armada con corsé, liguero y sombrero de copa. El estilo de Dietrich todavía estaba por pulir, pero esta película también es la historia del encuentro entre Marlene y Von Sternberg, el director que, cual Pigmalión, la moldeó a su gusto, la hizo perder peso, la enseñó a maquillarse y supo iluminar magistralmente su rostro para marcar los pómulos más famosos del cine. La propia Marlene reconoció más tarde que nació dos veces: en 1901 bajo el cielo berlinés y en 1930 bajo la cámara de von Sternberg. El mito de la devora-hombres quedó fijado de tal forma en el imaginario del espectador que los siguientes personajes no fueron, inevitablemente, sino diferentes versiones de la inolvidable Lola-Lola.

Ya instalada en Hollywood, Dietrich protagonizó *Marruecos* (*Morocco*, Josef von Sternberg, 1930), donde Travis Banton la vistió por primera vez colaborando, en buena medida, en la creación del mito, hasta el punto que la columnista de Hollywood Hedda Hopper afirmó que antes de este encuentro, Marlene parecía una *hausfrau*. La escena del cabaret en la que, pitillo en mano y vestida con esmoquin masculino, canta seductora ante Gary Cooper y acaba besando a una mujer del público, la inmortalizó como encarnación de la pansexualidad y “amante supremo, hombre o mujer” (SARRIS, 1966, p. 29), al tiempo que marcó un hito en la iconografía no ya del cine, sino de la moda del siglo XX (figura 5). En una época en que la ropa se percibía como una manifestación inequívoca del género, el uso de los pantalones masculinos por mujeres se consideraba un reflejo de una personalidad perversa e implicaba un claro desafío a la moral vigente. Las mujeres podían ser arrestadas por “disfrazarse de hombre” en público y el uso que de esta prenda hicieron Dietrich, Garbo o Hepburn sirvió para jugar con una imagen ambigua y andrógina, en un suerte de travestismo cosmético que, gracias al poder de seducción de estas estrellas, ayudó a difuminar las fronteras entre la feminidad y la masculinidad. Tuvieron que pasar tres décadas para que Yves Saint Laurent recuperara definitivamente el esmoquin para el armario de las mujeres reales.

⁵ Traducción propia para: “It was because of Garbo that I left MGM. In her last picture they wanted to make her a sweater girl, a real American type. I said, “When the glamor ends for Garbo, it also ends for me. She has created a type. If you destroy that illusion, you destroy her.” When Garbo walked out of the studio, glamor went with her, and so did I.”

FIGURA 5 - MARLENE DIETRICH EN *MOROCCO*, 1930

Fuente: Paramount Pictures, 1930. Archivo Wikimedia Commons.

El personaje de Shanghai Lily en *El expreso de Shanghai* (*Shanghai Express*, Josef von Sternberg, 1932) es una *femme* que resulta sorprendentemente feminista, con una presencia fuerte y dominante (DIXON, 2012). La cinta es un derroche delirante de decorados exóticos y vestidos extravagantes creados por Banton a mayor gloria de la diva alemana, que tan pronto viste traje pantalón, como aparece cubierta con misteriosos velos, exóticas plumas y fastuosas pieles que, bajo la cinematografía expresionista del claroscuro que Von Sternberg, adquieren la categoría de arte en movimiento.

La femme fatale del cine negro de los 40.

La Segunda Guerra Mundial tuvo un gran impacto en la moda en términos de leyes de racionamiento que dictaban el tipo y la cantidad de tejido permitidos. El estilo de la década de 1940 fue más austero, con faldas lápiz que llegaban justo debajo de las rodillas y dobladillos de dos pulgadas, que permitían reutilizar la ropa. El gobierno estadounidense buscó y encontró la ayuda de los diseñadores de vestuario para darle un giro positivo a las restricciones de moda, en un momento en que, con las casas de alta costura europeas cerradas, Hollywood marcaba las tendencias en solitario. Además, desde julio de 1934, el Código Hays había impuesto la prohibición de las escenas de pasión excesiva, el adulterio, las perversiones sexuales, el desnudo, las prendas que delataran de forma indecorosa los órganos genitales masculinos y femeninos, las escenas de quitarse la ropa que no fueran indispensables para la trama, así como cualquier exhibición corporal, incluido el ombligo. El Código influyó notablemente en el diseño de vestuario dando paso a la sugerencia, el territorio del fetichismo.

Ninguna mujer ha parecido más desnuda que Gilda cuando se quitó el larguísimo guante que antes cubría tres cuartas partes de su brazo, mientras cantaba *Put the blame on Mame*. Gran parte del glamour de *Gilda* (Charles Vidor, 1946) reside en uno de los mejores vestuarios de cine de todos los tiempos, que ayudó a consolidar la imagen de la mujer fatal. Entre los veintinueve conjuntos que lo componían, destaca el vestido de satén negro sin tirantes que brilla con luz propia en la escena del falso *striptease*. (figura 6).

FIGURA 6 - RITA HAYWORTH EN *GILDA*, 1946.



FUENTE: Foto de Edward Cronenweth, 1 enero 1946. Archivo Wikimedia Commons.

Inspirado en la obra de John Singer Sargent, *Madame X*, Jean Louis concibió un prodigio de ingeniería textil que parecía desafiar la gravedad, como él mismo explicó:

Fue el vestido más famoso que he hecho. Todos se preguntan cómo ese vestido se mantiene mientras ella canta y baila... Bueno, en el interior había un arnés como el que se pone en un caballo. Pusimos *grosgrain* debajo del busto con pinzas y tres tirantes, uno en el centro, dos a los lados. Luego moldeamos plástico sobre una llama de gas y le dimos forma alrededor de la parte superior del vestido. No importaba cómo se moviera ella, el vestido no se caía” (VALLANCE, 1997).⁶

Artificio, ilusión y la magia hipnótica del cine, porque nadie podía imaginar que bajo el satén hubiera algo más que sólo piel. El diseño incluía un drapeado con lazada sobre el estómago, para disimular la reciente maternidad de la actriz, y se remataba con una abertura frontal por la que asomaban las largas piernas de Hayworth. Más de sesenta años después, Angelina Jolie la emuló, vestida por Versace, en la alfombra roja de los Oscar 2012. “Nunca hubo una mujer como Gilda”, rezaban los carteles de la película que situó a Rita Hayworth en el Olimpo del cine, al tiempo que perdía su identidad (fue Gilda a perpetuidad) y el vestido se convertía en uno de los iconos más reconocibles e influyentes de la historia de la moda.

Otra de las prendas destacadas del filme fue el conjunto blanco de dos piezas que, para cumplir con el Código Hays, no dejaba al descubierto el ombligo de Hayworth, lo que se compensó con la abertura en la falda y en la espalda que sólo revelaban la anatomía de Gilda cuando bailaba.

La primera aparición de una *femme fatale* es clave y una de las más inolvidables es la realizada por Phyllis Dietrichson (Barbara Stanwyck) en *Perdición* (*Double Indemnity*, Billy Wilder, 1944). Desde el momento en que se presenta ante el vendedor de seguros y futura víctima Walter Neff (Fred MacMurray), apenas cubierta con una toalla, el público sabe que es una “chica mala”, una mujer que no duda en exhibirse ante un extraño. La siguiente visión que tenemos de Phyllis se limita a sus piernas descendiendo por la escalera. Todas las miradas se clavan en la tobillera que reluce en su tobillo, un adorno poco convencional en la América de los 40 y que es tanto un símbolo de posesión que cosifica a la mujer casada, como una prueba evidente de que no estamos ante una mujer corriente.

Phyllis es un enigma y la multi-oscarizada Edith Head se enfrentó al reto de crear un vestuario para un personaje que estaba interpretando un personaje. Head equilibró la peluca rubia (descaradamente falsa), el maquillaje exagerado y la bisutería vulgar (que da pistas de la obsesión por la riqueza), con prendas clásicas que trataban de ocultar las verdaderas intenciones de la mujer (figura 7). Este contraste está en el corazón de Phyllis: todo en ella

⁶ “It was the most famous dress I ever made. Everybody wonders how that dress can stay on her while she sings and dances... Well, inside there was a harness like you put on a horse. We put grosgrain under the bust with darts and three stays, one in the centre, two on the sides. Then we moulded plastic softened over a gas flame and shaped around the top of the dress. No matter how she moved, the dress did not fall down.”

es una actuación y el guardarropa a base de vestidos blancos y florales, inocentes jerséis de punto o trajes de chaqueta profesionales, ayuda a mantener el juego de apariencias y que la víctima no se percate de que debería mantenerse a distancia. Phyllis reserva el look más glamuroso para la escena final: un mono de seda blanco elegante y sobrio, sutilmente masculino en la parte inferior (pantalones), decididamente femenino en la parte superior. El desenlace es trágico y, después de más de cien minutos de disfraces, al final el público queda con la sensación de que no ha conseguido descifrar a Phyllis Dietrichson.

FIGURA 7 - FRED MACMURRAY Y BARBARA STANWYCK EN *DOUBLE INDEMNITY*, 1944



FUENTE: Paramount Pictures. Life magazine, Volume 17, nº 2, 10 julio 1944, p. 55. Archivo Wikimedia Commons.

El color blanco también es el elegido por Cora Smith (Lana Turner) en *El cartero siempre llama dos veces* (*The Postman Always Rings Twice*, Tay Garnett, 1946) para hacer una de las entradas más espectaculares del cine negro: una barra de labios rueda por el suelo, alertando a Frank Chambers (John Garfield) de que hay una diosa vestida de *pin-up* en la puerta. Lo primero que vemos son las piernas, los tobillos y los pies que calzan zapatos *peep-toe*. La cámara regresa al hombre y de vuelta a un primer plano de Turner con turbante, para luego ofrecer un plano completo de ella, que luce una escueta camiseta con escote profundo y pantalones cortos (de cintura alta, por exigencias del Código).

FIGURA 8 - LANA TURNER EN *THE POSTMAN ALWAYS RINGS TWICE*, 1946



FUENTE: Metro-Goldwyn-Mayer, 1 junio 1943. Archivo Wikimedia Commons.

La escena ilustra el concepto de “mirada masculina” introducido por Laura Mulvey (MULVEY, 1975). El recorrido de la cámara presenta a Cora de manera fragmentada con una sucesión de planos parciales de su físico, guiando al espectador a través del punto de vista subjetivo del protagonista masculino, quien finalmente observa alucinado a la mujer de cuerpo entero, encuadrada por el marco de la puerta, como un objeto de exhibición (figura 8). La teorización de Mulvey explica la estructura dicotómica de la narrativa cinematográfica que ubica al hombre en el polo activo de observador/voyeur y a la mujer en la posición pasiva de objeto observado o fetiche. No obstante ser una de las obras clave de la crítica feminista del cine, desde el propio campo se ha subrayado la ausencia de reflexión sobre una “mirada femenina”; o que el enfoque anclado en la dicotomía masculino/femenino ignora la existencia del deseo fuera de la heteronormatividad, excluyendo así la posibilidad de que la imagen de la mujer en el cine produjera deseo en otra mujer (BUTLER, 1991); además de descartar la idea de que la mujer puede no vestirse para el hombre, sino que la moda puede ser un diálogo exclusivo entre la imagen de la mujer y la espectadora (BRUZZI, 1997).

El vestuario creado por Irene para el personaje de Cora es casi exclusivamente en blanco, un color tradicionalmente asociado en la cultura occidental con la virginal pureza y que, por un mecanismo de simbolismo inverso, la hacían parecer menos peligrosa. Los productores de la película eligieron este color porque sabían que un guion tan lleno de sexo y violencia tendría difícil pasar la censura y vestir a la intrigante protagonista de blanco la hacía de algún modo menos sensual, al tiempo que eliminaba parte del estigma de sus actos. *Retorno al pasado (Out of the Past*, Jacques Tourneur, 1947) proporciona otro ejemplo de este recurso cromático. Jane Greer interpreta a la *fatale* vestida de blanco durante la primera mitad de la película y de negro durante la segunda. El contraste entre la claridad y la oscuridad está en las bases estéticas de la fotografía del *noir* clásico, un juego de luces y sombras que, trasladado al vestuario, es indicativo de la duplicidad que impregna el arquetipo de la mujer fatal.

La iconografía simbólica de la *femme* clásica está compuesta por un número limitado de prendas que se alían con la mujer para crear una máscara y, junto al color blanco, está el respetable traje de chaqueta. Lauren Bacall y Humphrey Bogart se conocieron en el rodaje de *Tener y no tener (To Have and Have Not*, Howard Hawks 1944), donde la debutante de diecinueve años encarnaba a Slim, una ladrona y posiblemente prostituta que, a pesar de su juventud, se comportaba como una inteligente al tiempo que vulnerable *femme fatale*, a la que le gustaba llevar el control. “Sabes que no tienes por qué actuar conmigo, Steve”, le dice Bacall a Bogart, “no tienes que decir nada, ni hacer nada. Sólo silba. ¿Sabes silbar, no? Juntas los labios y soplas”. La frase era una invitación abiertamente sexual, matizada por Bacall, que nunca vestía nada demasiado revelador y cuya arma de seducción letal era una mirada que le valió el apodo *The Look*.

Del vestuario del filme, el conjunto que más modas posteriores inspiró fue el traje con estampado Vichy que Bacall luce en su primera y última escenas, creado por Milo Anderson a partir del estilo de Nancy “Slim” Hawks, la mujer del director, quien también prestó su nombre a la protagonista. El conjunto quedó tan vinculado a Bacall que Leah Rhodes, diseñadora del vestuario de *El sueño eterno (The Big Sleep*, Howard Hawks, 1946), replicó el modelo añadiéndole un jersey y una boina negra, que se convirtió en la marca de estilo de la actriz (figura 9).

FIGURA 9 - LAUREN BACALL Y HUMPHREY BOGART EN EL SET DE *THE BIG SLEEP*, 1946



FUENTE: Warner Bros. Studio, 8 diciembre 1946. Archivo Wikimedia Commons.

El traje de chaqueta de Orry-Kelly es también la carta de presentación del personaje de Mary Astor en *El halcón maltés* (*The Maltese Falcon*, John Huston, 1941), que coordina con un pequeño sombrero, una de las escasas piezas de moda que no estaban racionadas. Astor vuelve a vestir con traje en la escena final, aunque esta vez combinado con el accesorio –definitivamente fatal– de una pistola. Diferente es la presentación de Kitty, interpretada por Ava Gardner en *Forajidos* (*The Killers*, Robert Siodmak, 1946), que deslumbra con un seductor vestido de satén negro de Vera West y sandalias de Salvatore Ferragamo, en contraste con su antagonista en la escena, vestida con un recatado traje sastre. El dimorfismo de las dos mujeres, la chica buena y rubia y la mujer mala y morena, es habitual en el *noir* canónico, cuya narrativa se sirve siempre de contrarios fuertemente confrontados. Sin embargo, a medida que avanza la trama, el estilo de Kitty se modera con camisas con mangas enrolladas, suéteres, faldas lápiz y un vestido con el popular escote corazón que, una vez más, forman parte del juego de las apariencias que está en el alma del arquetipo.

Las teóricas revisionistas no consideran a la *femme* clásica como una heroína de la modernidad, sino como un síntoma de los miedos masculinos sobre el feminismo o, según las teorías psicoanalíticas, una proyección de la histeria masculina ante la progresiva emancipación de la mujer. La fatal es objeto de placer masculino, al mismo tiempo que representación de su ansiedad por la castración (DOANE, 1991). En esta línea, para Frank Krutnik, el *noir* fue la respuesta al confuso sentido de la masculinidad de los 40 (KRUTNIK, 1991), por lo que en los filmes de esta década la traición, el adulterio y la ambición no quedaban impunes y la *femme* pagaba con su vida los pecados contra el orden establecido. El patriarcado destruía así a la mujer independiente, que luchaba por conquistar una voz y una subjetividad propias (KAPLAN, 1983), asegurándose que las espectadoras aprendieran la lección del castigo que les esperaba si no desempeñaban el papel doméstico que se esperaba de ellas.

El potencial del cine negro para subvertir los valores y los códigos de género imperantes, favoreció la proliferación de mujeres que destacaban por ser no sólo objeto sino sujeto. A pesar de su objetivación sexual, la *fatale* desarrollaba un papel activo en la trama, tomaba las riendas de su vida y usaba todas sus armas para lograr unos objetivos tradicionalmente asociados con el hombre: autonomía, poder y dinero. Por más que la *femme fatale* fuera finalmente derrotada a nivel de narrativa, su imagen se imponía sobre su destrucción física en tanto que agente dominador de la historia. Aunque pagara un alto precio por sus actos, el carácter transgresor y disidente de un arquetipo enfrentado a la contención de la sexualidad femenina hollywoodiense, también resultaba fascinante para las espectadoras que, a pesar del final moralizante, podían sentir una suerte de identificación con la *femme*, que conectaba con sus más íntimas y reprimidas fantasías. De no haber sido así, las mujeres no hubieran imitado el mechón Lake, la mirada Bacall o el suéter Turner.

La *femme fatale* en el neo-noir de los 80 y 90.

Después del Mayo del 68 y de la revolución sexual de los 70, los guionistas perdieron el interés por las mujeres fatales, que desaparecieron de las pantallas hasta que el *thriller* erótico de finales de los 80 las rescató en forma de “post-femmes”, con notables ingresos en taquilla. Surgió una nueva *fatale* moderna y diferente que, en el peor de los casos, adoptó la forma de asesina psicópata; mientras que en otros se mostraba como una profesional exitosa, sexualmente liberada y dueña de su destino:

“Ahora son más cínicas, más inmorales y tienen menos escrúpulos, equiparándose a los hombres en todos los aspectos. Con una independencia ganada a pulso, la *femme fatale* se ha vuelto autosuficiente, ya no necesita del hombre para sus escaladas sociales, y si sigue dominándole para luego destruirle, lo puede hacer no sólo por interés material sino también por su propio placer, no exento de maldad, venganza o deseos insatisfechos” (COMAS, 2005, p. 40).

En muchas de las películas producidas durante las décadas de 1980 y 1990 la subjetividad narrativa reside en la mujer que, además de ser más inteligente que cualquiera de los personajes masculinos, también tiene éxito profesional. La despenalización moral de la *femme* es el cambio más llamativo respecto al arquetipo clásico: cuando la mujer es castigada no lo es por cuestiones de género (adulterio, inmoralidad o conducta “anti-femenina”), sino debido a la maldad objetiva de sus actos. Y en muchas ocasiones, ni siquiera es castigada.

Uno de los primeros filmes en mostrar esta transformación es *Fuego en el cuerpo* (*Body heat*, Lawrence Kasdan, 1981), protagonizado por Kathleen Turner en el papel de Matty Walker, un personaje que todavía conserva rasgos clásicos –en el anuario de su instituto recibía el apodo de “La Vamp”–, pero que ya empieza a dar señales de lo que será la *femme* de la próxima década. Como Gilda, Phyllis o Cora, la primera aparición de Matty es de blanco, con un sencillo vestido de seda que resulta sensual sin esfuerzo y, desde el momento en que el mediocre abogado Ned Racine (William Hurt) la ve, sabe que está ante una mujer por la que podría llegar a matar. Con un argumento que recuerda a *Perdición*, sin embargo la película termina con Turner tomando el sol en una playa brasileña, mientras su cómplice se pudre en la cárcel.

La retrofuturista *Blade runner* (Ridley Scott, 1982) transcurre en una versión distópica de Los Ángeles en 2019 y tiene muchas de las características del *noir* clásico: la ambientación, la cinematografía, los personajes y, entre ellos, no podía faltar la mujer fatal. La replicante Rachael (Sean Young) de la que se enamora el *blade runner* Deckard (Harrison Ford), es tan enigmática como todas las anteriores, pero más vulnerable y, en cierto sentido, sumisa. Ni Deckard ni el público saben cómo interpretarla en la famosa escena del test de Voight-Kampff, que permite descubrir si el sujeto es humano o androide, aunque parte de su ambigüedad se deba a que al comienzo de la película todavía cree que es humana. Rachael seduce con trajes de enormes hombreras, se peina con moño esculpido en alto, se maquilla de forma dramática a lo Theda Vara y fuma constantemente. El diseñador del vestuario, Michael Kaplan, se inspiró en el trabajo de Gilbert Adrian y la primera aparición de esta replicante, mitad secretaria de dirección, mitad *vamp* vestida con una silueta de los años cuarenta, es desarmante.

Coincidiendo con la tercera ola de feminismo, surgieron nuevos planteamientos sobre las relaciones entre sexo y poder, y emergió una nueva categoría de *femme* “justiciera”. Esta nueva versión es psicópata, vindicativa y heredera directa de la asesina de *Escalofrío en la noche* (*Play Misty For Me*, Clint Eastwood, 1971). En *Atracción Fatal* (*Fatal Attraction*, Adrian Lyne, 1987), Glenn Close es Alex Forrest, una especie de vengadora contra los hombres infieles que, a pesar de su violenta locura y más allá de su condición de víctima o verdugo, ha adquirido la categoría de icono cultural. El vestuario, diseñado por la debutante Ellen Mirojnick, emplea una gama monocromática para definir el carácter de los personajes.

Antes de empezar a dar signos de desequilibrio, Alex viste con un traje de ejecutiva impecablemente blanco, que denota la seguridad y superioridad del personaje, combinado con pulseras de eslabones, que simbolizan su carácter posesivo. Repite color en la escena del cuarto de baño, tras el intento de suicidio, cuando viste un blusón corto que, potenciado por los tonos neutros del espacio, sugiere una camisa de fuerza en el interior de un hospital psiquiátrico. A partir del momento que en que Alex comienza la venganza contra Dan Gallagher (Michael Douglas), el color de su vestuario se oscurece hasta llegar a la escena final, en la que recupera el blanco, para morir violentamente en la bañera.

Mirojnick y Douglas volvieron a coincidir en *Instinto Básico* (*Basic Instinct*, Paul Verhoeven, 1992), el *thriller* erótico que elevó a Sharon Stone a la categoría de icono sexual por el papel de Catherine Tramell, la principal sospechosa en la investigación de unos asesinatos en serie. En esta ocasión, la diseñadora optó por “retratar a Catherine como una mujer muy sofisticada y rica, con una paleta de colores motivada por su estilo *icy blonde* hitchcockiano” (WOODWARD, 2021)⁷. La película plantea dos grupos de protagonistas: policías con gabardinas y camisas de colores alegres; en contraste con los acaudalados, que optan por prendas de diseño en tonos neutros. Abiertamente bisexual, inteligente y peligrosa, Tramell cumple con todas las premisas que requiere la complejidad del arquetipo y su guardarropa es tan ambivalente como su actitud. A menudo prefiere discretos tonos crema y grises, pero cuando es preciso, se viste para desestabilizar a los que la rodean. Basta con dos escenas para visualizar la dualidad del personaje: el primer encuentro con Catherine ocurre en su casa en la playa, donde descansa abrigada con una mullida chaqueta de punto beige. En contraste, la escena del baile lésbico en la discoteca, para la que elige un escueto vestido de lentejuelas color bronce. El vestuario acompaña a la trama para mantenernos adivinando sobre su culpabilidad, oscilando entre prendas minimalistas de Hermès y provocadores vestidos que apenas rozan los muslos, mientras Tramell fluctúa entre estados de vulnerabilidad y empoderamiento sin solución de continuidad.

El juego de máscaras alcanza el punto álgido cuando viste la prenda más memorable de la película, el vestido blanco del interrogatorio, con el que saca a relucir su verdadero carácter. El vestido – corto, entallado, de cuello alto- oculta en la parte superior, al tiempo que revela en la inferior, aportando una sensación de control absoluto. Sin embargo, el espectador, que la ha visto vestirse y sabe que no lleva ropa interior, no se deja engañar por la falsa apariencia de decoro. En la sala de interrogatorios, Catherine se enfrenta en solitario a los detectives, cual *stripper* expuesta a la mirada lasciva de un público exclusivamente masculino. La mujer da la vuelta a la situación de desventaja y pasa a dominar la acción. Mientras fuma y sonrío burlona, está actuando para unos policías a los que deja fuera de combate con

⁷ Traducción propia para: “We wanted to portray Catherine as a very sophisticated and wealthy woman, with a colour palette motivated by her Hitchcockian, icy blonde way.”

un calculado cruce de piernas. Hasta el final de la película nos cuestionamos si es capaz de matar con un picador de hielo y el vestuario subraya la ambivalencia del personaje.

Acoso (*Disclosure*, Barry Levinson, 1994) aborda la temática del acoso sexual en el trabajo, pero esta vez cometido por una mujer-jefa, Meredith Johnson (Demi Moore), que ejerce su poder sexual y profesional contra un empleado (y ex pareja), interpretado una vez más por Michael Douglas que, en su aparente condición de representante del machismo universal, se convirtió en la víctima favorita de las *femmes* de los 90. Lo primero que vemos de Meredith son sus pies calzando unos tacones de once centímetros de Stuart Weitzman que, en lugar de bajar una escalera (como en *Perdición*), en esta ocasión la suben, en la dirección de sus aspiraciones profesionales. Esta imagen fetichista sexualiza desde el inicio al personaje de una jefa que ha llegado a la empresa para seducir y luego acusar falsamente de acoso a la víctima masculina. La imagen de Meredith tiene dos caras: en la intimidad, se viste para seducir con sofisticada lencería negra que la hipersexualiza. En público, se muestra con trajes sastre de ejecutiva para exhibir su éxito profesional, al estilo de Gordon Gekko en *Wall Street* (1987). A diferencia de la *femme* de los 40, ya no tiene que disfrazar su ambición ni sus logros. Ha triunfado y ejerce el poder, no ya sexual, sino laboral, sobre los hombres ahora bajo su mando.

La *fatale* más implacable de los años 90 fue Bridget Gregory (Linda Fiorentino) en *La última seducción* (*The last seduction*, John Dahl, 1994), una mujer cosmopolita, empoderada y competente, obligada a vivir en un ambiente rural que, cual galán masculino, se muestra sexualmente segura, habla como el cliente más soez del bar y, al estilo de Sam Spade, Philip Marlowe o el mismo James Bond, hasta tiene su propia bebida: un Manhattan. También como ellos, Bridget es el personaje central de la historia. Vemos el mundo desde su punto de vista, es la antiheroína que impulsa la trama y, como Matty Walker, consigue culminar sus planes sin perder el sueño, con el ex marido asesinado y el amante pagando en la cárcel por un delito que no cometió. La publicidad de la película decía: “La mayoría de las personas tienen un lado oscuro... Ella no tiene ningún otro”, y claroscuro es el guardarropa de Bridget, que sólo viste con sobrios trajes en blanco y negro, elegantes y profesionales, con un estilo Dietrich sutilmente andrógino. Como la diva alemana, en una escena viste una pulcra camisa blanca con cuello abotonado, coordinada con un blazer del mismo color. Pero cuatro décadas después, Bridget ya no se preocupa en fingir y el espectador sabe que su cuidada apariencia refleja una combinación letal de ambición, control y carencia de todo escrúpulo. Si las *femmes* de los 40 vestían de blanco era para ocultarse, cuando las fatales de los 90 hacen lo propio, el color (o la falta de él) se convierte en una pizarra en blanco lista para subvertir la pureza.

La profesionalidad es el atributo que más diferencia a la mayoría de las mujeres modernas de sus predecesoras de 1940, porque no solo indica que la mujer ha usurpado el tradicional rol social masculino, sino que ya no se define sólo por su apariencia (BRUZZI, 1997). No renuncian al estilo, pero ya no necesitan ocultarse tras una máscara. Este cambio se plasma en *L.A. Confidential* (Curtis Hanson, 1997), perfecta combinación del cine negro de los 40 con el posmodernismo de los 90, que transcurre en los años 50. En esta época, Lynn Bracken (Kim Basinger) es una *femme* que todavía necesita disfraz, una prostituta de lujo que imita el estilo de la estrella del cine negro Veronica Lake. El diseño de vestuario de Ruth

Myers está lleno de homenajes al glamour del cine clásico, como la negligé de Lake, la boina y el abrigo estilo Bacall o las réplicas de vestidos de Turner. La primera escena de Lynn es digna del mejor *noir*: oculta con una capa en terciopelo negro, nos hace esperar hasta que por fin vemos su rostro, las ondas de pelo rubio y labios delineados en rojo, enmarcados por el ribete de satén blanco de la capucha. Lynn se ajusta al molde arquetípico: el espectador desconoce sus verdaderas intenciones y su enigmática personalidad se construye en buena parte a través del vestuario. El brillo de los tejidos ilumina al personaje de una forma que la hace parecer intocable, como observada a través de la lente de una cámara que muestra siempre una estrella de cine, no una persona real. Y es que la frase más elocuente para describir el arquetipo de la *femme fatale*, clásica o evolucionada, la pronunció un dibujo animado “fatal”, Jessica Rabbit, cuando en *¿Quién engañó a Roger Rabbit? (Who Framed Roger Rabbit, Robert Zemeckis, 1988)* dice: “No soy mala... Es que me han dibujado así”.

Reflexiones finales

Desde los comienzos del cine, el arquetipo de la *femme fatale* se calzó tacones de aguja y empezó a cruzar las piernas, a fumar y a vestirse para matar, sentimental o literalmente, dependiendo del guion. El estilo de la mujer fatal ha evolucionado paralelamente al camino recorrido por las mujeres en la conquista de sus derechos. En los primeros filmes, se movió dentro de una narrativa de hombres y para hombres, como arquetipo estigmatizado con el poder de destruir a los héroes de la película, debido a su sexualidad explícita, su ambición y su deseo de independencia. Herederas de la estética de las perversas de los artistas Prerrafaelitas, las *vamps* silenciosas lucían prendas exóticas, larga cabellera y maquillaje dramático para inspirar las fantasías masculinas de comienzos del siglo XX. No cabía confusión con el estilo recatado y modesto propio del personaje antitético de la ingenua.

Los deseos de independencia y diversión de la *flapper* resultaban igualmente amenazadores para los hombres de la década de los 20, pero su look andrógino y desenfadado se vio truncado por el crack del 29, que dio paso a la Gran Depresión y, con ella, a poderosas *femmes fatales* que, travestidas con pantalones y esmóquines o bien cubiertas con sugerentes plumas y transparencias, se atrevieron a desafiar los valores de la moral tradicional, hasta que el Código Hays puso fin a la fiesta.

Las fatales que reinaron en la era dorada de Hollywood intrigaban para imponer su voluntad hasta que les llegaba el castigo por subvertir el orden patriarcal establecido. Concedoras de las leyes que trababan de burlar, las *femmes* de los 40 necesitaron ocultar su verdadera personalidad en lugar de revelarla, y un vestuario a base de inocentes vestidos blancos y rigurosos trajes de chaqueta sirvió como disfraz a un arquetipo esencialmente ambiguo.

Con su regreso en el *neo noir*, la *post-femme* conquistó la licencia de maldad sin remordimientos de la que a menudo salió impune. La nueva *femme* profesional era el reflejo del nuevo estatus de emancipación social y sexual de una mujer que ya no necesitaba disculparse, ni disfrazarse, aunque siguió vistiendo de blanco y con trajes de chaqueta masculinos para imponer su voluntad en el territorio social, laboral y narrativo conquistado a los hombres.

Aunque hoy en día es complicado aceptar a la *femme* como modelo de comportamiento subversivo para hacer colapsar el orden patriarcal, es justo reconocer que en todas sus versiones a lo largo de los años, el rasgo común de todas ellas es su feroz individualidad, su ambición de no vivir al servicio de los hombres. Una personalidad que se expresaba también a través de un vestuario que contribuyó a la comprensión del universo *noir*, tanto como lo hicieron la iluminación o la fotografía.

Generador de modas y modos, el cine ha ayudado, a través del vestuario, a romper con los estereotipos sociales, especialmente de género y, entre todos los arquetipos que han poblado las pantallas, el estilo de la *femme fatale* ha destacado por encima del de sus antagonistas, porque si por algo son conocidas las mujeres fatales ayer, hoy y siempre, es por quebrantar las reglas.

Referencias

- BORNAY, E. **Las hijas de Lilith**. Madrid: Cátedra, 1995.
- BRUZZI, S. **Undressing cinema**. Clothing and identity in the movies. Londres y Nueva York: Routledge, 1997.
- BUTLER, J. **Imitation and gender insubordination**. In: FUSS, Diana. **Inside/Out**. Lesbian Theories, Gay Theories. Londres: Routledge, 1991, p. 13-31.
- COMAS, A. I. **De Hitchcock a Tarantino**. In.: **Enciclopedia del Neo Noir norteamericano**. Madrid: T&B editores, 2005.
- DÍAZ, MATEOS A.; DÍAZ MATEOS, V; MOJARRO ZAMBRANO, M. **“Bésame tonto”**: la mujer fatal en el cine. In: CARRERAS-LARIO, N.C.; CRESPO GÁMEZ, C. **Cien años de cine**: la fábrica y los sueños. Sevilla: Facultad de Ciencias de la Información, 1998, p. 144-151.
- DIXON, W.W. Shanghai Express. **Senses of Cinema**, febrero 2012. Disponible en: <http://sensesofcinema.com/2012/cteq/shanghai-express/>. Acceso en: 1 marzo 2021.
- DOANE, M. A. **Femmes Fatales**: feminism, film theory, psychoanalysis. Nueva York: Routledge, 1991.
- EYMAN, S. **Lion of Hollywood**. The life and legend of Louis B. Mayer. Nueva York: Simon & Schuster, 2012.
- GALÁN, D. **Louise Brooks, aquel valle de alegrías**. El País, Madrid, 12 agosto 1985. Disponible en: https://elpais.com/diario/1985/08/12/cultura/492645607_850215.html. Acceso en: 4 septiembre 2021.

GUBERN, R. **Máscaras de la ficción**. Barcelona: Anagrama, 2002.

GÜMIL, E. Clara Bow, así fue la trágica vida de la primera 'it girl'. **Vanity Fair**, Denver, 29 julio 2018. Disponible en: <https://www.revistavanityfair.es/cultura/entretenimiento/articulos/clara-bow-tragica-historia-primera-it-girl-hollywood-sexo-muerte-wings/32613>. Acceso en: 2 julio 2021.

KAPLAN, E. A. **Women and film. Both sides of the camera**. Londres y Nueva York: Routledge, 1983.

KRUTNIK, F. **In a Lonely Street**. Film noir, genre, masculinity. Londres: Routledge, 1991.

MORIN, E. **The Stars**. Nueva York: Grove Press, 1961.

MULVEY, L. Visual Pleasure and Narrative Cinema. **Screen**, Oxford, vol. 16, no. 3, Otoño 1975, p. 6–18.

SARRIS, A. **The Films of Josef Von Sternberg**. Nueva York: Museum of Modern Art, 1966.

SCHREIER, S. **Hollywood dressed & undressed**. A century of cinema style. Nueva York: Rizzoli, 1998.

STEELE, V. **Femme fatale**: moda y cultura visual en la París finisecular. In.: STEELE, Valerie. **Fashion Theory**. Hacia una teoría cultural de la moda. Buenos Aires: Ampersand, 2018.

TANABE, R. Greta Garbo. **New World Encyclopedia**, 17 julio 2017. Disponible en: www.newworldencyclopedia.org/p/index.php?title=Greta_Garbo&oldid=1005557 Acceso en: 23 junio 2021.

VALLANCE, T. Obituary: Jean Louis. **Independent**, 22 otoño 2011. Disponible en: <https://www.independent.co.uk/news/obituaries/obituary-jean-louis-1269135.html>. Acceso en: 6 marzo 2021.

WOODWARD, D. Unpicking the icy cool style of Sharon Stone's Basic Instinct femme fatale. **Dazed**, Londres, 16 junio 2021. Disponible en: <https://www.dazeddigital.com/fashion/article/53209/1/basic-instinct-sharon-stone-femme-fatale-costumes-ellen-mirojnick-paul-verhoeven>. Acceso en: 12 agosto 2021.