

TREBALL FINAL DE GRAU

Anàlisi de l'evolució de l'arquetip de la *femme fatale*

Marta Franco Esplugas
Grau en Mitjans Audiovisuals

CURS 2019-20



Centre adscrit a la





Centre adscrit a la



Grau en Mitjans Audiovisuals

ANÀLISI DE L'EVOLUCIÓ DE L'ARQUETIP DE LA FEMME FATALE

Memòria Treball de Recerca

MARTA FRANCO ESPLUGAS

TUTORA: AINA FERNÁNDEZ

CURS 2019-20



Dedicatòria

A les *víctimes* de la meva sensualitat.

A la meva àvia i els seus ocells de la selva.

Al meu avi i la seva granota que canta sota l'aigua.

Agraïments

A l'Aina, la meva tutora, per convertir en millor *Padawan* durant aquests anys.

A la Nita, la meva germana, per ser un suport indispensable.

A les 9 de sempre, i en especial a la Maria Ruiz, per ser el pilar més essencial.

A la Irene, per saber estimar i ensenyar-me a valorar l'esforç.

A la Sara, per la seva música i per haver-me acompanyat durant aquests mesos.

A la Nina, per tots aquests anys.

A la mama, per brindar-me les eines necessàries que m'han fet créixer.

Resum

El present treball consisteix en la realització d'una anàlisi filmica mitjançant la qual es pot observar la possible evolució de l'arquetip de la *femme fatale*, molt concurrent en el cinema negre. Per tal de completar aquest estudi, s'ha fet una recerca i sintetització dels conceptes importants sobre els orígens de l'arquetip, les característiques d'aquest gènere cinematogràfic i els corrents feministes sorgides a mitjans del segle passat. A l'hora de confeccionar l'anàlisi, s'ha dut a terme una selecció de films pertanyents al cinema negre clàssic i al cinema *neo-noir* que ha permès crear una comparativa entre ambdós períodes i extreure les dades sobre les modificacions d'aquest arquetip.

Resumen

El presente trabajo consiste en la realización de un análisis fílmico mediante la cual se puede observar la posible evolución del arquetipo de la *femme fatale*, muy concurrido en el cine negro. Con tal de completar este estudio, se ha realizado una búsqueda y sintetización de los conceptos importantes sobre los orígenes del arquetipo, las características de este género cinematográfico y las corrientes feministas surgidas a mediados del siglo pasado. A la hora de confeccionar el análisis, se ha llevado a cabo una selección de películas pertenecientes al cine negro clásico y al cine *neo-noir*, que ha permitido crear una comparativa entre ambos periodos y extraer los datos sobre las modificaciones del arquetipo.

Abstract

The present dissertation consists of a filmatic analysis on the possible evolution of the "*femme fatale*" archetype, which is a common subject in *film noir*. In order to complete this study, research and synthetisis of the relevant concepts refarding the origins of the archetype, as well as the characteristics of said cinematographic genre and the feminist trends that took place in the second half of the 20th century have been conducted. Regarding the analysis methods, a selection of films belonging to classical *film noir* and *neo-noir* cinema has been carried out, allowing the comparation between both periods and the extraction of data about the modifications of the archetype.

Índex

Índex de figures	III
Índex de taules	VII
1. Introducció.....	1
2. Estat de la qüestió.....	3
2.1. Arquetip de la <i>femme fatale</i>	3
2.2. La dona com a espectadora.....	4
2.3. Noves fronteres de l'arquetip	6
3. Marc teòric	9
3.1. La <i>femme fatale</i>	9
3.1.1. Orígens i consolidació.....	10
3.1.1.1. Literatura	11
3.1.1.2. Prerafaelites, Simbolisme, Art Nouveau	17
3.2. Arguments universals	21
3.2.1. Argument universal entorn l'estereotip de gènere de la <i>femme fatale</i>	21
3.3. Cinema.....	22
3.3.1. El cinema negre.....	23
3.3.2. Precursors del cinema negre	26
3.3.3. Característiques del cinema negre	27
3.3.5. La <i>femme fatale</i> en el cinema negre.....	29
3.3.6. Neo cinema negre	32
3.4. La figura de la dona en la societat	34
3.4.1. Les dones abans de la Primera Guerra Mundial	34
3.4.2. Les dones en la postguerra	36
3.4.3. Auge de les corrents feministes	37
3.4.4. Postfeminisme i la tercera onada del feminisme.....	38
3.5. Postfeminisme paternalista en el cinema contemporani	40
3.5.1. Tendències actuals de la representació de l'arquetip en el cinema.....	42
4. Definició dels objectius i abast.....	45
4.1. Objectiu principal	45
4.2. Objectius personals.....	46

4.3. Abast del projecte	46
5. Disseny metodològic	47
5.1. Anàlisi de contingut.....	47
5.1.1. Selecció de la mostra	47
5.1.2. Variables d'anàlisi	50
6. Anàlisi de resultats	55
6.1. El narrador	55
6.2. Objectius del personatge femení.....	56
6.3. Presentació del personatge femení	57
6.4. Importància del personatge femení en els films	59
6.5. El racisme en els films	62
6.6. L'element del mirall i l'actitud narcisista.....	62
6.7. Fetitxisme	63
6.8. Mirada voyeurista i objectivació del cos	64
6.9. Associació amb animals	65
6.10. Relacions bíbliques.....	66
6.11. Sexe ombrívol.....	67
6.12. Confessió	68
6.13. Final fatídic.....	68
6.14. Comparació entre les dues èpoques	69
7. Conclusions	73
8. Referències	81
9. Filmografia	91
9.1. Filmografia complementària.....	91
10. Annexos.....	93
10.1. Annex 1. Els personatges arquetípics en el cinema negre.	93
10.2. Annex 2. Anàlisi qualitativa.	95
10.3. Annex 3. Anàlisi quantitativa	172

Índex de figures

Figura 1. Ulises y las sirenas (1891). Autor: J. W. Waterhouse..	15
Figura 2. Ophelia (1851). Autor: John Everett Millais.	18
Figura 3. Lady Lilith (1868). Autor: Dante Gabriel Rossetti.....	18
Figura 4. Caresses du sphinx (1896). Autor: Fernand Khnopff.....	19
Figura 5. Judit I (1901). Autor: Gustav Klimt.....	20
Figura 6. Salomé (1874-1876).Autor: Gustave Moreau..	20
Figura 7. El beso (1900). Autor: Peter Behrens.	21
Figura 8. Resultat del temps que apareix el personatge femení en pantalla.....	59
Figura 9. Resultat del temps que apareix sol el personatge femení en pantalla.	60
Figura 10. Resultat del temps el personatge femení parla.....	61
Figura 11. <i>The Maltese Falcon</i> (Huston, 1941)..	95
Figura 12. <i>The Maltese Falcon</i> . (Huston, 1941)..	98
Figura 13. <i>The Maltese Falcon</i> . (Huston, 1941)..	98
Figura 14. <i>The Maltese Falcon</i> . (Huston, 1941)..	99
Figura 15. <i>The Maltese Falcon</i> . (Huston, 1941)..	99
Figura 16. <i>The Maltese Falcon</i> . (Huston, 1941)..	101
Figura 17. <i>The Maltese Falcon</i> . (Huston, 1941)..	101
Figura 18. <i>Double Indemnity</i> (Wilder, 1944).....	102
Figura 19. <i>Double Indemnity</i> (Wilder, 1944).....	104
Figura 20. <i>Double Indemnity</i> (Wilder, 19944).....	105
Figura 21. <i>Double Indemnity</i> (Wilder, 1944).....	106
Figura 22. <i>Double Indemnity</i> (Wilder, 1944).....	106
Figura 23. <i>Double Indemnity</i> (Wilder, 1944).....	106
Figura 24. <i>Double Indemnity</i> (Wilder, 1944).....	107
Figura 25. <i>Double Indemnity</i> (Wilder, 1944).....	109
Figura 26. <i>Double Indemnity</i> (Wilder, 1944).....	109
Figura 27. <i>Scarlet Street</i> (Lang, 1945).....	110
Figura 28. <i>Scarlet Street</i> (Lang, 1945).....	113
Figura 29. <i>Scarlet Street</i> (Lang, 1945).....	113
Figura 30. <i>Scarlet Street</i> (Lang, 1945).....	113

Figura 31. <i>Scarlet Street</i> (Lang, 1945).....	114
Figura 32. <i>Scarlet Street</i> (Lang, 1945).....	114
Figura 33. <i>Scarlet Street</i> (Lang, 1945).....	116
Figura 34. <i>Scarlet Street</i> (Lang, 1945).	116
Figura 35. <i>Scarlet Street</i> (Lang, 1945).....	116
Figura 36. <i>Scarlet Street</i> (Lang, 1945).....	117
Figura 37. <i>The Killers</i> (Siodmak, 1946).....	118
Figura 38. <i>The Killers</i> (Siodmak, 1946).....	122
Figura 39. <i>The Killers</i> (Siodmak, 1946).....	123
Figura 40. <i>The Killers</i> (Siodmak, 1946).....	123
Figura 41. <i>The Killers</i> (Siodmak, 1946).....	124
Figura 42. <i>The Killers</i> (Siodmak, 1946).....	124
Figura 43. <i>The Killers</i> (Siodmak, 1946).....	124
Figura 44. <i>The Killers</i> (Siodmak, 1946).....	124
Figura 45. <i>The Killers</i> (Siodmak, 1946)..	125
Figura 46. <i>The Killers</i> (Siodmak, 1946)..	125
Figura 47. <i>The Killers</i> (Siodmak, 1946)..	125
Figura 48. <i>Gilda</i> (Vidor, 1946).	127
Figura 49. <i>Gilda</i> (Vidor, 1946).	130
Figura 50. <i>Gilda</i> (Vidor, 1946).	131
Figura 51. <i>Gilda</i> (Vidor, 1946).	131
Figura 52. <i>The Lady from Shanghai</i> (Welles, 1947).....	133
Figura 53. <i>The Lady from Shanghai</i> (Welles, 1947).....	136
Figura 54. <i>The Lady from Shanghai</i> (Welles, 1947).....	136
Figura 55. <i>The Lady from Shanghai</i> (Welles, 1947).....	137
Figura 56. <i>The Lady from Shanghai</i> (Welles, 1947).....	137
Figura 57. <i>The Lady from Shanghai</i> (Welles, 1947).....	138
Figura 58. <i>The Lady from Shanghai</i> (Welles, 1947).....	139
Figura 59. <i>The Lady from Shanghai</i> (Welles, 1947).....	139
Figura 60. <i>The Lady from Shanghai</i> (Welles, 1947).....	139
Figura 61. <i>The Lady from Shanghai</i> (Welles, 1947).....	140
Figura 62. <i>The Lady from Shanghai</i> (Welles, 1947).....	140
Figura 63. <i>The Lady from Shanghai</i> (Welles, 1947).....	141

Figura 64. <i>The Town</i> (Affleck, 2010).....	142
Figura 65. <i>The Town</i> (Affleck, 2010).....	144
Figura 66. <i>The Town</i> (Affleck, 2010).....	144
Figura 67. <i>Drive</i> (Winding Refn, 2011).....	147
Figura 68. <i>Drive</i> (Winding Refn, 2011).....	150
Figura 69. <i>Drive</i> (Winding Refn, 2011).....	150
Figura 70. <i>Drive</i> (Winding Refn, 2011).....	151
Figura 71. <i>Drive</i> (Winding Refn, 2011).....	151
Figura 72. <i>Drive</i> (Winding Refn, 2011).....	152
Figura 73. <i>Drive</i> (Winding Refn, 2011).....	152
Figura 74. <i>Gangster Squad</i> (Fleischer, 2013)..	153
Figura 75. <i>Gangster Squad</i> (Fleischer, 2013)..	155
Figura 76. <i>Gangster Squad</i> (Fleischer, 2013)..	155
Figura 77. <i>Gangster Squad</i> (Fleischer, 2013)..	156
Figura 78. <i>Gangster Squad</i> (Fleischer, 2013)..	156
Figura 79. <i>Trance</i> (Boyle, 2013).....	158
Figura 80. <i>Trance</i> (Boyle, 2013).....	160
Figura 81. <i>Trance</i> (Boyle, 2013).....	160
Figura 82. <i>Trance</i> (Boyle, 2013).....	161
Figura 83. <i>Trance</i> (Boyle, 2013).....	161
Figura 84. <i>Trance</i> (Boyle, 2013).....	161
Figura 85. <i>Trance</i> (Boyle, 2013).....	161
Figura 86. <i>Trance</i> (Boyle, 2013).....	161
Figura 87. <i>Sin City: a Dame to Kill for</i> (Miller i Rodríguez, 2014).....	164
Figura 88. <i>Sin City: a Dame to Kill for</i> (Miller i Rodríguez, 2014).....	166
Figura 89. <i>Sin City: a Dame to Kill for</i> (Miller i Rodríguez, 2014).....	166
Figura 90. <i>Sin City: a Dame to Kill for</i> (Miller i Rodríguez, 2014).....	167
Figura 91. <i>Sin City: a Dame to Kill for</i> (Miller i Rodríguez, 2014).....	167
Figura 92. <i>Sin City: a Dame to Kill for</i> (Miller i Rodríguez, 2014).....	167
Figura 93. <i>Sin City: a Dame to Kill for</i> (Miller i Rodríguez, 2014).....	168
Figura 94. <i>Sin City: a Dame to Kill for</i> (Miller i Rodríguez, 2014).....	169
Figura 95. <i>Sin City: a Dame to Kill for</i> (Miller i Rodríguez, 2014).....	169
Figura 96. <i>Sin City: a Dame to Kill for</i> (Miller i Rodríguez, 2014).....	169

Figura 97. <i>Sin City: a Dame to Kill for</i> (Miller i Rodríguez, 2014).....	170
Figura 98. <i>Sin City: a Dame to Kill for</i> (Miller i Rodríguez, 2014).....	170
Figura 99. <i>Sin City: a Dame to Kill for</i> (Miller i Rodríguez, 2014).....	171
Figura 100. <i>Sin City: a Dame to Kill for</i> (Miller i Rodríguez, 2014). pròpia.	171

Índex de taules

Taula 1. Variables de l'anàlisi qualitativa.....	52
Taula 2. Variables de l'anàlisi quantitativa.....	52
Taula 3. Fitxa tècnica <i>The Maltese Falcon</i>	95
Taula 4. Fitxa tècnica <i>Double Indemnity</i>	102
Taula 5. Fitxa tècnica <i>Scarlet Street</i>	110
Taula 6. Fitxa tècnica <i>The Killers</i>	118
Taula 7. Fitxa tècnica <i>Gilda</i>	127
Taula 8. Fitxa tècnica <i>The Lady from Shanghai</i>	133
Taula 9. Fitxa tècnica <i>The Town</i>	142
Taula 10. Fitxa tècnica <i>Drive</i>	147
Taula 11. Fitxa tècnica <i>Gangster Squad</i>	153
Taula 12. Fitxa tècnica <i>Trance</i>	158
Taula 13. Fitxa tècnica <i>Sin City: A Dame to Fill For</i>	164
Taula 14. Anàlisi quantitativa <i>The Maltese Falcon</i>	172
Taula 15. Anàlisi quantitativa <i>Double Indemnity</i>	173
Taula 16. Anàlisi quantitativa <i>Scarlet Street</i>	175
Taula 17. Anàlisi quantitativa <i>The Killers</i>	176
Taula 18. Anàlisi quantitativa <i>Gilda</i>	178
Taula 19. Anàlisi quantitativa <i>The Lady From Shanghai</i>	180
Taula 20. Anàlisi quantitativa <i>The Town</i>	181
Taula 21. Anàlisi quantitativa <i>Drive</i>	182
Taula 22. Anàlisi quantitativa <i>Gangster Squad</i>	183
Taula 23. Anàlisi quantitativa <i>Trance</i>	185
Taula 24. Anàlisi quantitativa <i>Sin City: A Dame to Kill For</i>	186

1. Introducció

“As long as she thinks of a man, nobody objects to a woman thinking”

-Virginia Woolf, *Orlando*, 2018

Els humans funcionem a través de construccions socials i culturals creant esquemes sòlids de classificació. Piñeiro i Costa (2003) afirmen que “las mujeres se encuentran con esquemas culturales que propiciarán [...] unas expectativas en función de su género que determinarán tanto la posición dentro de la sociedad como la conducta que se va a tomar respecto a ello” (Citat per Barbosa, 2015, p.122). Per tant, des de les socialitzacions primàries, les dones ja estan condicionades per aquestes concepcions que les eduquen des d’un vessant sexista, paternalista i patriarcal.

El present Treball de Fi de Grau pretén estudiar la trajectòria i evolució de l’argument universal entorn de l’estereotip de gènere de la dona fatal. Aquest arquetip tracta de la representació de la dona on se la caracteritza per ser un individu vil i roí, que s’apropia de les tècniques de la seducció per tal d’enlluernar a la figura masculina i aconseguir quelcom en el seu propi benefici. En aquestes representacions, és l’home qui se sent vulnerable i víctima dels encants de la dona i, per conseqüència, es veu obligat a complir els seus desitjos.

El rebuig cap a les dones es fa present de manera notable des de la Grècia Antiga i l’Edat Mitjana, on es considerava a les dones com una creació destinada al vici. Aquest pensament va anar evolucionant fins a arribar a la doble moral victoriana on es considerava a la dona com una ment passiva pel matrimoni en contraposició a l’amant pel plaer sexual (Díaz Mateos, A., Díaz Mateos, V., Mojarro Zambrano, M., 1998). La *femme fatale* o dona fatal, per tant, s’ha d’entendre com la creació resultant d’una societat misògina i heteropatriarcal conduïda per la mirada masculina.

Hi ha dos vessants principals en l’origen de la creació de la dona fatal i en les quals aquest treball es basa, que són el corrent literari i artístic. Pel que fa al corrent literari, el mite que va donar inici a aquest arquetip de dona fou el mite de Lilith; considerada la primera dona d’Adam. El vessant artístic arriba a la seva màxima consolidació amb l’auge

del moviment simbolista en els últims anys del segle XIX, molt relacionat amb el mite de Salomé.

Durant el sorgiment de la creació del cinema negre en els anys quaranta i cinquanta a Hollywood, es va promulgar la reaparició i tipificació de l'arquetip de la dona fatal. Aquest fet va estar propiciat per la revolució industrial que va marcar un abans i un després en la posició social de la dona enfortint l'activisme feminista. L'arquetip es va traslladar al llarg de molts films donant peu a la creació de l'argument universal entorn de l'estereotip de gènere de la dona fatal.

L'actual visibilitat de la dona empoderada i la lluita per canviar tots els estigmes que propicien la creació d'una societat plena de valors infundats són la motivació d'aquest projecte. Trobar i aprofundir en les raons, encara que s'és plenament conscient que no es pot arribar a conèixer totes les causes, que han contribuït a la institució de la imatge de la dona com un objecte sexualitzat que està a la disposició dels desitjos masculins, donant pas a una infravaloració d'un dels sexes.

El tema triat, per tant, es considera de gran interès, no únicament pel pes acadèmic sinó per la importància social i la revolució feminista de les últimes dècades, concretament des de l'aparició de les sufragistes a la dècada dels setanta, on es tracta de fer veure la societat com una lluita d'iguals. El cinema i la televisió són dues armes poderoses que tenen la capacitat de canviar la consciència de la població i, per tant, és vital importància adherir-se als canvis i necessitats que presenta la societat.

El fet de ser una matèria molt estudiada i examinada proporciona un ciment teòric molt ampli amb una gran varietat d'hipòtesis. Tot i això, l'enfocament d'aquest treball no es dirigeix tant al paper general de la dona en el cinema actual, sinó en la possible transformació de l'arquetip de la *femme fatale* a conseqüència de l'auge del feminisme i les noves corrents de pensament.

Per tal de realitzar un estudi amb bases de suficient pes i fonamentades és necessari dur a terme una investigació prèvia des dels orígens de la creació de l'arquetip fins a l'actual representació. A més a més, de fer una anàlisi comparativa que permeti assenyalar les diferències i l'evolució que ha patit al llarg de les dècades i com s'ha anat reflectint en una societat amb un flux d'ideologies en constant variació.

2. Estat de la qüestió

En aquest apartat del treball es duu a terme una investigació sobre estudis anteriors a aquest que puguin suposar una base teòrica per començar a indagar sobre la temàtica de l'arquetip. Tracta de buscar allò que ja s'ha estudiat i trobar un espai que encara no hagi estat gaire examinat per poder fer una nova aportació en un concepte tan gran com és l'anàlisi de la *femme fatale*. Per tal d'estructurar aquesta secció, s'ha cregut convenient dividir-la en tres subapartats i desenvolupar-los individualment: el primer tracta sobre les consideracions de l'arquetip de la *femme fatale*, el segon parla del rol de la dona com a espectadora d'aquest arquetip i per últim, quines són les noves fronteres des de l'aparició de les sufragistes a la dècada dels setanta.

2.1. Arquetip de la *femme fatale*

Eva Parrondo Coppel fa una anàlisi titulat *Feminismo y cine: notas sobre treinta años de historia* (1995). L'article té una finalitat que s'apropa a una de les intencions d'aquest treball que és donar una visió general del paper que ha tingut la dona i com les feministes dels anys setanta perceben la projecció de la dona en el cinema, enfocant-se sobretot en el cinema clàssic de Hollywood. La principal apreciació que van destacar les activistes és el fet que el paper de la dona era absent i que ni tan sols elles controlaven les seves imatges. D'aquí van poder distingir dos arquetips de dona molt diferenciats: per una banda, la dona "bona" molt relacionada amb la maternitat i la submissió i, per altra banda, la dona "dolenta" o la dona fatal lligada a una bellesa que provocava la submissió dels homes (Parrondo Coppel, 1995). En contraposició amb el puritanisme de l'època, va aparèixer aquesta dona seductora i perversa, molt més interessant la qual cosa va causar la seva extensió en el cinema (Sánchez del Molino, 2015). Aquest segon arquetip de dona és precisament en el qual s'aprofundirà en el present projecte, tractant de situar els inicis d'aquest model de dona i la seva trajectòria tant en el cinema, influenciat per la literatura i la pintura, com en la societat. Bernard, Mut i Fernández conclouen amb una altra classificació de dones: blanca, vermella i negra. Les dones blanques són les considerades angelicals i pures, les vermelles són les prostitutes, les "lliures", les que gaudeixen de la seva sexualitat. Per últim, les dones negres són les més conservadores que anhelan el temps perdut, són les religioses i literàriament se les relaciona amb les bruixes (Bernard, Mut i Fernández, 2013).

Observant aquestes classificacions de dones, Laura Mulvey (1988) afirma que “los textos de Hollywood son escritos por y para hombres” i que “la mujer en el cine clásico no es sino un espectáculo para la mirada deseante del hombre” (Citat per Eva Parrondo Coppel, 1995, p.11), i Ann Kaplan afegeix “men need to control women’s sexuality in order not to be destroyed by it” (Citada per Grossman, 2009, p.2). Altrament, queda en constància que el fetixisme de l’home impera en la societat i queda retratat que la dona no té cap poder de decisió sobre el seu cos i la manera en com vol exhibir-lo. No només aquesta mirada de l’home es veia reflectida en la psicologia i en els actes de la *femme fatale* sinó en el seu aspecte físic. Díaz Mateos i Mojarro Zambrano la descriuen com una dona amb una cabellera abundant de color negra o pèl-roja, pell pàl·lida i una actitud seductora (Díaz Mateos *et al.* 1998). Una particularitat molt característica d’aquestes dones és l’ambigüitat i l’ambivalència, la capacitat de poder-se mostrar com a àngels o dimonis, com a “fàcils” o inabastables i controlar els homes segons la seva conveniència (Roma, 2008).

Sánchez Noriega fa una interpretació de la teoria psicoanalítica de Sigmund Freud pel que fa al discurs revolucionari sobre el sexe i afirma que, tot i semblar una figura creada des de la misogínia, la seva autonomia com a personatge i el fet de ser el primer cop que la dona no desenvolupa un rol supeditat al masculí, es podria considerar “protofeminista” (Sánchez Noriega, 2008). Tot i això, remetent als pensaments de Mulvey, es pot entendre com el resultat d’un discurs liberal que busca i necessita l’acceptació i validació d’una mirada masculina en una societat patriarcal, ja que tot i presentar-se com una dona independent i forta -fet que aparentment feia témer als homes-, en el fons els atreu irresistiblement (Roma, 2008).

José Carlos Rodríguez (2010) considera que la *femme fatale* és la millor aportació que ha pogut oferir el cinema negre, ja que d’altra manera mancaria de la seva evolució psicològica dels personatges. Aquest autor defineix la dona fatal com “uno de los mayores representantes de lo que es seguir el sueño americano, y hasta dónde uno puede llegar para obtenerlo” (p.27).

2.2. La dona com a espectadora

Un altre punt a plantejar és de quina manera la dona com a espectadora podia arribar a tolerar aquesta representació del personatge femení i fins a quin punt es podia arribar a

sentir identificada. Per respondre a aquesta pregunta, Parrondo torna a citar a Laura Mulvey qui respon al·legant que hi ha dos possibles camins d'interpretar aquesta visió: pot sentir-se identificada amb l'heroi, patint d'aquesta manera un cert procés de “masculinització” o bé es pot identificar amb el personatge femení, la qual cosa comporta una involuntària però inevitable acceptació de ser el punt de mirada (Citat per Parrondo Coppel, 1995, p.12). Les dones tenen clar quin és el paper que han de desenvolupar en la societat i el càstig que els espera si desobeeixen les lleis patriarcals (Cruzado Rodríguez, 2009). Jackie Stacey fa una anàlisi de les relacions entre les dones que apareixen en pantalla i les dones de l'audiència i emprà la definició de Teresa de Lauretis per afirmar que els textos filmics “no sólo construyen un objeto femenino de deseo dentro de la estructura narrativa, sino también un sujeto femenino de ese deseo.”(p.19). Conclou en què hi ha tres aspectes a destacar de les audiències: l'escapisme, la identificació i el consum. (Citada per Lema Trillo, 2003).

Tania Modleski, una altra teòrica, posa sobre la taula el que es podria considerar com una tercera opció de visió de l'espectadora en vers aquest arquetip. Planteja la idea de la possible identificació amb el personatge femení, però mantenint-se en el seu pensament crític amb respecte aquest personatge (Citat per Parrondo Coppel, 1995, p.14). És a dir, el que suscita aquesta autora és, que tot i sentir un fort reconeixement amb el paper interpretat per la dona, que això pot donar-se per les concepcions socials que existeixen, són conscients que la dona està en el costat oprimat. Stacey (2003) assenyala que “las mujeres pueden ser espectadoras activas en el sentido de invertir activamente las ideologías opresivas.”(p.18). Aquest nou model de concebiment per part de l'espectadora pot haver-se desenvolupat arran del sorgiment de l'activisme feminista, que indiscutiblement ha proporcionat nous camps de pensament. Virginia Guarinos Galán en el seu treball titulat *Mujer y cine* aporta una visió molt necessària sobre les diferents posicions de les dones en el món del cinema: la dona com a actriu, la dona com a espectadora i la dona darrera la càmera. L'autora assenyala que la dona darrere les càmeres se li ha titllat de ser poc “femenina”, en definitiva, es masculinitzava la dona pel simple fet d'ocupar un lloc de treball que tradicionalment era d'homes en comptes d'acceptar la validesa i la capacitat de les dones per desenvolupar aquestes tasques. L'autora descriu la posició de les dones en pantalla “la mujer como personaje, si no como ambiente” i es planteja “¿cómo se ven las mujeres o cómo son obligadas a verse?” (Guarinos Galán, 2008, p.109 i p.111). Binimelis afirma que en els anys vuitanta es detecta un nou tipus d'espectador actiu i ja no es

contempla l'espectador femení/masculí, sinó individus socioculturalment definits que fan interpretacions subjectives de la pel·lícula (Binimelis, 2015). El discurs que proposen aquestes darreres autores és una qüestió que pot donar lloc a opinions molt diverses i problemàtiques, ja que alguns autors i autores consideren que les construccions conceptuals de la “dona” són fruit d'un discurs individualitzat, és a dir, com construeix el cinema clàssic a les dones? Són una representació “real” o la representació de la dona en un discurs concret?

2.3. Noves fronteres de l'arquetip

A finals del segle XIX, el rol de la dona en la societat es va veure distorsionat a causa de la revolució industrial i les grans guerres de principis del segle XX. Fou en aquest període quan les característiques intrínseques del mite de Lilith es van tornar més presents que mai. L'home temia a la dona i la independència que estava adquirint gràcies a l'ocupació de llocs de treball que tradicionalment estaven destinats als homes. Aquesta por es va veure reflectida en la literatura i l'art de forma directa i conseqüentment en el cinema. Tal com José Carlos Rodríguez (2010) afirma “el uso del protagonismo de estas mujeres reflejan “el mayor peso que la población femenina comienza a adquirir en los Estado Unidos desde su incorporación masiva al trabajo durante la Segunda Guerra Mundial.””(p.23). Lilith ha estat sempre utilitzada com a representació de les dones desobedients, les antimares i com “bandera del feminismo que ha tomado de ella la rebeldía i la ruptura con el orden establecido” (Eetessam, 2009, p.247). Des de l'inici d'aquesta representació arquetípica de la dona en el cinema, la mirada masculina ha jugat un paper molt important en la decisió d'aquesta externalització de violència que causava la *femme fatale*. La hipersexualització dels cossos femenins en les pel·lícules van donar pas a una violència erotitzada amb un final fatal per la dona. De nou, la dona es converteix en la damnificada que paga amb la seva vida els “pecats” comesos, ja que la traïció i l'adulteri mai es perdonen. Aquest càstig pot ser definitiu si l'empoderament esdevé en manipulació o vulnera a la moral o pot ser suavitzat en cas que el personatge femení accepti el domini de l'home i d'aquesta manera es restableix l'ordre patriarcal (Cruzado Rodríguez, 2009; Jimeno-Aranda, 2017). La violència de la *femme fatale* era visible en els anys noranta en el cinema *neo-noir* i va desaparèixer a principis del segle XXI, però aquesta darrera dècada ha tornat a ressorgir (Bonovich, 2015). Encara que el mite de la *femme fatale* va tenir el seu auge durant l'època

del cinema negre a Hollywood (dels anys trenta fins als cinquanta), encara avui segueix i no ha patit, tot i els canvis experimentats en la societat, grans variacions (Cruzado Rodríguez, 2009). Les dones fatals mai passen de moda i un clar exemple és la inclusió d'aquest arquetip en molts gèneres cinematogràfics (Roma, 2008).

La crítica feminista del cinema va començar els seus estudis als anys setanta i va analitzar especialment el cinema negre. Es van decidir centrar en aquest cinema per ser el que més es veia arreu del món (Parrondo Coppel, 1995). Aquestes activistes reivindicaven una postura de crítica revisionista del cinema des d'una perspectiva feminista. Es vol observar allò que passa desapercebut, és a dir observar la posició de la dona com a element narratiu exposat a la mirada a través dels altres personatges (Lema Trillo, 2004; Guarinos Galán, 2008). En una primera instància l'atenció de les feministes es va centrar a denunciar aquestes representacions equívokes de les dones en el cinema, però aviat aquestes investigacions es van reconduir per analitzar els mecanismes que construïen aquestes representacions. Mitjançant la psicoanàlisi, es van analitzar els mecanismes del cinema, els codis narratius i les convencions per les quals els personatges s'identifiquen amb els rols que sostenen el sistema patriarcal (Binimelis, 2015). Els dos gèneres cinematogràfics més estudiats per les feministes van passar a ser els melodrames i el cinema "per a dones" (Parrondo Coppel, 2015). Ann Kaplan afirma que en els deu últims anys -tenint en compte que el llibre és de la dècada dels vuitanta-, les dones han creat el seu espai dins dels estudis del cinema, en el qual han sorgit obres innovadores i amb futur, i que també han influït de manera notable en la crítica masculina (Kaplan, 1998).

Tot i el sorgiment de les pel·lícules on es ridiculitzava la figura femenina, Javier Jimeno-Aranda assenyala que existeixen models narratius aïllats en el cinema clàssic de Hollywood que presenten determinades característiques d'empoderament femení. Encara que en aquest treball no es tindran en compte, ja que s'allunyen dels objectius, sí que es tindrà present el fet que gràcies a aquests casos desvinculats de la narrativa més emergent durant la dècada dels anys trenta i cinquanta, es van començar a eliminar les fronteres d'ideologia. Aquestes pel·lícules són les anomenades *women films* o pel·lícules per a dones, permeten donar un paper principal a la dona i posicionar-la en un estatus econòmic igual o superior al de la figura masculina, fet que comporta que el personatge estigui carregat d'unes connotacions negatives, sovint creades per la mateixa vulnerabilitat de l'home i el fet de no poder-se

considerar com a “inferior” davant d'un ésser que sempre s'havia mantingut sota la seva supeditació. Segons Mulvey, els melodrames protagonitzats per dones, la protagonista transgredeix les barreres imposades pel sexe i estatus social, però únicament per trobar-se amb el dolor (Citat per Parrondo Coppel, 1995, p.16). Però, gràcies a l'existència d'aquests models que creixien a contracorrent sota el patró imperant (heteropatriarcat), les feministes sufragistes de la dècada dels setanta varen començar a canviar el discurs feminista entorn el cinema i van començar a tractar cada gènere com un cas individual. Aquests films van despertar la consciència del públic i van apuntar cap a una transformació social que es veuria reflectida a les següents dècades als Estats Units (Parrondo Coppel, 1995, Jimeno-Aranda, 2017). Aquest darrer autor elabora un índex per valorar el grau d'empoderament femení (que ell ha fet servir per desenvolupar la seva anàlisi), creat a partir dels Principis d'Empoderament de les Dones establerts per l'ONU (p.4). Jimeno Aranda els ha resumit en quatre punts:

1. El personatge femení és conscient dels seus drets i reivindica la igualtat.
2. Desenvolupa una professió liberal i independent.
3. Realitza tasques que normalment eren realitzades per homes.
4. Exerceix una posició de líder sobre un grup en un àmbit tradicionalment masculí.

Finalment, es considera oportú afegir com Virginia Guarinos Galán (2008) descriu el paper de la *femme fatale* en el cinema.

Es la mujer mala por naturaleza, la perdición de los hombres [...] Son ambiciones, peligrosas y fatales para el hombre que se encapricha de ellas. [...] De alto poder de seducción y malas costumbres morales y físicas, su belleza y juventud se terminan marchitando hasta llegar a la enfermedad o la muerte como justo castigo a sus vidas disolutas (p.116).

Un cop realitzat aquest estudi, el present treball pretén tenir en compte totes les consideracions esmentades d'aquest arquetip arcaic per trobar les característiques que fan possible l'evolució incorporant noves particularitats a conseqüència de les influències de l'activisme feminista. I poder respondre així algunes qüestions plantejades durant aquesta dècada com a resultat del constant avenç dels moviments feministes i desconstruccions dels estereotips.

3. Marc teòric

A l'hora d'estructurar el marc teòric del treball, s'ha optat per crear un esquelet de dues piràmides on es comença per l'apartat més general com és el cas del concepte de *femme fatale* i l'evolució de la societat, per tal de poder acotar en aspectes més específics com la presència de l'arquetip en les pel·lícules del cinema negre o la representació de la dona en la societat actual.

Primerament, s'estudien els orígens i la consolidació de l'arquetip de la dona fatal en les seves dos vessants: la literatura i l'art. Un cop puntualitzat el terme, s'aprofundeix en la creació dels arguments universals, concretant en l'argument que gira entorn l'estereotip de gènere de la *femme fatale*. Per finalitzar aquesta primera part del marc teòric, es fa un repàs del cinema clàssic de Hollywood dels anys quaranta i cinquanta, el conegut cinema negre – o *film noir* –, on l'arquetip de la dona fatal adquireix una forta consolidació.

D'altra banda, s'investiga i s'estudia el paper de la dona en la societat durant l'època d'abans de la guerra i la seva evolució fins a la postguerra, així com l'auge dels moviments feministes, el postfeminisme i la tercera onada del feminisme per tal de poder concloure en la figura que encarnen les dones en el cinema contemporani.

3.1. La *femme fatale*

Abans de començar, és forçós puntualitzar el significat del terme de *femme fatale* i els seus orígens. La denominació *femme fatale* ve de l'expressió francesa que vol dir *deadly woman* –o dona mortífera– (Rodríguez, 2010). Durant segles s'ha considerat a la dona com la viva imatge del mal, sobre la qual recauen la traïció, la mentida i l'egoisme, en contrast amb la presentació d'un home bondadós (Sánchez del Molino, 2015). La *femme fatale* –o dona fatal– sempre té un mateix objectiu: utilitzar les seves *armes* de seducció per tal d'enlluernar a la figura masculina i aconseguir d'aquesta manera que l'home, considerat en aquest cas una víctima dels seus encants, faci tot el que la dona li ordena sense ser tenir la protecció dels seus actes. Se la caracteritza per ser un personatge vil i roí que treu a la llum la vulnerabilitat més extrema de l'home. Normalment, la dona fatal substituirà l'ús de ganivets per verí i farà servir la seva astúcia i la seva sexualitat en recerca de poder. La *femme fatale* s'introdueix en la vida de les seves víctimes, i a poc a poc, els va distanciant

dels seus valors i les seves morals, i fins i tot, dels diners. Això no impedeix que no pugui arribar a estimar a les seves presses, però res no l'atura a l'hora de conduir-los fins a l'obsessió (Mainon, D., Ursini, J., 2009).

Mary Ann Doane (1991) afirma que la *femme fatale* és una clara indicació de l'abast de les pors i ansietats provocades pels canvis en la comprensió de la diferència sexual a finals de segle XIX (p.1). Maria Sol Mariani (2019) s'atreveix a dir que la *femme fatale* fou un producte de l'ansietat masculina en resposta a la dona americana autònoma (p.3).

Dominique Manion i James Ursini fan aquesta anotació (2009):

The *femme fatale* has many changing forms. She is the Egyptian Sphinx, half-human, half-animal. She's the Bible's teenage seductress Salome. She is the devious War World I spy Mata Hari. She is the evil Queen in *Snow White*. She is the Egyptian queen Cleopatra [...], the controversial apostle of Jesus – Mary Magdalene [...]. All these women and many more have been turned into *femmes fatales* by males historians, simply for exercising power much like their male contemporaries did (p. 13).

Existeix però, una contraposició d'arguments entorn d'aquest arquetip: mentre hi ha el pensament que la dona adúltera és una interpretació de misogínia de les dones com les assassines dels homes, preval també la creença de ser un símbol d'empoderament femení. Aquest segon pensament se sustenta en el fet que aquestes dones són les controladores de la seva sexualitat i l'utilitzen com a plaer i com una eina per dominar els homes, no només com l'eina culturalment acceptada per procrear (Mariani, 2019). Considerant la repressió que existia – i existeix – sobre el cos femení, es pot acceptar aquesta segona interpretació de l'arquetip com un símbol de llibertat de decisió sobre un mateix, tot i que no s'ha d'obviar el fet que aquesta llibertat ja és de per sí un dret bàsic i que posseir-la no s'ha de contemplar com un acte extraordinari, per tant, no s'hauria d'entendre el control absolut d'aquesta com un senyal d'empoderament.

3.1.1. Orígens i consolidació

Encara que l'arquetip existís abans de concebre'l com a tal, el terme de *femme fatale* va sorgir a posteriori de la seva creació en la segona meitat del segle XIX, en primera instància en la literatura i més tard en les arts plàstiques (Bornay, 2004).

Per tant, se situa la creació de l'arquetip de *femme fatale* en els avantpassats, des dels personatges bíblics com són Eva i Lilith, Salomé, Dalila, fins a creacions mitològiques com

les vampiresses o les sirenes, sent aquestes les màximes representants de l'ús de la sensualitat com a arma de doble tall (Rodríguez, 2010). Fou durant el període del segle XIX, quan la revolució industrial es refermava, les dones començaven a entrar en el món laboral i la societat s'organitzava, quan la imatge de la dona com a portadora i creadora del pecat agafa força (Eetessam, 2009).

3.1.1.1. Literatura

La misogínia es fa present en les diferents mitologies, llegendes i religions –escrites per homes-, ja que el ser malvat, seductor i enganyós recau sobre el personatge femení (Sánchez de Molino, 2015).

Dins de l'apartat de literatura, s'ha considerat de vital importància l'estudi de tres mites. En primer lloc el mite de Lilith i Eva, considerades les primeres dones de la humanitat i, per conseqüència, les primeres dones fatals. En segon terme, el mite bíblic de Salomé, que agafa rellevància a finals de segle XIX i es converteix en la *femme fatale* per excel·lència i per últim les vampiresses, les quals van donar vida a les primeres dones fatals en el cinema.

Lilith i Eva

Es creu que els orígens de Lilith –o Lilit- es remunten a l'època mesopotàmica i, que temps més tard, la tradició jueva va heretar la versió que ha arribat fins a l'actualitat. El nom de Lilith prové de la paraula *lilitu* que fa referència al dimoni femení (Wechsler Steinberg, 1998). Roman Gubern (2002) fa una altra puntualització sobre l'origen del nom de Lilith:

Según la mitología semita, Lilith deriva de un grupo de tres demonios: Lilu, Lilitu y la diablesa Lili. Existe un parentesco lingüístico entre las palabras sumerias lulti (lascivia) y lulu (libertinaje) y es probable que durante su cautiverio en Babilonia los judíos se familiarizaran con estos conceptos al imaginar a Lilith, la mujer anterior a Eva que se rebeló contra Adán y abandonó el jardín del Edén (p. 73).

Aquesta dona fatal pot adoptar diferents formes i segons el context pot aparèixer representada com una dona seductora, com una serp o com una diablesa (Sánchez de Molino, 2015).

La història de Lilith no és tan coneguda perquè mai, a excepció del text comentat anteriorment, ha estat narrada, sinó que més aviat es tracta d'una tradició oral que s'ha anat transmetent i s'ha mantingut gairebé intacta fins als nostres dies (Bornay, 2004). Eetessam

(2009) assenyala que hi ha una única referència d'aquest personatge en l'Antic Testament: "Els gats salvatges s'ajuntaran amb hienes i un sàtir trucarà a l'altre; també allà reposarà Lilith i en ell trobarà el descans" (Isaías 34:14). També en el Gènesi apareix la interpretació que la dona no havia estat creada a partir de la costella de l'home, sinó que havien estat creats alhora. Per tant, es pot deduir que abans de l'aparició d'Eva, hi va haver una altra dona en el món (Eetessam, 2009). Tot i això, Déu no va concebre a Lilith amb pols pur com Adam, sinó que va utilitzar *immundícia i sediment* (Graves i Patai, 1969, p.72). Queda en constància, altre cop, les desigualtats existents entre ambdós sexes.

En el llibre d'Erika Bornay, *La hijas de Lilith*, argumenta que Lilith és considerada una dona demoníaca perquè no va voler renunciar a la seva igualtat i va marxar de l'Edèn, abandonant a Adam, i se'n va anar a viure a la regió de l'aire i va establir unió amb el més gran dels diables (Bornay, 2004). Els àngels enviats per Déu a petició d'Adam, la van trobar a la vora del Mar Roig on convivia amb els dimonis lascius i on va negar que tornaria amb Adam (Graves i Patai, 1969). Sánchez de Molino (2015) afegix que "injustamente no se castiga a Adán por tratarla como un ser inferior, sinó que se culpabiliza a Lilith por no dejarse someter y reprochar a éste su posición de superioridad" (p.41).

Lilith és presentada com la dona inconformista, enganyosa i insatisfeta "*¿Porqué he de acostarme debajo de ti? – preguntaba- Yo tambien fui hecha con polvo, y por consiguiente soy tu igual*" (Graves y Patai, p.72-73). Aquest caràcter de desobediència, no només contra Adam, sinó contra Déu, l'obliga a marxar del Paradís. És també Lilith qui desencadena aquest caràcter de rebel·lia que presenten moltes altres dones al llarg de la història – considerades dones fatals- i que s'han vist rebutjades, jutjades i castigades per viure contràries a tots els cànons establerts en un sistema patriarcal el qual ningú ha aprofundit ni s'ha qüestionat el perquè dels seus comportaments (Sánchez del Molino, 2015). Tal com Golrokh Eetessam (2009) ho afirma en el seu article "Lilith convertida en el icono de la mujer situada fuera del círculo de lo correcto, la *femme fatale*, la prostituta, la pervertidora perversa" (p.233).

La segona dona de la història, per tant, és Eva, qui reemplaça a Lilith i es converteix en l'acompanyant d'Adam. Eva, al contrari que Lilith, no va néixer alhora que Adam, sinó de la seva costella com si es tractés d'una prolongació, tal com indica Gènesis (Sánchez de Molino, 2015). Tot i això, existeixen altres teories que especulen sobre la creació de la segona dona. Algunes manifesten que va néixer d'una cua acabada en punxa que formava

part del cos d'Adam o que Déu la va crear ajuntant parts d'ossos, teixits, músculs, pell i cabell davant d'Adam, el qual va sentir una absoluta repugnància i la va rebutjar, i Déu la va expulsar de l'Edèn a un parador desconegut. Altres teories recolzen el pensament que Adam fou creat originat com un ésser androgin d'un cos masculí i un de femení units per l'esquena, però que al final va decidir separar-los i dotar-los d'una nova esquena a cadascú (Graves i Patai, 1969). La debilitat d'Eva la va conduir a cometre les temptacions de Satan, qui se li va aparèixer en forma de serp, i es va menjar la fruita prohibida, portant al seu marit a cometre la mateixa fatalitat (Simkin, 2014). Mainon i Ursini (2009) suggereixen que “Adam becomes the first man to being making excuses to God that SHE made him to do it” (p.10).

Encara que Eva es consideri originàriament la culpable de la perdició de la humanitat per les seves temptacions i falta de voluntat, és també considerada la “mare” i per tant, mereix rebre un cert respecte. Com a conseqüència, la llegenda va decidir condemnar a Lilith (Eetessam, 2009). La creació de Lilith, per tant, va permetre responsabilitzar-la de totes les desgràcies de la humanitat, considerant-la una insubordinada i una rebel (Bornay, 2004). A més a més, la figura de Lilith també apareix com una criminal que estrangula als nounats. Aquest és un aspecte que permet confrontar a les primeres dues dones de la humanitat, Lilith i Eva, ja que una representa la puresa i la virginitat en contraposició a la dona fatal que representa Lilith (Bornay, 2004).

Salomé

Salomé és un personatge que va aparèixer per primer cop en textos dels evangelistes Marc, Mateu i Lucas (Rodríguez Fonseca, 1997). El mite també es coneix gràcies a Flavio Josefo en les seves *Antiguedades Judías* on relata que Herodías es va casar amb Herodes i van tenir una filla, Salomé. Herodías però, va decidir divorciar-se del seu marit i casar-se amb Herodes, el tiet de la seva filla (Sánchez de Molino, 2015). En el Nou Testament, s'explica que durant la gran celebració del seu aniversari, Herodes demana a Salomé que els hi dediqui un ball a ell i a tots els convidats i com a recompensa farà el que ella li demani. Com a premi reclama el cap de Sant Joan Baptista, qui segons la història narrada per Sant Marc, estava empresonat perquè considerava que aquest matrimoni no era lícit- tot i que en realitat havia estat un decret de la seva mare (Primo Cano, 2010, Sánchez de Molino, 2015). En les escriptures dels evangelistes s'observa que Salomé no és més que

una víctima que ha d'aguantar les mirades obscenes del seu padrastre i les ordres de la seva mare. Per tant, si en aquesta història hi ha alguna dona venjativa, aquesta és Herodías (Sánchez de Molino 2015).

És un personatge molt transgressor que va fascinar a molts artistes i escriptors de l'època. Flaubert, va publicar el 1877, l'obra *Herodías*, on l'escriptor va realitzar un resum de la seva interpretació personal d'aquest personatge bíblic (Bornay, 2004). Salomé era un personatge secundari que només apareixia en una escena per convertir-se en un objecte d'entreteniment en mans d'Herodías (Rodríguez Fonseca, 1997).

A *fin de siècle* (finals de segle XIX), és l'època on la figura de Salomé passa a convertir-se en un personatge vil i venjativa. El 1894, l'autor Oscar Wilde va reescriure l'obra i va afegir uns canvis, que tot i tenir uns punts dramàtics molt interessants, van condemnar a Salomé a convertir-se en la *femme fatale* per excel·lència (Ballesteros González, 2014). En les escriptures dels evangelistes sí que es menciona el ball però no de quin ball es tracta ni de com va vestida la jove. És en la reinterpretació de Wilde i en l'òpera de Richard Strauss on es fa al·lusió a la denominada “dansa dels set vel·ls” (Sánchez de Molino, 2015). En aquesta versió del mite, tota l'acció passa a girar entorn de la jove, la qual ha estat rebutjada per Iokanaan (nom de Sant Joan Baptista en la reescritura de Oscar Wilde) i amb un sentiment de venjança, traurà profit del desig que Herodes té d'ella i demanarà, després de fer el ball sensual, el cap de Iokanaan per besar-lo (Ballesteros González, 2014). El fet que la figura rellevant d'aquesta història en l'art i la literatura del segle XIX fos Salomé, es deu a l'impacte que provoca que una jove pugui tenir uns pensaments tan freds, encara que ella només hagi comès l'importuni d'obeir les ordres de la seva mare (Sánchez de Molino, 2015).

Ballesteros González (2014) afirma que “El retrato de Salomé como diabólica tentadora, factor simbolizado por la enigmática danza de los siete velos, la convierte en heredera de Lilith y Eva, sus antecedentes hebraicos” (p.79).

Vampireses, sirenes i éssers mitològics

És ben sabut que els personatges femenins, tant mitològics com fantàstics, tenen un comportament de dona fatal. En són exemple les sirenes, que utilitzen els seus hipnòtics càntics per atraure els homes, amb finalitats sexuals o per devorar-los.

En *La Metamorfosis* de Ovidi es fa referència al fet que les sirenes eren unes joves que tenien cap i pit de dona i la resta del cos d'una au. Tal com cita Ovidi (1983) “pero las Sirenas ¿por qué tomaron plumas y patas de ave? [...] Las complacieron los dioses y les dieron alas y cuerpos de ave, dándoles la voz y el poder del canto y el rostro de vírgenes” (p.95). Aquesta meravellosa veu exercia un encativament sobre els mariners que els impedia veure amb claredat i feia que es xoquessin contra les roques (Bornay, 2004). Apareixen per primer cop en la literatura clàssica en l'Odissea, tot i que Homero no fa cap referència del seu aspecte físic, sí que menciona el fet que eren éssers que tractaven d'extraviar als navegants (Mendoza i Olmos, 2013).

Encara i això, és incert en quin moment es va fer aquest canvi de metamorfosi i va adquirir aquesta iconografia de la composició de dona-peix però, en l'època romana ja se situen imatges de les sirenes tal com les coneixem avui en dia (Bornay, 2004). És en l'Edat Mitjana quan la representació pisciforme de les sirenes arribarà a la seva màxima expansió (Mendoza i Olmos, 2013).

Rodríguez Peinado (2013) assenyala:

La sirena-peiz, con la parte inferior pisciforme y cola única tuvo como modelo las tritonisas, compañeras de los tritones en el thíasos marino. Su aspecto es más seductor que el de las sirenas-pájaro y es por ello por lo que éstas están asociadas a símbolos demoniacos, mientras las pisciformes se vinculan a la lujuria (p.52).

Aquests éssers mitològics s'han fet visibles en innumbrables llegendes i mites, així com en les pintures. El més famós dels mites és el mite d'Odisseu, retratat per l'anglès J. W. Waterhouse i el francès G. A. Mossa entre d'altres. En la representació de Waterhouse, es pot observar com Odisseu està lligat de mans i peus al pal i rodejat per sirenes, i ni els seus crits ni la seducció de les sirenes van ser percebuts pels tripulants (Bornay, 2004).



Figura 1. Ulises y las sirenas (1891). Autor: J. W. Waterhouse. Font: National Gallery of Victoria.

Altres tipus de sirenes que s'han trobat durant l'època romànica, han estat sirenes de dues cues. Aquestes representacions remarquen encara més la luxúria. Tenir dues cues (que representen les dues cames de les dones) i estar dibuixades o esculpides des d'una perspectiva frontal ofereix connotacions sexuals i de desig, permetent que exposin els seus cossos femenins (García Gual, 2014). Aquest canvi de metamorfosis de dona-ocell a dona-peix també es podria entendre com un apropament a les escames que també té la representació de la dona amb mis cos de serp, símbol del pecat i la traïció.

La *femme fatale* és hereva de les vampiresses del cinema mut (Roma, 2008). Aquestes dones eren molt més imprevisibles i fascinants, el qual va provocar que es deixessin de crear personatges de dones bondadoses i triomfés l'estereotip de dona devora-homes amb gran poder de seducció (Sánchez de Molino, 2015). És precisament la pel·lícula *La vampiro* (1913) de Robert G. Vignola la que fa aquesta transferència del concepte de *femme fatale* que fins ara havia ocupat l'art i la literatura (García Manso, 2006). En el cinema nord-americà, Theda Bara interpreta a la primera *vamp* en la pel·lícula basada en la novel·la de Porter Emerson Browne de 1909. Bara va interpretar a altres dones fatals com Cleopatra i Salomé (Sánchez de Molino, 2015). Tot i que no posseïa cap poder sobrenatural pel fet de ser un ésser fantàstic, la seva destresa per enganyar i seduir els homes i conduir-los cap a la demència era la seva arma més letal (Mainon i Ursini, 2009).

El personatge de la vampiressa, denominat així com a referència clara del vampir, està creada pel plaer i s'alimenta de la sang dels homes. Les seves principals motivacions són

les ànsies de poder i venjança (Díaz Mateos *et al.* 1998). Amb l'arribada de les *vamps* al cinema, la figura de la dona es va convertir una figura femenina sexualment agressiva (Roma, 2008). És també amb el naixement d'aquest personatge, quan la seducció i la perversió s'unifiquen i els objectius del personatge són totalment perversos. La manera en com aquest ésser expressa els seus desitjos, atrapa l'atenció de l'espectador (Díaz Mateos *et al.* 1998).

3.1.1.2. Preraphaelites, Simbolisme, Art Nouveau

L'art, de la mateixa manera que la literatura, va influir notablement en la creació i consolidació de l'arquetip femení de la *femme fatale*. Les obres d'art dels autors més coneguts es van escampar com la pólvora i es van convertir en referents per molts futurs artistes.

El preraphaelisme, el simbolisme, l'*art nouveau* són tres moviments que van sorgir durant l'època victoriana a Anglaterra (1831-1901), com a resposta d'insatisfacció i petició dels artistes de recuperar les concepcions de pintura d'èpoques anteriors o de trencar amb les tendències esgotades i establertes que regnaven en el moment. L'època victoriana es caracteritza per la industrialització i l'auge de la importància dels gèneres sexuals. La societat es comença a organitzar i hi ha distincions entre ambdós sexes que repercuteixen en la representació del treball i les tasques que envolten aquestes representacions (Jiménez, 2015).

Preraphaelites

Els anomenats preraphaelites van sorgir a mitjans del segle XIX, concretament el 1848, el mateix any que Marx y Engels van publicar *el Manifest Comunista*. La germanor preraphaelita estava formada per tres estudiants de la Royal Academy: William Holman Hunt, John Everett Millais i Dante Gabriel Rossetti (Bornay, 2004, de la Sizeranne, 2014). El desig que unia a aquesta comunitat d'artistes eren les ànsies per tornar a la pintura del Renaixement, lluitant en contra de la superficialitat de la pintura de moda i feien servir el diari *The Germ* per divulgar les teories del moviment (de la Sizeranne, 2014, Jiménez, 2015).

Els anomenats preraphaelites van sorgir a mitjans del segle XIX, concretament el 1848, el mateix any que Marx i Engels van publicar *el Manifest Comunista*. Està format per set homes anglesos, entre els quals destacaven: William Holman Hunt, John Everett Millais i Dante Gabriel Rossetti (Bornay, 2004). El desig que unia a aquesta comunitat d'artistes eren les ànsies per tornar a la pintura del Renaixement, lluitant en contra de la superficialitat de la pintura de moda (Jiménez, 2015).

En un inici, el seu principal ventall artístic estava influenciat per les llegendes medievals i temes religiosos. Amb el pas del temps, aquests interessos es van veure mancats i es varen començar a interessar pels temes literaris, a vegades amb una certa tensió eròtica (Bornay,

2004). El canvi de perspectiva no va agradar a tots els membres i el prerafaelisme va anar en descendent, i tal com afirma Erika Bornay (2004) “este segundo momento es el que tuvo más influencia en el simbolismo europeo, el que daría fama internacional al grupo y en el que surgiría [...] la *femme fatale* de final de siglo” (p.95).

Els artistes d'aquest moviment concebien la natura com a element inspirador, per aquest motiu, pintant tot del natural utilitzant colors clars i brillants (Jiménez, 2015). Es recuperen els cànons de bellesa on es presentaven cossos allargats i estilitzats, en contraposició amb els cossos més musculats del Barroc o del Renaixement (Rosenfeld, 2012). El Prerafaelisme comença a davallar progressivament a finals del segle XIX, la seva influència serà essencial pel Simbolisme i Art Nouveau.



Figura 2. Ophelia (1851). Autor: John Everett Millais.
Font: Tate Modern.



Figura 3. Lady Lilith (1868). Autor: Dante Gabriel Rossetti. Font: Delaware Art Museum.

Simbolisme

El Simbolisme s'inicia a meitats del segle XIX en la zona catòlica d'Europa. La situació socioeconòmica de l'època i la industrialització va provocar una migració massiva que va fer que milions de persones abandonessin el camp per traslladar-se a la ciutat. Michael Gibson (2006) afirma que el Simbolisme “intenta representar otra cosa que lo real inmediato y visible. Es romántico hasta cierto punto, alegórico a ratos, onírico o fantástico cuando le place” (p.24). Els artistes treballaven en l'expressió de l'esperit i no pretenien mostrar els problemes socials del moment com és el cas del realisme. En moltes ocasions, els simbolistes presenten una pèrdua de valors i d'orientació en les seves obres, on

s'expressa el patiment de la població en moments de descontentament i caos com és el que va provocar la revolució industrial (Gibson, 2006).

Dante Gabriel Rossetti, antic membre de la germanor dels prerafaelites, fou el màxim exponent en el moviment del simbolisme. Tal com afirma Juan Alberto Romero Rodríguez (2012), “Este pintor [...] influiría en su forma de trabajar, mirando hacia adentro, en el simbolismo posterior, y, en lo que aquí nos interesa, por crear una iconografía de mujer que recorrerá todo el fin de siglo” (p.545). La temàtica de la figura femenina, per tant, es comença a estendre i els grans artistes es veuen en la necessitat de retratar aquesta dona des d’una perspectiva individual. El més important en el simbolisme era trobar l’essència interior, més enllà de les pretensions.

Erika Bornay (2004) ha redactat una possible aproximació a l’explicació de per què els simbolistes tenen aquesta visió tan negativa de la figura femenina. Segons l’autora, aquest fet es podria trobar en la concepció dual del món: el món superior que encarna l’espiritual i el món inferior o dels sentits. La dona és la màxima expressió del que es coneix com a real i per tant, es coneix com la dominadora de la natura animal de l’home (p. 98).

En aquesta mateixa època també va sorgir la reescriptura del mite de Salomé d’Oscar Wilde, fet que va desencadenar a una nova visió de la dona i que va repercutir als artistes en les seves obres. Un dels artistes més destacats per la representació de la dona fatal en aquesta època és Fernand Khnopff, que tal com Juan Alberto Romero Rodríguez (2012) el defineix “un solitario y maldito artista belga que en sus obsesivas imágenes de mujeres nos enseña una de las claves de la época: el miedo al sexo femenino y al sexo en general, la misoginia” (p.546).

Altres artistes molt rellevants durant aquests anys són Gustave Moreau, qui va pintar moltes obres de Salomé, i Gustav Klimt, màxim representant del simbolisme vienès. El final del moviment es va anunciar amb el començament de la Primera Guerra Mundial (Gibson, 2006).



Figura 4. Caresses du sphinx (1896). Autor: Fernand Khnopff. Font: Musée Royaux des Beaux-Arts.

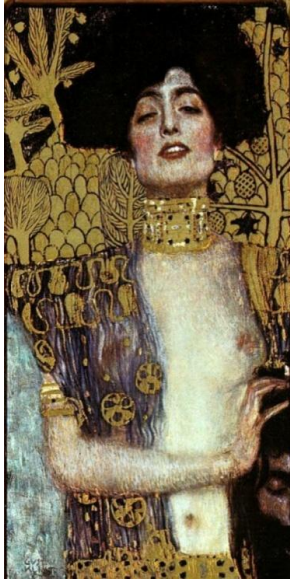


Figura 5. Judit I (1901). Autor: Gustav Klimt. Font: Belvedere Museum.

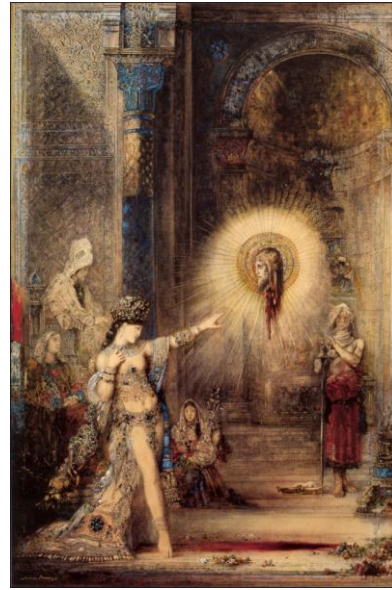


Figura 6. Salomé (1874-1876). Autor: Gustave Moreau. Font: Musée Gustave Moreau.

Art Nouveau

L'*Art Nouveau* o Modernisme, és un moviment que sorgeix a finals de segle XIX i té una durada d'aproximadament vint-i-cinc anys, desapareixent amb la Primera Guerra Mundial. Neix com a desig de trencar amb l'academicisme que hi havia imperant fins aleshores, superant d'historicisme (de Mattos Alvarez, 2002). El seu objectiu era la recerca de la bellesa i la modernitat per mitjà de la natura, es buscava la pulcritud de la línia (Pallés Pombar, 2016). En aquest moviment existeix una certa tendència amb les arts decoratives i aplicades, les quals adquiriran un gran protagonisme (Bornay, 2004).

Encara que aquest nou estil sorgeix bastant de la mà amb el Simbolisme, hi ha una clara diferència; i és que mentre els simbolistes buscaven l'essència en la línia i ho concebien com un mitjà per expressar-se anímicament, els artistes de l'*Art Nouveau* només utilitzaran la línia com a element purament estètic. Tot això repercuteix en certa manera en la representació de la imatge femenina. Fins aleshores, la forma de pintar la cabellera de les dones adquiria un gran significat, ja que ajudava a accentuar els rostres. Amb aquesta nova onada de pintors, l'element del cabell passa a ser un simple element decoratiu. Tot el que representava la dona deixa de tenir dimensionalitat i perd la capacitat expressiva (Bornay, 2004).

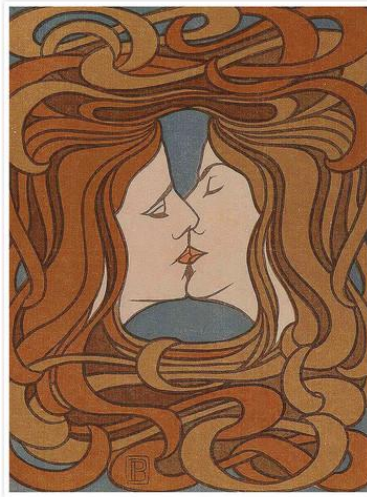


Figura 7. El beso (1900). Autor: Peter Behrens. Font: Imatges de Google.

3.2. Arguments universals

Els arguments universals s'han anat transmetent, al llarg dels segles, a través dels diferents mitjans d'expressió i cultures (García Jambrina, 1998). Aquests arguments, que formen un total de vint-i-u, han estat recollits i creats per Jordi Balló i Xavi Pérez en el llibre titulat *La semilla inmortal* (1995), i no són més que construccions narratives que s'han anat repetint al llarg de la història del cinema, provinents de mites grecs i contes populars de la cultura occidental. En la seva breu introducció, assenyalen que cada capítol del llibre explica un dels arguments dedicant especial atenció a l'obra teatral, mítica, literària o de tradició oral on hagi agafat millor forma (Balló i Pérez, 1995). Són estructures narratives que ens permeten agrupar totes les pel·lícules. Tot i això, tal com indiquen els autors, la resposta de fins a quin punt són originals els arguments, l'hem de buscar en el pensament de Plató, i és què ho són en mesura que són originats per un llegat anterior i en generen un de nou (Balló i Pérez, 1995).

S'ha de tenir present, però, que aquesta classificació no és exclusiva ni definitiva, ja que seria possible dividir molts d'aquests arguments universals en categories més grans o més concretes, de la mateixa manera que es podrien establir de noves (García Jambrina, 1998).

3.2.1. Argument universal entorn l'estereotip de gènere de la *femme fatale*

Pérez i Balló agafen com a màxim referent d'aquest argument universal la novel·la de Gustave Flaubert titulada *Madame Bovary* (1857). És una història basada en fets reals que narra l'adulteri de la dona d'un metge. El fet que Emma, la protagonista, hagués estat

educada en un convent i mai hagués tingut l'oportunitat de “conèixer món”, la porta inevitablement a caure en l'error de casar-se creient en un concepte idealitzat de l'amor romàntic. En el fons, el fet de voler descobrir i trobar el veritable amor, la condueixen fins a cometre adulteri, situació de la qual no podrà escapar fins al suïcidi (Balló i Pérez, 1995).

Aquest arquetip argumental segueix unes estructures narratives molt marcades: una idea idealitzada del matrimoni, una dona inexperta, una vida monòtona i estable i una trucada inapel·lable al desig. Tot això porta a cometre un adulteri que comporta un desengany sentimental que inevitablement desemboca en unes conseqüències fatals, fruit d'una mala gestió i una falta d'experiència per part de la dona causat per una opressió social (Balló i Pérez, 1995).

L'arribada del *Star System* va obrir les portes a què moltes actrius poguessin interpretar el paper de la dona adúltera, trencant els límits de la moralitat. En el cinema de Hollywood, però, la dona encara no es representava com un personatge vil, sinó més aviat com una figura ingènua que tenia la funció de ser “premi” pel noi al final de la pel·lícula (Díaz Mateos *et al.* 1998).

Aquest personatge de la dona ingènua, importat per Griffith, no va tenir un èxit durador. El triomf de les dones fatals en el cinema nòrdic va cridar l'atenció dels directors nord-americans, i la figura femenina en el cinema va passar a tenir una forta càrrega eròtica. Això va suposar canvis importants: per una banda, Alice Hollister es converteix en la primera dona a representar un paper de vampiressa en el cinema de Hollywood, i per altra banda, William Fox, productor nord-americà, veu el potencial i comença a importar actrius estrangeres, fet que desencadenarà al posterior moviment conegut com *Star System* (Díaz Mateos *et al.* 1998).

3.3. Cinema

El cinema va néixer com un espectacle popular de manera simultània a França, Anglaterra i els Estats Units durant el segle XX. Inicialment, únicament es projectaven imatges en moviment capturades des d'un punt estàtic. Amb el pas del temps, es va contemplar la idea d'afegir una estructura narrativa i les històries cada cop eren més complexes, representant situacions reals en escenaris ficticis (Colotta i Lavallen Ranea, 2014). Maria Cruz Gracia Torralbo suggereix que el cinema és el mirall de la societat quan diu “el cine, como toda actividad cultural humana, arte, literatura, música, teatro, etc, no es

sino el escaparate del hombre, de sus sentimientos, necesidades, carencias, miedos, ansiedad o felicidad. Y por extensión, de la sociedad que lo sustenta” (García Torralbo, 2015).

L’art del cinema té la capacitat de barrejar el què és real amb què és fantàstic. Aquesta barreja ha estat portadora i creadora d’arquetips i esquemes representatius. Dins d’aquesta realitat fictícia, els comportaments són exposats com a models de conducta per imitar, idealitzant uns estereotips, tant de gènere femení com masculí, inexistents en la vida real (Pérez Gañán, 2014). Altres autors plantegen la possibilitat que el cinema representi situacions fictícies que reflecteixen estereotips de gènere reals i es pregunten si el cine segueix oferint els estereotips comunament acceptats d’home i dona o si s’ha intentat fer una denúncia social presentant arquetips que trenquen les barreres socialment construïdes.

El cinema es pot dividir en múltiples tipologies, tot i això, podem establir una divisió inicial que separaria totes aquelles pel·lícules del cinema comercial, que tal com diu Gubern està sotmès “a los imperativos de la industria” (Gubern citat per Colotta i Lavallen Ranea, 2014, p.7), de les pel·lícules d’autor, un cinema que va lligat al món interior de l’individu, molt més personal i creatiu (Colotta i Lavallen Ranea, 2014). L’autor Sánchez Noriega estableix les bases clàssiques de les divisions dels films segons el seu format (mut o sonor, argumental o documental, etc.), segons el gènere o subgènere (comèdia, drama, ciència-ficció, western, criminal) i les categories supra genèriques (curtmetratge, llargmetratge, teatral, institucional, etc.) (Sánchez Noriega citat per Colotta i Lavallen Ranea, 2014).

3.3.1. El cinema negre

El gènere del cinema criminal es desenvolupa en les dècades dels anys trenta i seixanta als Estats Units. Aquest arc temporal, que comença durant els anys trenta, es tanca gairebé trenta anys després amb un canvi radical dels arquetips i amb una desnaturalització del cinema criminal (Herdero i Santamaria, 1996). Aquest model de cinema ha creat tres subgèneres: el cinema negre, el cinema de gàngsters i el thriller (Colotta i Lavallen Ranea, 2014). Encara que existeixen discrepàncies entre aquestes divisions, ja que autors com Herdero i Santamaria (1996) consideren que “el concepto de thriller [...] se emplea, indistintamente, para referirse al cine de gángsters, el cine negro, el cine policíaco, el cine criminal [...] o cualquiera otra manifestación paralela que se relacione [...], con el crimen, la policía, la intriga, el misterio, las persecuciones...” (p.17). Així doncs, i com bé diuen

aquests dos autors línies més abaix, “tanto el *cine de gángsters* como el *cine negro* no son otra cosa que sendos modelos frecuentemente subsumidos en el ámbito ecléctico del thriller, pero dotados de una configuración y de una codificación propia” (p.17).

Es fan presents també, certes controvèrsies en si el cinema negre es defineix com un estil, gènere, sèrie o moviment. Paul Schrader, posa en dubte tota consideració del cinema negre com un gènere, ja que no està definit per una sèrie de convencions pel que fa als escenaris i conflictes, si no més aviat està definint per “las cualidades más sutiles relacionadas con el tono y la atmósfera” (Schrader, 2004, p.124). François Guerif (1988) apunta que “fue un género sí, pero únicamente mientras existió el movimiento que lo hizo posible” (p.6). Elizabeth Cowie afegeix “if *film noir* is not a genre, it is nevertheless recognizable” (Citat per Tasker, 2015, p.354). Jean-Pierre Coursodon diu “el cine negro es menos un género que un estilo. Sin embargo es más que un estilo” (Citat per Sánchez de Molino, 2015, p.127). Per tant, s’ha d’entendre el cinema negre com un gènere o com un moviment impulsat per les situacions desestabilitzants de l’època?

El cinema negre s’ha posicionat a través dels anys com un cinema de denúncia social (Rodríguez, 2010, p.23). François Guerif (1995) “la palabra *negro* implica un cierto enfoque del mundo, una visión subjetiva, una forma pesimista de comprender las cosas. Lo *negro* implica realismo” (p.12). Històricament, se situa entre la dècada dels anys trenta i cinquanta del segle passat i posa en manifest dues situacions que van marcar un punt d’inflexió en aquella època: la situació de postguerra en finalitzar les dues Guerres Mundials i la Gran Depressió als Estats Units (Rosado Millán, 2008).

Francesc Sánchez Barba (1957) fa una descripció molt precisa del cinema negre en el seu llibre *Brumas del Franquismo*:

Cabe anticipar que el cine negro parte de la desigualdad social y de la frustración, de las sombras y de los perdedores del capitalismo, de las angustias, obsesiones y ambivalencias de los individuos; de la iniquidad de la justicia y de la rebelión individual de héroes tan primitivos y violentos como el medio que los produce (p.16).

Per tant, aquest cinema neix com a resposta d’una societat que està travessant una sèrie de crisis i actua com a reflex d’aquesta mateixa. És un cinema que posa en manifest les desigualtats socials de l’època, influenciat pel corrent cultural de l’expressionisme, i porta a l’extrem la deformació d’una realitat exposant la desconfiança i pessimisme present (García Torralbo, 2015).

Socialment, a finals del segle XIX i principis del segle XX es va produir un augment notable de la població urbana a causa de les migracions a les zones fabrils i les ciutats es van començar a estendre. A més a més, els grups més proletaris es van començar a organitzar i sorgeixen els primers sindicats i partits amb idees socialistes. Després de la Primera Guerra Mundial, es veu una clara influència del descontentament massiu en els corrents artístics. El cinema Alemany crea alguns dels personatges més celebres com és el cas del *Dr. Caligari*. El cinema es converteix doncs, en un element atractiu i econòmic que allunya al consumidor de la tragèdia que s'està vivint en aquell moment.

Una segona etapa en el cinema criminal es va iniciar als Estats Units durant els anys vint. En part és causada per la migració de molts directors alemanys com a conseqüència directa del nazisme. Encara que, la raó principal d'aquest canvi de paradigma fou la imposició del que Guerif denomina "*ley estúpida*" (p.26), la Llei Seca, decretada pel govern federal dels Estats Units el 1920 (Colotta i Lavallen Ranea, 2014). La Llei Seca i el final de la Segona Guerra mundial van provocar un ambient de caos que va trencar amb la regla general del convencionalisme. Van sorgir grups criminals que es van convertir en figures de referència i es van crear un lloc en el cinema. Amb la derogació de la Llei, les màfies van veure en el cinema l'oportunitat de crear un negoci (Colotta i Lavallen Ranea, 2014). En plena expansió del cinema de gàngsters – el qual el tema principal eren els crims organitzats- sorgeix el Codi *Hays*, una nova llei que imposa el que es pot mostrar i no en pantalla, instaurant en Hollywood un clima conservador buscant els finals feliços en les pel·lícules, no oferint la victòria als grups vandàlics, fent menció a la unió familiar i fomentant les històries d'amor heterosexual (Grau, 2017). Aquesta imposició ve impulsada per dos fets: el primer és l'aparició del cinema sonor, el qual va provocar noves exigències en el medi. La segona causa va ser l'inici de la Gran Depressió (Grau, 2017). Després d'aquesta època germinal, es contempla l'auge i l'època daurada del cinema negre que pren inici en els anys quaranta.

Existeixen divergències sobre quina va ser la pel·lícula pionera d'aquest cinema. Alguns autors aposten per *Citizen Kane* (1941) d'Orson Welles, com és el cas Thomas Schatz, i d'altres aposten per *The Maltese Falcon* (1941) de John Houston, com és el cas de Raymond Borde i Etienne Chaumeton (Guerif, 1995; Sánchez de Molino, 2015). El cinema negre no és tant un subgènere per la temàtica que té, sinó pel caràcter expressiu que la caracteritza (Colotta i Lavallen Ranea, 2014).

3.3.2. Precursors del cinema negre

El cinema negre és el predecessor de la novel·la negra o policíaca americana que va sorgir als Estats Units durant la Gran Depressió dels anys trenta. Regis Messac situa els orígens de la novel·la policíaca en Atenes i, tot i que està comunament acceptat que aquesta novel·la parteix de la novel·la d'aventures, crea una diferenciació entre ambdós pel que fa a l'ordre de successió dels esdeveniments, ja que la novel·la d'aventures els successos són cronològics i en canvi, en les novel·les policiaques es parteix d'un succés que és el desenllaç i es remunta fins a les bases que han causat la tragèdia (Citat per Guerif, 1995, p.4).

L'autor Sir Arthur Conan Doyle fou qui va crear la novel·la policíaca amb l'aparició d'un dels personatges més estel·lars dins del món dels detectius, en Sherlock Holmes. Amb aquest personatge es van poder assentar les bases de la novel·la de detectius, era un personatge molt més modern que s'atreveix a viure experiències prohibides. S'allunya del prototip de personatge que s'havia pensat fins aquell moment; es droga, és antisocial i va en contra de la moral victoriana. Anys més tard, l'escriptor Van Dine va crear el detectiu Philo Vance amb el qual va establir les noves regles de la novel·la policíaca. Aquest autor va aportar la brutalitat, els assassinats i la violència, aportant thrill a la lectura (Guerif, 1995). Una de les altres fonts estilístiques fou l'escola d'escriptors *hard-boiled*, entre els quals es trobaven Dashiell Hammet, Raymond Chandler i John O'Hara. A principis del segle XX, es van crear els *pulps*, contes plens de violències i crims que tractaven gèneres molt variats com el policíac, thriller, ciència-ficció, terror i per sobre de tots el criminal. Aviat van agafar fama i es van estendre per les grans revistes del moment, en les quals es mostraven imatges que acompanyaven aquests relats. (Sánchez del Molino, 2015). La majoria d'aquests autors provenien de les *pulp-fiction* o del periodisme.

Aquests escriptors tenien un estil que s'apropava molt a les condicions del film noir, i juntament amb els alemanys, van ser els grans influents dels guionistes (Schrader, 2004). Va ser Dashiell Hammett qui va començar a transmetre les novel·les com si fossin el mirall de la societat i al deixar de banda tota novel·la amb una intencionalitat innocent, comença la novel·la negra (Guerif, 1995). Edgar Allan Poe fou el màxim influent que va donar pas a la novel·la negra amb el primer relat de detectius titulat *The Murders in the Rue Morgue* (1841).

L'autor François Guerif fa un breu resum d'alguns dels precursors més rellevants del cinema negre en els anys vint. En primer lloc situa a Griffith, qui fou el primer a representar una realitat de pobresa i misèria en les seves pel·lícules. Noël Simsolo (2007) assenyala, “los historiadores de cine sitúan el nacimiento del cine negro en 1912 con *The Musketeers of Pig Alley* de David Ward Griffith [...], pero el cine policíaco y el drama realista ya existían” (p.54). Amb aquest film també es va instaurar el concepte del carreró sense sortida, tant literalment com metafòrica (Guiref, 1995).

Thomas Ince, un altre director d'aquest gènere cinematogràfic, va crear la figura del “delator”, molt utilitzada posteriorment en els anys quaranta i cinquanta. George Irving va introduir personatges molt complexos i escenes que podien desconcertar als espectadors. Tot i això, el cinema que s'havia fet fins ara, no tenia intencions d'inquietar ni incomodar a l'espectador i és per això que es tractava tot de manera força poètica. L'arribada de la pel·lícula *Greed* (1924), de l'autor Eric Von Stroheim, va suposar un punt d'inflexió i certs crítics la consideren com la primera gran pel·lícula del cinema negre en l'àmbit històric i mundial. Les característiques arrelades a aquesta pel·lícula van marcar l'inici del gènere cinematogràfic i van començar a crear una certa inquietud en els espectadors deixant de banda els aspectes més poètics i romàntics (Guiref, 1995).

3.3.3. Característiques del cinema negre

És una feina molt complicada limitar les característiques del cinema negre, perquè com qualsevol moviment, ha agafat tècniques cinematogràfiques ja existents i amb el pas del temps, s'ha anat apropiant de les seves pròpies tècniques i recursos estilístics (Schrader, 2004).

Encara i així, l'autor François Guerif considera que hi ha dues característiques essencials per classificar una pel·lícula dins d'aquest gènere. La primera és l'aparició d'un crim en el film, no és necessari que tracti sobre assassinats, poden ser simples fets vandàlics, però el concepte i la trama ha de girar entorn aquest acte. Tot i això, no es podria considerar una pel·lícula de cinema negre si no hi ha realisme. La segona característica és essencial, ja que la presència d'un crim només no esdevé un film negre, però sí que es consideraria si es combinen ambdós aspectes (Guerif, 1995). Tal com José Luis Sánchez Noriega recull en el seu article titulat *La cultura psicoanalítica en el cine negro americano*, les característiques més notables del cinema negre són: en primer terme, uns personatges molt estereotipats amb una psicologia molt treballada que ajuda a desenvolupar l'estil del gènere (vegeu

Annex 1) (Guerif, 1995, Rodríguez, 2010). El cinema negre tracta històries dramàtiques on la mort o la violència tenen una gran importància en la pel·lícula. Com ja s'ha indicat anteriorment, el cinema negre és un cinema de denúncia social, per tant, i com bé assenyala Sánchez Noriega (2007) “los conflictos y la criminalidad vienen determinados por un contexto social problemático” (p.28). Els personatges acostumen a tenir dualitats entre la legalitat i la pròpia moral, l'estètica ve molt marcada per l'expressionisme, els diàlegs molt cinematogràfics i novel·les barates (Sánchez Noriega, 2007).

El 1995, el crític cinematogràfic Roger Ebert, defineix en el seu estudi titulat *A guide to film noir genre* les característiques d'aquest gènere cinematogràfic. Ebert (1995) va definir el cinema negre com “una pel·lícula que mai et farà creure que hi hagi un final feliç”. Les localitzacions també són molt concretes i exclusives d'aquest gènere de pel·lícules: els carrerons estrets, les escenes nocturnes, plenes d'ombres, les portes del darrere dels edificis més luxosos són clars exemples. També ho són els carrers mullats, els fanals encesos, els anuncis de neó dels hotels barats i bars amb mala fama (Núñez Prieto, 2010). De la mateixa manera, el crític cinematogràfic considera que el cigarret és un element essencial i distintiu del cinema negre (Ebert, 1995). La majoria de les escenes tenen una il·luminació obscura amb una clara intencionalitat de fer èmfasi tant als personatges com els decorats (Schrader, 2004). És usual veure que els personatges apareixen d'entre les ombres o que estableixen converses amb altres personatges que estan amagats en la penombra (Núñez Prieto, 2010).

El cinema negre presenta uns escenaris molt influenciats per l'expressionisme alemany que dibuixen unes línies obliqües que ajuden a crear ambients d'instabilitat i inquietud. La predilecció per les històries romàntiques i la utilització d'un ordre cronològic complex, són factors que reforcen aquest caos tan característic i sentiment de temps perdut tant en els personatges com en el públic (Schrader, 2004).

Silver i Ursini consideren que les característiques més rellevants d'aquest gènere cinematogràfic són la temàtica; es busquen personatges amb passats complicats, que amaguen històries i traumes. Raymond Durgnant fa una classificació d'onze categories temàtiques diferents. Malgrat això, en aquesta catalogació no contempla el que per Schrader és el tema per excel·lència: la passió per viure el present i el passat. Els personatges viuen el dia a dia i s'arrelen al passat quan les coses no surten bé. És per això que la nostàlgia, les inseguretats i la desconfiança prevalen en aquest cinema (Citat per Schrader, 2004, p.129). La iconografia visual i el llenguatge; escenaris foscos amb

paisatges urbans freds, càmera en mà i una il·luminació clar obscura i amb personatges que interpreten diàlegs poètics amb dobles sentits i en molts casos s'aplica el recurs de la veu en off. Un recurs molt utilitzat també és el flashback, l'acció essencial ja ha passat i és tard per canviar les coses. Gràcies a la utilització d'aquests flashbacks es pot entendre el passat dels personatges i tot allò que els aterra i els ha portat a ser com són (Núñez Prieto, 2010). La darrera particularitat essencial del cinema negre són els arquetips; personatges que busquen veritats, homes perseguits, en ambients d'opressió amb dones fatals representant objectes de violència (Silver i Ursini, 2012).

Durant els anys vuitanta i noranta s'introdueixen noves característiques relacionades amb el món del crim i la delinqüència que renoven les antigues trames dels gàngsters i la corrupció (Cruzado Rodríguez, 2009).

3.3.5. La *femme fatale* en el cinema negre

Dins del món dels personatges del cinema negre, se li ha de fer una menció especial al personatge de la *femme fatale*, un dels arquetips amb més transcendència. És un personatge que ha deixat a la seva esquena una llarga trajectòria de debats que encara avui en dia segueixen sense tenir una conclusió. L'arquetip de *femme fatale* va aparèixer en la literatura europea a finals del segle XIX amb el llibre de *She* de l'escriptor Henry Rider Haggard. Tot i això, fou Georges Darien qui va introduir el terme francès de *femme fatale* en la seva novel·la *Le voleur* l'any 1897. La novel·la negra americana va ser qui va fer més rellevant aquest arquetip i temps més tard va aconseguir el seu major èxit en el cinema negre, tot i que també estava present en altres gèneres cinematogràfics (Sánchez de Molino, 2015). En tractar-se d'un cinema "masculí", la *femme fatale* és una projecció de les fantasies i desitjos ocults, ja que és la dona que a tot home li agradaria posseir encara que el prototip acceptat socialment sigui un altre (Cruzado Rodríguez, 2009).

La *femme fatale* es presenta com una dona que trenca els esquemes de qualsevol home, posant per davant el seu poder de sexualitat. És també un arquetip que s'allunya de qualsevol esquema convencional de mare de família feliçment casada com s'havia vist fins aleshores. De fet, en moltes de les pel·lícules del cinema negre s'inclou a una ama de casa per crear una contraposició amb la transgressiva *femme fatale* (Simkin, 2014). D'acord amb el que Simone de Beauvoir assenyala "The mother, the faithful fiancée, and the patient wife provide healing to the wounds inflicted on men's heart by vamps and witches" (Citat per Simkin, 2014, p.6), s'assumeix l'existència d'un binarisme que confronta a la dona verge i

pura amb la dona fatal. Aquesta rivalitat ja es pot observar en els inicis de la creació humana, quan la història i religió van crear una oposició entre les considerades “primeres dones”. Mentre que Lilith era presentada com l’encarnació del mal, de la luxúria i del pecat, Eva representava la bondat, la submissió i la puresa.

Encara que pugui semblar un discurs empoderador, ja que és la dona qui controla el seu propi cos, no deixa de ser un embolcall bonic d’un problema social com és la misogínia. La integritat de la dona s’ha vist directament afectada per encasellar-li les culpes que un home hagi estat víctima de la seva sensualitat. Sense deixar de costat el fet que s’està associant de manera indirecta la bellesa com a única qualitat que posseeix el sexe femení. Maria Sol Mariani (2019) diu “las películas del cine negro transmiten inmediatamente la intensa presencia sexual de la mujer fatal al presentarla como objeto completamente establecido de la obsesión del héroe” (p.2).

Gonzalo Pavés (2010) afirma que el cinema negre:

recupera aquel viejo mito decimonónico de la mujer fatal. Cargado de la misma misoginia, del mismo temor reverencial hacia la mujer, el film noir va a ofrecernos toda una amplia galería de tipos femeninos que manifestaban cinematográficamente, la perplejidad del hombre americano frente al nuevo papel de sus compañeras en la sociedad de posguerra (p.207)

Pensar que només ha existit un prototip d’aquest arquetip és un gran error. Per culpa dels canvis socials conseqüents de la Segona Guerra Mundial, la dona té un paper molt més important. La seva independència la fa més forta i deixa enrere les seves antecessores, les *vamps*, per convertir-se en una dona més rebel, ambiciosa, lliure i perversa, més hàbil i intel·ligent que els personatges masculins. La *femme fatale* té diferents motivacions que la porten a cometre els “crims”. Algunes d’aquestes motivacions són la ruptura d’una rutina matrimonial on presideix la insatisfacció tant sexual com afectiva o l’obtenció d’un benefici econòmic (Sánchez de Molino, 2015). També han existit representacions de la *femme fatale* com a deessa, mostrada com un ésser superior al qual els homes no es poden evitar adorar (Mainon i Ursini, 2009).

L’aspecte físic juga un paper molt important en la dona fatal: es presenta com un personatge que destaca per la seva bellesa convencional amb uns ulls normalment clars i cabellera llarga i de color ros o vermell. Encara que no s’ha mantingut així sempre, ha anat variant segons les èpoques (Sánchez de Molino, 2015). Stevie Simkin proposa un altre

model de dona fatal, que contrasta amb el mencionat anteriorment, el qual anomena “monstrous-feminine”. És una dona que els seus crims van lligats amb la seva conducta i normalment la seva bellesa no encaixa en els cànons establerts (Simkin, 2014).

Pel que fa a les actrius, Theda Bara fou de les pioneres en interpretar la figura de la *femme fatale* en les seves diferents encarnacions com són: Carmen, Salomé, Madame Du Barry o Cleopatra. La pel·lícula que va protagonitzar *A Fool There Was* (Powell, 1915) és una història tradicional però va comportar grans despertars en els crítics de principis del segle XX per mostrar el concepte surrealista de *mad love*. Alla Nazimova, una estrella russa, fou una de les primeres actrius beneficiades per l'interès de Hollywood en importar *femme fatales* en comptes de “cultivar-les” en la indústria com havien fet amb Bara. Amb la introducció del cinema sonor, Bebe Daniels, a diferència d'altres actrius com Negri o Bara, va poder negociar el seu camí en la narració i mostrar els seus dots de ballarina i cantant. Fins ara, s'han mencionat actrius que van personificar a les *vamps*, uns arquetips molt semblants a les *femme fatales* però més innocents. La pel·lícula més exitosa interpretada per Bebe Daniels fou *The Maltese Falcon* (Huston, 1941) i és aquí on es crea un pont entre les *vamps* i les seves predecessores les *femmes fatales* de la dècada dels quaranta. A diferència de les *vamps* existents abans que Daniels, aquesta nova dona no tracta d'enganyar els homes per aconseguir poder únicament amb el seu atractiu sexual, sinó que empra el que consideri necessari, incloent-hi la violència, per guanyar prestigi. Els canvis socioeconòmics de finals de la dècada dels anys trenta, van provocar el naixement del cinema negre i van estimular l'aparició de les *lethal ladies* les quals eren molt més agressives que les seves antigues germanes. Gene Tierney, Linda Darnell, Rita Hayworth, Hedy Lamarr i Ava Gardner són alguns dels noms de les actrius més reconegudes mundialment i en gran part és degut als papers que han interpretat. Tot i la gran fama del començament, les *femme fatales* es van veure silenciades en la dècada dels cinquanta als Estats Units a causa de la imposició de la censura. L'explosió postfeminista de *femme fatales* com Angelina Jolie, Dyanne Thorne, Salma Hayek o Asia Argento (per nomenar algunes) han demostrat que la reputació de la *femme fatale* segueix intacta des dels seus inicis (Mainon i Ursini, 2009). Tot i les innovacions en el cinema negre en la dècada dels noranta, Marta Belluscio afirma “la mirada misògina hacia una hembra esculpida a la medida del deseo, el odio y la fantasía de los hombres” segueix existint (Citada per Cruzado Rodríguez, 2009, p.14).

3.3.6. Neo cinema negre

L'estètica del cinema *neo-noir* - o cinema negre contemporani- se situa entre les dècades del 1960 i 1970 (Zavala, 2010). Tot i això, alguns autors tradicionalistes com Schrader consideren que el cinema negre va morir el 1959 i d'altres com Borde i Chaumeton consideren que a principis del 1955, el cinema negre ja havia complert la seva funció, encara que la producció de pel·lícules d'aquest gènere es seguia duent a terme. William B. Covey considera que el *neo-noir* és una col·lecció de pel·lícules d'investigació de crims, posteriors al 1965, que comparteixen algunes característiques estètiques amb el seu predecessor, el cinema negre, però sense que aquestes suposin una referència directa als elements del cinema clàssic (Covey, 2011).

Existeixen clares diferències entre el cinema negre i el *neo-noir* com són el canvi de blanc i negre a color o la desaparició de les narracions amb veu en off. De fet, la utilització de recursos com la imatge en blanc i negre, tant en una pel·lícula sencera com en algunes escenes, es considera una referència clara al cinema negre (Holt, 2007). Covey assegura que es poden distingir nous paisatges, personatges i narratives en el cinema *neo-noir* que no es troben en el cinema negre clàssic (Covey, 2011).

Al contrari, autors com Mark Conrad (2007) consideren que el *neo-noir* “describes any film coming after the classic noir period that contains noir themes and the noir sensibility” (p.2) i que de fet el cinema *neo-noir* expressa millor les característiques del cinema negre clàssic per dues raons: la primera és que alguns dels directors del *noir film* com són Fritz Lang, Widler o Tourneur creaven contingut per Hollywood sense ser conscients que involuntàriament estaven creant el que es donaria a conèixer més endavant com cinema negre. El terme de *film noir* va aplicar de manera retroactiva descrivint una sèrie de pel·lícules que ja s'havien fet i, per tant, els autors no van tenir accés a aquesta expressió i no van poder aprofundir ni entendre el concepte global en el qual ells estaven participant. El *neo-noir*, en canvi, és un gènere on es tracta de manera molt més conscient les convencions narratives, els arquetips de personatges i les tècniques cinematogràfiques i a més, està generat per directors que coneixen i estan plenament informats sobre les produccions clàssiques. Bould assenyala que “*neo-noir* is made and watched by people familiar with the concept of *film noir* [...]. *Neo-noir* knows its past. It knows the rules of the game” (Bould citat per Lindop, 2015). Els creadors de *neo-noir* sí que van poder indagar sobre les influències i característiques d'aquest estil. La segona raó és definida per totes les

restriccions que van haver de suportar els cineastes del període clàssic, comptant amb els esdeveniments socials, les guerres, la Gran Depressió, la Llei Seca i d'altres restriccions com el Codi *Hays* (Keeseey, 2010, Conrad, 2007, Lindop, 2015). En el cinema *neo-noir* el sexe és molt més explícit, la violència més gràfica i els finals molt més realistes, ja que no comptaven amb cap limitació ni era necessari que fossin finals moralment permesos. Fent referència al que Holt afirmava “neo-noirs exploit the much more realistic possibility that, often, the guilty fail to get their comeuppance” (p.38).

El cinema negre es va veure influenciat per altres tipus de cine i es van produir hibridacions de gèneres: el *noir* melodrama, el *noir* western, el *noir* gàngster o el *noir* ciència-ficció. Amb l'arribada del *neo-noir* sembla que el *noir* s'ha estès a tots els altres gèneres i ha provocat una dificultat a l'hora de dividir el que abans era propi de cada gènere, provocant sentiments de contradicció en l'espectador. El públic era capaç de diferenciar els policies perquè eren els personatges “bons” dels criminals que se'ls classificava de “dolents”, amb aquesta combinació de gèneres i particularitats, però amb la influència del *neo-noir* els personatges es barregen i no resulta fàcil diferenciar el moral del que és immoral (Keeseey, 2010).

L'estètica de la posada en escena de les pel·lícules també evoluciona: en el cinema negre els espais estaven organitzats al voltant dels centres de les ciutats i amb el començament del capitalisme aquesta ciutat es va anar segmentant. Ara, en canvi, amb els nous models d'arquitectura tots els edificis són molt semblants, tenen les mateixes característiques, com si es tractés d'una producció massiva i pot suposar una dificultat a l'hora de situar els personatges en un espai (Conrad, 2007). Els personatges del *neo-noir* estan inspirats en el cinema clàssic dels anys quaranta i cinquanta però, amb certs canvis i arcs de transformació que els permeten situar-se en la cultura contemporània (Lindop, 2015). Conrad classifica tres fases per les quals ha passat la història del personatge detectiu: la primera té lloc en les primeres dècades del segle XIX, en aquesta fórmula la història és narrada des del punt de vista d'un personatge que no és el principal i explica com el detectiu busca a un malvat aliè a ells. La segona fase, és el detectiu qui explica la història de com cerca al malvat en primera persona del singular, és el que es coneix com a cinema negre clàssic. Per últim, la tercera fase situada en el que es denomina *neo-noir*, també està narrada en primera persona i és el detectiu qui explica la història però, aquest cop, no busca a cap criminal, sinó que es busca a ell mateix (Conrad, 2007). Mentre que en el cinema negre el detectiu tenia la missió

de trobar a un malvat dins d'un nucli urbà, amb aquesta nova concepció del gènere negre, el detectiu haurà de reconstruir un continuo de temps per trobar la veritat de la seva pròpia identitat com a malvat (Abrams citat per Conrad, p.3, 2007). Es crea, per tant, una fusió entre el detectiu i el malvat i tota la narrativa està enfocada en un mateix i les pistes només existeixen en el cap d'aquest personatge. La figura de la *femme fatale* també es veu lleugerament modificada en el cinema *neo-noir*. Els canvis socioculturals, l'auge del feminisme i el plantejament del personatge per part de crítiques feministes han provocat un canvi en la formulació de l'arquetip, tot i que l'essència del personatge es manté intacta.

3.4. La figura de la dona en la societat

Els estereotips de gènere no són més que creacions formades per idees prèvies que s'atribueixen a les persones depenent del seu sexe biològic. Aquestes formacions d'idees s'han anat transmetent a través de les generacions pel procés conegut com a socialització (Bernard, Mut i Fernández, 2013).

Des de l'antiguitat, es podria dir, des de la creació de la humanitat, la dona sempre ha estat l'ombra de l'home. La concepció mundial sobre la figura femenina ha donat a entendre la misogínia i el masclisme que hi ha imperant, fins i tot a dies d'ara, en aquesta societat. Són les dones les que sempre s'han dedicat a les tasques domèstiques, a cuidar els nens i a servir al marit. Són les dones també, les que no podien votar encara no fa un segle, les que no tenien accés a l'educació i les que avui en dia segueixen perjudicades per la bretxa salarial. En definitiva, són les dones les considerades el sexe inferior.

Com s'ha anat veient al llarg d'aquest treball, són moltes les causes, principalment promogudes per mites i creences religioses, les que han construït aquest rol que la dona ha assumit i en part, segueix assumint.

Per fer una breu anàlisi, s'ha triat dos punts d'inflexió que van propiciar el canvi de rol de la dona, creant una dona més poderosa i més integrada en la societat, fet que va desembocar en altres conseqüències, com és el rebuig per part dels homes a aquesta idea de nou tipus de dona empoderada.

3.4.1. Les dones abans de la Primera Guerra Mundial

El segle XIX va ser un període molt patriarcal, on l'home tenia el màxim poder i se'l definia com la personificació de la valentia i del valor, de tot allò que està bé en la societat. Els homes eren els dominants del sector industrial i, per tant, la principal font d'ingressos

del món i de la família en particular. Amb aquest pensament, les dones quedaven en un segon pla, encarregant-se de les tasques domèstiques i acatant el que se suposava que havien de ser i fer. Els drets només eren aplicables als homes, les dones no tenien ni dret a votar, ni dret a l'educació, fet que va comportar que la majoria d'elles fossin analfabetes.

Tal com Higonnet (1994) afirma, l'imaginari vuitcentista creava els estereotips d'acord amb els arquetips que es plasmaven en les imatges de l'època (Citat per Bernard, Mut i Fernández, 2013, p. 175). Aquests estereotips basats en una dona familiar i als serveis del seu marit, encara va propiciar més la figura que ja s'havia construït de la dona.

L'autora Erika Bornay (2004) al·lega que, com és evident, va arribar un punt, a mesura que el segle avançava, on més i més dones van voler rebel·lar-se en contra de l'entorn opressiu en el qual es trobaven (p.75). Assumpta Camps assenyala que davant la imatge angelical de la dona, va aparèixer la seva contraposició, una dona "contaminada", la dona fatal (Citat per Bernard, Mut i Fernández, 2013, p. 176).

A finals de segle XIX van sorgir les lluites feministes on reclamaven els drets tan laborals, com els drets a l'educació i al vot (Bernard, Mut i Fernández, 2013). Aquests nous desitjos i inquietuds de les dones, juntament amb l'inevitable trencament de l'estereotip, van desenvolupar un sentiment de vulnerabilitat i victimisme en els homes i en un intent de culpabilitzar a les dones, els mites sobre les dones fatals van començar a agafar pes.

Durant la Primera Guerra Mundial, les dones comencen a obrir-se camí en el món laboral, ja que han de substituir els llocs de treball dels homes que han marxat a la guerra, desenvolupant treballs que fins ara només havien estat ocupats per ells (Bernard, Mut i Fernández, 2013). La dona lliure comença formar-se i és molt difícil que torni a la vida oprimida que tenia abans de la Gran Guerra.

Com s'ha esmentat anteriorment, la pintura va tenir una repercussió notable en la societat i la manera de representar a les dones en les obres es va anar modificant responnent als canvis socials, va passar de representar-se amb una absoluta puresa i innocència a la creença de la dona com a ésser malvat. Aquest canvi en l'arquetip de la dona també va coincidir amb la invenció del cinema, el qual es va veure enormement repercutit pels pensaments misògins i patriarcals de l'època. Les dones eren representades, en moltes ocasions, com éssers fantàstics (vampiresses) que s'aprofitaven dels homes per aconseguir quelcom que només suposava un benefici per elles. Fou poc després del final de la Primera

Guerra Mundial quan va sorgir un nou gènere cinematogràfic anomenat cinema negre (anys trenta), on el paper de la dona tenia un únic objectiu que era utilitzar les seves armes de seducció per atraure els homes portant al límit la seva vulnerabilitat.

3.4.2. Les dones en la postguerra

Durant la Segona Guerra Mundial la vida de molts americans va fer un gir brutal i van canviar completament. Els homes havien de fer front i les dones, altre cop, es van haver de fer càrrec del lloc que els homes havien desocupat en les fàbriques. Aquest capgirell va provocar que la masculinitat dels homes es debilités i la seguretat de les dones augmentés, qüestionant les barreres que fins ara les havien convertit en ames de casa i buscant el bé material intensificant encara més l'amenaça que suposaven pels homes. Tres milions de dones es van veure en la necessitat d'ocupar aquests llocs de treball, passant de ser 12 milions a 16 milions d'emprades, les quals es van anar exercint feines que tradicionalment estaven destinades als homes (Adams, 2000). En el 1942 la *War Labor Board* va reconèixer el principi d'igualtat de salaris, la qual cosa significava que les dones i els homes estaven en igualtat de condicions. Encara que els empresaris no van trigar gens a ignorar la normativa i crear nous llocs de treball "per a dones" en els quals encara es pagava menys (Adams, 2000).

En els anys cinquanta, quan ja s'havien resolt les ferides conseqüents de la guerra, els Estats Units se situaven capdavanters en el rànquing de primeres potències mundials, amb gran increment en l'economia i la tecnologia. Les dones volien trobar feina fora de casa i ser dones independents per satisfer les seves necessitats com a societat consumista, però de nou es va vendre la idea que la felicitat només es troba dins de casa. L'augment de la tecnologia va servir com excusa perquè les dones romanguessin a casa, venent-los la idea que aquests nous avanços estaven fets per a elles. Tota aquesta independència s'entén com una intimidació per part de les dones a una societat opressora. La sexualitat individual es converteix en un problema col·lectiu, hi ha una major tolerància, es contemplen les relacions extraconjugals i el feminisme es va obrint pas en un sistema patriarcal (Cruzado, 2015). Betty Friedan, en el seu llibre *La mística de la feminitat*, fa una anàlisi mitjançant entrevistes i estudis psicològics i sociològics on observa que les dones apareixen definides únicament com a ames de casa i a més, es consideren desinteressades de tot el que passa fora de casa. Aquest fet s'anomena heterodesignació i és causat per una designació de la seva identitat que les dones no s'han assignat a elles mateixes, però és igualment acceptada (Friedan citada per Perona, 2005). Totes les dones que van acceptar la seva posició de

responsable de la llar, i per tant, acceptar les ordres de les polítiques conservadores, van suposar un entorpidiment en el moviment feminista (Caffarena de Jiles, 1952).

3.4.3. Auge de les corrents feministes

El feminisme és un moviment social que respon a la lluita d'iguals, i per tant, busca l'alliberació de la dona a través de l'abolició dels sistemes jeràrquics patriarcals. El feminisme no va néixer amb una intencionalitat revolucionària, és a dir, no volia canviar la societat completament, únicament trobar un lloc per les dones en la comunitat (Caffarena de Jiles, 1952).

Estats Units i Anglaterra han estat sempre els països pioners en la defensa dels drets de les dones. Alguns autors i feministes consideren que la història de l'alliberació de la dona comença el 1792, quan María Wollstonecraft va publicar *Vindicación de los derechos de la mujer* (Elliot citat per Biswas, 2004). Tal com assenyala Andrea Biswas (2004), “si aceptamos la publicación de este documento como el principio del fin del "movimiento de dominación masculina" estamos restringiendo el movimiento feminista a la lucha por el poder [...] y a la liberación femenina de su contraparte masculina”, és a dir, s'estaria limitant la lluita feminista a un sol àmbit i no s'estarien incloent altres aspectes pels quals el moviment també combat com són la normativització de la lliure elecció de l'orientació sexual i la desconstrucció de mites entorn dels rols de gènere.

Fou la industrialització la precursora d'aquest moviment, amb la necessitat d'incloure a la dona en el món laboral es van desemmascarar situacions desconegudes en la col·lectivitat i van fer néixer a una dona nova (Caffarena de Jiles, 1952). Les lluites organitzades i col·lectives del moviment van començar a meitats del segle XIX, en aquesta època el sufragi universal no existia a Anglaterra i ni tan sols tots els homes podien votar. El 1835 amb la *Reform Bill* es va agregar el substantiu “home” a “persona”, perquè ja s'havien iniciat les primeres revoltes feministes i així les dones quedaven totalment excloses (Caffarena de Jiles, 1952). Les dones ja havien participat en esdeveniments històrics com la Revolució Francesa i les revolucions socialistes, tot i això, no és fins a l'aparició de les sufragistes quan ho fan de manera autònoma (Gamba, 2008).

En un inici les sufragistes van participar en societats antiesclavistes. El 1848, es va realitzar en una església el primer congrés per reclamar els drets de les dones, encapçalat per Elizabeth Cady Stanton. En finalitzar la Segona Guerra Mundial, les dones varen

aconseguir el dret a vot en gairebé tots els països europeus (Gamba, 2008). El 1897 es funda la Unió Nacional de Societats pel Sufragi de la Dona (Rodríguez-Shadow, 2017).

La primera onada del moviment feminista, iniciada a finals del segle XIX, va permetre fer un mínim avenç en la igualtat de drets entre gèneres. Les principals motivacions de les manifestacions celebrades en aquesta primera onada era tenir accés a les àrees de presa de decisions per mitjà del vot (Biswas, 2004). Entre les primeres conquestes d'aquesta fase es troben: el dret a la participació i la igualtat jurídica entre cònjuges (Chicharro, 2013).

La segona onada del feminisme se situa entre les dècades dels anys 60 i 70. Durant aquest nou ressorgiment les dones ja podien gaudir d'alguns drets que havien aconseguit les pioneres com eren: el dret a vot, el dret de formar part de la força liberal i reunir-se en sindicats (Biswas, 2004). Les dones de la Nova Esquerra, durant aquesta dècada, van començar a desenvolupar els drets de la dona, enfrontant-se a la por de la població masculina fent ús de les teories marxistes (Nicholson, 1992). Eliminades algunes de les barreres legals més importants, les accions d'aquest segon cicle pretenen millorar les posicions de les dones tant pel que fa a l'entorn de treball, a l'entorn familiar com el sexual. La dona és una víctima del sistema patriarcal i amb aquesta lluita es vol aconseguir superar les dissemblances marcades per les construccions socials i culturals de la societat. Es rebutgen les condicions de matrimoni i maternitat i es considera l'autorealització de la dona com l'acte de comptar amb la seva presència en l'espai públic (Chicharro, 2013). En aquesta fase però, es responsabilitza de la creació de molts elements que ara formen part dels estereotips i caricatures feministes que les presenten com lesbianes i dones en contra dels homes (Drake citat per Biswas, 2004). Les activistes d'aquesta època estaven cansades d'estar subjugades als homes i de pertànyer a un sistema jeràrquic patriarcal, es considerava aquest moviment com una lluita de gèneres i es promulgava la idea utòpica d'una societat matriarcal, que com es pot comprovar, mai s'ha arribat a crear.

3.4.4. Postfeminisme i la tercera onada del feminisme

El postfeminisme, nascut a finals de segle XX, és un terme carregat de contradiccions, ja que el seu estat deixa un llarg recorregut de significats o la seva poca especificació ha conduït a aquests múltiples significats (Gill, R., Scharff, C., 2011). Va aparèixer com a resposta d'una sèrie de contextos polítics i socioculturals del moment que van des del periodisme popular fins a les teories feministes, postmodernes i neoliberals. El concepte de postfeminisme s'ha emprat en una varietat de definicions que abasten des de *girl power* i el

postmodernisme fins al feminisme de la tercera onada. Va ser la premsa popular la que va vivificar el terme en la dècada del 1980 per reclamar un canvi des de la segona onada del feminisme (Genz, S., Brabon, B. 2009). Per contra, Faludi assenyala que el terme de *postfeminisme* està inspirat en la idea que a principis de la dècada dels vuitanta el feminisme havia “mort”, ja que les dones havien aconseguit la llibertat i la igualtat de condicions durant els anys seixanta i setanta, i els mitjans de comunicació no ho van vendre únicament com un concepte que ja no es necessitava sinó que van assegurar que el feminisme era una eina destructora de la vida de les dones. Aquest autor descriu aquest procés com un retrocés en el feminisme (Faludi citat per Lindop, 2015, p.11).

A mesura que la societat evoluciona, el pensament i la ideologia global sobre el feminisme es modifiquen i sorgeixen noves necessitats. Com a resposta d'aquestes necessitats, neix la tercera onada a la dècada del 1990 (Baumgardner i Richards citades per Biswas, 2004). La tercera onada la descriuen com l'antítesi al postfeminisme, ja que aquest darrer es pot entendre com un discurs conservador i patriarcal que critica la segona onada del feminisme (Genz, S., Brabon, B., 2009). Tal com Genz i Brabon (2009) afirmen, “third wave feminism defines itself as a budding political movement with strong affiliations to second wave feminist theory and activism” (p.156), per tant, encara que la filosofia del moviment hagi variat, les bases se segueixen mantenint.

Seria incorrecte pensar que la segona onada va acabar d'un dia per l'altre, però es considera que aquesta tercera fase es va iniciar l'estiu del 1992 quan un grup d'activistes americanes van voler aconseguir la participació de gent jove en les eleccions (Baumgardner i Richards citades per Biswas, 2004). La tercera onada ha vingut propiciada per grans canvis polítics, econòmics, culturals i socials d'una societat occidental contemporània que han causat noves perspectives de pensament pel que fa a les subjectivitats de gènere (Gill, R., Scharff, C., 2011). Algunes feministes d'aquesta fase han donat per fet, de la mateixa manera que molta població ignorant del feminisme, que les dones tenen el dret “innat” de poder assistir a molts llocs que tradicionalment estaven destinats als homes -com per exemple els camps de futbol- o tenen la llibertat “innata” de poder estudiar el que elles decideixen, quan en realitat són petites lluites que han anat “guanyant” les feministes de la segona onada (Biswas, 2004). S'ha produït una evolució molt notable en el pensament del col·lectiu que forma part d'aquest moviment. A diferència de la segona onada ja no es contempla una ciutat matriarcal, s'han trencat els estereotips aplicats a les dones feministes,

es lluita per la veritable igualtat de gèneres, no es pretén homogeneïtzar el moviment, no es contemplen les manifestacions com a únic moviment feminista i es rebutja qualsevol idea d'inferioritat de la dona (Gilmore, 2001; Biswas, 2004). El feminisme però, no només és això, és també l'acceptació de la diversificació de cossos, la inclusió de tota classe de persones, deixar enrere els estereotips heteropatriarcals que fan creure els homes que no poden plorar o que “fer-ho com una nena” comporta connotacions negatives i portar la sororitat com a bandera.

Durant aquestes darreres dècades, varen sorgir algunes teories feministes centrades en el cinema que van proporcionar nous canvis de perspectiva en l'arquetip, com és el cas d'Anna Kaplan quan va publicar *Women in Film Noir* el 1978. L'autora considera el cinema negre com un espai clau per a la investigació feminista i assenyala “the film noir world is one in which women are central to the intrigue of the films” (Kaplan, citada per Tasker, p.354). *Women in Film Noir* ha creat molts debats sobre el cinema negre i la nova escola feminista en auge en els quals es qüestiona les repressions i el poder que el cinema de Hollywood exercia sobre les dones (Tasker, 2013). Una altra de les grans teòriques del feminisme en el cinema és Laura Mulvey, qui fa una anàlisi utilitzant les connexions que es creen entre la mirada i el fonament psíquic. Mulvey considera el cinema com un espectacle on es presenta a la dona com un objecte (passiu) per a la mirada (activa) de l'home, reflexiona sobre el narcisisme, ja que l'espectador s'identifica amb el seu retrat i, alhora, sobre el voyeurisme pel que fa a l'apoderament de la càmera per part de l'espectador. Aquesta autora conclou en la idea del fetitxisme per referir-se a la idealització de la dona en el món del cinema i per parlar de la dona com un espectacle, fet indicador que el cinema està dirigit al públic masculí (Citada per Sánchez de Molino, 2015).

3.5. Postfeminisme paternalista en el cinema contemporani

La RAE (Real Academia Española) defineix el terme paternalista com la “tendencia a aplicar las formas de autoridad y protección propias del padre en la familia tradicional a relaciones sociales de otro tipo; políticas, laborales, etc.”. Basant el coneixement en l'estereotip de què comunament es coneix com a pare de família, es visualitza un home conservador, tradicional, opressor i controlador que exerceix el poder que el sistema heteropatriarcal li ha brindat sobre les dones. Fent un breu repàs de totes les pàgines d'aquest marc teòric s'arriba a la conclusió que aquesta imposició paternalista ve de lluny. Com ja s'ha mencionat en apartats anteriors, el cinema ha estat -i segueix sent a dies d'ara-

un art que s'alimenta de les necessitats de cada època i que permet dur a terme un recorregut històric. El cinema es considerava un art que estava creat per homes i per a homes, per tant, i com era d'esperar tenint en compte la patriarcalitat regnant, la representació de la dona sempre adquiria un rol de submissió inherent al seu sexe.

Els canvis ideològics i de pensament tan polític, social o cultural que han marcat cada etapa històrica s'han vist representats en aquest cinema, posant per exemple, l'expressionisme alemany com a màxim representant del descontentament, la por i l'agonia de la societat a causa dels esdeveniments bèl·lics del moment. Doncs, la figura estudiada de la *femme fatale* ha estat una resposta directa del reflex de les característiques de la societat. Tot i això, la seva representació tant pel que fa a l'aspecte físic com al psicològic ha anat evolucionant responenent a les peticions populars.

Els pensaments culturals d'inspiració feminista són el punt de partida d'una sèrie de canvis discursius que es manifesten de diverses maneres, fins i tot a través de la narrativa del cinema de Hollywood (Hamad, 2013). Durant la segona i tercera onada de feminisme, les dones comencen a reclamar la figura de la *femme fatale* que havien creat els homes per definir-la a la seva manera. Evidentment qualsevol canvi o remodelació de l'arquetip s'ha dut a terme en un període de temps llarg, començant pel cinema més *low cost*, d'experimentació i d'autor on la llibertat de creació no entén de límits (Mainon i Ursini, 2009). El feminisme de la segona onada també va ser el desencadenant que va provocar les reavaluacions socials i culturals de la visió de la figura paterna. Aquest fet ha naturalitzat la paternitat implicada com a model de la masculinitat ideal en la cultura cinematogràfica popular postfeminista (Hamad, 2013). La representació actual d'aquest personatge, que a més a més d'encarregar-se dels seus fills -tractat com si fos un acte heroic, quan en realitat és un deure compartit-, és capaç de renunciar a alts càrrecs si això suposa una desestabilitat familiar i és competent tant en les esferes públiques com privades.

El canvi de paradigma fa creure que els rols de gènere cada cop són menys visibles i les barreres que els limitaven estan desapareixent, encara que seria vàlid entendre-ho com un altre intent d'assenyalar els homes com les *víctimes* i, alhora, els herois de la societat. Antigament eren ells els únics que podien treballar i, per tant, l'economia de la família -i del país- es basava en els seus ingressos. Actualment, i com s'ha vist en línies anteriors, és també la figura paterna qui s'encarrega de fer funcionar la família en la narrativa del cinema de Hollywood. Són dues maneres de representar el mateix discurs; altre cop és la figura masculina qui ha de carregar amb el pes de la societat. Per altra banda, aquest canvi

d'al·locució planteja nous models de personatges que s'ajusten cada cop més a les demandes del feminisme: les dones poden aconseguir alts càrrecs de treball (fet que abans era impensable), no és tan usual que la felicitat familiar depengui únicament d'elles, tampoc no necessiten ningú per aconseguir els seus propòsits, són més independents i fan cas dels seus desitjos, no han de complir els cànons de bellesa socialment construïts i els seus pensaments acostumen a girar entorn un discurs feminista.

3.5.1. Tendències actuals de la representació de l'arquetip en el cinema

Tenint en compte que els arquetips són construccions socials de personatges basats en un llarg recorregut històric, afirmar que l'arquetip de la femme fatale -el qual té els seus orígens en la creació de la humanitat- ja no és vigent, es considera un error. És cert però, que gràcies a l'auge de l'activisme feminista i les desconstruccions culturals, aquest estereotip ha anat fent petites evolucions i modificacions sense deixar mai enrere la seva essència.

Dominique Mainon i James Ursini en el seu llibre *Cinema's most unforgettable lethal ladies*, fan un repàs de les actrius que han encarnat personatges de dones fatals des dels anys setanta on es poden observar variacions respecte a les seves antecessores. Pam Grier en la pel·lícula de *Coffy* (Hill, 1973), es presenta com una dona drogaddicta que utilitza aquesta màscara per enxampar a dos camells, emprant la seva intel·ligència i la seva sexualitat d'igual manera. Dyanne Thorne en la pel·lícula *Point of Terror* (Nicol, 1971), exerceix el poder que té com a dona de negocis per establir connexió amb un home i es mostra com una dona nova fruit de la revolució feminista. En aquestes representacions de *femme fatale* l'acte sexual és més explícit, com també la manera en com es presenta la intimitat de la dona. El vestuari varia i normalment porten poca roba i considerada "provocativa" com la llenceria. Entre les tendències de nous models de dona, apareixen els fetitxismes per les dones universitàries i les relacions professor/a-alumne/a, com és el cas de la pel·lícula *They're playing with fire* (Avedis, 1984) on l'actriu Sybil Danning representa una professora d'anglès d'una petita escola. Cal mencionar que en aquesta pel·lícula l'actriu parla de *Lady MacBeth* -una de les grans *femme fatales*- a un alumne de manera seductora, la qual cosa és un indicatiu que ella és conscient del que fa perquè ja ho coneix. Sharon Stone en *Basic Instinct* (1992) va adquirir la màxima representació de la dona fatal dels anys noranta i amb la pel·lícula de *Blood and sand* (Elorrieta, 1989) va reencarnar el personatge de Doña Sol, que ja havia estat interpretat per grans actrius com ho són Rita Hayworth i Nita Naldi.

La figura de la *femme fatale* en l'orient apareix en menys ocasions, ja que la dualitat del bé i el mal -els països de l'occident tenen associat el mal amb la dona- no existeix, es construeix tot en un mateix mandala amb el nom de *yin yang*. Tot i això, Lucy Liu és una actriu asiàtica pertanyent a la tercera onada del feminisme que ha participat amb altres actrius de renom, Cameron Díaz i Drew Barrymore, en una de les pel·lícules considerades *girl-power* d'aquest mil·lenni titulada *Charlie's Angels* (McGinty, 2000). Són tres actrius multiètniques i feministes postmodernes que encaixen amb el moviment de la tercera onada. El canvi que es pot percebre en aquest cas, és la subtil unió o nexa que es comença a establir entre personatges femenins, enfortint la lluita de totes. Per finalitzar aquest resum, mencionar altres actrius com Angelina Jolie, qui ha deixat una forta petjada en la *femme fatale* d'aquest segle representant un gran ventall de personatges amb una gran diversitat d'aspiracions, o Salma Hayek amb comèdies occidentals com *Bandidas* (Ronning i Sandberg, 2006) qui interpreta el paper d'una hereva que torna a Europa en recerca de l'assassí del seu pare.

Amb el pas del temps, aquestes dones letals són cada cop menys castigades o assassinades al final de la pel·lícula (Mainon i Ursini, 2009). En la primera meitat del segle XX, les dones fatals acabaven suïcidant-se o sent assassinades pels seus cònjuges, considerant-se com una condemna moral per les infidelitats. Inevitablement, aquest fet planteja la qüestió de si aquests càstigs serien existents si el model relacional tradicional no hagués estat creat sota el condicionant d'una monogàmia heteropatriarcal. És evident que l'activisme feminista ha produït un canvi sistemàtic en la representació de la figura femenina i li ha brindat noves opcions en el món del cinema, encara que múltiples ocasions la sexualitat femenina segueix sent un tema de debat.

4. Definició dels objectius i abast

Per tal de poder dur a terme una anàlisi exhaustiva d'aquest projecte, s'ha descrit uns propòsits que ajuden a centralitzar les motivacions i entendre les principals raons del treball.

4.1. Objectiu principal

L'objectiu principal és realitzar una anàlisi en profunditat dels personatges femenins del cinema negre. Més concretament, realitzar un estudi que permeti observar com l'arquetip de la *femme fatale*, que ha estat conformat en un període de temps molt llarg, s'ha convertit en un dels estereotips immortals de les pel·lícules del cinema *noir* dels anys quaranta de Hollywood, i examinar l'evolució d'aquest per conèixer com es representa en el cinema actual.

Per poder realitzar aquesta anàlisi cal observar els personatges femenins i la trajectòria de l'argument universal entorn l'estereotip de gènere per comprovar si ha patit una evolució d'acord amb les diferents necessitats socials i l'auge de l'activisme feminista, si s'ha desdibuixat o, si més aviat algun dels altres arguments universals que, tradicionalment s'aplicaven als personatges masculins, s'ha feminitzat.

Altres objectius secundaris derivats de l'objectiu principal:

- Reconèixer les particularitats que defineixen els personatges femenins en el cinema negre i *neo-noir*.
- Saber apreciar els canvis que han patit els personatges femenins tenint en compte la transformació de l'entorn sociocultural i les teories feministes plantejades.

Per tant, ha estat de vital importància:

- Indagar sobre els arguments universals per tal de conèixer la tipificació i la classificació de l'argument entorn l'estereotip de gènere de la *femme fatale*.
- Realitzar un estudi en profunditat sobre el cinema negre de Hollywood, situat en els anys quaranta, investigant la novel·la negra i la novel·la policíaca considerades les seves antecessores, examinant les seves característiques estètiques i la seva tipologia de personatges.

- Centrar la cerca d'estereotips del cinema negre en l'arquetip de la *femme fatale* per poder observar les seves característiques físiques i psicològiques que serviran com a base teòrica per poder realitzar l'anàlisi filmica.

4.2. Objectius personals

Pel que fa a les motivacions de caràcter personal, s'ha volgut destacar com a objectius secundaris:

- I. Ampliar els coneixements dels corrents artístics i literaris.
- II. Comprendre l'evolució de la concepció de la dona i observar com s'han creat i consolidat els rols de gènere actuals.
- III. Indagar en les teories i els pensaments feministes contemporanis.

4.3. Abast del projecte

El present treball pretén centrar-se en el període de màxima magnificència de la *femme fatale* en l'època daurada de Hollywood, durant els anys quaranta, començant pels seus orígens bíblics, literaris i artístics. L'arquetip de la *femme fatale* s'ha estat estudiant durant dècades i es pot trobar en molts tipus d'art i dins del cinema en una multiplicitat de gèneres, des del *thriller* fins a la comèdia, per aquest motiu el treball s'enfoca únicament en el cinema negre dels Estats Units. Tenint en compte que el *film noir* se situa en la dècada dels quaranta i cinquanta, es proposa concretar l'estudi del rol de la dona en la societat abans de la Primera Guerra Mundial i la dona durant el període de postguerra. L'anàlisi filmica consisteix en un estudi en profunditat dels personatges femenins, i en específic, de l'arquetip mencionat. Malgrat que en el treball es faci un breu repàs sobre les tipologies de personatges, no seran primordials en l'anàlisi però, serviran com a punt de coneixement per comprovar si la *femme fatale* ha adoptat una nova perspectiva i s'apropa cada cop més a un estereotip tradicionalment masculí.

5. Disseny metodològic

Com s'ha esmentat en pàgines anteriors (pàg. 51), l'objectiu del projecte és observar els personatges femenins del cinema negre i anotar la possible evolució de la representació l'arquetip de la *femme fatale*. Per poder-ho realitzar, serà necessari fer una anàlisi exhaustiva esmicolant algunes pel·lícules que formen part del cinema *noir* clàssic de Hollywood situat en les dècades dels anys quaranta i cinquanta. A més, per treballar la probable evolució de l'arquetip serà indispensable fer una anàlisi de pel·lícules d'aquesta darrera dècada on la figura femenina interpreti un rol principal, amb les quals es pugui efectuar una comparació i extreure'n conclusions.

Per tal de poder dur a terme correctament aquesta investigació, es divideix la metodologia en diferents fases que ajuden a la seva comprensió i especificació, amb l'objectiu de poder construir una estructura que dirigeixi cap a un mateix objectiu.

5.1. Anàlisi de contingut

Per poder confeccionar l'anàlisi de contingut és imprescindible saber què es vol analitzar, quins resultats es volen obtenir i de quina manera. Tal com diuen Casseti i di Chio (1991) l'anàlisi és un “recorrido que a través de una descomposición y una recomposición del film conduce al descubrimiento de sus principios de construcción y de funcionamiento” (p.33). En aquest cas, s'aplicarà el feminisme i les teories feministes estudiades com a base analítica tant a escala qualitativa com quantitativa. Tot i això, el feminisme no suggereix cap marc de metodologia i, per tant, es realitzarà una macro anàlisi formal, és a dir, un estudi del film sencer que permetrà reconèixer els components de la pel·lícula i la seva significació tant pel que fa a l'estètica com la semiòtica.

5.1.1. Selecció de la mostra

S'ha dut a terme una selecció de pel·lícules representatives de l'època del cinema clàssic de Hollywood en les quals el paper de la dona ha suposat un punt d'inflexió en el marc que s'està estudiant. S'ha cregut convenient tenir en compte la popularitat de les productores encarregades de produir aquests films, així com el reconeixement de les actrius que han desenvolupat el paper.

- a. *The Maltese Falcon* (El halcón maltés): pel·lícula produïda per Warner Bros. i dirigida per John Huston l'any 1941 als Estats Units (Filmaffinity). Dashiell Hammett, pare de la novel·la negra -antecessora del cinema negre-, va escriure *The Maltese Falcon* l'any 1929, any de la Gran Depressió dels EUA, en una secció de la famosa revista *Black Mask*. Però, no va ser fins dotze anys més tard quan el director Huston va aconseguir realitzar la versió definitiva en cel·luloide creant arquetips immortals (Guerif, 1995; Sabugal, 2018).
- b. *Double Indemnity* (Perdició): pel·lícula produïda per Paramount Pictures i dirigida per Billy Wilder l'any 1944 als Estats Units (Filmaffinity). Alguns crítics consideren aquesta pel·lícula interpretada per Barbara Stanwyck és l'exaltació més pura de la *femme fatale* en el cinema negre. Està basada en la novel·la de James M. Cain en col·laboració amb Raymond Chandler, considerat pare de la novel·la negra juntament amb Dashiell Hammett (Guerif, 1995; Mainon i Ursini, 2009).
- c. *Scarlet Street* (Perversidad): pel·lícula produïda per Universal Pictures i dirigida per Fritz Lang l'any 1945 als Estats Units (Filmaffinity). L'actriu Joan Bennet, és considerada una de les grans *femmes fatales* pel paper de xantatgista que interpreta en aquest film.
- d. *The Killers* (Asesinos): pel·lícula produïda per Universal Pictures i dirigida per Robert Siodmak l'any 1946 als Estats Units (Filmaffinity). L'actriu Ava Gardner nascuda a Grabtown, Carolina del Nord, va ser una dona autodidacta que va arribar a convertir-se en una persona mundana rodejada de l'alta burgesia. És interessant com la pel·lícula *The killers* li va proporcionar el seu salt a la fama (Mainon i Ursini, 2009).
- e. *Gilda*: pel·lícula produïda per Columbia Pictures i dirigida per Charles Vidor l'any 1946 als Estats Units (Filmaffinity). Aquesta pel·lícula va suposar una glorificació per l'actriu Rita Hayworth, aquest paper va suposar un canvi en el seu treball i també va repercutir a la seva vida personal. El film mateix és l'exploració d'una sexualitat perversa i una admiració per la deessa que apareix en pantalla. És en aquesta pel·lícula on Hayworth apareix amb un vestit negre ajustat mentre es treu un guant

negre, considerant-la una de les escenes més emblemàtiques (Mainon i Ursini, 2009).

- f. *The lady from Shanghai* (La dama de Shanghai): pel·lícula produïda per Columbia Pictures i dirigida per Orson Welles l'any 1947 als Estats Units (Filmaffinity). En aquest cas l'actriu que encarna la *femme fatale* és de nou la Rita Hayworth. Welles utilitza el seu estil barroc per realçar la victimització del protagonista i agreujar les qualitats sàdiques de la dona fatal (Mainon i Ursini, 2009).

Les pel·lícules escollides d'aquesta darrera dècada comparteixen el mateix gènere que la selecció anterior: el cinema negre. S'ha considerat imprescindible també que estiguessin produïdes en el mateix país, ja que aporta una certa garantia que les influències estan basades en els mateixos principis. Totes elles posseeixen una estructura narrativa, una estètica visual i uns estereotips de personatges semblants.

- a. *The Town* (Ciudad de ladrones): pel·lícula produïda per Warner Bros i dirigida per Ben Affleck l'any 2010 als Estats Units (Filmaffinity).
- b. *Drive*: pel·lícula produïda per FilmDistrict i dirigida per Nicolas Winding Refn l'any 2011 als Estats Units (Filmaffinity).
- c. *Gangster Squad* (Fuerza antigángster): pel·lícula produïda per Langley Park Productions i dirigida per Ruben Fleischer l'any 2013 als Estats Units (Filmaffinity).
- d. *Trance*: pel·lícula produïda per Cloud Eight Productions i dirigida per Danny Boyle l'any 2013 als Estats Units, Regne Unit i França (Filmaffinity).
- e. *Sin city: A Dame to Kill For*: pel·lícula produïda per The Weinstein Company i dirigida per Robert Rodríguez i Frank Miller l'any 2014 als Estats Units (Filmaffinity).

5.1.2. Variables d'anàlisi

Com a mètode estructural d'anàlisi, s'ha optat per seguir els passos que l'autor Sánchez Noriega explica en el tercer capítol del seu llibre *Historia del cine*, el qual consta de sis apartats que permeten perfilar aquest estudi. Aquest model d'anàlisi està pensat per ser aplicat al film complet, per tant, és un model idoni pel tipus d'estudi que es vol realitzar. Les sis seccions exposades són: context de producció i fitxa tècnic-artística, sinopsi argumental i segmentació, elements formals del text fílmic, elements formals del relat, temàtica, i hermenèutica, crítica i recepció. En el cas d'aquest projecte però, no es considera essencial realitzar les sis fases al complet i, per tant, s'ha decidit adaptar l'anàlisi proposada segons els objectius establerts.

El primer apartat pretén ubicar la pel·lícula dins del context sociopolític en què s'estrena i fer un resum dels orígens del film. Totes les pel·lícules seleccionades per a la confecció de l'anàlisi estan situades en un marc històric prèviament estudiat en l'apartat de Marc Teòric, on s'especifica les característiques més rellevants de l'època que ajuden a la comprensió d'alguns aspectes propis d'aquestes obres. Aquesta primera fase també compta amb l'elaboració d'una fitxa tècnica-artística que permet visualitzar més esquemàticament les dades del film. La taula creada en aquest projecte no té altra finalitat que resumir la informació i conté els següents detalls: títol, títol original, direcció, guió, fotografia, país, any, durada, gènere, idioma, repartiment i productora. El segon apartat consisteix en la redacció de la sinopsi argumental, que serveix com a primera interpretació de la pel·lícula i s'usarà com a instrument descriptiu. Els últims punts considerats necessaris per a l'estudi són el tercer i quart apartat anomenats elements formals del text fílmic i elements formals del relat. En aquests apartats es valora la funció dels codis visuals (s'obvien els codis sonors i sintàctics), la importància de l'espectador implícit i de com rep la informació aquest públic influenciat per una cultura metamòrfica, quina és l'estructura del relat i la vertebració del temps i, per finalitzar, quines són les funcions de cada personatge en la trama i quina és la relació interpersonal amb els altres personatges, en aquest cas només interessa el personatge femení. Per tal d'analitzar aquests punts, es creu convenient descompondre la pel·lícula en dos nivells: qualitatiu i quantitatiu i així obtenir uns resultats que respondran tant a l'estètica del personatge i les seves funcions en la narrativa, com la importància que ha suposat aquest personatge pel cinema negre.

ANÀLISI QUALITATIVA

QÜESTIÓ	OBJECTIU
En quin ambient es presenta a la dona?	Les característiques estudiades sobre el cinema negre permeten establir uns paràmetres estètics per poder situar al personatge. Analitzar aquests ambients oferirà informació sobre els diferents entorns en els quals es mou i de quina manera interactua amb ells.
Quin és l'aspecte físic del personatge femení? Com vesteix?	Un dels trets més rellevants que caracteritza la <i>femme fatale</i> és el seu aspecte físic i la manera en com vesteix, ja que usualment segueix un prototip marcat. Se les jutja per vestir de manera “provocativa” incentivant la luxúria i conduint als homes a cometre el pecat.
Quines funcions exerceix la dona en la narrativa? Quin paper desenvolupa?	El cinema és el mirall de la societat. La professió o el paper de la dona en aquests films ofereix informació sobre el rol de les dones en la societat de cada època.
Com són les relacions interpersonals amb els altres personatges?	Estudiar quin tipus de relacions manté la <i>femme fatale</i> amb els altres personatges i observar els vincles emocionals i afectius que s'estableixen.
Quina visió mostren els altres personatges en vers l'arquetip?	Examinant la visió dels personatges que l'envolten, es pot observar la percepció global de l'arquetip. L'espectador té una visió fetitxista i voyeurista sobre la <i>femme fatale</i> . En aquest cas, l'espectador actua com un personatge més, confeccionant una idea mental en vers els sentiments que la dona fatal desperta en ell.
Com aconseguix la <i>femme fatale</i> els objectius que es proposa?	El principi bàsic d'aquest arquetip és l'obtenció de beneficis a través de l'eina de la sensualitat. És rellevant descriure quines eines utilitza en cada cas per assolir els seus objectius i comprovar si la seva manera d'actuar ha variat amb el pas dels anys.

Quines són les particularitats gestuals i verbals de la dona?	La sensualitat d'una persona molts cops ve marcada per la seva manera de gesticular, la seva tonalitat de veu o les frases -a vegades amb segones interpretacions- que formulen.
--	--

Taula 1. Variables de l'anàlisi qualitativa. Font: Elaboració pròpia.

ANÀLISI QUANTITATIVA		
PREGUNTA D'INVESTIGACIÓ	VARIABLE D'ANÀLISI	OBJECTIU
Quin grau de participació té la dona en les pel·lícules del cinema negre?	Recompte de minuts que apareix en pantalla.	Aquesta investigació permet fer una comparació entre la dedicació aplicada als personatges masculins i els femenins.
Quina participació té l'actiu en les converses de personatges?	Recompte de minuts que la dona fatal parla.	Les dones no sempre han tingut el dret d'expressió i en moltes ocasions han estat silenciades pel patriarcat. Per això és important comptabilitzar els minuts de diàleg d'aquestes dones i comprovar l'existència d'un possible canvi en aquestes dades.
Quin protagonisme té el protagonista femení en les pel·lícules del cinema negre?	Recompte de minuts que apareix en pantalla i percentatge de quants minuts apareix sola.	És important saber quants dels minuts que apareix en pantalla, apareix ella sola. La individualització del personatge és un factor clau que determina el protagonisme. Aquesta dada es relacionarà amb la manera en com es mostra el personatge i permetrà obtenir una visió analítica sobre la participació de la mirada masculina del cinema de Hollywood.

Taula 2. Variables de l'anàlisi quantitativa. Font: Elaboració pròpia.

A partir de les dades obtingudes, es realitzarà una anàlisi agregada que resumirà totes les característiques que els personatges femenins comparteixen les pel·lícules seleccionades del cinema negre.

Amb aquesta anàlisi es vol arribar a comprovar si se segueix utilitzant l'estereotip implementat i construït fa segles, o si el paper de la dona en la societat i l'auge del moviment feminista ha produït algun canvi de perspectives en la creació dels personatges femenins en pel·lícules. També es vol examinar si és el mateix argument universal el que ha evolucionat o si s'ha feminitzat algun dels altres arguments existents. Per últim, es pretén aportar una nova proposta d'arquetip de dona, seguint la línia i els orígens de la *femme fatale* i observant els resultats obtinguts, però aplicant els canvis socials i de pensament de gènere estudiats per tal de trencar amb l'estereotipació de l'arquetip.

6. Anàlisi de resultats

Després de realitzar una macroanàlisi qualitativa per cadascuna de les onze pel·lícules analitzades (vegeu Annex 2.), s'ha realitzat una anàlisi, dividida en apartats, que resumeix tots els punts en comú que presenten aquests films.

6.1. El narrador

Una de les particularitats que caracteritza les pel·lícules del cinema negre és l'ús reiterat del recurs narratiu de la veu en *off*. És la veu masculina del protagonista qui descriu els elements visuals del pla o expressa els seus pensaments en primera persona. En diverses ocasions serveix com a punt de partida per començar el relat, el qual s'acostuma a tancar de la mateixa manera. Aquest recurs també pot aparèixer en mig de la pel·lícula, si per exemple narra un *flashback* o si es combinen escenes de temps real dins del film -moment en què explica la història- i temps fictici -la història que està explicant-. En ínfimes situacions és la veu en *off* de la dona qui parla, per això també resulta més complicat poder empatitzar amb ella.

Un dels casos més clars es troba en la pel·lícula de *Double Indemnity* (Wilder, 1944) dirigida per Billy Wilder. En Walter Neff és un comerciant d'assegurances al qual la seva vida fa un gir de 180° quan coneix a la Phyllis Dietrichson. El relat està narrat des del punt de vista i percepció del comerciant, i es tracta d'una barreja entre les escenes que mostren els fets que està explicant i les escenes del protagonista a les oficines confessant el delictes. El film *The Lady From Shanghai* (Welles, 1947), presenta una estructura molt similar. En Michael O'Hara comença la narració descrivint el seu passeig per Central Park quan es troba amb una dona que aconsegueix captar la seva atenció. Tots dos films comencen amb una descripció similar de la dona, assegurant que si ho haguessin sabut abans, no hagueren gosat a conèixer-la. En la pel·lícula *Sin City: A Dame to Kill For* (Miller i Rodríguez, 2014) també és el personatge masculí qui, mitjançant la veu en *off* dels seus pensaments, introdueix el caràcter de l'Ava Lord, donant a entendre que és una impresentable, però que inexplicablement perd el cap per ella. *The Town* (Affleck, 2010) és un altre exemple de film que comença i acaba amb una veu en *off* del personatge masculí, encara que en aquest cas no serveix com a punt introductor de la dona, sinó com a principi i fi de l'arc de transformació d'aquest personatge, ja que comença descrivint la situació prèvia a un atrac i acaba llegint una carta de comiat a la noia i a la seva anterior vida com a lladre. Inevitablement, la veu masculina crea una sensació empatitzant per part dels espectadors

que provoca que es puguin situar més fàcilment en la pell dels personatges masculins i compreguin millor les decisions morals que aquests han de prendre. Si sempre es narra la història des de la percepció de l'home, tenint en compte com es desenvolupen els fets, es dibuixa a la dona com la bruixa que tothom ha de témer i per tant, el càstig que rep és sempre benvingut pel públic.

6.2. Objectius del personatge femení

Els personatges femenins del cinema negre acostumen a tenir uns objectius els quals se centren en la recerca d'un benefici econòmic i els quals, normalment, requereixen l'ajuda de personatges masculins per aconseguir-los. L'arquetip més aplicat per aquests personatges és la *femme fatale*. Són dones que utilitzen la seva sensualitat com a mitjà i eina per vulnerabilitzar i debilitar aquests homes per tal que compleixin els seus desitjos i les ajudin a trobar la felicitat que l'obtenció de diners els proporciona.

Per tal que els homes s'impliquin en els plans estratègics que prèviament totes elles han formulat, és necessari que aquests personatges les vegin com a éssers delicats que estan dipositant tota confiança en ells. Aquesta esperança bolcada els crea una sensació d'heroïcitat, que probablement no tenen, que els fa sentir imprescindibles i els impedeix decebre-les. Tal com Sara Roma (2008) afirma, l'ambivalència és una de les característiques més particulars de les *femmes fatales*, l'habilitat de poder-se mostrar com a àngels o dimonis, com a dones "fàcils" o inabastables.

Normalment, el discurs que més utilitzen és que són infelices amb l'home amb qui s'han casat i els asseguren a aquests homes que els estimen a ells i que volen passar tota la seva vida al seu costat, és a dir, el que es pot considerar la venda d'un fals amor romàntic. Evidentment, ells s'ho creuen i volen cercar aquesta felicitat compartida. Un cop es resol tot el cas s'adonen que havien estat enganyats i intenten restaurar l'ordre de la seva vida eliminant a aquestes dones, sigui assassinant-les o empresonant-les. Tot i això, s'ha de fer menció que alguns d'aquests personatges són plenament conscients que estan sent enganyats, però encara i això es deixen ser mentits.

A *Double Indemnity* (Wilder, 1944), la Phyllis fa creure a en Walter que el seu marit la maltracta i que només vol els diners per poder fugir amb ell. La Kitty Collins, en el film *The Killers* (Siodmak, 1946), assegura a l'Andersen que l'estima i li fa creure que està de part seva amb el robatori dels diners, però finalment ella fuig amb tot. En la pel·lícula *Scarlet Street* (Lang, 1945), la Kitty March enganya a en Christopher Cross perquè pagui el lloguer d'un apartament i després fa creure a un important crític que les obres d'art són

seves, d'aquesta manera és ella que es queda amb gran part dels beneficis econòmics. L'Ava Lord convenç a en Dwight que segueix enamorada d'ell, però només és una excusa perquè l'ajudi a desfer-se del seu marit i poder quedar-se amb tota la recompensa econòmica. L'Elizabeth fa creure a tota una banda de criminals que els pot ajudar a recuperar l'obra d'art, però en realitat està actuant en benefici propi, ja que és ella qui es queda amb el quadre.

De totes les dones analitzades en aquest treball, la Gilda –del film *Gilda* (Vidor, 1946)-, la Grace –del film *Gangster Squad* (Fleischer, 2013)-, la Irene –de la pel·lícula *Drive* (Winding Refn, 2011) - i la Claire –de *The Town* (Affleck, 2010)-, no es poden considerar *femmes fatales*, ja que el que les motiva a prendre les seves decisions no són els diners sinó l'amor. Per aquest motiu, qualsevol acte de rebel·lia no s'ha d'entendre com un odi cap al personatge masculí sinó, com un acte de protecció i una manera de cridar la seva atenció.

6.3. Presentació del personatge femení

Les primeres impressions dels personatges sempre són punts claus per començar a construir una personalitat, tant des del punt de vista del director com de l'espectador. Els personatges femenins acostumen a ser introduïts per altres personatges, sigui amb la veu en *off* del mateix protagonista masculí, algun personatge secundari que li presenta al protagonista o una combinació d'ambdós. Totes elles són mostrades com si fossin un trofeu que els personatges masculins han d'aconseguir guanyar, fent que els primers segons que apareixen en pantalla tinguin una il·luminació perfecta, estiguin centrades en pla i ningú es pugui resistir a la seva bellesa.

En la pel·lícula *The Maltese Falcon* (Huston, 1941); la senyora O'Shaughnessy és introduïda al detectiu per la seva secretaria, en *Double Indemnity* (Wilder, 1944); la Phyllis Dietrichson és presentada per la mestressa de casa, el personatge femení de *The Killers* (Siodmak, 1946), la Kitty Collins, és introduïda per un home amb un alt càrrec dins dels negocis i la Gilda és presentada pel seu marit. L'Ava Lord és presentada per en Dwight i la Grace, del film *Gangster Squad* (Fleischer, 2013), per en Jack.

L'aspecte físic i la vestimenta també són elements clau que permeten conèixer al personatge. A més a més, resulta ser un tret força característic entre les dones del cinema negre. Per començar, totes elles són dones caucàsiques, d'estatura mitjana i de complexitat prima. Normalment porten una mitja cabellera rossa o pèl-roja i les ungles i els llavis pintats de vermell, tot i que aquests darrers conceptes s'han anat dissipant i ja no són factors tan particulars.

Pel que fa a la vestimenta, és un element que ha variat amb el pas dels anys influenciat per les noves tendències. A causa de la societat masclista que voltava –i volta- entorn les dones, no acostumaven a portar pantaló perquè es considerava un acte poc femení i era una peça de roba principalment creada pels homes, per tant, les actrius pertanyents al cinema negre clàssic dels anys quaranta, duïen vestits que estilitzaven la figura femenina o faldilles llargues. Aquests vestits solen ser cenyits, ressaltant les corbes del cos, amb les espatlles al descobert o amb un tall al lateral de la cama com a manera d'insinuació.

El primer cop que l'espectador veu a la Gilda, apareix en pla amb un sensual moviment de cap i s'aprecia que porta un vestit, encara que no es veu, amb les espatlles al descobert. Al film *The Killers* (Siodmak, 1946), la Kitty Collins està asseguda a la banqueta del piano amb un vestit d'escot de paraula d'honor fosc i està constantment d'esquena al personatge masculí, mostrant una total indiferència mentre aquest no pot deixar d'observar com canta. L'Elsa Bannister, de *The Lady from Shanghai* (Welles, 1947), també vesteix molt elegantment amb vestits de tul i transparències i és l'únic personatge femení, dins de les pel·lícules analitzades del cinema clàssic, que apareix en pantalla amb banyador o biquini mostrant la major part del seu cos. Una de les representacions més icòniques d'aquests vestits és l'escena de la pel·lícula *Gilda* (Vidor, 1946) quan la protagonista està al centre de la pista cantant i ballant mentre és observada per un gran públic i es va traient el guant negre que li arriba fins al colze.

Altres elements molt característics en la forma de vestir d'aquestes dones fatals és l'ús de joies i abrics de pell voluptuosos com a manera d'aparentar el seu estatus econòmic, que usualment no correspon amb la imatge que pretén donar. Al film de *The Maltese Falcon* (Huston, 1941), la senyora O'Shaughnessy es presenta a les oficines dels detectius amb un gran abric de bisó i un moneder ple de bitllets que conscientment deixa entreveure. En la primera escena que apareix la Kitty March, del film *Scalet Street*, porta moltes joies com a complement, la qual cosa fa que l'espectador cregui que és una dona adinerada, encara que en les següents escenes es pot comprovar que no ho és.

Pel que fa a les pel·lícules de la darrera dècada, la manera de vestir ha canviat en certs personatges femenins, però no en tots. Algunes de les pel·lícules estan ambientades en el cinema negre clàssic i, per tant, tenen en compte els cànons de bellesa i la vestimenta de les *femmes fatales*. L'Ava Lord, de *Sin City: A Dame to Kill For* (Miller i Rodríguez, 2014), i la Grace, de *Gangster Squad* (Fleischer, 2013), en són dos exemples. En la primera escena, l'Ava duu un vestit blau de màniga llarga que no incita a la provocació, encara que en les

següents escenes apareix amb una bata transparent o nua. La Grace, en canvi, porta vestits molt similars als del cinema clàssic: el primer cop que apareix en pantalla, va vestida molt elegant i porta un vestit vermell cenyit. En altres escenes també porta vestits amb les espatlles o l'esquena al descobert. Els personatges femenins dels films *The Town* (Affleck, 2010), *Drive* (Winding Refn, 2011) i *Trance* (Boyle, 2013) no destaquen per la seva vestimenta, tenen un estil molt més formal, clàssic i quotidià.

6.4. Importància del personatge femení en els films

En aquest apartat es fa un resum de les principals característiques sobre l'aparició dels personatges femenins en els films, tenint en compte els resultats de l'anàlisi quantitativa (vegeu Annex3). Per poder observar aquestes particularitats s'han dissenyat unes gràfiques on es mostren les pel·lícules endreçades per ordre cronològic. La primera mostra el temps d'aparició en pantalla del personatge femení en comparació amb el temps total de cada pel·lícula. La segona presenta el percentatge de temps que la protagonista apareix sola en pla en comparació amb tot el temps que apareix. Per últim, es compara el temps que la dona parla amb el temps total del film.

Com bé es pot comprovar en aquesta primera gràfica, centrant l'atenció en les pel·lícules del cinema clàssic dels anys quaranta, totes segueixen uns patrons força semblants exceptuant la pel·lícula *The Killers* (Siodmak, 1946). Les pel·lícules tenen una llargada d'entre 90 a 110 minuts aproximadament i el temps d'aparició en pantalla de la protagonista acostuma a oscil·lar entre els 27 i 34 minuts, la qual cosa representa entre un 26%-36% del total. La durada de les pel·lícules de la darrera dècada es troba entre els 100 i 120 minuts. El temps d'aparició del personatge femení no manté una constància al llarg dels films, sent *Gangster Squad* (Fleischer, 2013) la pel·lícula amb la menor participació de la dona amb un 9% del temps total, i *Trance* (Boyle, 2013) el film amb un major índex d'intervenció amb un 32% del total.

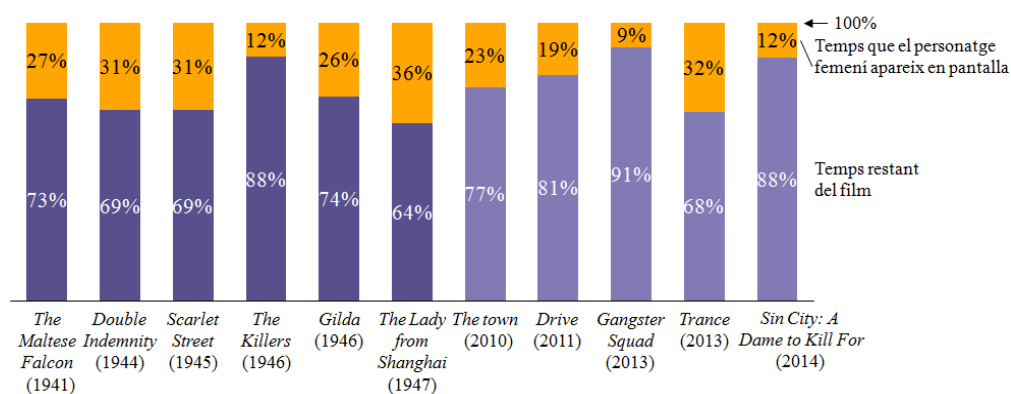


Figura 8. Resultat del temps que apareix el personatge femení en pantalla. Font: Elaboració pròpia.

En els films del cinema clàssic de la segona gràfica, del total que la dona es mostra en pantalla, es presenta al personatge sol al voltant de 3 a 7 minuts, és a dir, d'un 11% a 25% del temps total, sent *The Maltese Falcon* (Huston, 1941) la pel·lícula amb menys participació individual de la dona i *The Killers* la que més, encara que, com ja s'ha vist, és la pel·lícula amb menys intervenció femenina en el conjunt del film. En les pel·lícules del *neo-noir*, es pot observar que el temps que es mostra el personatge sol és una mica més variat en el conjunt dels films. Com s'ha pogut apreciar en la gràfica anterior dels films d'aquest període (figura 8), *Trance* (Boyle, 2013) és la pel·lícula amb més intervenció femenina en general, encara que *Sin City: A Dame to Kill For* (Miller i Rodríguez, 2014) és la capdavantera, amb la diferència d'un 1%, en referència al temps que la dona adquireix protagonisme individual.

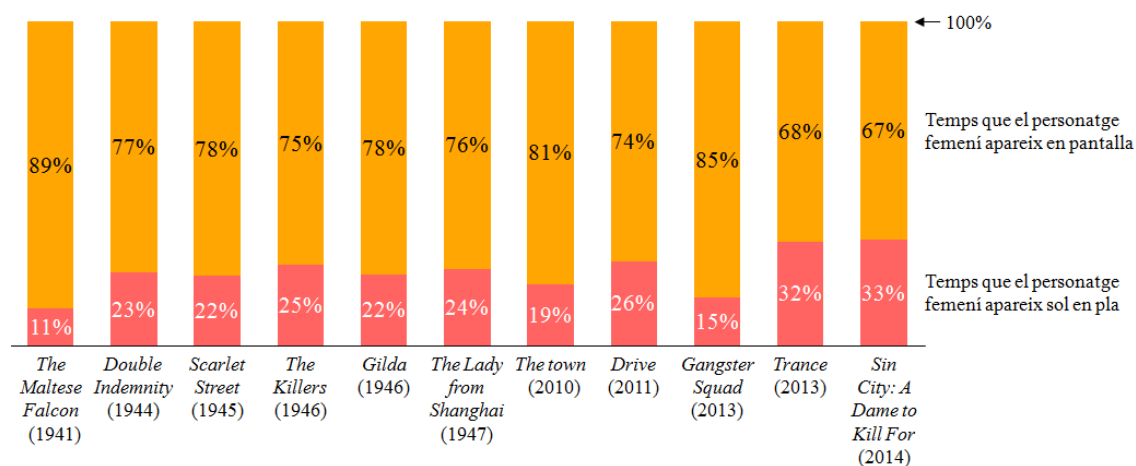


Figura 9. Resultat del temps que apareix sol el personatge femení en pantalla. Font: Elaboració pròpia.

Per últim, es troba la gràfica on es mostra el temps que la dona parla en comparació amb el temps que dura cada pel·lícula. En més d'una ocasió s'ha donat el cas que la dona apareixia en pla però no parlava, o a l'inrevés, parlava però no es mostrava en el pla. Per aquest motiu, s'ha decidit fer una representació a part on també s'inclou els moments en què no apareix però sí que té diàleg i, d'aquesta manera, poder obtenir uns resultats més fidels. En el cas de les pel·lícules del cinema negre clàssic, totes presenten una intervenció que fluctua entre el 9% i el 14%, la qual cosa indica un temps total d'entre 8 a 16 minuts aproximadament de diàleg. *The Killers* (Siodmak, 1946) és el film on menys temps parla, amb un 5%, en relació amb la durada total de la pel·lícula que és de 103 minuts.

En aquesta darrera gràfica es pot observar que el temps de participació parlada del personatge femení ha disminuït de manera abismal. Com es pot comprovar en els diferents subapartats del punt d'anàlisi de resultats, l'arquetip de la *femme fatale* és cada cop menys presencial en el cinema *neo-noir*. De totes aquestes pel·lícules, *Trance* (Boyle, 2013) i *Sin City: A Dame to Kill For* (Miller i Rodríguez, 2014) són les que més conserven les particularitats que presentava l'arquetip de la *femme fatale* en el cinema negre clàssic. S'ha de tenir en compte que el film de *Sin City: A Dame to Kill For* (Miller i Rodríguez, 2014) conté més d'una trama, la qual cosa indica que el temps de parla de la *femme fatale* és bastant elevat si es té en consideració que no tota la pel·lícula gira entorn de la mateixa història. D'altra banda, *Trance* (Boyle, 2013) també presenta un percentatge prominent convertint-se en la pel·lícula analitzada on més veu té la dona amb un total de 18:32 minuts.

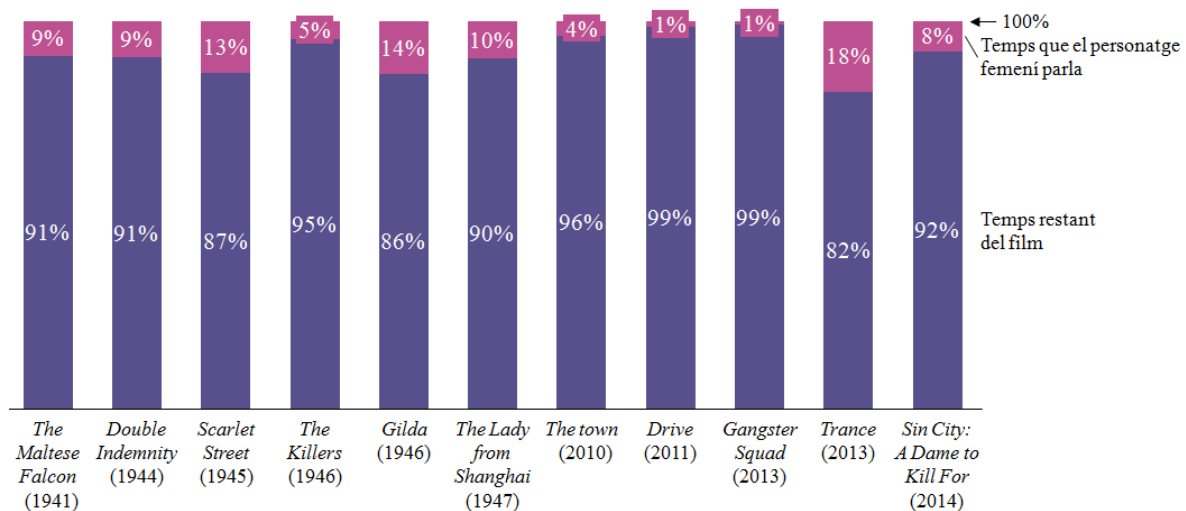


Figura 10. Resultat del temps el personatge femení parla. Font: Elaboració pròpia

En resum d'aquest apartat es podria afirmar que els personatges femenins no tenen un protagonisme constant al llarg de la pel·lícula, es fan força presents a l'inici i al final d'aquesta. Tot i això, encara tenen menys protagonisme si es fa referència dels minuts de diàleg que se les atorga. Veient els films, s'ha pogut apreciar que la majoria de moments en què no apareix la dona, és perquè el personatge masculí s'apropia de la narrativa i la càmera el segueix a ell. A més a més, si es té en compte que la majoria de cops que apareixen soles se les mostra sexualitzadament, l'argument que reforça la idea que en el món del cinema manen els homes queda altre cop comprovat.

6.5. El racisme en els films

Com ja s'ha mencionat en les pàgines anteriors, les *femmes fatales* segueixen uns cànons de bellesa molt estandarditzats i, a causa del racisme de mitjans del segle passat, no estava ben vist que una dona racialitzada fos la protagonista d'una pel·lícula produïda a Hollywood. Per aquest motiu, únicament aspiraven a papers secundaris per actuar com a mestresses de casa, cambreres o qualsevol altre rol prescindible. Per sort, amb el pas dels anys, aquesta concepció ha canviat i actualment es poden trobar molts més films protagonitzats per dones no blanques.

A la pel·lícula de *Sin City: A Dame to Kill For* (Miller i Rodríguez, 2014), apareixen una banda de noies racialitzades que controlen un barri de la ciutat. Per l'actitud que presenten, la manera d'aparèixer en pantalla i pel control de les armes que tenen, ofereixen una sensació d'empoderament femení, ja que presenten un físic poc estereotipat i adquireixen un rol que fins ara només s'havia pogut observar en els homes. Tot i això, la manera de vestir és extremadament sexualitzada amb peces de roba que únicament cobreixen els pits, pantalons curts i botes altes que estilitzen les cames. Aquest factor torna a ser un recordatori de la dominació masculina dins del cinema i qualsevol acte d'empoderament femení queda reduït.

Per últim, la protagonista de la pel·lícula *Trance* (Boyle, 2013), l'Elizabeth, també és una dona racialitzada. Encara que hagi nascut a Nova York, té ascendència cubana i afroamericana, la qual cosa fa que no estigui dins dels criteris habituals que caracteritzen les dones fatals.

6.6. L'element del mirall i l'actitud narcisista

Les *femmes fatales* es dibuixen i construeixen com personatges molt independents en els seus pensaments, però dependents en les seves accions. És a dir, tenen un model de vida en el qual es troben còmodes sent persones solitàries, encara que necessiten l'ajuda d'altres personatges –normalment masculins– per dur a terme els seus objectius. Aquesta actitud despreocupada envers els altres crea una exaltació per la seva pròpia figura. En repetides ocasions s'ha pogut comprovar aquesta postura narcisista de l'arquetip de la *femme fatale*. En *Double Indemnity* (Wilder, 1944) la Phyllis Dietrichson es mira repetidament en el mirall mentre es maquilla o comprova que està ben pentinada, mentre en Walter Neff la mira meravellat i atònit per la seva bellesa. En el pla únicament apareix repetida la dona - ella i el seu reflex-, mentre que el personatge masculí únicament es veu a través del mirall.

La Kitty Collins a *The Killers* (Siodmak, 1946) també mostra aquest tarannà egòlatra quan estan tots els membres de la banda a l'habitació planejant l'atrac, i ella s'està mirant al mirall pentinant-se, com si el món criminal que l'envolta no existís.

L'ús del mirall també serveix per reflectir la dualitat existent en la ment de les *femmes fatales*: la part que exterioritza és la realitat i tot allò que només es pot veure a través del mirall són els pensaments i intencions que amaga. No és necessari que el personatge s'observi a través del mirall per fer aquesta relació dels dos mons que encobreix. La Kitty March, en el film de *Scarlet Street* (Lang, 1945), està constantment rodejada de miralls i l'Elizabeth, en la pel·lícula *Trance* (Boyle, 2013), també té l'apartament ple de miralls i la càmera juga amb els reflexos de les superfícies brillants.

En el film *Drive* (Winding Refn, 2011) es manifesta aquesta idea del reflex quan ella està a la cuina i al costat té un mirall a través del qual podem veure al personatge masculí, però en el marc d'aquest espill hi ha una fotografia del seu marit. Es podria entendre com una representació del seu passat i present envers el futur que espera construir amb "el conductor".

En alguns exemples, el deteriorament d'aquests personatges es manifesta a través d'aquest joc de miralls. El personatge femení de la Nancy, en el film *Sin City: A Dame to Kill For* (Miller i Rodríguez, 2014), apareix en una escena reflectida al mirall de camerino, cansada de la vida que porta i es colpeja contra aquest, provocant-li un trau al cap. Més endavant agafa un dels vidres trencats i es comença a tallar la cara. El final de la pel·lícula de *The Lady from Shanghai* (Welles, 1947), està rodat en un parc d'atraccions abandonat, més concretament, en la sala de miralls. Allà es troben els dos personatges, l'Elsa i en Michael, i de sobte apareix el marit de l'Elsa. Es comença a produir tiroteig, però a causa de la quantitat infinita de reflexos resulta més complicat diferenciar la realitat de la fantasia. L'ús d'aquest element també serveix com a crítica per mostrar les mil cares amagades de la *femme fatale*.

6.7. Fetitxisme

El fetitxisme està estretament relacionat amb l'autoritària mirada masculina que representa el món del cinema. Un fetitxe és una atracció per qualsevol persona o objecte al qual se li atribueixen uns trets extraordinaris i, normalment, està vinculat amb la sexualitat. Laura Mulvey es refereix al fetitxisme com el control de l'home sobre el cos de la dona per tal d'exhibir-la a un públic, majoritàriament, format per homes. En diverses escenes de les pel·lícules analitzades es pot comprovar aquesta actitud fetitxista, utilitzant les cames i els

peus de la dona com a elements eròtics. En primer lloc, la pel·lícula *Double Indemnity* (Wilder, 1944) presenta de la Phyllis on únicament es veuen les seves cames baixant les escales, situades al centre del pla i ben il·luminades per captar tota l'atenció. En diferents converses del film, en Walter Neff fa comentaris sobre la polsera que té al turmell i de fet, és l'element que desperta l'atractiu sexual que té en Walter per la Phyllis. Aquesta exaltació per les cames també es recupera en els films de *Gilda* (Vidor, 1946), on apareix un pla únicament de les seves cames mentre es col·loca unes mitges, o a la pel·lícula de *Scarlet Street* (Lang, 1945) quan en Christopher s'ofereix voluntari per pintar-li les ungles dels peus i ella ensenya les cames per l'obertura de la camisa de dormir. Totes aquestes dones són sinònim de bellesa i sexualitat.

6.8. Mirada voyeurista i objectivació del cos

El cinema era considerat –i a vegades, encara es considera– una cosa d'homes, i per tant, la mirada activa de l'home regna sobre el cos passiu de la dona. En repetides ocasions s'ha col·locat al personatge femení com a punt de mira pensat per un públic masculí. La primera presentació de la Phyllis Dietrichson, a *Double Indemnity* (Wilder, 1944), pràcticament nua amb només una tovallola que cobreix part del seu cos, la Kitty March despullant-se per posar-se roba còmoda, la Gilda i la seva posada en escena ballant sensualment i sexualitzada mentre es treu un guant, l'Elsa Bannister vista des dels prismàtics –d'un home– en biquini i gaudint del mar, i més endavant, estirada en una taula rodejada d'homes que resten als seus peus, com si es tractés d'un objecte de decoració digne d'admirar però impossible de tocar.

Aquesta mirada i objectivació del cos femení no desapareix amb els anys, únicament es transforma. A la pel·lícula de *Sin City: A Dame to Kill For* (Miller i Rodríguez, 2014) es fa servir el mateix recurs que s'utilitza a *The Lady from Shanghai* (Welles, 1947) d'observar a la dona a través d'un objecte que permet veure amb més nitidesa, en la pel·lícula de 1946 es tractava d'uns prismàtics i en aquest cas una càmera. En aquesta darrera pel·lícula també apareix el personatge de la Nancy, una ballarina en un bar de striptease. En aquesta situació, l'espectador adopta la mirada del públic present en el bar i gaudeix del ball eròtic que la dona ofereix.

La manera en com es presenta el cos en pantalla també ha variat molt: anteriorment no es podien mostrar els cossos nus a causa de la normativa establerta del *Código Hays*. Actualment es permet explicitar tant com es vulgui, per aquest motiu, les dones que apareixen en les pel·lícules de l'última dècada, es mostren nues completament en més

d'una ocasió. L'Ava Lord, *femme fatale* de la pel·lícula de *Sin City: A Dame to Kill For* (Miller i Rodríguez, 2014), té pràcticament més escenes nua que amb roba. L'Elizabeth, personatge de la pel·lícula *Trance* (Boyle, 2013), es mostra totalment despullada mentre s'apropa al personatge masculí. El públic pren de nou la mirada d'aquest personatge i contempla, com si fos una mena de deessa, la manera en com s'aproxima lentament i captiva al protagonista.

El film *Drive* (Winding Refn, 2011) està compost per una escena en un local eròtic on apareixen en una sala una desena de dones nues completament. Encara que no es tracta d'una escena que se centri en l'exaltació del cos femení, ja que el focus d'atenció està entre la discussió dels dos personatges masculins, l'exposició d'aquests cossos sense roba és un senyal del criteri predominant dels homes en el cinema.

6.9. Associació amb animals

Tal com s'ha pogut llegir en pàgines anteriors d'aquest treball, les *femmes fatales* guarden una relació directa amb éssers mitològics i certs animals. Aquesta comparació s'estableix sobretot amb les serps i els aràcnids.

Aquests símils es poden apreciar en films com *Scarlet Street* (Lang, 1945) quan un dels quadres que es mostra de l'artista hi ha una serp dibuixada enrotllada en una columna del carrer i al final d'aquest una dona, que casualment, té un aire a la protagonista. El cap de la serp està girat com si l'estigués observant i mostra la seva llengua bífida. Aquests rèptils han estat associats amb la maldat i mantenen un vincle estret amb la religió, ja que fou l'animal que va temptar a l'Eva de menjar-se la poma prohibida i també és l'animal que li substitueix el cabell a la Medusa i a través del qual converteix en pedra tots aquells qui la miren.

D'altra banda, en la pel·lícula *The Killers* (Siodmak, 1946), la Kitty Collins roba unes joies i una d'elles –l'única que es veu en el film– és una aranya. Els aràcnids també se'ls relaciona amb les dones fatals perquè són insectes que lentament van teixint la seva teranyina, a vegades imperceptible a primera vista, on totes les seves víctimes queden atrapades i a poc a poc les va devorant. Aquesta actitud d'aranya també és perceptible en el film de *The Lady from Shanghai* (Welles, 1947), en la darrera escena quan estan tots tres en la sala dels miralls i es disparen entre ells. Les bales que impacten contra el vidre i l'esquerden, comencen dibuixant una espècie de teranyina reflectint la víctima just al centre.

Els tres exemples mencionats són els més característics de totes les pel·lícules analitzades, encara que en alguns altres films els personatges defineixen aquestes dones utilitzant noms d'animals, com per exemple en la pel·lícula *Gilda* (Vidor, 1946) que la descriuen com un canari o al film *Gangster Squad* (Fleischer, 2013), el moment en què un dels personatges defineix a la Grace com el “cèrvol reial”, referint-se a com d'inabastable pot arribar a ser.

6.10. Relacions bíbliques

Es considera que els orígens més llunyans de la creació de la *femme fatale* es poden trobar a la Bíblia. Per aquest motiu, en algunes de les pel·lícules es fa una representació al cristianisme. Es creu que la primera *femme fatale* de la història fou la Lilith, la primera muller d'Adam, i la segona fou Eva. Sempre s'ha construït una oposició entre aquests dos personatges, posicionant a Lilith com la dolenta per voler viure una vida separada d'Adam i a l'Eva com la dona bona que va viure sota la seva submissió. Tot i això, se la culpabilitza de les desgràcies de la humanitat, ja que va ser delictes seu caure en la temptació de menjar-se la poma prohibida. Aquesta oposició de caràcters també és perceptible en els films analitzats.

En *The Maltese Falcon* (Huston, 1941) apareixen dos personatges femenins importants. D'una banda hi ha la senyora O'Shaughnessy, la *femme fatale* per excel·lència en aquest film. És una dona dolenta, manipuladora, inconformista i independent. D'altra banda, l'Effie, la secretaria del detectiu, és una dona bondadosa, responsable i molt submissa a les ordres d'en Sam. Al film de *Double Indemnity* (Wilder, 1944), la Phyllis encarna el paper de Lilith, una dona rebel que no vol viure sobre les ordres del seu marit i busca la ser la seva pròpia autoritat. La Lola Dietrichson, filla del marit de la Phyllis, tampoc se la podria considerar l'oposició total a la *femme fatale*, ja que també aspira a tenir el control de les seves accions i a vegades mostra sentiments de descontentament, tot i això, sí que és una dona molt més bondadosa i sense cap maldat al seu interior. La Lilly i la Kitty Collins, de *The Killers* (Siodmak, 1946), també són un bon exemple de personatges contraris, de la mateixa manera que ho són l'Ava Lord i la Gail a la pel·lícula *Sin City: A Dame to Kill For* (Miller i Rodríguez, 2014). Aquesta oposició creada entre els personatges femenins, fa que el públic es qüestionari quins són els valors que les dones han de seguir.

Un altre factor que recorda als orígens bíblics és el ball que la Gilda fa davant de tot el públic en mig d'un sopar. Es podria establir una relació amb *la dansa dels set vels* de

Salomé, celebrat en un gran menjador amb el públic celebrant el sopar mentre la dona balla al centre.

Per últim, també es pot trobar una referència bíblica en el film *Sin City: A Dame to Kill For* (Miller i Rodríguez, 2014). Hi ha una escena que l'Ava està dreta i agenollat davant seu està en Dwight. L'Ava, amb la mirada perduda, l'abraça per les espatlles i ell per la cintura. Recorda a una posada religiosa on apareix un personatge poderós i un altre dèbil demanant pietat o agraint un miracle.

6.11. Sexe ombrívol

La implantació del *Codi Hays*, creat l'any 1930 per la *Motion Picture Producers and Distributor of America*, decidia què es podia mostrar en pantalla i què no. Després de la Primera Guerra Mundial, es pretenia restablir un retorn al conservadorisme, per això es va formular aquest codi que servia com a guia de censura. Un dels aspectes que més prohibicions va tenir, a part de la violència, fou el sexe. No es podia ensenyar sexe explícit i qualsevol mostra sexual havia d'estar totalment justificada, s'havia de suggerir i no exhibir.

Per aquesta raó, les pel·lícules del cinema clàssic de Hollywood no tenen contingut sexual entre personatges, i les poques mostres d'afecte són petons o insinuacions. En pel·lícules com *Double Indemnity* (Wilder, 1944) es pot percebre aquesta tensió sexual entre ambdós personatges quan es troben a casa d'en Walter i s'apropen deixant a entendre una possible trobada sexual. La manca de mostres d'afecte amb una sensualitat i obscenitat excessiva, provoca que en certs casos es trobi a faltar passió entre personatges.

El cinema negre té un patró que es repeteix constantment que és l'adulteri comès pels personatges femenins. Evidentment, si el model relacional no fos monògam, no es comptabilitzaria com a infidelitat. D'altra banda, també és bo apuntar que totes les dones fatals que cometen adulteris, acaben sent castigades pels propis marits o amants. En canvi, quan un home comet un adulteri, com es pot intuir en l'inici de la pel·lícula de *Scarlet Street* (Lang, 1945), és celebrat per tots els seus companys. Per desgràcia, aquesta concepció social, travessa les pantalles i es pot experimentar en l'entorn quotidià.

Amb el pas dels anys, aquesta censura del sexe ha estat eliminada. Les pel·lícules pertanyents al *neo-noir* tenen contingut sexual, i en algun dels casos amb més d'un personatge, com és el cas de l'Elizabeth i l'Ava Lord.

6.12. Confessió

El moment de la confessió és el més violent de tots per la manera en què s'exposen les intencions de les dones fatals. Totes les pel·lícules del cinema negre presenten una estructura similar. La introducció; on es presenta al personatge masculí i, a vegades, al femení, el desenvolupament; on es plantegen tots els esdeveniments i la *femme fatale* actua segons el seu benefici, la confessió; on es revela tota la veritat i quines eren les seves intencions i, per últim, el final fatídic per les dones.

Normalment, en aquestes escenes, es troben els dos protagonistes sols i és ell qui comença a destapar totes les intencions de la *femme fatale*. Aquesta confessió també serveix a l'espectador com a punt per tancar tot el conflicte i entendre quines han estat les finalitats de cada acte, el personatge masculí aprofita per fer un resum que permeti al públic comprendre la pel·lícula. D'altra banda, la dona és qui escolta com el protagonista li retreu tot el que ha fet i es limita a consentir amb el cap. A vegades, intenten canviar el seu discurs per no semblar dones dolentes i es mostren més dèbils i vulnerables com a manera per intentar trobar comprensió en l'altra persona, encara que mai acaba funcionant.

En *The Maltese Falcon* (Huston, 1941), en Sam Spade exposa quins eren els objectius de la senyora O'Shaughnessy, sense oferir l'oportunitat d'explicar la història des del seu punt de vista i la condemna a presó, i el mateix succeeix amb el film *The Killers* (Siodmak, 1946).

Durant tot el film, el personatge masculí alterna una actitud de persona indefensa amb comentaris o gestos que fan pensar a l'espectador que en realitat és conscient que la dona l'està mentint, però que encara i així, no fa res al respecte, la qual cosa fa pensar que o bé li agrada ser enganyat i és només una manera d'apropar-se més a ella o realment no s'espera que pugui trair-lo, com és el cas de l'Andersen, a la pel·lícula *The Killers* (Siodmak, 1946), qui realment havia confiat en la Kitty.

6.13. Final fatídic

El final fatal d'aquestes dones està estretament lligat amb el moment de la confessió, quan el públic és conscient de tots els errors que ha comès i, per tant, han de ser castigades d'alguna manera per tal poder restablir l'ordre moral. És una forma d'adreçar-se als espectadors i fer-los entendre la diferència entre allò que està bé i el que no. El final fatídic

de les *femmes fatales* és un fet irreversible que comparteixen tots aquests films. Aquest acabament pot destinar a la dona a la presó o a la mort.

En el film *The Maltese Falcon* (Huston, 1941) i *The Killers* (Siodmak, 1946) el personatge femení és castigat i enviat a la presó per haver enganyat a l'home i haver perpetuat un crim. En les pel·lícules *Double Indemnity* (Wilder, 1944), *Scarlet Street* (Lang, 1945) i *The Lady from Shanghai* (Welles, 1947) les dones són assassinades pels seus marits o amants.

El desenllaç ha estat un dels factors que més s'ha transformat amb el pas del temps. La majoria dels personatges femenins d'aquesta darrera dècada no estan destinats a un final fatídic, exceptuant el cas d'aquells films que estan basats en la manera en com es construïen les històries en el cinema negre clàssic, com és el cas de *Sin City: A Dame to Kill For* (Miller i Rodríguez, 2014), on l'Ava Lord és assassinada per en Dwight després de descobrir que realment no l'estimava. Per contra, en la pel·lícula de *Trance* (Boyle, 2013), la *femme fatale* aconsegueix el seu objectiu i no és castigada.

Per últim, tots aquells personatges femenins els quals les seves accions no han estat motivades per una recompensa econòmica, sinó per l'amor que sentien pels protagonistes, no són castigades de cap manera. Aquest és el cas de la Gilda quan fuig amb el seu estimat i la Grace, quan troba el seu veritable amor i es desfà del seu exmarit. El cas de les protagonistes que apareixen en *Drive* (Winding Refn, 2011) i *The town* (Affleck, 2010) és una mica diferent, ja que no són considerades dones fatals encara que els homes actuen basant les seves motivacions en elles i són capaços d'entrar en conflicte per protegir-les, però tot i això, tenen un final alternatiu en què els personatges no acaben junts, però fantasiegen el dia en què es retrobaran.

6.14. Comparació entre les dues èpoques

Per concloure l'anàlisi agregada de tots els films, es comentaran breument quines són les particularitats que s'han mantingut i quines han variat.

En primer lloc s'ha de tenir en consideració que, segons el que s'ha pogut observar, les pel·lícules d'aquesta darrera dècada es podrien classificar en dos grans blocs. El primer grup el componen els films pertanyents al *neo-noir* que mostren influències del cinema negre clàssic, com per exemple les pel·lícules *The Town* (Affleck, 2010), *Drive* (Winding

Refn, 2011) i *Trance* (Boyle, 2013). El segon grup, està format per les pel·lícules actuals que estan ambientades en l'època dels anys quaranta, les quals mantenen una relació més estreta i notable amb les característiques d'aquells temps.

Començant per la comparació entre les pel·lícules del cinema negre clàssic i el primer bloc mencionat, es pot establir una clara diferència en la manera de presentar el personatge femení. S'ha de tenir en compte que les accions d'aquestes dones vénen motivades per l'amor –un sentiment inconcebible per les *femmes fatales*- i, per tant, no es podrien incloure dins d'aquest arquetip les dones dels films *Drive* (Winding Refn, 2011) i *The Town* (Affleck, 2010), ja que totes les seves decisions estan basades en l'amor que senten per ells. Tot i això, seria lògic pensar que es podrien considerar d'alguna manera dones fatals, perquè inconscientment condueixen a aquests homes a la irracionalitat, encara que no tenen aquesta maldat i actitud rebel. Per contra, l'Elizabeth, de la pel·lícula *Trance* (Boyle, 2013), sí que es considera una *femme fatale*, atès que els seus actes estan motivats per un sentiment de venjança i la seva finalitat és la recompensa econòmica, en aquest cas, un quadre de Goya.

Una altra diferència és que els personatges femenins d'aquestes pel·lícules no acostumen a relacionar-se amb homes amb gran poder social i econòmic, més aviat el contrari, els personatges masculins roben diners per buscar-se la vida: el protagonista del film *Drive* (Winding Refn, 2011) ajuda al marit de la Irene a atracar uns magatzems, en la pel·lícula *The Town* (Affleck, 2010) roben milers de dòlars dels bancs i furgonetes del barri, i al film *Trance* (Boyle, 2013) roben un quadre per tal de fer una revenda. Dos altres factors a tenir en compte són l'estatus social i l'aspecte físic d'aquestes dones. El fet que no són les mullers de personatges amb poder, fa que econòmicament se les mostri com dones autosuficients. Totes tres tenen feina i dues d'elles tenen un alt càrrec: directora d'un banc i hipnoterapeuta professional en una clínica. La seva vestimenta tampoc té res a veure amb les dones del cinema clàssic, tenen un estil molt casual i poc erotitzat o provocador. La més sexualitzada és l'Elizabeth, però no és estrany, ja que és la que guarda més relació amb les *femmes fatales* originals.

D'altra banda, hi ha el segon grup de pel·lícules les quals guarden un vincle molt directe amb les pel·lícules del *film noir*. Com és evident, les pel·lícules que estan ambientades en els anys 40, 50 o 60, conserven els elements més particulars com per exemple els personatges del detectiu i del policia, les vestimentes, l'element del cigarret, els carrers

estrets i foscos, etc. Dins d'aquest bloc es classifiquen les pel·lícules *Gangster Squad* (Fleischer, 2013) i *Sin City: A Dame to Kill For* (Miller i Rodríguez, 2014). Tot i això, aquesta darrera pel·lícula és l'adaptació d'una novel·la gràfica, per tant, l'estil visual s'allunya de l'estètica convencional del cinema.

Els personatges femenins d'aquestes pel·lícules són molt diferents: mentre a *Sin City: A Dame to Kill For* (Miller i Rodríguez, 2014) es pot observar clarament l'arquetip de la *femme fatale*, en el film *Gangster Squad* (Fleischer, 2013) es desdibuixa molt, ja que les seves accions estan impulsades per l'amor que sent per un dels gàngsters. Malgrat això, les dues comparteixen particularitats pròpies de l'arquetip com per exemple la manera de vestir amb llargs vestits de gala i transparències, els llavis pintats de vermell i el fet que totes dues estan casades amb homes rics que satisfan els seus desitjos econòmics.

L'aspecte que més es conserva en totes dues èpoques és el nivell de protagonisme que se les atorga. La seva aparició en pantalla mai és superior al 35% del total del film i la seva intervenció dialogada no supera el 18% del total. Per altra banda, un factor que s'ha reconsiderat ha estat l'abolició del final fatídic de les dones del cinema negre, ara ja no es planteja el seu final com una mort amb la qual l'espectador entén quins valors s'han de seguir, ja no sempre se les castiga per ser dones mentideres.

7. Conclusions

Per tancar el present treball es fa un resum dels resultats incidint en els apartats claus per tal de poder extreure unes conclusions coherents amb l'estudi plantejat.

La finalitat principal del projecte era analitzar la possible evolució que ha patit l'arquetip de la *femme fatale*, exposat per primer cop en el cinema en les pel·lícules del *film noir*, sorgides entre la dècada dels anys vint i trenta a Hollywood. Per tal de realitzar aquest estudi es va agafar una mostra de sis films pertanyents al cinema negre clàssic i uns altres cinc films que corresponen al cinema *neo-noir* d'aquesta darrera dècada.

Amb l'objectiu de conèixer millor l'arquetip que s'examinava, s'ha dut a terme un ampli marc teòric que d'una banda ha permès situar els seus orígens i les diferents representacions que ha tingut en la literatura, en l'art i en última instància en el cinema. També s'ha investigat sobre els inicis del cinema negre i com s'ha vist incorporat aquest arquetip en els films. D'altra banda, s'ha realitzat un estudi sobre la figura de la dona en la societat abans de la Primera Guerra Mundial i el paper que ha adquirit després d'aquesta. Per últim, ha estat fonamental saber quines han estat algunes de les bases feministes que han acompanyat a les dones durant tots aquests anys, per poder basar l'estudi i les conclusions en aquestes teories.

A l'hora de confeccionar la metodologia es va proposar una macroanàlisi dividida en dos blocs: una anàlisi qualitativa i una anàlisi quantitativa. L'anàlisi qualitativa ha permès enfocar l'atenció en aspectes més detallats sobre el comportament, els objectius i les actituds de l'arquetip. Es van crear set qüestions que han servit com a base analítica de cada pel·lícula, amb les quals es volia trobar les respostes a com es presentava la dona en els films, quin era el seu aspecte físic, com aconseguia els seus objectius, quin rol desenvolupava dins de la narrativa, quines eren les seves particularitats més rellevants, quina visió tenien els altres personatges envers aquest i quines relacions interpersonals establia amb els protagonistes. Amb la segona anàlisi s'ha pogut comprovar un aspecte essencial: el nivell de protagonisme que es dedica a la *femme fatale* en el cinema.

En un inici no es coneixia l'estat actual de l'arquetip i per això es va pensar a centrar l'anàlisi en la *femme fatale*, però quan es van començar a investigar es va optar per obrir el marc de l'anàlisi i no concretar-lo únicament en aquest model, sinó en els personatges

femenins en general. La protagonista per excel·lència en els films del cinema negre era la dona pertanyent a aquest arquetip, però s'ha pogut comprovar que amb el pas dels anys ha anat desapareixent en alguns aspectes. A continuació s'exposaran els resultats que han portat a aquesta deducció.

La primera qüestió plantejada era respondre a la pregunta de com s'havia convertit aquest model de dona en un arquetip immortal. Gràcies a l'estudi realitzat en el marc teòric, s'han pogut examinar quins van ser els seus orígens i com, a poc a poc, es va anar consolidant en la societat, patint una injusta naturalització. Tal com es menciona en l'apartat de *Preraphaelites, Simbolisme i Art Nouveau* (vegeu 3.1.1.2. Preraphaelites, Simbolisme i Art Nouveau), la *femme fatale* es consolida a finals de segle XIX i els preraphaelites van ser els primers a representar aquestes dones amb les cames allargades i cossos estilitzats. Fou durant la següent època, el simbolisme, quan es va començar a estendre la figura femenina i construir aquesta concepció maligna de la dona. La revolució industrial fou l'acte que va propiciar el canvi social i que va permetre la inserció laboral de la dona, creant modificacions en la concepció que s'havia tingut fins ara. Aquestes diverses representacions de les dones van ser influències directes en la creació dels personatges femenins de les novel·les negres, els quals anys més tard, els directors americans van traslladar a la gran pantalla afegint una forta càrrega eròtica.

A partir de l'anàlisi qualitativa es va arribar a una primera inferència: totes les pel·lícules estudiades presenten un esquema similar. Es presenta al personatge femení, dotant-lo de característiques que fan entendre la bellesa a la qual els homes es troben exposats. A mesura que avança la trama les dones fan veure que ajuden a resoldre el conflicte, i quan l'home soluciona el veritable crim, posa en evidència a la *femme fatale* acusant-la de mentidera i principal causant de la tragèdia.

Un dels objectius sorgits era examinar les particularitats d'aquest arquetip per tal de saber identificar-les en els films. Pel que fa al seu aspecte físic, són dones blanques amb la pell fina, més aviat primes i d'estatura mitjana. Normalment porten una cabellera rossa o pèl-roja que les distingeix. La seva vestimenta està molt marcada per les faldilles que estilitzen les seves cames, els vestits de gala llargs i cenyits amb les espatlles al descobert o algunes transparències, els abrics voluptuosos i les ungles i els llavis pintats de vermell.

Observant l'argument universal entorn l'estereotip de gènere s'ha arribat a la conclusió que no únicament les pel·lícules tenen una estructura similar, sinó que el comportament d'aquestes dones pateix una trajectòria molt marcada i repetitiva. El seu caràcter és molt peculiar i, atès que totes comparteixen uns objectius semblants, es comporten d'igual manera. En primer lloc, es mostren com dones adinerades o mullers d'homes poderosos. Aquesta mirada prepotent i narcisista les ajuda a posicionar-se per sobre dels altres personatges. Es pot arribar a concebre aquesta necessitat de marcar el seu estatus com una cuirassa que les fa sentir protegides. A mesura que avança la història, fan creure als homes que són dones innocents i infelices per culpa dels marits que les coaccionen. Els homes responen davant d'aquesta injustícia amb un acte heroic i un cop s'han compromès, comencen a formar part del pla infal·lible que la *femme fatale* tenia previst. Des d'aquell moment són aquests homes qui donen la cara per elles. Malgrat això, no s'ha d'oblidar que la trama principal de les pel·lícules del cinema negre és resoldre un crim, per tant, el protagonista sol ser el detectiu o policia de qui la *femme fatale* fa creure que està enamorada. No és fins al final de la narració quan els personatges masculins descobreixen el veritable caràcter de les dones que els havien estat enganyant durant tot aquest temps. És aleshores quan deixen de ser piadosos amb elles i estan disposats a matar-les. Fins que aquestes dones no es troben en aquesta situació, la seva actitud és rebel i indomable, però quan veuen que no poden revertir els fets intenten fer creure de nou a aquests homes que estan enamorades d'ells i que volen viure una vida al seu costat, és el punt del film on més vulnerable es mostra la *femme fatale*. Finalment, és condemnada a la presó o a la mort per les seves injúries i crims.

El cinema negre sempre ha estat una fidel representació de la societat i els problemes que la desestabilitzen. Per aquest motiu i per la manera en com es representa aquestes dones, és encertat pensar que els homes s'han vist amenaçats per les dones autosuficients. La resposta davant d'aquesta por que els causaven les dones reivindicatives i treballadores fou exposar-les sexualment al públic. Han estat tractades com el trofeu que els homes obtenien com a recompensa si feien tot allò que elles demanaven. Sempre s'ha dibuixat a l'home com la víctima innocent que cau en les temptacions d'aquestes dones, però en canvi es culpabilitza a l'Eva d'haver estat temptada a menjar-se la fruita prohibida i d'haver condemnat a la humanitat a infinites desgràcies.

Així és com sorgeix i instaura la idea de dona rebel que està disposada a desobeir les ordres del seu marit -o qualsevol personatge masculí- i ser la seva pròpia autoritat, la qual sempre acaba sent castigada per tal de demostrar quins són els veritables valors que la societat hauria de conservar i poder restablir l'ordre moral.

Una segona conclusió que s'ha extret ha estat que per tal de mostrar al públic quina era la dona "bona" i quina la "dolenta", en els diferents films es troba una contraposició transgressiva de personatges -la dona de casa i la *femme fatale*- que permet identificar a la primera com la dona piadosa i la segona com la perversa que fa trontollar les relacions patriarcals. La *femme fatale* sempre actua en benefici propi i les motivacions de les seves accions poden ser diverses, però normalment es deuen a la recerca d'una recompensa econòmica o la ruptura d'una rutina matrimonial on presideix una insatisfacció sexual i afectiva. Seguint aquestes bases, es pot confirmar que totes les pel·lícules analitzades de l'època del cinema negre clàssic inclouen aquest arquetip. L'únic film que podria despertar més dubtes és *Gilda* (Vidor, 1946), ja que els seus actes són conseqüència de l'amor mal gestionat que sent pel personatge masculí, tot i això, en certs moments presenta actituds rebels i descontentament que obliguen a l'home a prendre decisions que s'allunyen dels seus valors morals.

Fins que no varen sorgir les primeres reivindicacions feministes que lluitaven per la igualtat i per la recerca d'un espai en una comunitat lliure de prejudicis, el cinema sempre s'havia considerat una cosa d'homes i per a homes. És aquesta la raó per la qual en repetides ocasions l'home exerceix el poder que el sistema heteropatriarcal li ha brindat i crea un fetitxisme amb certes parts del cos de la dona permetent la mirada voyeurista del públic pels cossos femenins despullats.

Com ja s'ha mencionat a l'inici d'aquest apartat, el projecte gira en qüestió de la possible evolució d'aquest arquetip. Amb l'arribada de les onades feministes es van considerar algunes reavaluacions en la manera de presentar aquestes dones, i amb el pas dels anys l'arquetip s'ha anat desdibuixant en certs aspectes, fent-se invisible en alguns dels films. La següent deducció a la qual s'ha arribat és que en els darrers films analitzats, ja no apareix sempre com la persona que intenta seduir a un home per complir els seus desitjos, ni depèn econòmicament d'ell. Pot arribar a adquirir un càrrec important en el món laboral o fer-se responsable ella sola de les despeses familiars. En la majoria de pel·lícules, les accions del personatge femení estan embravides per un sentiment romàntic, la qual cosa les

allunya de les ganes de venjança característiques de les *femmes fatales*. Tot i això, l'atractiu segueix sent un tema recurrent en aquests films i les escenes sexuals són molt més explícites a causa de l'abolició del *Codi Hays* que prohibia l'exaltació al sexe.

Un altre canvi que ha presentat el cinema *neo-noir* ha estat l'oportunitat que les dones han tingut de poder exposar quines eren les seves intencions i explicar les raons que les han motivat a conduir als homes fins a la bogeria. Fins ara, havia estat cosa del personatge masculí resoldre el crim sense donar torn de paraula a la dona, d'aquesta manera resultava impossible que l'espectador empatitzés o mostrés una mínima consideració per les actituds d'aquests personatges. S'ha eliminat també el binarisme que contraposava els caràcters de dues dones, ja que l'espectador no necessita entendre quins són els comportaments correctes.

Els personatges femenins de les darreres dècades han estat capaços de demostrar que són conscients que la seva sensualitat ha permès fer als homes més vulnerables i fàcils de manipular. Amb aquestes línies, podria sorgir un debat que posés en dubte si aquestes dones són veritablement les ames del seu cos, perquè encara que puguin semblar dones empoderades davant homes dèbils, el fet de seguir aconseguint els seus objectius utilitzant el seu cos com a mitjà, redueix el discurs feminista que intenta posar fi a l'estigmatització del cos i deixar de contemplar-ho com a objecte de bescanvi.

Algunes de les pel·lícules estudiades presenten nous factors que traslladen al cinema a ser un espai més inclusiu amb la incorporació de dones racialitzades que adquireixen rols importants en les narratives. Prenent com a exemple la pel·lícula *Sin City: A Dame to Kill For* (Miller i Rodríguez, 2014), el grup mafiós format per dones assumeix un rol que fins al moment només s'havia contemplat en personatges masculins, per tant, d'alguna manera es pot pensar aquesta actitud com una feminització de rols que tradicionalment només estaven pensats per homes. El control que tenen de les armes i la voluntat d'enfrontar-se a gàngsters les allunya de la construcció femenina que la societat té esquematitzada sobre les dones. Tot i això, la seva vestimenta exageradament sexualitzada fa recordar de nou la mirada activa masculina sobre un cos passiu femení.

Com s'ha pogut comprovar amb els resultats obtinguts de l'anàlisi quantitativa, el temps que el personatge femení apareix en pantalla no ha variat gaire amb el pas dels anys, ja que segueix suposant un percentatge molt inferior al temps total del film, el mateix passa amb el

temps de diàleg. Amb aquesta informació es pot arribar a la conclusió que el cinema de gàngsters se segueix considerant, en gran part, un cinema fet per a homes, on la intervenció policial i els tirotejos es distancien de les capacitats del personatge femení. Malgrat això, és cert que el film amb més intervenció per part la *femme fatale* en aquesta darrera dècada, correspon amb el film on la dona té més protagonisme. Per tant, és adient pensar que s'ha tingut en compte una de les necessitats que presentava el feminisme: donar més veu a les dones.

Els Principis d'Empoderament de les Dones establerts per l'ONU estableixen les bases que ajuden a determinar si un personatge femení presenta empoderament. Aquest ha estat el factor clau per identificar l'evolució de l'arquetip. Els quatre punts principals als quals l'ONU fa referència són: la consciència del personatge femení als seus drets, el desenvolupament d'una professió liberal i independent, la realització de tasques que normalment eren atribuïdes a homes i la lideració sobre un grup.

Arribat aquest punt es planteja la següent qüestió: és coherent seguir parlant de l'arquetip de la *femme fatale* en el segle XXI? La resposta és sí. Encara que estigui menys present en els films del cinema *neo-noir* d'aquests últims anys, l'extensió de l'arquetip i la hibridació de gèneres ha provocat que es trobi en altres gèneres cinematogràfics com la comèdia, l'acció, el drama, etc. No és tan usual veure tots els aspectes que caracteritzaven a la *femme fatale* en un sol personatge, però és senzill detectar certs comportaments particulars de l'arquetip. Tot i això, es considera que cada cop s'està desconstruint més l'arquetip i podria arribar a desaparèixer. Aquesta última afirmació es basa en el raonament que les dones cada cop són més conscients dels seus drets i més reivindicatives a l'hora de demanar la igualtat de sexes. A més a més, s'ha normalitzat la inclusió d'aquestes dones en el món laboral assumint alts càrrecs de responsabilitat i fins i tot en alguns casos, se les ha atribuït tasques que tradicionalment només estaven pensades per a homes.

Els estereotips de gènere han estat implementats en la societat des dels seus inicis i no només es justifiquen sinó que es naturalitzen. Si no es produeix un canvi en aquest paradigma de pensament, les dones sempre es veuran reflectides com les rebels que volen propiciar una modificació en el sistema i instaurar el matriarcat, ja que qualsevol acte revolucionari s'entén com una amenaça i no com un reclam de drets. Els homes, en canvi, se seguiran considerant els herois en els quals recau tot el pes de la societat sent els únics que poden solucionar els desequilibris.

Més endavant, es podria plantejar l'ampliació de l'anàlisi per tal d'incloure més pel·lícules del cinema negre pertanyents als períodes en els quals sorgeixen les diferents onades feministes. Amb aquesta selecció es podria dur a terme un estudi que assenyalés els canvis que les revolucions feministes han suposat, d'una manera molt més gradual, cronològica i perceptible.

Com a futures investigacions, es troba interessant la proposta de realitzar una anàlisi detallada de les *femmes fatales* presents en altres gèneres cinematogràfics, per tal d'establir unes relacions de similitud entre els seus orígens en el cinema negre i les diferents representacions que s'han dut a terme d'aquest model. D'aquesta manera es podrà observar com d'un mateix arquetip poden sorgir una multiplicitat d'adaptacions que, d'una banda permeten reconèixer les particularitats d'aquest arquetip, però d'altra banda mostren trets diferencials segons el tipus de cinema.

8. Referències

8.1. Bibliografia

- Adams, W. (2000). *Los Estados Unidos de América*. México: Siglo Veintiuno Ediciones.
- Amorós, C., & Miguel Álvarez, A. (2005). *Teoría feminista, de la Ilustración a la globalización*. Madrid: Minerva Ediciones.
- Arias, A. (2020). *Mitos de la transgresión femenina*. Córdoba: Almuzara.
- Ballesteros González, A. (2014). Decadencia y perversión: Oscar Wilde y la creación victoriana del mito de Salomé. *Herejía y belleza: Revista de estudios culturales sobre el movimiento gótico*, (2), 69-87. Recuperat de: https://dialnet.unirioja.es/buscar/documentos?query=Dismax.DOCUMENTAL_TO_DO=decadencia+y+perversion%3A+oscar+wilde
- Balló, J. Pérez, X. (1995). *La semilla inmortal*. Barcelona: Anagrama.
- Barbosa, M. V. (2015). Evolución de la femme fatale en Cautivo del deseo: de la tentación y la humillación a la locura y la muerte. *Vivat Academia*, 18 (130), 121-140. doi: <https://doi.org/10.15178/va.2015.130.121-140>
- Bernad, E., Mut, M. i Fernández, C. (2013). Estereotipos y contraestereotipos del papel de la mujer en la Gran Guerra: Experiencias femeninas y su reflejo en el cine. *Historia y Comunicación Social* (18), 169-189. doi: [10.5209/rev_HICS.2013.v18.43421](https://doi.org/10.5209/rev_HICS.2013.v18.43421)
- Binimelis, M. (2015) Perspectivas teóricas en torno a la representación de las mujeres en el cine: una breve aproximación histórica/Theoretical. *Secuencias*, (42). doi: <http://dx.doi.org/10.15366/secuencias2016.42.001>
- Biswas, A. (2004). La tercera ola feminista: cuando la diversidad, las particularidades y las diferencias son lo que cuenta. *Casa del Tiempo*, (68), 65-70. Recuperat de <http://www.difusioncultural.uam.mx/revista/sep2004/biswas.html>
- Bonovich, A. (2015). *Masked Victims: Examining the Violence of Femme Fatales in Contemporary Film Noir Cinema*. (Tesis, Universitat DePaul, Chicago). Recuperat de <https://via.library.depaul.edu/cmnt/28/>

- Bornay, E. (2004). *La hijas de Lilith* (5a edición). Madrid: Ensayos Arte Cátedra.
- Caffarena de Jiles, E. (1952). *Un capítulo en la historia del feminismo*. Santiago de Chile: Ediciones del Memch.
- Cano, C. P. (2010). La flor y la sierpe. Variaciones orientalistas en torno a Salomé. *Analecta Malacitana: AnMal electrónica*, (28), 129-180. Recuperat de: https://dialnet.unirioja.es/buscar/documentos?querryDismax.DOCUMENTAL_TO DO=la+flor+y+la+sierpe
- Casetti, F., & Di Chio, F. (1991). *Cómo analizar un film*. Barcelona: Paidós.
- Chicharro, M. (2013). Representaciones de la mujer en la ficción postfeminista: Ally McBeal, Sex and the City y Desperate Housewives. *Papers*, 98 (1), 11-31. doi: <http://dx.doi.org/10.5565/rev/papers/v98n1.469>
- Colotta, M., Lavallen Ranea, F. (2014). Conspiración y submundo, crimen y castigo: La narrativa criminal en el Cine. Del expresionismo alemán, al cine negro norte-americano. *XI Congreso Argentino de Antropología Social*, Rosario. Recuperat de: <https://www.aacademica.org/000-081/711>
- Conard, M. (2007). *The philosophy of film noir*. Lexington: University Press of Kentucky.
- Covey W. (2010) Pères Fatales: Character and Style in Postmodern Neo-Noir, *Quarterly Review of Film and Video*, (28), 41-52. doi: [10.1080/10509200802463191](https://doi.org/10.1080/10509200802463191)
- Cruzado Rodríguez, A. (2009). La mujer como encarnación del mal y los prototipos femeninos de perversidad, de las escrituras al cine. *Revista internacional de culturas y literaturas*, (1), 25-29. Recuperat de <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=4657169>
- de la Maza, A. J. P. (2010). Max Payne: cine negro y pesadillas en el medio interactivo. *Razón y Palabra*, (72). Recuperat de <http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=199514906049>
- de la Sizeranne, R. (2014). *Pre-Raphaelites*. New York: Parkstone International.
- de Mattos Alvarez, M. D. (2002). Del art nouveau al art deco. *Casa del Tiempo*, 46-53. Recuperat de: <http://www.difusioncultural.uam.mx/revista/nov2002/demattos.pdf>

- Díaz Mateos, V., Mojarro Zambrano, M. i Díaz Mateos, A. (1998). "Bésame tonto": La mujer fatal en el cine. En: *Cien años de cine: la fábrica y los sueños* 144-151. Recuperat de: <https://idus.us.es/xmlui/handle/11441/74521>
- Doane, M. (1991). *Femmes Fatales: Feminism, Film Theory and Psychoanalysis*. New York: Routledge.
- Ebert, R. (1995). A guide to film noir genre. *Robert Ebert Journal (blog)*. Recuperat de <https://www.rogerebert.com/rogers-journal/a-guide-to-film-noir-genre>
- Ebert, R. (2010). *Roger Ebert's Movie Yearbook 2010: Every Single New Ebert Review*. Recuperat de https://books.google.es/books?id=-1aM7D_ymdAC&pg=PA548&lpg=PA548&dq=metropolis+y+scarlet+street&source=bl&ots=qDZVyN2FTh&sig=ACfU3U26G1J6Nkwf9W_aVdbmSB1G6whiLA&hl=es&sa=X&ved=2ahUKEwi1o8jpn_PpAhXsBGMBHUt5Cn4Q6AEwBHoEAsQAQ#v=onepage&q=metropolis%20y%20scarlet%20street&f=false
- Eetessam, G. (2009). Lilith en el arte decimonónico: Estudio del mito de la Femme Fatale. *UNED: Revista Sigma* (18), 229-249. Recuperat de <http://www.cervantesvirtual.com/buscador/?q=Lilith+en+el+arte+decimon%C3%B3nico%3A+Estudio+del+mito+de+la+Femme+Fatale>
- Freites Berrío, T., Núñez Prieto, K. (2013). *Del cínico detective al perturbado vengador: un estudio de caso sobre la evolución de la representación del héroe en el cine negro* (Tesi doctoral, Pregrado en Comunicación Social y Periodismo, Barranquilla). Recuperat de <http://hdl.handle.net/10584/5267>
- Gamba, S. (2008). Feminismo: historia y corrientes. *Diccionario de estudios de Género y Feminismos*, 1-8. Recuperat de: <http://www.mujiresenred.net/spip.php?article1397>
- García Gual, C. (2014). *Sirenas: Seducciones y metamorfosis*. Madrid: Turner Publicaciones S.L.
- García Jambrina, L. (1998). De la palabra a la imagen: las relaciones entre literatura y cine. *Poligrafías. Revista de teoría Literaria y Literatura comparada* (3) Recuperat de <http://revistas.unam.mx/index.php/poligrafias/article/view/31320>
- García Manso, A. (2006). Fuentes del mito de la "mujer fatal" en el Ángel Azul. *Norba-Arte* (26),177-200. Recuperat de <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=2914030>

- García Torralbo, M. C. (2015). Seducción y Destino en el cine negro americano clásico. *Congreso virtual sobre Historia de las Mujeres, VII*, 263-280. Recuperat de <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=5339157>
- Genz, S., Brabon, B. (2009). *Postfeminism: Cultural Texts and Theories*. Edinburgh: Edinburgh University Press.
- Gibson, M. (2006). *El Simbolismo*. Madrid: Taschen.
- Gilbey, R. (2013). Danny Boyle. *Vista y sonido*, 23 (4), 60-65. Recuperat de <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=4382426>
- Gill, R., Schraff, C. (2011). *New femininities: Postmodernism, Neoliberalism and Subjectivity*. Basingstoke, Hampshire: Palgrave Macmillan.
- Gilmore, S. (2001). Looking Back, Thinking Ahead: Third Wave Feminism in the United States, *Journal of Women's History*, 12, (4), 215-221. Recuperat de <https://muse.jhu.edu/article/17341>
- Grau, J. (2017). Antropología, visualidad y refracción: una aproximación a las representaciones de género en Hollywood bajo el Código Hays (1940-1968). *Vivência: Revista de Antropologia*, 1(50), 11-23. doi: <https://doi.org/10.21680/2238-6009.2017v1n50ID13363>
- Graves, R., Patai, R. (1969). *Los mitos hebreos*. Buenos Aires: Losada.
- Grossman, J. (2009). *Rethinking the Femme Fatale in film noir*. Anglaterra: Palgrave Macmillan.
- González Requena, J. (2012). La dama de Shangai. *Trama y fondo: revista de cultura*, (33-34), 4. Recuperat de <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=4574753>
- Guarinos Galán, V. (2008). Mujer y cine. *Los medios de comunicación con mirada de género* (pp. 103-120). Recuperat de <https://idus.us.es/xmlui/bitstream/handle/11441/26775/mujerycine.pdf>
- Gubern, R. (2002). *Máscaras de la ficción*. Barcelona: Ed. Anagrama.

- Guerif, F. (1995). *El cine negro americano*. Barcelona: RBA Editores.
- Hamad, H. (2013). Hollywood Fatherhood: Paternal Postfeminism in Contemporary Popular Cinema. *Postfeminism and Contemporary Hollywood Cinema*, 99-115. Anglaterra: PALGRAVE MACMILLAN.
- Harris, O. (2005). Killing the Killers: Hemingway, Hollywood, and Death. *Literature and the Visual Media*, 58, 74. Recuperat de <https://books.google.es/books?hl=es&lr=&id=IeH9gNSag98C&oi=fnd&pg=PA74&dq=the+killers+harris+2005&ots=w5kj-9QaZw&sig=q8r65J2Gowk0FVx-giPbulTtiFw#v=onepage&q=the%20killers%20harris%202005&f=false>
- Heredero, C., & Santamarina, A. (1996). *El cine negro: Maduración y crisis de la estructura clásica*. Barcelona: Paidós.
- Hogan, D. (2013). *Film Noir FAQ*. Recuperat de https://books.google.es/books?id=UGBfAgAAQBAJ&pg=PT36&lpg=PT36&dq=e.a.+ellington+gilda&source=bl&ots=XbvpLoWzFq&sig=ACfU3U3sikoEkFOzRcpL_r6HKrf2AmM9ZA&hl=es&sa=X&ved=2ahUKEwisi4aswfTpAhUSx4UKHWNoDZ4Q6AEwBHoECA8QAQ#v=onepage&q=e.a.%20ellington%20gilda&f=false
- Holt, J. (2006). A Darker Shade: Realism in Neo-Noir. *The Philosophy of Film Noir*, 23-40. Lexington: University Press of Kentucky.
- IMDb. (2010). *The Town*. Recuperat de https://www.imdb.com/title/tt0840361/?ref=fn_al_tt_1
- Jancovich, M. (2012). “A former director of German horror films”: Horror, European cinema and the critical reception of Robert Siodmak’s Hollywood career’. *European Nightmares: Horror Cinema in Europe Since 1945*, 185. Recuperat de https://books.google.es/books?hl=es&lr=&id=b-qdAwAAQBAJ&oi=fnd&pg=PA185&dq=jancovich+2012+robert+siodmak&ots=n08Ha9Y0A_&sig=HW4i4jOnzPe3HHuhY9Ob0BLyfrA#v=onepage&q=jancovich%202012%20robert%20siodmak&f=false
- Jagnauth, K. (2010, diciembre 8). Ryan Gosling dice que le encantaría hacer una secuela de *Drive* de Nicolas Winding Refn. *IndieWire*. Recuperat de <https://www.indiewire.com/2010/12/exclusive-ryan-gosling-says-hed-love-to-do-a-sequel-to-nicolas-winding-refns-drive-121420/>
- Jiménez, N. (2015). *Arte y cultura durante la época Victoriana. Los prerrafaelitas*. (Treball de fi de Grau, Universitat de Jaén, Jaén). Recuperat de <http://tauja.ujaen.es/handle/10953.1/1929>

- Jimeno-Aranda, R. (2017). El empoderamiento femenino en los personajes del cine clásico norteamericano (1945-1959): casos e ideología. *Documentación de las Ciencias de la Información*, 40, 55. Recuperat de: <https://core.ac.uk/download/pdf/128984893.pdf>
- Keeseey, D. (2010). *Neo-noir: Contemporary Film Noir from Chinatown to the Dark Knight*. Harpenden: Oldcastle Books.
- Kaplan, E. (1998). *Las mujeres y el cine*. Madrid: Cátedra.
- Lema Trillo, E. V. (2004). *Los modelos de género masculino y femenino en el cine de Hollywood, 1990-2000* (Tesi doctoral, Universidad Complutense de Madrid). Recuperat de <https://eprints.ucm.es/4658/>
- Lee, a. (2014, agosto 22). “Sin City: una dama por la que matar”: lo que dicen los críticos. *The Hollywood Reporter*. Recuperat de: <https://www.hollywoodreporter.com/news/sin-city-a-dame-kill-726229>
- Liberman, P. (2008). El Escuadrón Gángster pone una trampa para Mickey Cohen. *Los Angeles Times*. Recuperat de <https://www.latimes.com/local/la-me-gangster28-2008oct28-story.html>
- Lindop, S. (2015). *Postfeminism and the fatale figure in neo-noir cinema*. England: PALGRAVE MACMILLAN.
- Mainon, D., & Ursini, J. (2009). *Femme fatale: cinema's most unforgettable lethal ladies*. New York: Limelight.
- Mariani, M.S. (2019). Tener y no tener: una perspectiva femenina. Recuperat de https://fido.palermo.edu/servicios_dyc/blog/docentes/trabajos/45144_174538.pdf
- Martelle, S. (2011, agosto 7). La perspectiva noir de James Sallis en “The Killer Is Dying” y “Drive”. *Los Angeles Times*. Recuperat de <https://www.latimes.com/books/la-ca-book-james-sallis-profile-20110807-story.html>
- Mendaza, C., Olmos, C. (2013). *Evolución de la Iconografía de las Sirenas*. Recuperat de https://www.academia.edu/35243659/Evoluci%C3%B3n_de_la_Iconograf%C3%A1da_de_las_Sirenas
- Morda Ruiz, N. (2017). *Gilda: No apta per a la Dictadura: Anàlisi del consum de la representació cinematogràfica de la dona americana* (Treball de fi de Grau, Universitat Autònoma de Barcelona). Recuperat de <https://ddd.uab.cat/record/181067>

- Muñoz Galindo, L. (2018). *El cine negro: sus arquetipos de personaje a través de una nueva clasificación*. (Treball de fi de Grau, Universitat de Bogotá, Colombia). Recuperat de <https://repository.javeriana.edu.co/bitstream/handle/10554/40332/TG-MU%c3%91OZ%20GALINDO%2c%20LAURA%20ALEJANDRA.pdf?sequence=1&isAllowed=y>
- Naremore, J. (2008). *More than night*. Berkeley: Univ. of California Press.
- Nicholson, L. (1992). *Feminismo/postmodernismo*. Buenos Aires: Feminaria Editora.
- Pallés Pombar, E. (2016). *Una aproximación al Arte Nouveau* (Treball de fi de Grau, La Laguna, Tenerife). Recuperat de <https://riull.ull.es/xmlui/bitstream/handle/915/5903/UNA%20APROXIMACION%20AL%20ART%20NOUVEAU.pdf?sequence=1>
- Parrondo Coppel, E. (1995). Feminismo y cinenotas sobre treinta años de historia. *Secuencias: Revista de historia del cine* (3), 9-20. Recuperat de <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=3258985>
- Pavés, G. (2010). *El cine negro de la RKO*. Madrid: T&B Editores
- Pérez Gañán, R. (2014). *Arquetipos femeninos perversos en el cine de terror: El mito y la construcción de la mujer vampiro y su (re)presentación en la sociedad occidental*. Santander: Editorial de la Universidad de Cantabria.
- Pérez-Martín, M. (2013). *GILDA vs. CASINO. El arquetipo femenino de la femme fatale, continuidades y rupturas*. Recuperat de https://www.academia.edu/download/36519115/FEMME_FATALE_Mariangeles_Perez-Martin.pdf
- Perona, A. (2007). El feminismo liberal estadounidense de posguerra: Betty Friedan y la refundación del feminismo liberal. *AMORÓS, C. y de MIGUEL, A. Teoría Feminista: de la Ilustración a la Globalización. Del Feminismo Liberal a la Posmodernidad*. Madrid: Minerva Ediciones
- Pippin, R. B. (2012). Agencia y destino en *La dama de Shangai* de Orson Welles. *La Torre del Virrey: revista de estudios culturales*, (12), 17-28. Recuperat de <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=5737985>
- Primo Cano, C. (2010). La flor y la sierpe. Variaciones orientalistas en torno a Salomé. *Analecta Malacitana*, (28), 129-180. Recuperat de <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=3223633>
- Real Academia Española: Diccionario de la lengua española, 23ª ed. Recuperat de <https://dle.rae.es/paternalismo>

- Rodríguez, J. C. (2010). La representación de la mujer fatal en el cine negro. En F. Knop (Ed.), 35 (7, p.23-27). Recuperat de: https://fido.palermo.edu/servicios_dyc/publicacionesdc/archivos/275_libro.pdf#page=23
- Rodríguez Fonseca, D. (1996-1997). Del arquetipo a la reescritura la trayectoria de Salomé en las literaturas hispánicas. *Archivum: Revista de la Facultad de Filología*, (46-47),409-424. Recuperat de: <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=144179>
- Rodríguez Peinado, L. (2009). Las sirenas. *Revista digital de iconografía medieval*, 1(1), 51-63. Recuperat de <https://www.ucm.es/data/cont/docs/621-2013-11-13-LasSirenas.pdf>
- Rodríguez Shadow, M. J. (2017) Las mujeres, presencia y protagonismo. *La Colmena*, (58), 40-49. Recuperat de <https://lacolmena.uaemex.mx/article/view/5998>
- Roma, S.(2008). Perversas, feas, malvadas y seductoras (las mujeres en el cine). *Paradigma* (5). 17-19. Recuperat de: <https://riuma.uma.es/xmlui/handle/10630/1002>
- Romero Rodríguez, J. (2012). El fracaso de la revolución: la imagen de la mujer en el arte europeo de fin de siglo. En: *Congreso Internacional de la Asociación Universitaria de Estudios de las Mujeres*, 543-548. Recuperat de: <https://idus.us.es/xmlui/bitstream/handle/11441/54512/Pages%20from%20congresoAUDEM-5.pdf?sequence=1>
- Rosado Millán, M. (2009). La debilidad masculina a través de los personajes del cine negro americano. *Prisma Social*, (3), 1-35. Recuperat de: <https://www.redalyc.org/pdf/3537/353744576012.pdf>
- Sabugal, N. (2018). El Halcón Maltés (1929/1941): Ese tipo duro de San Francisco. *Tinta y Celuloide*, (290), 100-101. Recuperat de <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=6510933>
- Sánchez Barba, F. (2007). *Brumas del Franquismo: El auge del cine negro español*.
- Sánchez del Molino, I. (2016). *La figura de la femme fatale en el cine negro americano: Double indemnity (Billy Wilder, 1944)* (Tesi doctoral, Palma de Gran Canaria, Canarias). Recuperat de: <http://hdl.handle.net/10553/19816>
- Sánchez Noriega, J. (2006). *Historia del cine*. Barcelona: Alianza Editorial.
- Sánchez Noriega, J. (2008). La cultura psicoanalítica del cine negro americano. *Revista de medicina y cine*, 4(1), 27-34. Recuperat de <https://gredos.usal.es/handle/10366/56235>
- Santamaría, A. (2012). *El Halcón Maltés*. Recuperat de <http://ivac.gva.es/banco/archivos/5%20Halcon.pdf>

- Schrader, P. (2004). Apuntes sobre el film noir. *Revista Latente*, (2), 123-134. Recuperat de <http://riull.ull.es/xmlui/handle/915/19182>
- Silver, A., Ursini, J. (2012). *El Cine Negro*. Taschen. Barcelona.
- Simsolo, N. (2007). *El cine negro. Pesadillas verdaderas y falsas*. Madrid: Alianza Editorial.
- Simkin, S. (2014). *Cultural constructions of the femme fatale*. Anglaterra: Palgrave Macmillan.
- Tasker, Y. (2013). Women in film noir. *A companion to film Noir*, 353-368. Anglaterra: Wiley-Blackwell.
- Walters, M. (2005). *Feminism: A very short introduction*. New York: Oxford University Press.
- WGBHForum. (2012, setembre 6). *Guillermo del Toro and Chuck Hogan –The Fall*. Recuperat de <https://www.youtube.com/watch?v=IQ3i35X44DI>
- Woolf, V. (2018). *Orlando*. Barcelona: Edhasa.
- Zavala, L. (2010). El análisis cinematográfico y su diversidad metodológica. *Revista Casa del Tiempo* (30), 65-69. Recuperat de http://www.uam.mx/difusion/casadeltiempo/30_iv_abr_2010/casa_del_tiempo_eIV_num30_65_69.pdf

9. Filmografia

- Huston, J. (Director). (1941). *The Maltese Falcon*. [Pel·lícula]. Estats Units: Warner Bros.
- Wilder, B. (Director). (1944). *Double Indemnity*. [Pel·lícula]. Estats Units: Paramount Pictures.
- Lang, F. (Director). (1945). *Scarlet Street*. [Pel·lícula]. Estats Units: Universal Pictures.
- Siodmak, R. (Director). (1946). *The Killers*. [Pel·lícula]. Estats Units: Universal Pictures.
- Vidor, C. (Director). (1946). *Gilda*. [Pel·lícula]. Estats Units: Columbia Pictures.
- Welles, O. (Director). (1947). *The Lady From Shanghai*. [Pel·lícula]. Estats Units: Columbia Pictures.
- Affleck, B. (Director). (2010). *The Town*. [Pel·lícula]. Estats Units: Warner Bros.
- Windin, N. (Director). (2011). *Drive*. [Pel·lícula]. Estats Units: FilmDistrict.
- Fleishcher, R. (Director). (2013). *Gangster Squad*. [Pel·lícula]. Estats Units: Langley Park Productions.
- Boyle, D. (Director). (2013). *Trance*. [Pel·lícula]. Estats Units: Cloud Eight Productions.
- Rodriguez, R., Miller, F. (Director). (2014). *Sin City: A Dame to Kill For*. [Pel·lícula]. Estats Units: The Weinstein Company

9.1. Filmografia complementària

- Rodriguez, R., Miller, F. (Director). (2005). *Sin City*. [Pel·lícula]. Estats Units: Dimension Studios.
- Dominik, A. (Director). (2012). *Killing them softly*. [Pel·lícula]. Estats Units: Plan B Entertainment.
- Goddard, A. (Director). (2016). *A kind of murder*. [Pel·lícula]. Estats Units: Killer Films.
- Krisel, C., Krisel, J. (Director). (2020). *Last moment of Clarity*. [Pel·lícula]. Estats Units: Metalwork Pictures.

10. Annexos

10.1. Annex 1. Els personatges arquetípics en el cinema negre.

Les històries del cinema negre parteixen d'uns personatges desesperats i enfonsats en un caos permanent. Viuen en un món ple de corrupció, crims i traïcions. És un cinema on els arquetips de detectiu, policia, *femme fatale* o marit gelós es troben en situacions en les quals mai haguessin imaginat (de la Maza, 2010). Entre els estereotips més comuns es troben el detectiu que porta una vida molt desendregada, els criminals que van en contra la llei, el policia que està sotmès a les pressions de les autoritats i la *femme fatale* (Freites i Nuñez Prieto, 2010). La configuració definitiva del cinema negre en els anys quaranta, va provocar una reestructuració en els arquetips dels personatges de la novel·la negra i policíaca i permet l'entrada d'un nou personatge: el detectiu privat (Herebero i Santamaria, 1996).

Alain Silver, en el seu llibre *Cine negro* (2004) identifica tres arquetips de personatges en el gènere cinematogràfic negre: el buscador de la veritat, el perseguit i la *femme fatale* (Citat per Muñoz Galindo, 2018, p.96). Laura Alejandra Muñoz Galindo (2018) en fa un resum:

El primer d'ells és l'anomenat buscador de la veritat. Aquest personatge es pot reencarnar en un criminal, gàngster, policia o un detectiu (Muñoz Galindo, 2018). El gàngster manifesta una desconfiança cap a tots els membres de la banda, però en canvi, té fe cega en qualsevol persona del seu nucli familiar. Per contra, el detectiu és un personatge solitari, que manca de parents als quals sentir-se unit. Aquesta solitud és causada per la seva feina, ja que l'obliga a posar en dubte tot i tothom, començant pel seu ajudant (Herebero i Santamaria, 1996). Román Gubern assenyala que “la desconfiança popular en la justícia oficial, es decir, en la “corrupción del sistema”, engendró desde muy temprana fecha la figura del detective privado que actúa al margen [...] de las policías oficiales” (Citat per Herebero i Santamaria, 1996, p.209). Aquesta necessitat d'actuar en solitari, la falta d'unió familiar i la desconfiança són factors que impossibiliten que els detectius, a diferència dels gàngsters, d'integrar-se en cap grup. L'objectiu principal de tots aquests personatges és trobar la resposta crítica que en moltes ocasions acaba sent el detonant de la història. Normalment es tracta del personatge protagonista, el qual gira entorn la trama principal. Aquest tipus de personatge té relació amb tota mena de personatges, per tant,

s'establiran al seu voltant un munt de conflictes que ajudaran a determinar el caràcter psicològic i la manera d'actuar del protagonista, així com proporcionaran un punt d'acostament a la veritat o pel contrari, poden complicar alguna evidència. El buscador de la veritat té un món interior molt conflictiu que el posarà en moltes ocasions en dubte i que surten a relluir en moments de decisió (Muñoz Galindo, 2018).

El segon personatge és conegut com el perseguit. Aquest personatge assumeix el paper de fugitiu i és qui porta al límit actes criminals promoguts per necessitats del mateix personatge. La trama gira entorn de la recerca i captura d'aquest personatge. Són personatges molt solitaris que intenten apropar-se a les víctimes per poder utilitzar-les (Muñoz Galindo, 2018).

Els personatges masculins es defineixen a través de les seves professions, les quals solen ser: detectius, policies, fugitius, gàngsters, etc. Aquests personatges reflecteixen una dualitat entre ser el suport de la societat i aconseguir el màxim poder, sigui utilitzant la violència o mitjançant la possessió de béns i un alt estatus social (Rosado Millán, 2008).

Al contrari que el personatge masculí, el personatge femení té únicament dues categoritzacions: la dona bona i la dona fatal (Rosado Millán, 2008). Aquest és l'últim personatge de la tipologia que fa Silver, la coneguda com *femme fatale*. Com s'ha esmentat en pàgines anteriors, en aquests casos, la dona assumeix el rol de seductora, on a través de la sexualitat, considerada la seva arma més poderosa, debilita als homes per tal d'aconseguir els seus propòsits. Normalment aquest personatge actua com antagonista, tot i que en certes ocasions es pot convertir en heroïna. Manté una relació directa amb el protagonista, i són relacions marcades pel misteri. Són personatges amb un passat fosc que utilitzen la seva sensualitat per adquirir un paper en la societat (Muñoz Galindo, 2018).

10.2. Annex 2. Anàlisi qualitativa.

10.2.1. El halcón maltés

“No debemos fiarnos de una mujer”

El halcón maltés, John Huston

Portada	Títol	El halcón maltés
	Títol original	The Maltese Falcon
	Direcció	John Huston
	Guió	John Huston
	Fotografia	Arthur Edeson
	País	Estats Units
	Any	1941
	Durada	100 minuts
	Gènere	Cinema negre / Intriga
	Idioma	Anglès
	Repartiment	Humphrey Bogart, Mary Astor, Gladys George, Peter Lorre, Barton MacLane, Lee Patrick, Sydney Greenstreet, Elisha Cook Jr., Ward Bond, Walter Huston, Jerome Cowan
Productora	Warner Bros.	

Figura 11. The Maltese Falcon (Huston, 1941).
Font: FilmAffinity.

Taula 3. Fitxa tècnica *The Maltese Falcon*. Font: Elaboració pròpia.

Background

La mítica obra de *El halcón maltés*, considerada la primera pel·lícula del cinema negre, fou escrita per Dashiell Hammett l'any 1929, durant la Gran Depressió dels Estats Units. Hammett, abans de convertir-se en un dels pares de la novel·la negra, va ser detectiu en la prestigiosa agència anomenada Pinkerton, de San Francisco. Sam Spade, protagonista de l'obra, va nàixer de la inspiració del que abans havia estat l'ofici de l'escriptor. Spade es

considera el primer detectiu que va donar pas a una llista innumerable de personatges detectivescs; un arquetip solitari, desenganyat i amb un fort codi moral. Dotze anys més tard, apareix per primer cop en pantalla en mans de John Huston, convertint-se en un dels arquetips immortals del cinema. El veritable repte d'aquest director no va ser en si la realització del film, si no saber adaptar i traslladar a 1941 l'esperit de 1929 (Santamaria, 2012; Sabugal, 2018).

Sinopsi argumental

Sam Spade i Miles Archer són dos socis d'una companyia de detectius privats de la ciutat de San Francisco. Un matí es presenta a les oficines una dona, Ruth Wonderly, amb la intenció de contractar un detectiu que s'encarregui de trobar a la seva germana i separar-la del seu marit, en Floyd Thursby, ja que considera que és molt mala influència. En Miles s'ofereix candidat per complir la missió i encara que Wonderly els adverteix que és un home perillós, l'Archer ja ha caigut sota els encants de la dona i arriben a l'acord de trobar-se amb ell en un hotel. De matinada, truquen a en Sam i li anuncien que el seu soci ha estat assassinat. Tan aviat com s'assabenta, telefoneja a la seva secretaria, l'Effie, i li explica què ha passat i li demana que si us plau li faci arribar la notícia a la muller de l'Archer. Decideix anar al lloc on havien succeït els esdeveniments i allà es troba amb en Tom, un detectiu, però no s'hi entreté gaire i li posa com a excusa que ha d'anar ràpidament a visitar a la muller del seu soci. En Sam truca des d'una cabina telefònica a Wonderly però li comuniquen que ha marxat del lloc on es trobava.

Hores més tard en Tom i el seu soci visiten a Sam a casa seva i li anuncien que Thursby ha estat assassinat mitja hora més tard que ell marxés del lloc on també havien assassinat a Miles i que totes dues morts podrien estar relacionades. A partir d'aquest moment, Spade es veu envoltat en un conflicte molt més riscós del que s'imaginava i totes les proves apunten al fet que ell podria ser el principal sospitós.

L'endemà, la Wonderly truca a la seva oficina i li ofereix la direcció on podria trobar-la. Sam es dirigeix a aquesta direcció per conversar amb ella dels recents fets i la Ruth li confessa que el que els hi havia dit era parcialment mentida i que el seu veritable nom era Brigid O'Shaughnessy, encara que en Sam ja s'ho suposava. Ella insisteix que no li pot explicar el motiu real i aleshores ell s'ofereix ajudar-la i no dir res a la policia a canvi de diners.

Aquella mateixa tarda, Joel Cairo visita a Sam Spaders a les seves oficines i li demana ajuda amb la recerca d'una estàtua en forma de falcó negre. A mitja conversa, Cairo

l'apunta amb una pistola i intenta registrar tota l'habitació, però Spade el deixa inconscient i examina totes les seves pertinences. Quan torna a despertar, li demana ajuda de nou per trobar la figura i li assegura una recompensa de 5.000 dòlars.

Spade torna a visitar a O'Shaughnessy i li explica tot el que ha succeït amb en Cairo, ella nerviosa li confessa el que sap sobre aquesta figura i el perquè és tan important. Aquella mateixa nit es reuneixen tots dos amb en Cairo a casa d'en Sam, però dos detectius, en Tom i en Dundee, els sorprenden i els amenacen d' empresonar-los.

Després d'una trucada, es reuneix amb en Gutman al mateix hotel on s'està hostejant en Cairo. Aquest senyor també està buscant el falcó, una figura pertanyent a l'emperador Carlos V i que ara està banyada amb tinta negra, però que realment és una figura d'or plena de pedres precioses, i per aconseguir-la necessita l'ajuda d'en Sam. Després d'una dura negociació, en Sam marxa, tot i que després torna per seguir negociant, però en Gutman li afegeix una substància a la beguda que el deixa inconscient, i tant aquest home, com en Wilmer -el seu ajudant- i en Cairo, marxen a buscar el falcó. Només despertar-se i veure que està sol a l'habitació d'aquell hotel, decideix remenar les coses en cerca de pistes, però no troba res més que l'hora subratllada en un diari de l'arribada d'un vaixell. Torna a les oficines i mentre l'Effie li està curant les ferides de la cara, entra un home amb uns trets al pit i la figura del falcó a la mà. De sobte truquen al telèfon i l'Effie respon, resulta que la senyora O'Shaughnessy està en perill. En Sam decideix portar el falcó a unes oficines de correus i es dirigeix cap a la direcció on la senyora assegurava trobar-se. Un cop arriba s'adona que no ha estat més que una trampa, i torna a casa seva. De sobte apareix la Brigid, i quan entren a casa, en Gutman, en Wilmer i en Cairo els estaven esperant. La intenció era negociar novament amb en Sam, i arriben a l'acord que ell els farà entrega del falcó a canvi de diners i de què un dels tres s'entregui a la policia per culpabilitzar-lo dels crims, i finalment decideixen entregar a en Wilmer. En Sam truca a la seva secretaria i li demana que vagi a buscar la peça a correus i que la porti a casa. Quan arriba l'estàtua i la desemboliquen s'adonen que no és l'original, que és una còpia. Després d'uns instants de desesperació, en Cairo i en Gutman decideixen anar a la recerca de la veritable peça, però en Wilmer ja s'havia escapat. Tan aviat com van sortir per la porta de casa d'en Sam, aquest va trucar a la policia i els va delatar. Finalment, el detectiu Spade també decideix entregar a la senyora O'Shaughnessy a la policia després d'haver confessat que va estar ella qui va assassinar al seu soci, l'Archer, i que únicament havia recorregut en recerca d'ell per tenir algú que la protegís.

Elements formals

La narrativa de la història segueix una estructura lineal i cronològica dels fets. Mitjançant del personatge d'en Sam Spade, l'espectador troba la continuïtat dels esdeveniments. No hi ha cap *flashback* que remeti a un passat, sinó, són els mateixos personatges que a través de relats i confessions van creant els lligams dels successos i aporten una explicació lògica a la història.

La pel·lícula té en compte les dues característiques essencials del cinema negre: un crim que serveixi com a punt de partida de tots els esdeveniments i realisme. En aquest cas, el succés que fa moure a tots els personatges i a través del qual es van afegint nous, és l'assassinat sense precedents del soci d'en Sam Spade.

Els personatges són molt estereotipats: en Sam Spade; el detectiu hàbil i intel·ligent, en Cairo; un intent d'heroï que prefereix unir les seves forces amb els altres per no quedar-se enrere, en Gutman; un home de negocis, el capítost de la màfia amb gran poder econòmic i grans recursos, i en Wilmer; l'ajudant del cap de la màfia, que més aviat actua com a súbdit i compleix les ordres del seu superior.

Tota la trama gira entorn de la recerca de la figura del falcó maltès i cada personatge obra envers les seves necessitats i prioritats, presentant dualitats en els seus actes que oscil·len entre el punt moral i legal. El falcó, en realitat, només és un McGuffin que el director fa servir per conduir a tots els personatges per un mateix camí.

Pel que fa als codis visuals del film, apareixen molts dels factors que caracteritzen les pel·lícules del cinema negre: escenaris foscos amb llums molt dures i concentrades, carrerons estrets, hotels, llums dels fanals, ombres molt marcades i ús d'armes. Els cigarrets també apareixen en moltes ocasions i són un recurs molt utilitzat en aquestes pel·lícules.



Figura 13. *The Maltese Falcon*. (Huston, 1941).
Font: Elaboració pròpia.



Figura 12. *The Maltese Falcon*. (Huston, 1941).
Font: Elaboració pròpia.

Elements d'anàlisi

En aquesta pel·lícula hi ha dues dones que adquireixen un rol important. D'una banda hi ha l'Effie, la secretaria d'en Sam a les oficines. És una dona responsable i obedient, que sempre està sota la disposició del detectiu sigui l'hora que sigui i fent l'encàrrec que li ordeni. D'altra banda apareix la senyora O'Shaughnessy, la *femme fatale* per excel·lència en aquest film. És una dona independent, que es pren la justícia per la seva mà i tracta de sortir il·lesa de tot arreu. Aquesta contraposició de caràcters provoca que l'espectador identifiqui a l'Effie com la dona bona, la submissa i pura en comparació amb la rebel·lia, descontent i luxúria que desperta l'O'Shaughnessy. Aquests dos estereotips són un clar exemple del constant contrast entre els personatges bíblics: l'Eva -la dona verge- i la Lilith -la dona diable-.

La senyora O'Shaughnessy es presenta en pantalla per primer cop com una dona adinerada, ben vestida, amb joies, guants negres i abrics de pell. Durant el transcurs de tot el film varia de vestimenta, però sempre porta vestits o faldilles acompanyades d'abrics voluptuosos. Físicament també compleix tots els estàndards característics de la dona fatal: una bellesa considerable, caucàsica, d'estatura mitjana i amb una complexitat prima. Una cabellera rossa i recollida, i com a complement barrets amb alguna ornamentació.

Un aspecte que caracteritza a aquesta dona fatal és que únicament apareix fumant en dues ocasions, en les quals es pot percebre el mateix sentiment de nerviosisme i angoixa per ser descoberta pel detectiu Sam. En la primera escena on surt fumant, l'Spade li acaba de mencionar a en Cairo, per tant, el detectiu està cada cop més a prop de desvelar la veritat. El segon cop que es mostra fumant és en una de les darreres escenes quan en Sam li retreu tot el que sap sobre ella i desmantella quines eren les seves intencions.



Figura 15. *The Maltese Falcon*. (Huston, 1941).
Font: Elaboració pròpia.



Figura 14. *The Maltese Falcon*. (Huston, 1941).
Font: Elaboració pròpia.

La senyora Wonderly -O'Shaughnessy- acaba d'arribar a la ciutat i encara no té el pis en condicions, el seu apartament sempre es mostra molt desendreçat, amb totes les seves pertinences repartides per la sala. Aquesta representació podria suposar una metàfora del caos pel qual està travessant la seva vida. La seva aparença enganya, en la primera escena es percep que és una dona amb gran poder econòmic perquè treu molts bitllets del seu moneder, en canvi, quan el detectiu la veu per segon cop i li demana tots els diners que té, únicament li pot oferir 500 dòlars.

Des del primer instant es crea una connexió entre el personatge de la Miss Wonderly i en Sam Spade. Tan aviat com entra al despatx en Miles Archer, soci d'en Spade, aconsegueix enlluernar-lo i despertar el seu "jo" més vulnerable i l'embraceix per presentar-se com a candidat per complir la missió, tot i l'advertència que l'home que buscaven era una persona perillosa. El que no saben és que de qui havien de témer realment, era d'ella. Aquell mateix dia en Miles apareix mort i a partir d'aquest moment, la protagonista deixa de ser visualitzada com una dona humil per convertir-se en una dona fatal.

La passió que senten en Sam i la Brigid és indubtable, encara que el detectiu és conscient que la senyora O'Shaughnessy l'està enganyant quan diu "*no necesitará mucha ayuda de nadie, es buena actriz*", és incapaç de racionalitzar els seus sentiments i acaba fent el que ella desitja. La innocència que desperta confon al detectiu i la concep com un ésser ingenu que únicament està buscant algú que pugui treure-la de l'embolic. Wonderly aconsegueix separar-lo tan dràsticament de la seva moralitat que fins i tot, l'introdueix dins del pla i es comença a interessar per l'obtenció del falcó sense pensar a denunciar-ho a la policia.

Per una altra banda, amb els altres personatges manté un tipus de relació molt distant. Es coneixen mútuament, però els únics cops que han establert un vincle ha estat a conseqüència de l'objectiu que els uneix: recuperar l'estàtua. Tot i això, els homes de negocis saben amb quina dona estan tractant i en Gutman adverteix a en Sam com és quan li diu "*quisiera darle un buen consejo, supongo que le dará a ella una cantidad, pero si no le da tanto como lo que ella espera recibir, mi consejo es que tenga cuidado*", i en Sam li pregunta "*¿peligrosa?*" i en Gutman li respon "*mucho*".

Tret d'aquests factors que la converteixen en una dona fatal, la senyora O'Shaughnessy no encarna un dels personatges més destacats dins de l'arquetip, ja que és poc sensual i és amb la mirada angelical amb la qual aconsegueix atrapar a en Sam i pot ser part del seu pla estratègic, però sembla que l'O'Shaughnessy estava enamorada de veritat del detectiu,

factor poc freqüent en les dones fatals, ja que acostumen a centrar-se en el seu objectiu deixant qualsevol sentiment de banda.

El final de la *femme fatale* estava prescrit des de la meitat de la pel·lícula, en l'escena en què el detectiu la visita al seu apartament i li confessa que ja coneix a en Cairo, quan comprèn que el que tenia planejat se li escapa de les mans. Les llums són un aspecte clau del cinema negre i certes ocasions estan posicionades per tal de crear missatges que donen pistes dels finals que els esperen als personatges.



Figura 16. *The Maltese Falcon*. (Huston, 1941).
Font: Elaboració pròpia.



Figura 17. *The Maltese Falcon*. (Huston, 1941).
Font: Elaboració pròpia.

En totes dues escenes, les ombres que es creen per la il·luminació aparenten els barrots de la cel·la. En l'última escena, la policia se l'emporta detinguda i amb debilitat i resignació puja a l'ascensor que la conduirà a la mort. Les ombres simulen el millor dels dos possibles destins que li esperen a la dona fatal; la presó o la mort.

10.2.2. Double Indemnity

“¿Por qué no reposa su cabeza sobre el hombro de mi marido?”

Double Indemnity, Billy Wilder

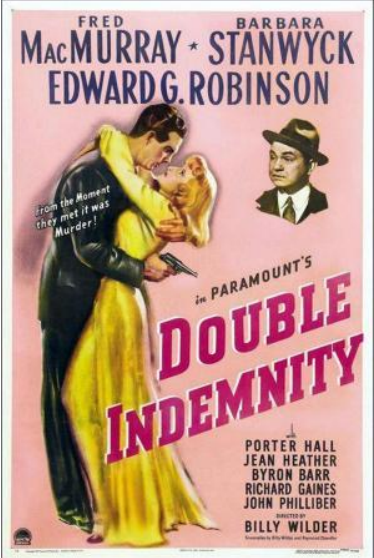
Portada	Títol	Perdició
	Títol original	Double Indemnity
	Direcció	Billy Wilder
	Guió	Raymond Chandler, Billy Wilder
	Fotografia	John F. Seitz
	País	Estats Units
	Any	1944
	Durada	106 minuts
	Gènere	Cinema negre / Thriller / Intriga
	Idioma	Anglès
	Repartiment	Fred MacMurray, Barbara Stanwyck, Edward G. Robinson, Tom Powers, Porter Hall, Jean Heather, Byron Barr, Richard Gaines, Fortunio Bonanova, John Philliber, Bess Flowers, Miriam Nelson
Productora	Paramount Pictures	

Figura 18. *Double Indemnity* (Wilder, 1944). Font: FilmAffinity.

Taula 4. Fitxa tècnica *Double Indemnity*. Font: Elaboració pròpia.

Background

Double Indemnity és la recreació d'una obra escrita l'any 1936 per James Mallahan Cain titulada *Three of a kind*, un melodrama que va tenir la seva primera aparició en la revista *Liberty*. Cain és considerat un dels pares de la novel·la negra i màxim exponent juntament amb Raymond Chandler i Dashiell Hammett. La història està basada en fets reals, l'homicidi d'Albert Snyder a Nova York l'any 1927 comès per la seva dona, Ruth Snyder, i el seu amant, Judd Gray. La finalitat d'aquest crim fou la mateixa que la que s'explica a la pel·lícula, cobrar una alta indemnització de l'assegurança de vida (cinquanta mil dòlars) per

la mort del marit. Per consegüent, el final també és semblant, encara que en el cas real els van descobrir i tots dos van ser condemnats a la cadira elèctrica (Sánchez del Molino, 2015).

Sinopsi argumental

La història s'inicia pel final i és narrada per Walter Neff, un comerciant d'una companyia d'assegurances que acaba de cometre un crim. En el dictàfon del seu despatx deixa enregistrat el relat on explica com el va perpetrar i el perquè ho va fer amb la intenció que l'endemà el seu company de feina l'escolti i pugui resoldre el cas. Neff explica com han succeït els esdeveniments de manera cronològica i es remunta al passat mes de maig quan el protagonista visita per primer cop la casa dels Dietrichson, una família adinerada, amb la finalitat que aquest signés els papers de renovació de l'assegurança dels cotxes. Aquella tarda però, el senyor Dietrichson no hi és a casa i Neff coneix a Phyllis Dietrichson, la dona del seu client. Després d'un mínim intercanvi de paraules entre les quals Phyllis fa preguntes inquietants i l'atracció mútua és indubtable, li proposa de tornar l'endemà quan el seu marit ja haurà arribat a casa.

El següent cop que es troben, casualment l'home tampoc hi és, per tant, estan tots dos sols. Després de conversar, Neff marxa enfadat perquè Phyllis li ha proposat fer una assegurança d'accidents pel seu marit, tot i que en Walter, un expert i veterà, sap perfectament quines són les intencions de la senyora Dietrichson: causar la mort sobtada del seu marit i quedar-se amb tots els beneficis. En un inici Walter es nega rotundament a formar part del pla, encara que accepta quan la Phyllis el visita a casa seva i li argumenta que el seu marit no la fa feliç i vol començar una nova vida al seu costat. Comencen a planejar com serà el crim i com ho faran perquè el senyor Dietrichson firmi els papers de l'assegurança d'accident sense que ell ho sàpiga.

Finalment, decideixen que el crim es produeixi el dia en què el senyor ha de viatjar en tren fins a una altra ciutat: l'assassinen de camí a l'estació i en Walter es fa passar per ell per tal que ningú sospiti i, després, el col·loquen a les vies del tren per simular una mort accidental.

A causa de la mort sobtada del senyor Dietrichson, la companyia deu molts milers d'euros a la família. Tot anava com s'havia plantejat fins que el company de feina d'en Walter, en Keyes, sospita que no es tracti d'una mort accidental i comença a investigar el crim. Mentre tota aquesta investigació s'anava desenvolupant, en Walter estableix un vincle amb la filla del senyor Dietrichson, qui li confessa que la Phyllis era la infermera de la seva

difunta mare i que creia que totes dues morts havien estat premeditades per aquesta dona. Neff decideix visitar a la Phyllis i aquesta confessa que realment no està enamorada d'ell i que únicament l'ha servit com a mitjà per aconseguir els seus objectius. La Phyllis acaba disparant en Walter al braç i ell la mata. Ràpidament agafa el cotxe i com pot condueix fins al seu despatx on comença a explicar la història, remuntant a l'espectador a la primera escena de la pel·lícula. Desgraciadament en Walter no se'n surt amb la seva perquè feia estona que en Keyes estava escoltant el relat i, tot i que li dona un marge perquè marxi, en Neff està molt mal ferit i l'única opció que li queda és esperar a l'ambulància i posteriorment, ser sentenciat.

Elements formals

Double Indemnity és una de les grans obres del cinema negre de Hollywood. Està narrada pel propi protagonista, en Walter Neff (Fred MacMurray), qui és el responsable de seguir la continuïtat temporal en el relat. L'espectador queda subjugat a l'ordre en què el protagonista explica la història, d'igual manera que queda condicionat pels pensaments i punt de vista d'aquest personatge. L'inici de la pel·lícula és el desenllaç del crim, quan en Neff entra al seu despatx per deixar constància dels esdeveniments i de seguida hi ha un *flashback* que transporta al públic al començament de la història fins a arribar al mateix punt d'inici, la qual cosa indica que es tracta d'una estructura circular. Durant el transcurs de la pel·lícula es barregen les escenes de la història (temps fictici dins del film) amb escenes d'ell narrant-la (temps real dins del film). La veu en *off* és un altre factor a destacar i molt utilitzat en aquesta pel·lícula, així com la superposició de plans i veus. La veu amb la qual narra els fets també desperta un sentiment d'inquietud i penombra. La història la comença dient "Walter Neff a Barton Keyes, jefe de sieniistros", encara que això és un pur formalisme, ja que en realitat li està confessant la traïció al seu amic.



Figura 19. *Double Indemnity* (Wilder, 1944).
Font: Elaboració pròpia.

En el cas d'aquest film, el narrador omniscient protagonista posseeix més informació que l'espectador, encara que l'espectador posseeix més informació que certs personatges com és el cas del personatge d'en Keyes, i també es presenta la possibilitat que l'espectador posseeixi la informació abans que personatges com la Phyllis, quan el públic sap que en Walter coneix els possibles crims anteriors que ha pogut cometre aquesta dona però ella no té constància que ell ho sap.

Els codis visuals del film responen a les característiques que conformen el cinema negre: molts espais foscos, il·luminacions molt concentrades i dures, i ombres marcades a les parets que de vegades donen lloc a segones interpretacions, com l'escena on es troba sol en Neff després d'haver negociat i planejat l'assassinat. Les ombres marcades a la paret es podrien entendre com la doble personalitat d'aquest comerciant d'asseguradores, la part més fosca i cruel que amaga.



Figura 20. *Double Indemnity* (Wilder, 1944). Font: Elaboració pròpia.

Elements d'anàlisi

Molts crítics consideren la interpretació de Stanwyck com a Phyllis Dietrichson en *Double Indemnity* com l'apoteosi de les *femme fatales* del cinema negre (Mainon i Ursini, 2009). Es podria pensar que l'obra es divideix en tres aspectes: una atracció sexual, una seducció i una manipulació per part de Phyllis Dietrichson (Barbara Stanwyck) que condueixen a Walter Neff a ser còmplice amb la planificació i posada en marxa del crim.

La primera vegada que la Phyllis es mostra en pantalla és molt significativa. L'actriu apareix nua amb una única tovallola que li cobreix el cos, despertant l'erotisme i evidenciant la seva sexualitat. Es troba a la part superior de les escales i té una breu conversa amb en Walter que es troba al pis de baix. Els plans que s'han utilitzat per gravar aquesta escena són picats i contrapicats, la qual cosa ajuda a establir una relació inicial entre ambdós personatges on es comença a deduir qui dominarà per sobre de qui en el film, encara que en Neff no es deixa enganyar tan fàcilment. La il·luminació de la Phyllis

emfatitza la seva figura com algú superior, en contrast amb en Neff, que es mostra gairebé absent i amb la mirada perduda, fascinat per la bellesa.



Figura 22. *Double Indemnity* (Wilder, 1944).
Font: Elaboració pròpia.



Figura 21. *Double Indemnity* (Wilder, 1944).
Font: Elaboració pròpia.

Mentre en Walter espera que la senyora Dietrichson es vesteixi, passeja pel saló i se n'adona, igual que l'espectador, que la sala està plena de pols i descuidada. És una al·legoria de la seva propietària, igual de freda i distant que ella, remarcant la solitud d'ambdues.

L'aspecte físic de la Phyllis compleix els cànons de dona fatal dels anys quaranta de Hollywood: dona blanca amb la pell fina, prima i d'estatura mitjana, amb la cabellera rossa. Durant tota la pel·lícula, la protagonista presenta diverses vestimentes, tot i que sempre són faldilles llargues acompanyades de bruses estretes que ajuden a reforçar la figura femenina. També acostuma a portar els llavis i les ungles pintades. La dona fatal té un caràcter molt narcisista que el mostra quan en repetides ocasions es mira al mirall, segura de la seva bellesa. En Walter l'observa com si ell no existís, aclaparat per la seva elegància. Només és a ella qui l'espectador veu duplicada, fent una metàfora de les dues cares de la *femme fatale*, la cara més dolça amb la que aconsegueix els seus propòsits i la cara despiadada, la que no es veu, la que pensa a assassinar al seu marit.



Figura 23. *Double Indemnity* (Wilder, 1944). Font: Elaboració pròpia.

El cinema negre té la mirada masculina com a segell i això porta a crear uns espectadors amb unes necessitats fetitxistes que els allunyen de la por a la castració. Al llarg del film s'aprecien aquestes intencions fetitxistes utilitzades per la dona per seduir a l'home; la primera d'elles succeeix quan la senyora Dietrichson baixa per les escales i en pla únicament es mostren les seves cames nues. La polsera de turmell és el factor que despertarà les ànsies sexuals d'en Walter per la Phyllis.



Figura 24. *Double Indemnity* (Wilder, 1944).
Font: Elaboració pròpia.

Phyllis és mestressa de casa i únicament es mostra en espais exteriors quan es troba amb Walter Neff (les múltiples trobades al supermercat o el dia que succeeix el crim) o quan el motiu de la seva sortida té alguna relació amb ell (quan li truca des d'una cabina telefònica). Des d'un inici es pot observar una clara intencionalitat per part de Phyllis: seduir a Walter Neff, un gran coneixedor de les assegurances de vida, allunyar-lo dels seus valors morals i fer que participi en el crim per aconseguir els diners i la llibertat de no estar condicionada sota les normes del seu marit, el qual realment no estima. A poc a poc, la Phyllis va relacionant el matrimoni amb l'avorriment, la falta d'amor i el desig sexual. Però, les veritables motivacions que porten a Phyllis a planejar, juntament amb Neff, el crim gairebé perfecte són les mateixes que comparteixen la llista infinita de *femme fatales*: els diners i l'augment de poder. Una consideració que s'ha de tenir en compte és que en Walter ja sap quines són les intencions de la Phyllis i tria lliurement ser partícip del crim, arrossegant la seva vida cap a un final fatal assegurat, mogut per la passió que desperta en ell i exposant la seva vulnerabilitat al màxim.

El to de veu i la innocència de la Phyllis són dos factors que també pateixen un canvi prominent, des de l'inici de la pel·lícula fins al final. Al començament es presenta com un personatge sense cap tipus de maldat que intenta vetllar per la seguretat del seu marit, el seu to de veu és dolç i fins i tot fràgil en algunes ocasions. En canvi, l'última trobada en el

supermercat, el to i la manera en com parla canvia dràsticament, ja no és la dona innocent que s'havia vist fins ara i ja no està sota la submissió d'en Walter i és ella qui li diu amb un to seriós i amenaçant "*ninguno abandonaremos esto, lo hicimos juntos y juntos seguiremos hasta el final, hasta el final de la línea los dos, recuérdalo*".

A més a més de la relació que estableix amb Walter Neff, la senyora Dietrichson té relació amb el senyor Dietrichson, el seu marit, la Lola Dietrichson, la filla del seu marit, la Nettie, la dona de fer feines, i tot i que no es pot observar el vincle existent, es menciona que també té contacte amb en Nino Zchetti, xicot de la Lola Dietrichson. Exceptuant Walter Neff, Phyllis no té bona relació amb els personatges mencionats: el seu marit passa poques hores a casa i sempre estan discutint per les despeses "inútils" que ella té. Amb la Lola tampoc té bona relació, considera que és una nena molt consentida i que és la principal prioritat del senyor Dietrichson. Encara que l'odi no només està demostrat per la Phyllis, en una conversa que tenen la Lola i en Walter, ella li explica que la considera sospitosa de la mort de la seva mare i que creu que té alguna cosa a veure amb la recent mort accidental del seu pare. La filla del senyor Dietrichson i la Phyllis són una contraposició de personatges, mentre la Lola interpreta al personatge de la "dona bona", la Phyllis representa a la "dona diable". Tot i això, la Lola no és el personatge oposat a la Phyllis, ja que en certes ocasions mostra sentiments de rebel·lia i descontentament, de la mateixa manera que tampoc es considera una dona submissa i ingènua. L'únic personatge amb qui manté una relació cordial és la Nettie, amb qui casualment estableix un vincle de jerarquia on se situa a la Phyllis per sobre d'ella a conseqüència del poder econòmic que les diferencia.

Al contrari que els personatges masculins, els femenins mai apareixen en pantalla fumant, i la Phyllis ho fa únicament en dues ocasions. La primera és la nit que en Neff visita als Dietrichson per fer-li firmar els papers de l'assegurança de vida. Ella sap per què serveixen aquests papers i comparteix el mateix grau d'informació que en Neff, però el seu marit desconeix el que realment està signant i el fet d'estar fumant aporta cert aire de superioritat i poder en vers altres personatges. La segona ocasió és l'última escena que comparteixen en Walter Neff i la Phyllis. Ella l'espera a casa amb els llums apagats i asseguda a una butaca fumant amb una pistola sota el coixí. Encara que en Neff la visita per fer-li saber que ell està fora del pla, la protagonista té un secret amb el qual en Walter no compta (la pistola) i això fa que es pugui situar en un nivell de poder més elevat. A més a més, la manera en com estan situats dins del pla, ella asseguda còmodament a la seva butaca i en Walter assegut al braç del sofà nerviós i molest, és un indicatiu de com se senten en vers la situació.



Figura 25. *Double Indemnity* (Wilder, 1944).
Font: Elaboració pròpia.



Figura 26. *Double Indemnity* (Wilder, 1944).
Font: Elaboració pròpia.

L'arquetip de la *femme fatale* té com a objectiu principal obtenir un benefici per mitjà de les seves *víctimes* les quals no poden evitar complir els seus desitjos, tot i això no vol dir que la dona fatal no es pugui enamorar dels homes que sedueix. En aquest cas la Phyllis confessa que realment no ha estat enamorada d'ell, fins a l'últim instant, quan se suposa que ha de disparar de nou i admet que és incapaç de fer-ho perquè l'estima de veritat. El final fatídic estava predestinat i en Neff posa fi a la seva vida disparant amb la pistola que ella pensava matar-lo.

10.2.3. Scarlet Street

“No es prudente hacer esperar a una mujer, ya sabéis como son”

Scarlet Street, Fritz Lang

Portada	Títol	Perversidad
 <p>Figura 27. <i>Scarlet Street</i> (Lang, 1945). Font: FilmAffinity.</p>	Títol original	Scarlet Street
	Direcció	Fritz Lang
	Guió	Dudley Nichols
	Fotografia	Milton R. Krasner
	País	Estats Units
	Any	1945
	Durada	103 minuts
	Gènere	Cinema negre / Drama
	Idioma	Anglès
	Repartiment	Edward G. Robinson, Joan Bennett, Dan Duryea, Jess Baker, Margaret Lindsay, Rosalind Ivan, Samuel S. Hinds, Vladimir Sokoloff
Productora	Universal Pictures	

Taula 5. Fitxa tècnica *Scarlet Street*. Font: Elaboració pròpia.

Background

Fritz Lang va ser el director de *Metropolis*, una de les tres pel·lícules més cares de produir del cinema negre. Es va veure obligat a traslladar-se d'Alemanya a causa de l'auge del nazisme. Va començar a treballar a l'agència MGM a Hollywood, on l'expressionisme alemany estava agafant força. Fou aleshores quan va produir les pel·lícules de *Scarlet Street* i *The Big Heat* entre d'altres (Roger Ebert, 2010). *Scarlet Street* és una adaptació de la novel·la titulada *Le Chienne* popularitzada el 1930 per George de la Fochardière i André Mouézy-Éon. La història tracta d'un humil caixer al qui una prostituta li complica la vida.

Abans de la versió cinematogràfica d'en Lang però, Jean Renoir va versionar-la sota el títol de *La prostituta* el 1931 (Arias, 2020).

Sinopsi argumental

En Christopher Cross -Edward G. Robinson- està celebrant un sopar amb els seus companys de feina i de camí a casa presencia el que sembla ser un atrac a una dona i sense dubtar-ho demana ajuda a la policia. Ella li indica que ja no era necessari i li proposa acompanyar-la a casa. De camí a casa s'aturen a prendre una copa just al bar de sota l'edifici, on el cambrer sembla conèixer a la noia, la Kitty -Joan Bennett-. La dona li pregunta per un tal Jhonny però el cambrer l'assegura que no ha estat allà. Durant el temps que es passen al bar, s'expliquen les seves vides: ella li diu que és actriu i ell menteix i li diu que és artista, pintor concretament, i que les seves obres valen molts diners. A l'acomiar-se ella li diu que el convidaria a casa, però la seva companya de pis no està a favor i queden per veure's un altre dia. La Kitty li regala una flor perquè se'n recordi d'ella.

L'endemà un company de feina visita a en Christopher a casa. Interessat per les coses que hi ha allà, li pregunta si el quadre d'un home que hi ha just a sobre del sofà l'ha dibuixat ell. En Chris li explica que aquell home és l'exmarit de la seva actual dona, que va morir ofegat al riu, però que mai han trobat el seu cos. També li mostra el quadre que ha pintat inspirant-se en la flor que la Kitty li va regalar.

En Christopher no és l'únic que mentia en aquell bar; la Kitty és la xicota d'en Johnny -l'home que suposadament l'estava atracant- i no té feina, es passa el dia sencer a casa sense fer res. La noia li explica al seu xicot el que havia passat amb en Chris, i en Johnny la convenç perquè li demani diners fent veure que ella també té sentiments trobats cap a ell. Encara que en un inici es nega, no li desagrada la idea d'aconseguir diners tan fàcilment.

La Kitty i en Christopher tornen a quedar per esmorzar i ella li confessa que no pot pagar el lloguer d'on viu ara, i li planteja la idea que ell pagui el lloguer d'un estudi i ella a canvi deixa que pinti tots els quadres.

La relació entre en Christopher i l'Adele, la seva dona, està molt desgastada, no se suporten mútuament i la dona odia els seus quadres. En Chris contempla com a bona inversió tenir un altre estudi per no haver d'aguantar els comentaris de la seva dona i poder dibuixar tranquil·lament.

La Kitty i el seu xicot s'instal·len en el nou apartament sense que en Christopher s'assabenti i quan ell arriba presenta a en Johnny com si fos el xicot de la Millie. Quan marxen, en Christopher li confessa que no li agrada gens l'actitud del noi.

Un dia que estan sols a casa, la Kitty i en Johnny inspeccionen els quadres de l'home, i encara que pensen que són horribles, decideixen vendre'ls convençuts que és un pintor famós. En Johnny porta els quadres a un especialista però no li dona res a canvi, així que opta per vendre-li a un venedor de quadres del carrer. Hores més tard, el venedor li diu que un crític importantíssim ha comprat els quadres i vol conèixer a l'autor, però ell marxa corrents. El venedor i els crítics es presenten a l'estudi i els hi fan creure que la Kitty és la veritable artista, però li fa tanta vergonya que no firma ni els quadres.

Dies més tard, la muller d'en Christopher veu els quadres exposats en un aparador, i a l'arribar a casa li explica a en Chris. Ell no s'ho pot creure i va corrents a l'estudi, al principi està enfadat però li acaba agraint perquè sense la seva ajuda mai els hauria venut, com a recompensa li pinta un retrat.

Els quadres cada cop es van fent més famosos i aconseguix vendre la majoria. Tant la Kitty com en Johnny estan guanyant molts diners a força de lucrar-se de les obres d'aquell pobre home, i es permeten luxes com comprar-se un cotxe.

Una tarda, els dos estaven a casa i de sobte arriba en Christopher i veu com s'estan fent un petó. Enfadat i decebut marxa sense dir res. En Johnny en un atac de ràbia abandona a la Kitty i marxa també. Després d'uns dies de soledat, en Chris torna a la casa i consola a la Kitty dient-li que la perdona, però ella li confessa cruelment que únicament s'ha estat aprofitant d'ell i que és un vell repulsiu. En Chris agafa un punxó de picar el gel -que prèviament havia demanat en Johnny al bar de sota l'edifici- i assassina a la Kitty.

Després del judici, el jutge dictamina que el veritable culpable és en Johnny, ja que tots els testimonis i proves el col·loquen com a principal sospitós, i el condemnen a la cadira elèctrica.

En Christopher no pot fer-se la idea de viure amb la culpa constant i intenta suïcidar-se en un hotel, però dos homes aconseguixen impedir-ho. A partir d'aquell dia, després d'haver perdut la feina, la casa i la dona, viu en una constant desgràcia vagabundejant pels carrers.

Elements formals

La història està narrada en temps real i de manera cronològica, sense l'aparició del recurs narratiu més utilitzat en cinema negre: el *flashback*. A diferència de moltes altres pel·lícules pertanyents a aquest gènere, *Scarlett Street* no s'inicia amb un crim entorn el qual giren els fets i tampoc s'aprecia l'ús d'armes ni l'aparició de gàngsters. De fet, no és fins al final de la pel·lícula que succeeix el crim.

Encara que les primeres escenes del film succeeixen en carrerons foscos i solitaris, il·luminats per la llum dels fanals en una nit de pluja, fins al moment posterior al crim no es tornen a percebre particularitats del cinema negre. Els escenaris acostumen a estar molt il·luminats i plens de vida, amb les parets empaperades de flors o bars a l'aire lliure.



Figura 28. *Scarlett Street* (Lang, 1945). Font: Elaboració pròpia.



Figura 30. *Scarlett Street* (Lang, 1945). Font: Elaboració pròpia.



Figura 29. *Scarlett Street* (Lang, 1945). Font: Elaboració pròpia.

Després de l'assassinat, que serveix com a punt d'inflexió entre el que es podria considerar cinema negre o no, els escenaris tornen a ser foscos i apareixen elements característics del *film noir* com són les habitacions d'hotel, els cartells lluminosos i les ombres marcades a les parets.



Figura 32. *Scarlet Street* (Lang, 1945). Font: Elaboració pròpia.



Figura 31. *Scarlet Street* (Lang, 1945). Font: Elaboració pròpia.

Un altre element a destacar que diferencia aquest film dels altres pertanyents al mateix gènere és el fet que el protagonista no és cap detectiu, ni policia, ni inspector, és un banquer que passa les seves estones lliures fent el que més l'apassiona: pintar quadres. És curiós perquè no se'l presenta com un personatge que hagi passat per altres situacions semblants ni que s'hagi vist mai en una baralla. De fet, quan vol ajudar a la dona del suposat atrac, únicament es defensa amb un paraigua i és capaç de tombar a l'home per l'estat d'embriaguesa en el qual es troba i és la Kitty qui convenç a en Chris que no cal esperar que torni la policia, perquè denunciar és inútil. El personatge del policia tampoc està caracteritzat amb una americana, barret de copa i pistola com en les pel·lícules del *film noir*, sinó que va vestit amb un uniforme d'oficial que li aporta un to menys misteriós i una mica més ridícul.

El moment de l'assassinat tampoc es produeix amb cap arma de foc. De nou, s'observa la poca relació que té en Chris amb el món del crim, i com l'homicidi és fruit d'un atac de ràbia esporàdic causat per un desamor i una falta d'empatia per part de la Kitty.

Les últimes escenes, que representen el punt de bogeria més àlgid del protagonista, estan representades amb les veus en *off* de la Kitty i en Johnny. Són veus perturbadores que repeteixen sempre les mateixes frases i trastornen a en Christopher fins al punt de perdre-ho tot.

Elements d'anàlisi

La Kitty està classificada com una de les *femmes fatales* més despietades de la història del cinema negre americà. El primer contacte que estableix amb en Christopher -qui es converteix més endavant en la seva víctima- és quan intenta salvar-la d'un robatori. Des

d'un inici la relació entre ambdós se sustenta en la mentida, començant pel fet que ell li diu que és un artista famós -únicament per despertar interès en la dona-, i ella li diu que és actriu -quan en realitat és el seu somni frustrat-. Encara que al principi sembla que la Kitty sent compassió per aquell home quan li diu al seu xicot que no pensa enganyar-lo, no costa convèncer-la de tots els diners que podria aconseguir si l'enlluerna i li fa creure que està enamorada d'ell.

En tot el film només apareixen dues dones protagonistes i totes dues comparteixen peculiaritats molt semblants, són dones desocupades i distants al model prototípic de dona de família. La Kitty sempre té l'apartament molt desendregat i es passa el dia a casa sense buscar feina, creant una inevitable dependència al seu proxeneta, en Johnny. D'altra banda, l'Adele, és una dona molt gandula que tampoc treballa i es passa les tardes amb la seva veïna escoltant novel·les per la ràdio. Constantment està comparant a en Christopher amb el seu difunt marit i menyspreant el seu art, fins i tot quan veu les obres exposades en un aparador el culpabilitza de plagi i de sobte considera que són molt bones. És una dona molt agressiva i antipàtica que maltracta al seu marit i el fa viure amb un temor assidu.

Al contrari que les altres *femmes fatales* que actuen bastat lliurement, els actes de la Kitty vénen motivats pels constants discursos d'en Johnny. És cert que el seu principal al·licient per seguir mentint a l'home són els diners, però estan molt estretament lligats amb la felicitat i el benestar d'en Johnny. A diferència de les altres dones fatals que mai troben l'amor i qualsevol acte d'afecte les repel·leix, la Kitty no dubta en mostrar la seva estima cap a en Johnny. Tot i que es contempla a la dona com la responsable de les decisions d'en Christopher, en realitat és en Johnny qui mou els fils perquè la Kitty es consideri capaç d'enganyar-lo. De fet, és també en Johnny qui veu el talent en els quadres i encara que ella no està d'acord amb què els vengui, la idea d'obtenir més diners la persuadeix. Enamorar-se d'un impresentable i permetre que li pegui en moments de ràbia continguda són factors que trenquen completament els esquemes de l'arquetip fatal.

La Kitty sempre va mudada amb vestits i joies vistoses i brillants. En diverses ocasions també apareix amb una bata transparent que deixa entreveure la roba interior. És una dona presumida i bastant narcisista sempre rodejada de miralls.



Figura 34. *Scarlet Street* (Lang, 1945). Font: Elaboració pròpia.



Figura 33. *Scarlet Street* (Lang, 1945). Font: Elaboració pròpia.

Les comparacions de les *femmes fatales* amb les serps tenen una trajectòria molt llarga, des dels inicis bíblics, quan Eva es va menjar la poma a causa de la temptació d'una serp, condemnant a la humanitat a la impuresa. Un dels quadres que en Christopher dibuixa, apareix una serp enrotllada en una columna del carrer que assenyala cap a una dona que està dreta al costat d'un fanal, tal com en Chris va conèixer a la Kitty. Aquest quadre pot considerar-se una apologia directa al fet que la dona fatal és una serp que va atrapant a la seva víctima, enrotllant-se fins a arribar a asfixiar-la.



Figura 35. *Scarlet Street* (Lang, 1945). Font: Elaboració pròpia.

El fetitxisme imperant torna a reflectir-se en aquesta pel·lícula, quan en Christopher li pregunta si vol que li pinti les ungles dels peus com a mostra de penediment després de la discussió. La Kitty no dubta en acceptar i ell s'agenolla mentre ella està estirada còmodament al llit.



Figura 36. *Scarlet Street* (Lang, 1945). Font: Elaboració pròpia.

La seva actitud manipuladora i freda és la causant de la seva mort. Quan en Christopher s'aconsegueix alliberar de la seva dona i li demana matrimoni a la Kitty, aquesta li respon cínicament *“No estoy llorando imbécil, me río. Eres un infeliz. ¿Cómo se puede ser tan tonto? He querido reírme en tu cara desde que te conocí. Eres viejo y feo, y estoy harta de ti ¡Harta, harta, harta!”*. En un atac incontrolat d'ira en Christopher agafa una eina de tallar gel i l'assassina sense compassió. El final fatídic de la *femme fatale* havia d'arribar, encara que no només suposa un final irreversible per ella, ja que els personatges masculins també es veuen molt afectats. En Johnny acaba condemnat a la cadira elèctrica, i encara que la Kitty ja no sigui real, en Christopher no pot deixar d'imaginar la seva veu a conseqüència del sentiment de culpabilitat de no haver-se declarat responsable del crim. Aquesta veu el turmenta tota la vida fins al punt de voler suïcidar-se.

10.2.4. The Killers

“Si hay algo que odie en este mundo es una mujer que juegue con dos barajas”

The Killers, Robert Siodmak


Portada	Títol	Asesinos // Los forajidos
	Títol original	The Killers
	Direcció	Robert Siodmak
	Guió	Richard Brooks, John Huston
	Fotografia	Elwood Bredell
	País	Estats Units
	Any	1946
	Durada	103 minuts
	Gènere	Cinema negre / Intriga
	Idioma	Anglès
	Repartiment	Burt Lancaster, Ava Gardner, Edmond O'Brien, Albert Dekker, Sam Levene, Vince Barnett, Virginia Christine, Charles D. Brown, Jack Lambert, Donald MacBride, Charles McGraw, William Conrad, Phil Brown, Queenie Smith, Jeff Corey, Harry Hayden, Bill Walker
Productora	Universal Pictures	

Figura 37. *The Killers* (Siodmak, 1946). Font: FilmAffinity.

Taula 6. Fitxa tècnica *The Killers*. Font: Elaboració pròpia.

Background

La pel·lícula *The Killers* és una adaptació realitzada per l'alemany Robert Siodmak de la novel·la curta d'Ernest Hemingway. El director va haver de fugir del seu país a causa del nazisme i, posteriorment, va haver de tornar temporalment per les persecucions anticomunistes nord-americanes. Fou aleshores quan va decidir retocar i adaptar l'obra per convertir-la en un èxit filmic. L'any 1946, el mateix any que es va estrenar *The Killers*,

l'autor també va publicar dos *thrillers* més titulats *The Spiral Staircase* i *The Dark Mirror*, considerats “women films”. *The Killers* va aportar un reconeixement a Robert Siodmak dins del món de Hollywood i les seves úniques nominacions als Oscars (Harris, 2005; Jancovich, 2012).

Sinopsi argumental

La història s'inicia en un poble anomenat Brentwood, quan dos sicaris entren en un bar i pregunten per Ole Andersen -Burt Lancaster-, o més conegut pel pseudònim de “El sueco” i aquella mateixa nit assassinen a l'home que estaven buscant.

Després de la recent mort, el detectiu Reardon -Edmond O'Brien- s'encarrega d'entrevistar a una de les persones més properes del difunt, el seu soci a la benzinera, en Nick. Aquest home els hi explica que l'últim cop que va veure a l'Andersen va ser minuts abans que l'assassinaren i que li havia dit que no calia avisar a la policia perquè s'ho mereixia, ja que feia temps havia fet coses dolentes. A l'explicació afegeix que feia dies que no es presentava al seu lloc de treball i que el darrer cop que havia estat allà, fou després d'atendre a un home que pel que semblava no era del mateix estat. L'inspector busca entre les pertinences de l'Andersen i es guarda un mocador verd amb una arpa dibuixada.

En Reardon visita a la senyora Queenie, encarregada d'un hotel, i li anuncia que és la beneficiària de la mort d'en Ole. Quan li diu el nom del difunt ella s'estranya, posat que no coneix a cap Pete Lunn -nom pel qual se'l coneixia al poble-, i després d'ensenyar-li una foto, afirma que aquell home es deia Nelson. Ella li confessa que una de les nits que va entrar a la seva habitació per recollir, l'home quasi intenta suïcidar-se perquè “ella”, una dona que Queenie desconeixia, havia marxat. El detectiu Reardon no entén per què el recent difunt ha deixat tants diners a una dona amb la qual tenia únicament una relació cordial, per tant, decideix prendre's el cas per la seva mà i investigar les raons per les quals havia estat assassinat, encara que el seu superior no li fes costat.

L'inspector aconsegueix contactar amb en Sam, un policia que feia un temps havia arrestat a “El sueco” i l'havia empresonat durant 3 anys per un cas d'unes joies robades. El policia i la seva dona, la Lilly, ofereixen tota la informació de la qual disposen a Reardon. Li expliquen que aquell home era un exboxejador i també era l'exparella de l'actual dona del policia, però que feia molt de temps que ho havien deixat perquè l'Andersen s'havia enamorat d'una dona coneguda com a Kitty Collins -Ava Gardner-.

Aquella mateixa tarda celebren l'enterrament de "El sueco", i en Reardon li pregunta a en Sam per un dels presents, i ell li contesta que era un antic rufià que es diu Charleston. L'inspector mostra interès per aquest home i intenta emborratxar-lo per sostreure-li tota la informació, i encara que en un inici es resisteix, li acaba confessant que havien estat companys de cel·la, i que l'Andersen li havia demanat que quan sortís -en Charleston ja havia quasi completat la condemna-, anés a veure a la Kitty Collins, la dona que li havia regalat el mocador amb l'arpa dibuixada. També li explica que dos dies després que sortís de presó l'Andersen, el va convidar a casa d'uns coneguts que li havien demanat que el portés. Un cop allà es va trobar amb 4 homes, entre els quals també estava la Kitty, que era, en aquell moment, la parella d'en Colfax, el capitost del grup qui havia planejat robar en una agència d'assegurances un quart de milió d'euros. En Charleston es va retirar del pla a temps però "El sueco" va decidir quedar-se.

L'inspector s'assabenta que un dels quatre homes encarregats del robatori s'estava morint i decideix, juntament amb en Sam, visitar-lo a l'hospital. L'home els hi explica que el pla va sortir tal com esperaven, però l'Andersen va aconseguir escapar-se amb tots els diners i amb la Kitty, ja que es va sentir traït amb el grup. Hores més tard, el detectiu Reardon torna a l'habitació de l'hotel on s'hostejava l'Andersen i a on l'havien assassinat, perquè sabia que en Dum-Dum -un altre dels 4 homes involucrats- tornaria a la recerca dels diners, i després d'una baralla, aquest deixa inconscient a l'inspector i escapar. En Reardon aconsegueix també contactar amb en Colfax, però aquest fa veure que desconeix el cas i únicament s'interessa per la Kitty.

Finalment, el detectiu es reuneix amb ella per parlar sobre el cas en un restaurant. En aquell mateix local estava també d'incògnit en Sam. La Kitty li explica que les seves intencions havien canviat i que pot tornar-li una part dels diners, però no tots perquè ja no disposa d'ells. De sobte, apareixen els dos sicaris que havien assassinat a l'Andersen dies abans, i es produeix un tiroteig en el qual la Kitty aconsegueix escapar, i gràcies al policia, ell i l'inspector surten il·lesos. Ràpidament, es dirigeixen a una mansió i només arribar veuen un home que cau inconscient per les escales amb un tir al pit, és en Dum-Dum. Uns quants metres més a dalt hi ha en Colfax moribund i minuts més tard apareix la Kitty per la porta.

L'inspector havia resolt el cas: la Kitty va mentir a l'Anderson per marxar amb tots els diners però, després seria ella la que s'escaparia amb ells per tornar amb en Colfax i així fer que ningú sospités del capitost i culpar a "El sueco". El Colfax fou qui va manar assassinar a l'Andersen perquè si qualsevol de la banda descobria en quin poble vivia i l'Andersen

aconseguia explica'ls-hi la veritable història, haguessin matat a en Colfax, ja que els altres sabien que la seva dona era la Kitty.

Elements formals

The Killers comença amb l'aparició de dos sicaris en el bar de Brentwood, un poblet on l'exgàngster Ole Andersen havia trobat un lloc per amagar-se i viure amb tranquil·litat. Aquella mateixa nit aconseguixen trobar l'hostal on s'hospedava i l'assassinen. La pel·lícula comença creant un munt de dubtes en la ment de l'espectador: es desconeix la procedència dels dos sicaris -la qual no es resol fins al final del film-, l'ambient és molt fosc i misteriós i els trets que posen fi a la vida de l'Andersen únicament es perceben pel so.

La resta de la pel·lícula tracta sobre la reconstrucció dels fets que han provocat la mort de l'exgàngster, a través de l'ús del recurs narratiu del *flashback*. L'inspector que porta el cas, s'encarrega de contactar amb els testimonis que el traslladen al passat de l'Ole Andersen mitjançant records. Els *flashbacks* no tenen la mateixa durada ni expliquen de manera cronològica els fets, però l'ordre dels testimonis està pensat perquè cada vegada sigui algú més proper al cas. El primer salt al passat el proporciona en Nick, el company de feina de l'Andersen, quan li explica a l'inspector com va ser l'últim dia que el va veure a la benzinera i quines varen ser les seves darreres paraules. L'últim *flashback* és el testimoni de la Kitty quan confessa, obviant informació que no l'interessa compartir, que va ser ella qui el va anar a visitar la nit d'abans del robatori per advertir-lo que els altres havien canviat de punt de trobada per reunir-se després de l'atrac. Aquest recurs és una expansió de la narració que permet alimentar la pròpia història amb la inclusió de fragments del present combinats amb fragments del passat.

De la mateixa manera que la resta de pel·lícules pertanyents al cinema negre, *The Killers* es caracteritza pels exteriors nocturns i il·luminats gràcies a la llum que proporcionen els fanals, carrerons estrets, persecucions, armes de foc, punts de llum molt concentrats en les habitacions que produeixen fortes ombres a les parets, sicaris, màfies i personatges motivats pel benefici econòmic.



Figura 38. *The Killers* (Siodmak, 1946). Font: Elaboració pròpia.

En un parell d'ocasions durant el film, es pot veure com els membres de la banda estan jugant partides de cartes. Els jocs de cartes on aposten diners també són molt particulars d'aquest tipus de pel·lícules, ja que estan estretament relacionats amb la corrupció. Les dues vegades que apareixen jugant a cartes són abans d'explicar l'atrac i la nit abans de cometre el robatori.

En aquest film es pot observar una estructura clara dels tres personatges més arquetípics del *film noir*. Per una banda, es troba el buscador de la veritat, en aquest cas és l'inspector Reardon, un personatge solitari que desconfia de tothom i no té cap familiar amb qui establir un vincle d'unió. En segon terme està el perseguit, en aquest cas, l'Ole Andersen encarna el personatge de fugitiu, encara que tots els altres membres de la banda també assumeixen en algun punt aquest paper quan són perseguits per l'inspector. Per últim, el personatge de la *femme fatale* o dona fatal, representat per la Kitty Collins.

Elements d'anàlisi

La *femme fatale* és la parella d'un gàngster, la Kitty Collins, i de qui la víctima està profundament enamorat. No apareix en pantalla fins a gairebé la meitat de la pel·lícula, i ho fa en forma de *flashback* a través de la narració de la Lilly, una antiga parella de l'home que s'enamora de la Kitty. El primer escenari en el qual es contempla la dona fatal és un sopar de gala en una sala. Els presents van molt mudats i la Collins està asseguda en la banqueta juntament amb el pianista. Va vestida amb un vestit negre cenyit, amb un escot pronunciat i està bevent una copa de vi. En aquesta primera trobada entre l'Andersen i ella ja es pot apreciar la inevitable connexió, sobretot per part del personatge masculí. Com que és la muller d'un gàngster, està acostumada a moure's entre els ambients més alts de la

cúpula. Des del primer moment “El sueco” es queda embovat observant-la com si hagués vist quelcom inèdit, ella en canvi, mostra una indiferència cap a l’Andersen. De fet, en quasi tota l’escena apareix d’esquena a ell restant-li importància a la seva presència.



Figura 39. *The Killers* (Siodmak, 1946). Font: Elaboració pròpia.



Figura 40. *The Killers* (Siodmak, 1946). Font: Elaboració pròpia.

En la pel·lícula es presenta una clara contraposició entre les dues dones que han format part de la vida de l’exboxejador. D’una banda està la Lilly, la dona bondadosa que l’ha acompanyat en totes les batalles. Per altra banda, hi ha la Kitty, la dona que li diu que seria incapaç d’anar a veure una de les seves lluites, ja que no vol veure com fan mal a l’home qui estima. Són dos caràcters totalment oposats i no solament es pot apreciar en la manera d’interactuar, sinó en la manera de vestir: mentre la Kitty porta un espectacular vestit que marca la seva figura deixant al descobert l’esquena, la Lilly porta un vestit elegant però molt tancat, obviant qualsevol mena de “provocació”. Altre cop, s’ha volgut crear l’enfrontament entre la dona submissa -la Lilly-, que l’espectador relaciona amb la dona pura, en contraposició amb la dona rebel i malvada que encarna la Kitty.

El segon cop que la dona fatal es mostra en pantalla és mitjançant un *flashback* d’en Sam, on explica la seva trobada en un restaurant. El policia estava allà per investigar sobre un cas de joies robades, i precisament una d’aquestes joies la portava posada la Kitty en aquell moment. La joia és un pin en forma d’aranya cobert de pedres brillants. Les aranyes també són un símbol que s’acostuma a relacionar amb la figura de la *femme fatale*. Són petits aràcnids d’innocent aparença però que a poc a poc van creant una teranyina imperceptible que atrapa a les seves víctimes i les acaba devorant lentament.



Figura 41. *The Killers* (Siodmak, 1946). Font: Elaboració pròpia.



Figura 42. *The Killers* (Siodmak, 1946). Font: Elaboració pròpia.

En aquesta mateixa escena entra al restaurant “El sueco” i en Sam li anuncia que s’ha d’emportar arrestada a la Kitty per robar les joies. La dona es posa a plorar i li suplica a l’Andersen que faci qualsevol cosa perquè no vol anar a presó. El policia i l’exboxejador es coneixien des que eren petits, però les súpriques de la Kitty fan que el protagonista s’allunyi de qualsevol sentiment i actui de manera impulsiva i els seus actes li passen una factura de tres anys a la presó. Durant aquests tres anys, l’Andersen pensa constantment en ella i en el dia en què es retrobaran, ella en canvi, torna a ser la parella d’en Colfax i s’oblida per complet de l’Ole.

La següent escena en la qual apareix la dona fatal, es troba estirada en el llit de casa d’en Colfax amb 4 homes més a l’habitació. Mentre ells estan parlant del pla que tenen pensat dur a terme, ella està llegint d’esquena a ells. Quan entra a la casa l’Andersen, s’incorpora i mostra interès per tornar-lo a veure.



Figura 43. *The Killers* (Siodmak, 1946). Font: Elaboració pròpia.



Figura 44. *The Killers* (Siodmak, 1946). Font: Elaboració pròpia.

Realment, l'única motivació que empeny a l'Andersen a seguir endavant amb el robatori és el fet que la Kitty està allà i se sent condicionat per la seva presència.

Normalment les dones fatals presenten una actitud de superioritat envers els homes que utilitzen com a víctimes, i un cert respecte cap a aquells homes que tenen més poder que elles. En aquest cas, la *femme fatale* mostra un caràcter fort quan es veu amenaçada per en Colfax i és capaç de respondre-li dient “*atrévete a tocarme y no vivirás hasta mañana*”. La Kitty Collins també té una actitud narcisista i es pot comprovar quan està a la casa on tots estan planejant com es durà a terme el robatori i ella està davant del mirall, pentinant-se, com res al seu voltant tingui importància. Altre cop es pot recórrer al recurs de la doble moral (les dues cares).



Figura 45. The Killers (Siodmak, 1946). Font: Elaboració pròpia.



Figura 46. The Killers (Siodmak, 1946). Font: Elaboració pròpia.

La següent aparició ja coincideix amb el temps real de la història, deixa de ser un *flashback*. És el primer cop que l'espectador presencia la figura de la *femme fatale* sense ser el record d'un altre personatge. Apareix de la foscor de la nit directa cap a l'inspector.



Figura 47. The Killers (Siodmak, 1946). Font: Elaboració pròpia.


L'escena que prossegueix, on tots dos es troben en el restaurant, és l'escena de tota la pel·lícula on més vulnerable es mostra la Kitty, davant d'un home que no es creu les seves paraules. És plenament conscient que aquell home pot causar-li el seu final, però encara i això no es deixa guanyar i aconsegueix escapar-se per la finestra.

La darrera escena que apareix és en la casa del seu marit, ell ja està pràcticament mort degut a un tret al pit. Ella comença a plorar i suplica que confessi que ella no tenia res a veure amb el robatori dient-li “*sálvame*”, però ja és massa tard. El final fatídic de la *femme fatale* la condemna a la presó -en el millor dels casos- o a la mort.

10.2.5. Gilda

“Me divierte alimentarte con cosas bellas, puesto que eres insaciable”

Gilda, Charles Vidor

Portada	Títol	Gilda
 <p>Figura 48. <i>Gilda</i> (Vidor, 1946). Font: FilmAffinity.</p>	Títol original	Gilda
	Direcció	Charles Vidor
	Guió	Marion Parsonnet i Jo Eisinger
	Fotografia	Rudolph Maté
	País	Estats Units
	Any	1946
	Durada	110 minuts
	Gènere	Cinema negre / Drama /Thriller
	Idioma	Anglès
	Repartiment	Rita Hayworth, Glenn Ford, George Macready, Joseph Calleia, Steven Geray, Rosa Rey, Joe Sawyer, Gerald Mohr, Mark Roberts, Ludwig Donath, Donald Douglas, Lionel Royce, Saul Martell
Productora	Columbia Pictures	

Taula 7. Fitxa tècnica *Gilda*. Font: Elaboració pròpia.

Background

La pel·lícula de *Gilda*, guionitzada per Marion Parsonnet i dirigida per Charles Vidor, està inspirada en la novel·la negra que E.A. Ellington va escriure el 1946. *Gilda* ha generat una mitificació autèntica: la manera en com es presenta, el seu streaptese, la bufetada i les cançons que interpreta s'ha conservat en l'imaginari cinematogràfic (Sánchez Noriega citat per Pérez-Martín, 2013). La pel·lícula va ser censurada en alguns països entre els quals es troba Espanya, a causa del règim polític dominant en aquell moment. Encara que va poder superar aquesta censura -amb petites modificacions- aconseguint un èxit sensacional (Morda Ruiz, 2017).

Sinopsi argumental

Johnny Farrell és un intrèpid i aventurer jugador nord-americà que fins ara havia aconseguit sortir fent trampes en cada partida. Una nit, durant la seva estada en Buenos Aires, va ser salvat d'un intent d'assalt per Ballin Mundson -George Macready-, qui li recomana un casino de classe alta de la zona.

Johnny decideix visitar aquest casino i la primera nit desbanca a la taula i el personal de seguretat el porta al despatx del director. Allà se s'adona que el propietari és l'home que el va salvar la nit anterior i li proposa contractar-lo, ja que coneix el joc i considera que pot ser un bon empleat. Una de les condicions que el propietari l'imposa és no tenir parella, perquè creu que les dones i el joc són una mala combinació.

La relació entre ambdós es va fent més estreta i en Mundson marxa uns dies, deixant el local sota el control d'en Farrell. Quan torna del viatge li presenta a la seva muller, la Gilda. És evident que entre l'empleat i la dona hi ha una estranya connexió i l'odi és palpable.

La Gilda es presenta en diverses ocasions al casino i cada cop més, el director sospita que en Farrell i la seva muller ja es coneixien fins que una nit ella li confirma.

Una tarda al local es produeix un tiroteig en el qual en Mundson quasi mor. El propietari del casino, a més de dirigir el local, té altres negocis els quals confessa a la seva mà dreta, i el fa responsable directe en cas que passi alguna cosa.

La Gilda encara té sentiments trobats per en Johnny i intenta posar-lo gelós tenint cites amb altres homes, encara que l'únic sentiment per part d'en Farrell és rebuig i odi -un odi marcat pel fet d'estimar-la i no poder-la tenir-.

Els problemes amb els negociants s'intensifiquen i dos alemanys visiten a en Mundson. No obstant això, dies més tard un d'ells apareix mort a la festa de carnestoltes celebrada al local. En Farrell acompanya a la Gilda a casa i després d'una discussió es besen. En Mundson ho escolta tot i fuig, però en Farrell el segueix. Seguidament, acaba muntat en un avió que s'estrella enmig de l'oceà, i tots el donen per mort encara que, realment, en Mundson havia saltat amb paracaigudes abans de l'explosió fingint així la seva pròpia mort.

Poc temps després la Gilda i en Farrell es casen, però el matrimoni no funciona i la Gilda escapa del país i es comença a guanyar la vida com a ballarina de cabaret. És enganyada per un home que la torna a portar de nou amb en Farrell, i ambdós intenten arreglar la relació.

Un dia, torna a aparèixer pel casino en Mundson amb la intenció de matar-los a tots dos, i quan està a punt d'assassinar a en Johnny, en Tío Pío, l'encarregat del manteniment del local i amb qui la Gilda havia establert molt bona relació, li clava un punyal. En aquell moment apareix el policia Obregón, i després de confessar l'assassinat, en Farrell i més tard en Tío Pío. Finalment, el policia els hi diu que no té la intenció d'arrestar a ningú perquè en Mundson ja està legalment mort. En Johnny i la Gilda aconsegueixen sortir il·lesos de la situació i marxen a viure junts arreglant els possibles malentesos i confessant l'amor mutu.

Elements formals

La pel·lícula *Gilda* fa servir el mateix recurs narratiu que *Double Indemnity*: el narrador és el protagonista, en aquest cas, en Johnny Farrell i és gràcies a ell que la història pren sentit. Es produeix una combinació entre la veu en *off* del protagonista -temps real dins la narració- i els diàlegs dels altres personatges -temps passat dins la narració-. A més, els espectadors perceben un canvi substancial entre la manera d'explicar els fets, on es troben amb una mirada retrospectiva d'un Farrell que ja ha viscut i ha madurat tots els successos, i la manera en com va viure aquests fets en el seu moment. Es produeix una sensació semblant com si estigués escrivint una novel·la, encara que no és únicament narrador dels seus fets, ja que n'és conscient de les converses que han tingut altres personatges.

La pel·lícula està plena d'elements característics del cinema negre, entre els quals es destaca l'aparició d'hotels i el casino. Tot el món del cinema negre està molt condicionat per les màfies que mouen els diners, i aquest tipus de locals acostumen a concentrar grans quantitats de gàngsters. És un món estretament connectat amb la corrupció i la il·legalitat. En la primera escena ja es presencia un intent de robatori amb arma per sostreure-li tots els diners que havia guanyat jugant als daus.

És un film amb uns personatges molt categòrics, ple de diàlegs irònics i agressius carregats de dobles sentits.

Elements d'anàlisi

Gilda és una de les peces d'erotisme heterosexual més famoses de Hollywood (Swift i Cody, 1998). La pel·lícula té la clara intencionalitat de girar entorn el personatge femení, qui li dona el títol al propi film. *Gilda* és un dels grans clàssics del cinema de Hollywood dels anys quaranta i en major part és gràcies a la interpretació d'una reconeguda estrella com és la Rita Hayworth.

La Rita interpreta el paper de la muller del propietari d'un important casino. El primer cop que apareix, és introduïda pel personatge d'en Mundson que la descriu com un “canari que li canta a casa”, com si fos un objecte de decoració i admiració. En la seva primera intervenció, apareix en pantalla fent un moviment de cap, deixant al descobert el seu rostre, que desperta una certa sensualitat, amb una il·luminació perfecta, com si es tractés d'una aparició divina. En Mundson li pregunta “¿Estás visible?” i ella respon amb un to sensual i irònic “¿Quién, yo?”. Va vestida amb un vestit de gasa transparent i amb les espatlles al descobert. Amb aquesta presentació no solament en Mundson queda al·lucinat, també ho fa la mirada subjectiva dels espectadors.



Figura 49. *Gilda* (Vidor, 1946). Font: Elaboració pròpia.

En aquesta escena també apareix fumant, símbol de poder davant d'un altre personatge, en aquest cas en Farrell, que per certes circumstàncies, es troba en una posició d'inferioritat. El pla uneix a tots dos personatges mentre mantenen un diàleg enigmàtic, deixant al marge el seu marit. El marit és conscient de la reciprocitat entre la relació de la Gilda i en Farrell, i per ell suposa una doble traïció: perquè ella és la seva dona i a ell el va rescatar dels carrerons i li va oferir un lloc de treball, convertint-lo en la seva mà dreta (Hogan, 2013).

A diferència de les altres *femme fatales* que s'han analitzat fins ara, la Gilda té un grau de rebel·lia i independència molt major. Aquests aires empoderats es poden captar quan diu “*si fuera un rancho, me llamaría tierra de nadie*”. Encara que estigui feliçment casada, no ho concep com un impediment per seguir coneixent homes, tot i que no té cap intenció més enllà que passar-ho bé una estona. Els seus actes també es veuen motivats per posar gelós a en Farrell, per molt que en un inici mostri indiferència.

Alguns autors no conceben el personatge de la Gilda com una *femme fatale* sinó com una dona fatal, ja que la seva manera d'actuar ve provocada per un sentiment incomprensible per les fatals: l'amor. A més, s'ha de comptar amb el fet que en una conversa ella assegura que moriria per ell, cosa inconcebible en aquest arquetip (Sánchez del Molino, 2015).

És evident que l'Elsa i en Farrell ja es coneixien, i per motius que l'espectador desconeix, s'odien i mostren una ràbia -a vegades incontrolada- l'un per l'altre. En Farrell la tracta molt violentament i de forma sexista. Encara que sota aquesta capa de ràbia, pretenen vendre un fals amor romàntic.

El fetitxisme del cinema clàssic de Hollywood torna a veure's representat en aquest film quan es mostren les cames nues de la Gilda, com a element central del pla, mentre es posa les mitges.



Figura 50. *Gilda* (Vidor, 1946). Font: Elaboració pròpia.

Gilda presenta una de les escenes considerades més transcendental del cinema negre, quan apareix enmig de l'escenari amb el vestit negre cenyit i cantant *Put the Blame on Mame*. El moment en què es treu el guant negre és un dels plans més representats en el cinema, aquest moviment de desenfundar tradicionalment connota a un duel. La representació de la dona en el centre amb un públic masculí que la rodeja, deixa en evidència la mirada voyeurista d'un director i els espectadors que la reclamen.



Figura 51. *Gilda* (Vidor, 1946). Font: Elaboració pròpia.


Les bufetades són molt presents en aquest film, causades per atacs de nerviosisme extrem. El sexe masculí es considerava -o desgraciadament, es considera- més fort i és per aquest motiu que ella es mostra plorant, fent que l'espectador la percebi com la dèbil i la maltractada, que ha de ser castigada per les infidelitats i les impureses comeses.

En contraposició dels finals fatídics de les *femmes fatales*, el final de Gilda acaba bé. Aconsegueix l'home de qui està enamorada -en Farrell- i eliminar a l'home que la cohibeix de les seves llibertats -en Mundson-.

10.2.6. The Lady From Shanghai

“Hay gente que olfatea el peligro, yo no.”

Lady from Shanghai, Orson Welles

Portada	Títol	La dama de Shanghai
 <p>Figura 52. The Lady from Shanghai (Welles, 1947). Font: FilmAffinity.</p>	Títol original	The Lady from Shanghai
	Direcció	Orson Welles
	Guió	Orson Welles
	Fotografia	Charles Lawton Jr.
	País	Estats Units
	Any	1947
	Durada	87 minuts
	Gènere	Cinema negre / Intriga
	Idioma	Anglès
	Repartiment	Orson Welles, Rita Hayworth, Everett Sloane, Glenn Anders, Ted de Corsia, Erskine Sanford, Gus Schilling, Carl Frank, Louis Merrill, Evelyn Ellis, Harry Shannon
Productora	Columbia Pictures	

Taula 8. Fitxa tècnica The Lady from Shanghai. Font: Elaboració pròpia.

Background

Com a material de partida per aquesta pel·lícula, Orson Welles va triar la novel·la escrita per Sherwood King titulada *Si muero antes de despertar*. El director estava en una situació crítica en la seva carrera cinematogràfica: després del relatiu fracàs de *El ciudadano Kane* i *Los magníficos Ambersons*, Welles va optar per fer el documental *It's All True* però necessitava diners i mentre esperava inútilment l'arribada d'aquest finançament, va veure una foto en la portada de la revista *Life* de l'actriu Rita Hayworth de qui es va enamorar. Un any més tard es van casar, però el matrimoni no va funcionar gaire bé, al contrari que la

carrera professional d'en Welles des que la Rita hi participava. Amb la fama de l'actriu va aconseguir tornar a fer pel·lícules d'èxit. De fet, la seva dona no va ser la primera persona en la qual va pensar per encarnar el paper d'Elsa Bannister al film *The Lady from Shanghai*, però els productors i la fama, reclamaven que fos ella qui representés el paper (González Requena, 2012).

Sinopsi argumental

Una nit, mentre Michael O'Hara -Orson Welles- passeja per Central Park es troba amb un carruatge on hi viatja una dona d'una bellesa destacable, l'Elsa Bannister -Rita Hayworth-. Decideix apropar-se i intercanvien unes breus paraules. Ell li ofereix un cigarret, però ella l'indica que no fuma encara que tot i així, l'endinsa a la bossa. El carruatge marxa i uns quants metres més endavant en Michael troba la prèviament esmentada bossa de mà a terra i sobtadament veu com tres homes estan forçant a la dona. No dubta en ajudar-la i després d'una baralla, pugen tots dos al carruatge i l'acompanya fins al pàrquing on ella tenia el cotxe. En la conversa que van mantenint ell li explica que de professió és mariner i li confessa que va estar a presó per matar a un home a Europa. Abans de marxar, ella li proposa ser tripulant del vaixell que té amb el seu marit -un dels criminalistes més famosos- en Bannister, però ell rebutja de nou l'oferta. Finalment, i sentint-se una mica pressionat per la bellesa de l'Elsa, decideix acceptar i embarca per fer el recorregut amb ells.

Hores més tard s'incorpora al viatge en George Grisby, un soci del bufet d'advocats d'en Bannister. En Grisby aprofita un moment en el qual es troben sols per oferir-li un pacte en què tots dos sortarien guanyant: en Michael "l'assassina" i a canvi li dona una part del que cobri per la seva pròpia assegurança de vida, i com que la seva intenció és desaparèixer, no trobarien el seu cos i per tant no es podria culpar a l'O'Hara de crim. En Michael, embogit per la idea de poder marxar amb la seva estimada, l'Elsa, accepta la proposició i en Grisby li fa signar un contracte de confessió. El que evidentment ell no sabia, és que tot era un pla pensat per aquest home per poder assassinar al senyor Arthur Bannister i culpar a en Michael, i no aparèixer sospitosos perquè ell també havia estat "assassinat". Però un obstacle apareix en el camí, en Broom, un detectiu que havia contractat el senyor Bannister per tal de vigilar a la seva dona. Ell havia estat atent a tot el cas i intenta interrompre la idea d'en Grisby, però aquest el dispara i continua el seu camí amb en Michael.

Tot estava sortint com s'havia plantejat i en Grisby ja havia escapat amb la seva llanxa. L'Elsa troba al Broom malferit i aquest li explica quines són les intencions del soci del seu

marit. En Michael, pensant que el pla s'havia cancel·lat, truca a l'Elsa però a l'altre costat del telèfon està en Broom, qui li explica que Grisby li ha preparat una trampa. Ràpidament es dirigeix cap a casa de Bannister per impedir-ho, però quan arriba qui troba mort és a en Grisby. La policia troba proves de què ha estat ell i el paper de la confessió signat que el fa responsable d'aquesta mort i, per tant, el detenen.

El senyor Bannister, convençut per la seva dona, es converteix en l'advocat d'en Michael, però enmig del judici descobreix els diferents "trobaments" que han tingut l'Elsa i el seu client i decideix perdre el judici. Quan estan a punt de sentenciar-lo, fingeix un intent de suïcidi i s'escapa. L'Elsa surt corrents darrere d'ell i es troben en el barri de Chinatown, en un teatre. L'Elsa truca a uns amics seus perquè l'ajudin i mentre fingeixen que estan veient una obra, en Michael li confessa que sap que ella ha estat qui ha assassinat a en Grisby. En Michael cau inconscient, a causa de les pastilles que s'havia pres per simular el suïcidi, i els amics de l'Elsa el traslladen a un parc d'atraccions abandonat. Quan torna a recuperar la consciència descobreix que en Grisby i ella tenien un pla preparat, però l'aparició d'en Broom estava contemplada i havia d'eliminar a en Grisby abans que tot se n'anés a norris.

Elements formals

The Lady from Shanghai és una pel·lícula protagonitzada i dirigida per Orson Welles, encara que el seu nom no figuri com a director en els crèdits (Sánchez del Molino, 2015). Michael O'Hara -Orson Welles a la pel·lícula- és qui introdueix la història mitjançant el recurs de la veu en *off*. El narrador és conscient que és ell qui està explicant el relat i a més, tal com ho fa saber en la pel·lícula, vol ser novel·lista, així que probablement la història que l'espectador està escoltant sigui la novel·la que el protagonista ha escrit després de tot el succés. El relat comença en el moment just en què coneix a l'Elsa Bannister -Rita Hayworth-, la dona que provocarà un gir en la seva vida, i acaba quan es separa d'ella i la deixa morir. De la mateixa manera que molts narradors retrospectius, en Michael intenta explicar els fets com si es tractés d'un conte, posant a l'espectador en diverses ocasions en la seva posició, però ocultant la informació que només se sabrà al final, en aquest cas, ell tenia clar que l'Elsa era qui havia assassinat a en Grisby, però en cap moment avança aquesta sospita. El fet que la pel·lícula sigui una espècie de demostració visual de la novel·la que suposadament ha escrit el narrador, fa entendre el problema retrospectiu i és que el relator sap coses que des del punt de vista narrador-personatge no podia saber.

Les pel·lícules pertanyents al *film noir* tenen un vessant de denúncia social i els conflictes vénen determinats per un context de problemàtica social i política, és per això que en diverses ocasions en Michael O'Hara demostra un descontentament generalitzat cap aquestes situacions i durant la història es mostren les desigualtats de classes existents. Però aquest interès per la política només s'aprecia en el Michael personatge i no en el narrador.

Els espais i localitzacions acostumen a ser llocs foscos, il·luminats pels fanals encesos a la nit, carrerons i parcs buits. Gran part de la història però, es desenvolupa en un espai poc utilitzat en aquest tipus de films: el vaixell i els ports. L'ambient que es crea dins del iot desperta una sensació d'odi desmesurat i, com indica Pippin (2012) “en otras palabras, es una versión intensificada del mundo típico del *film noir*” (p.24). No es descarta la idea que Orson Welles tractava de parodiar totes les pel·lícules de Hollywood d'aquest caire, amb un relat poc creïble, ple de casualitats poc realistes i escenaris extrapolats a grans produccions del cinema americà, com el moment en què atraquen en iot en un dels ports i està ple de natius amb canoes i espectacles de llum a la nit.



Figura 53. *The Lady from Shanghai* (Welles, 1947).
Font: Elaboració pròpia.



Figura 54. *The Lady from Shanghai* (Welles, 1947).
Font: Elaboració pròpia.

La pel·lícula acaba amb una escena en un parc d'atraccions abandonat, concretament en una sala amb centenars de miralls que provoquen una sensació de confusió i caos. En aquesta escena es troben, en un inici, l'Elsa Bannister i en Michael O'Hara, i més tard s'afegeix a la conversa el criminalista Bannister, que els havia estat seguint. Els miralls juguen un paper molt important en aquesta discussió, ja que simbolitzen les mil cares que té el personatge de l'Elsa i ajuden a transmetre aquest desconcert que crea en l'espectador la resolució del cas. En aquest escenari es pot apreciar una certa influència del cinema pertanyent a l'expressionisme alemany amb uns patrons de perspectives falsejades,

diagonals, i objectes asimètrics -en aquest cas els cossos dels personatges distorsionats pels miralls-.

Elements d'anàlisi

La protagonista d'aquest film és l'Elsa Bannister, muller d'un dels més grans criminalistes del país. La història comença quan l'Elsa i en Michael O'Hara es coneixen una nit al parc mentre ambdós passejaven. La veu en *off* del protagonista que relata aquest primer trobament ja crea una idea en l'espectador de com és aquesta dona quan diu "*si hubiera sabido cómo iba a acabar todo, me habría detenido en el comienzo, es decir, si hubiera estado en mi sano juicio. Pero en cuanto la vi, mi sano juicio se esfumó*". En una fosca nit, en un parc solitari, va apareixent la figura blanca, cada cop més il·luminada, d'una dona amb una bellesa destacable, com si es tractés d'un àngel. En un principi es pot observar com en Michael ha d'alçar el cap per poder mirar a l'Elsa, com si fos un ésser superior i ell estigués enlluernat per la seva dolçor, encara que adverteix des d'un primer moment la dona fatal que emmascara l'encant de la dona.



Figura 55. *The Lady from Shanghai* (Welles, 1947).
Font: Elaboració pròpia.



Figura 56. *The Lady from Shanghai* (Welles, 1947).
Font: Elaboració pròpia.

Després de la baralla física, és en Michael qui està en una posició superior i és ella qui ha d'aixecar el cap per poder-se dirigir a ell. Minuts més tard, els dos estan asseguts dins del carruatge, símbol d'un vincle que s'està establint, però ell té una il·luminació molt fosca, gairebé com si fos una ombra. En canvi, l'Elsa segueix mantenint la il·luminació amb la qual s'havia presentat a l'espectador. Encara que no és l'única escena que conté aquests contrastos d'il·luminació; escenes més endavant, quan en Michael li explica quines eren les intencions d'en Grisby, també es mostra a ell com si fos una ombra en contraposició amb la il·luminada figura femenina, accentuant la seva -aparent- innocència.



Figura 57. *The Lady from Shanghai* (Welles, 1947). Font: Elaboració pròpia.

En la primera conversa, en Michael li ofereix un cigarret que ella rebutja perquè no fuma, però tot i això se'l guarda a la bossa. Aquest recurs del cigarret s'utilitza més endavant, quan en un dels múltiples intents per atrapar-lo, ella li diu que està aprenent a fumar. Usualment, les *femme fatales*, o les dones en general -independentment del paper que encarnin- en aquest tipus de films, no fumen. Més aviat és un complement que únicament acompanya al personatge masculí, i quan una dona apareix fumant acostuma a simbolitzar la superioritat davant d'altres personatges o que prenen el control de la situació.

Un altre aspecte que fa pensar quin nivell de supremacia té l'Elsa, és quan condueix el seu descapotable. Si es té en compte l'època en la qual se situa la pel·lícula, no estava normalitzat que una dona conduís. Aquest fet doncs, també es pot considerar revolucionari i característic de dones empoderades.

L'Elsa Bannister, a més de presentar-se com una dona adinerada i plena de luxes, compleix les particularitats de la dona fatal: persona blanca i prima amb cabells rossos, ungles i llavis pintats, vestida sempre amb faldilles i escots accentuats, abrics de pell voluminosos, guants que estilitzen les mans i joies que aporten elegància. Hi ha escenes en què la *femme fatale* apareix amb banyador o *bikini*, mentre en la mateixa escena els personatges masculins van vestits amb americana i camisa. Contínuament la senyora Bannister li està demanant ajuda a en Michael en coses que realment pot realitzar sola, la majoria de cops té a veure amb posar-se o treure's la roba. El primer cop que l'espectador coneix a en Grisby és l'escena en què està observant a l'Elsa amb uns prismàtics mentre es banya a la platja. La mirada d'en Grisby representa la mirada voyeurista d'una societat que planteja el cos de la dona com un espectacle.



Figura 59. *The Lady from Shanghai* (Welles, 1947).
Font: Elaboració pròpia.



Figura 58. *The Lady from Shanghai* (Welles, 1947).
Font: Elaboració pròpia.

La dona fatal és l'element central de la trama tal com es pot apreciar amb la detallada introducció que fa en Michael, tot i això, hi ha elements que ajuden a reforçar aquesta idea, com per exemple l'escena en la qual tots es troben en el iot conversant i ella està estirada, lleugera de roba, sobre una taula com si fos un objecte de commemoració, visible però intocable. Els tres personatges masculins es troben disposats en els seus peus. Sovint es pot comparar aquesta figura de la dona fatal amb els éssers mitològics de les sirenes, un ésser amb una bellesa incalculable que intenta atreure l'atenció dels homes amb els seus càntics, igual que la protagonista.



Figura 60. *The Lady from Shanghai* (Welles, 1947).
Font: Elaboració pròpia.

També són destacables les diverses comparacions d'animals que es poden fer amb la *femme fatale*: d'una banda, apareixen imatges d'un gos bordant amb el qual es podria establir una relació directa amb el paper de gos faldiller que representa en Michael. En les escenes de l'excursió, apareixen altres animals salvatges com els cocodrils, que recorden com pot arribar a ser d'inabastable la dona fatal per a les seves víctimes.

Aparentment l'Elsa només comparteix un vincle emocional amb en Michael, i és amb l'únic personatge amb qui es mostra més propera. La relació amb el seu marit, en Bannister,

està molt desgastada des de fa temps, i es pot percebre que és un matrimoni de conveniència quan en una ocasió l'Elsa l'amenaça preguntant-li si vol que expliqui el veritable motiu pel qual estaven junts. La senyora Bannister també mantenia relació -tot i que no es revela visualment en la pel·lícula- amb el soci del seu marit, el senyor Grisby, una altra *víctima* dels seus encants. És molt típic en aquest tipus de films ocultar la relació entre els personatges -normalment són dos- que duen a terme el pla de venjança.

Com en totes les pel·lícules en les quals apareix aquest arquetip, el final fatal de la vampiressa estava predestinat. En aquest film, l'escena final de la *femme fatale* pren lloc en una sala de miralls abandonada. Els centenars de miralls provoquen una sensació de desconcert que no permet distingir la realitat de l'imaginari.



Figura 61. *The Lady from Shanghai* (Welles, 1947).
Font: Elaboració pròpia.

En aquest laberint de miralls aconseguixen trobar el que busquen, a ells mateixos. Un tiroteig entre la senyora Bannister i el seu marit posa fi a la vida d'ambdós, però ni ells mateixos coneixen les seves veritables cares. Els trets es dibuixen com teranyines en els vidres i just al centre estan les figures que l'Elsa tenia com a víctimes.



Figura 62. *The Lady from Shanghai* (Welles, 1947). Font:
Elaboració pròpia.

Encara que l'Elsa suplica ajuda, en Michael s'allunya de l'escena i decideix obviar els crits de socors i així, desfer-se de la teranyina que l'ha tingut pres durant tant de temps. El final fatídic i sense possibilitat de millorar recau sobre la *femme fatale*, a conseqüència dels seus actes impurs.



Figura 63. *The Lady from Shanghai* (Welles, 1947).
Font: Elaboració pròpia.

10.2.7. The Town

“Lo único que se me ocurre es que tienes un empalme del quince por una intrusa”
The Town, Ben Affleck

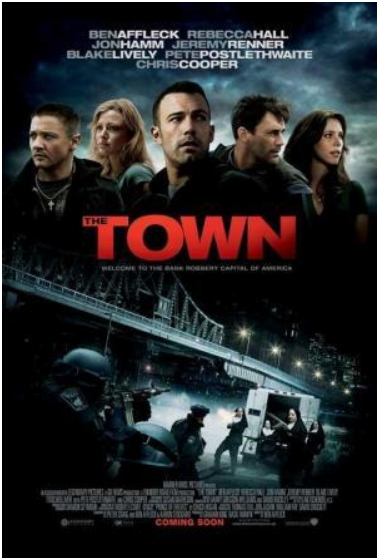
Portada	Títol	Ciudad de ladrones / Atracción peligrosa
	Títol original	The Town
	Direcció	Ben Affleck
	Guió	Ben Affleck, Peter Craig, Aaron Stockard
	Fotografia	Robert Elswit
	País	Estats Units
	Any	2010
	Durada	120 minuts
	Gènere	<i>Neo-noir</i> / Thriller / Drama
	Idioma	Anglès
	Repartiment	Ben Affleck, Rebecca Hall, Jon Hamm, Jeremy Renner, Blake Lively, Pete Postlethwaite, Titus Welliver i Chris Cooper
Productora	Warner Bros / Legendary Pictures / GK Films / Thunder Road Pictures	

Figura 64. *The Town* (Affleck, 2010). Font: FilmAffinity.

Taula 9. Fitxa tècnica *The Town*. Font: Elaboració pròpia.

Background

La pel·lícula *The Town*, dirigida, escrita i protagonitzada per Ben Affleck, està extreta de la novel·la d'en Chuck Hogan publicada l'any 2004 i titulada *Prince of Thieves: a novel*. Segons el que explica l'autor en diferents entrevistes, la novel·la està basada en fets reals que el van inspirar a escriure-la. Concretament es va inspirar amb un article de *The Boston Globe* de l'any 1995 que deia que la ràtio de robatoris al barri de Charlestown havia crescut, fet que va causar que es qüestionés perquè triaven aquest barri de Boston per cometre els atracaments. Hogan assegura que visitar els llocs que apareixen a la novel·la i deixar que la gent parli sobre aquests llocs, és el que ha donat vida i credibilitat a la història

(WGBHForum, 2012). Ha estat nominada a més de 50 premis i n'ha guanyat nou, entre els quals es troben: “pel·lícula de l'any” als AFI Awards i “millor pel·lícula internacional” i “millor actor internacional” en els premis Jupiter Award (IMDb, 2010).

Sinopsi argumental

L'atrac d'un grup d'homes emmascarats al banc del barri de Charlestown, fa esclatar les alarmes. Prenen a la directora, la Claire -Rebecca Hall-, com a ostatge perquè obri la caixa forta i després se l'emporten amb la furgoneta per si la policia té pensat disparar-los. Quan aconseguen despistar a la policia la porten a la platja i la fan caminar fins a la vora del mar. Un d'ells, en Doug -Ben Affleck-, es queda amb la documentació de la directora. Com que sap quina és la seva direcció, crea una trobada casual a la bugaderia del barri, allà li demana una cita.

Durant una de les seves cites, la Claire li confessa que havia estat una mala setmana per l'atrac al banc i li demana consell sobre si denunciar o no. Ell li diu que és lliure de fer el que vulgui però que si denuncia estarà en el punt de mira de tothom i segurament la traslladarien a una altra ciutat.

Paral·lelament, l'FBI està intentant resoldre el cas i tenen a tots els membres de la màfia vigilats. El grup torna a robar diners a una furgoneta que sortia del banc. Els agents aconseguen trobar a en Doug a la feina i l'arresten, encara que no poden treure res en clau. El director de l'FBI decideix parlar amb la Claire, però una companya del banc l'informa que ella ja no treballa allà. Aleshores, l'inspector la visita a casa i li explica que en Doug en realitat és un criminal.

El capitost del grup de lladres és un home gran que treballa en una floristeria i els hi proposa un nou atrac. En Doug ha conegut a la Claire i cada cop està menys interessat a robar, i encara que es nega el cap no li dona opció a oposar-se i es proposa que aquest serà l'últim robatori que farà.

Quan en Doug arriba a casa de la Claire, ella no vol saber res d'ell, li té por, ho veu en els seus ulls mentre plora desconsoladament. En Doug respecta l'espai que necessita, encara que li agradaria poder ser sincer amb ella.

L'últim robatori no surt com esperaven. La policia aconseguix posar fi a la vida de tres membres del grup, però per sort en Doug surt il·lès de l'atrac, vestint-se amb uniforme de l'FBI. Tot i això, sap que no pot quedar-se vivint en aquella ciutat perquè tard o d'hora l'empresonaran. Abans però, es vol acomiadar de la noia i li truca des d'una cabina telefònica a prop de casa seva. Per la finestra veu que els policies estan a casa de la Claire i

li estan preparant una trampa, i al principi ella estava aliada amb la policia, però al final de la trucada li diu una frase que ell sap que vol dir que no ha de venir, aquí es reafirma l'amor que senten l'un per l'altre. Així que decideix marxar una temporada deixant-li una bossa plena de diners i una carta a la Claire enterrada en el jardí on ella sempre plantava les flors.

Elements formals

El film comença amb la veu en *off* del protagonista, el qual fa una descripció a l'espectador afegint informació que visualment no es pot conèixer. La pel·lícula finalitza de la mateixa manera amb aquest personatge llegint una carta de comiat que li ha escrit a la Claire per posar punt i a part i començar una nova vida.

L'arc de transformació que pateix en Doug, el protagonista, és molt més exagerat que qualsevol dels altres personatges. Comença descrivint l'inici d'un atrac i acaba deslligant-se totalment de la seva vida com a criminal.

La narrativa del film inclou alguns salts temporals en forma de *flashback* quan la noia recorda escenes del dia de l'atrac al banc. No obstant això, no tots es reproduïxen de la mateixa manera, ja que es fa ús de tècniques de color i velocitat per diferenciar-los: d'una banda, aquells records relacionats amb les agressions al director es visualitzen en blanc i negre a càmera lenta, donant a entendre que són memòries confuses i caòtiques. En canvi, els altres flashbacks es mostren en color aportant una sensació de més nitidesa i vitalitat, ja que corresponen a moments de llibertat.



Figura 66. *The Town* (Affleck, 2010). Font: Elaboració pròpia.



Figura 65. *The Town* (Affleck, 2010). Font: Elaboració pròpia.

El canvi cromàtic no només s'utilitza per representar els salts al passat, també es fa servir per mostrar l'atrac des de dos punts de vista: en directe -en color- i des de les càmeres de seguretat del banc -blanc i negre-.

A més del recurs narratiu del *flashback*, la història també està construïda amb un muntatge altern que mostra com es desenvolupen les trames alhora. Mentre el grup de lladres està planejant el proper assalt, l'FBI està investigant sobre els responsables del robatori al banc. Al final tots dos acaben amb un mateix desenllaç, el grup de mafiosos tancats en un pàrquing amb tots els diners robats i la policia armada esperant la seva fuga.

Encara que alguns dels espais i elements característics del cinema negre se segueixen conservant, com ara bé els bars de carretera, les llums de neó, les persecucions policials amb cotxes, les armes i les drogues, hi ha d'altres com les ciutats que han patit uns canvis determinats per la modernització i l'avenç. En les pel·lícules actuals costa més diferenciar els espais perquè s'ha produït una massificació provocant una construcció homogènia del paisatge.

Hi ha diverses escenes d'acció que creen una tensió en l'espectador. Un element molt important de la pel·lícula és el tatuatge que un dels membres té al clatell, és l'únic símbol distintiu que permetria a la Claire denunciar. Aquest element s'utilitza en una altra escena per crear suspens de si la noia els descobrirà o no.

La pel·lícula està plagada de moments en els quals els personatges hauran de confrontar els seus valors morals per prendre decisions, encertades o no, que els puguin dirigir cap a la vida que esperen tenir.

Elements d'anàlisi

La dona que protagonitza el film, la Claire, té un càrrec de direcció en el banc on es produeix l'atrac que dona inici a la pel·lícula. Tot i la pressió provocada per la situació d'estrès, es podria afirmar que es caracteritza per ser una dona que actua amb decisió i valentia, ja que és capaç d'activar l'alarma silenciosa per tal d'avisar a la policia. Aquesta actitud decidida no només es pot percebre en aquesta escena, també es pot veure quan amaga informació a l'FBI o quan s'enfronta a en Doug un cop ha descobert qui és realment.

Tots dos personatges es troben en uns moments de canvi de la seva vida, ella s'acaba de traslladar al barri i ell vol deixar el món del robatori i començar de nou. És per aquest motiu que creen una connexió i una complementaritat tan forta des d'un inici, perquè troben en l'altre allò que els manca.

Sense adonar-se'n, la Claire ha fet que les ganes que tenia en Doug de deixar el grup de banda s'accentuessin i ha creat en ell una nova manera de concebre les coses i l'ha conduït fins a l'estat de més vulnerabilitat possible. És per això, que quan la noia s'assabenta de qui

és i el vol amenaçar trucant a la policia, ell se sincera i li respon a qualsevol dels dubtes que tingui sobre la seva vida.

La Claire no se la pot considerar una dona fatal, ja que actua motivada per l'amor que sent cap al lladre. Encara que se sent decebuda en descobrir que va ser ell qui la va obligar a obrir la caixa forta es pot comprovar que, tot i que estava a punt d'entregar-lo a la policia, en l'últim moment es penedeix i canvia el seu discurs fent-li entendre que no ha d'anar perquè l'empresonaran.

L'alt càrrec que té en el banc i la manera en com vesteix són dos factors en els quals es pot veure una influència feminista, ja que s'ha optat per crear un personatge que té un treball d'alta responsabilitat donant a entendre que una dona pot adquirir el mateix càrrec de poder que un home. La vestimenta també dona molta informació del personatge, ja que la manera en com vesteix la noia ajuda, en moltes ocasions, a cridar l'atenció de l'home creant un amor molt superficial. En aquest cas, per contra, s'ha consolidat un món interior dels personatges molt més profund creant un amor més real.

A més a més de la Claire, hi ha un segon personatge femení que també està present en la vida d'en Doug, la Krista. És un personatge totalment oposat a la protagonista, està ficada en el món de la prostitució i de les drogues. És la germana d'un dels membres de la banda i l'anterior xicota d'en Doug amb qui suposadament té una filla, encara que el protagonista assegura que no i es desentén. Mai no ha tingut a ningú al seu costat que hagi estat capaç de deslligar-la d'aquest món i ajudar-la a construir de zero. Per aquest motiu, quan en Doug rebutja marxar amb ella i li diu que ja té algú amb qui marxar, ella no dubta en explicar a l'FBI quines són les intencions del grup. Sempre utilitza les seves eines de seducció per tal d'aconseguir el que vol, sigui sexe o diners.

Són dues personalitats totalment contràries, mentre una actua des de la racionalitat i la premeditació, l'altra actua seguint amb una impulsivitat basada pel seu sentiment de venjança després d'haver estat rebutjada per un home que estima.

10.2.8. Drive

“Muchos tíos se lían con mujeres casadas, pero tú eres el único que conozco que roba un local para salvar al marido”
Drive, Nicolas Winding Refn

Portada	Títol	Drive
	Títol original	Drive
	Direcció	Nicolas Winding Refn
	Guió	Hossein Amini
	Fotografia	Newton Thomas Sigel
	País	Estats Units
	Any	2011
	Durada	100 minuts
	Gènere	Cinema negre/ Acció/ Thriller/ <i>Neo-noir</i>
	Idioma	Anglès
	Repartiment	Ryan Gosling, Carey Mulligan, Albert Brooks, Ron Perlman, Bryan Cranston, Oscar Isaac, Christina Hendricks, Tina Huang, Joe Pingue, James Biberi, Kaden Leos
Productora	FilmDistrict	

Figura 67. *Drive* (Winding Refn, 2011). Font: FilmAffinity.

Taula 10. Fitxa tècnica *Drive*. Font: Elaboració pròpia.

Background

La pel·lícula *Drive*, escrita per Hossein Amini, està inspirada en la novel·la de James Sallis publicada el 2005, també titulada *Drive*. Quan els productors, Marc Platt i Adam Siegel, van llegir una crítica de la novel·la en *Publishers Weekly*, els hi va cridar l'atenció i tots dos van mostrar un interès personal pel tipus de protagonista. Després d'escollir a Ryan Gosling com l'actor principal, ell tenia la potestat de triar qui volia que dirigís la pel·lícula, i va ser la seva oportunitat per treballar amb un director que admirava des de feia temps en Nicolas Winding Refn (Jagernaut, 2010).

Sallis ha fet altres novel·les que s'han considerat aptes cinematogràficament, però només aquesta s'ha portat a la gran pantalla (Martelle, 2011).

Sinopsi argumental

Un conductor -Ryan Gosling-, del qual no es menciona el nom en tota la pel·lícula, és mecànic en un taller i, de tant en tant, fa d'actor especialista en escenes de risc que tenen a veure amb la conducció. És el seu cap del taller, en Shannon, qui l'aconsegueix aquestes feines extremes. Únicament té una norma i és què treballa de manera anònima i mai ho fa dos cops per la mateixa persona.

Shannon sempre busca la manera de fer diners, ja que de totes les feines s'emporta una comissió. És aquest el motiu pel qual li proposa a en Bernie Rose, un home fastigosament ric, que sigui el seu inversor, i després de veure com condueix en un circuit de carreres, accepta l'oferta.

Un dia, "el conductor" coneix a la Irene -Carey Mulligan- una noia maca i jove que és la seva veïna de replà. Amb el pas del temps la relació es va estretint i també es va establir un vincle entre "el conductor" i en Benicio, el fill de la Irene. Ella li confessa que el pare del nen és a presó i per això s'encarrega tota sola. El protagonista no pot evitar enamorar-se profundament d'ella i decideix ajudar-la portant-la i recollint-la de la feina o fent-se càrrec del nen. Passats uns dies es troba amb què el marit de la Irene, l'Standard -Oscar Isaac-, ja ha sortit de presó per bon comportament. En un inici, les inseguretats del marit cap a "el conductor" són notables, ja que no està a gust amb la presència d'un altre home en la vida de la Irene.

Tornant de la compra, "el conductor" es troba a l'Standard estirat al terra del pàrquing sagnant. Li confessa que li deu diners a uns homes que el van protegir dins la presó i que ara volen que robi en una casa d'obstinacions, si no ho fa, la Irene i en Benicio es veuran afectats. Per tal de protegir-los, el protagonista decideix ajudar-lo i s'endinsa en el problema. "El conductor" i l'Standard negocien amb en Cook, l'home a qui li deuen el favor, i acorden que el protagonista farà de conductor i l'Standard i la Blanche seran els que s'encarregaran d'agafar els diners. Tot surt com havien planejat, però en el moment de la fuga el propietari del local dispara a l'Standard i mor. Seguidament es produeix una persecució per la carretera, però per sort els dos aconsegueixen arribar a l'apartament de "el conductor", i allà descobreix que la noia els havia enganyat i que ella ja era conscient de l'existència de l'altre cotxe. "El conductor" l'amenaça i l'obliga a portar-lo fins on està el seu cap, però abans que això succeeixi, dos homes intenten assassinar-los a l'apartament i

únicament el protagonista escapa amb vida. Decideix visitar a en Cook i obligar-lo a contactar amb en Nino, per poder-li tornar tots els diners i desentendre's del cas.

En Nino però, decideix investigar qui està darrere el telèfon i gràcies a en Bernie, que resulta ser soci d'en Nino, descobreix on viu i envia a un dels seus socis per assassinar-lo. Per sort, "el conductor" el reconeix i aconsegueix deixar-lo inconscient. En Shannon confessa que ha estat ell qui els ha proporcionat la direcció, perquè veiessin que "el conductor" no es volia quedar amb els diners, i aquest l'aconsella que marxi lluny perquè els mataran a tots.

En Bernie visita a en Shannon amb l'objectiu de trobar una resposta d'on pot estar "el conductor", però ell tampoc ho sap i l'assassina. Més tard, arriba el protagonista al taller i es troba al seu company a terra i agafa els diners que estaven guardats en el maletger d'un dels cotxes.

Decideix esperar fora del local i quan en Nino i el seu xofer surten, els persegueix per la carretera, provocant finalment un accident i es desfà del cos d'en Nino llençant-lo al mar. Més tard truca a en Bernie i li fa saber que únicament queda ell. L'amenaça dient que encara pot atacar a la Irene i acorden trobar-se l'endemà en un restaurant. "El conductor" truca també a la noia per acomiadar-se d'ella.

En el restaurant en Bernie li promet que si li dona els diners la noia està a resguard per sempre, però no pot dir el mateix per ell. Quan surten al pàrquing del local per fer-li entrega del botí, en Bernie li clava un ganivet a prop de l'estómac. Per sort, "el conductor" s'hi torna i li clava al cor, provocant-li la mort instantània. Finalment, el protagonista s'aconsegueix escapar amb l'únic càstig que no podrà tornar a veure a la Irene.

Elements formals

Drive narra els fets de manera cronològica respectant el temps real de la història. Únicament apareix un *flashback* que posa en situació a l'espectador de què està passant pel cap de "el conductor" quan estan dinant tots junts a casa de la Irene.

La pel·lícula correspon al període del *neo-noir* i encara que comparteix algunes particularitats del cinema negre, hi ha diversos aspectes que la diferencien. Primerament, el personatge principal té una personalitat molt solitaria i misteriosa -igual que els personatges del cinema negre- però en comptes de voler allunyar a la dona del seu marit, pretén respectar el seu desig d'unió familiar i és capaç de jugar-se la vida perquè el marit pugui resoldre els assumptes pendents i viure tranquil·lament amb la Irene i en Benicio.

D'altra banda, els directors del cinema negre van patir molts impediments a l'hora de rodar les pel·lícules a causa de la imposició del *Código Hays*. Els films pertanyents al *neo-noir* no tenen cap limitació i és per això que el sexe és molt més explícit, de la mateixa manera que ho és la violència. En les pel·lícules dels anys quaranta no es mostra en pantalla ni les ferides ni la sang, i normalment els crims es cometien amb armes de foc, ja que és molt més senzill fer entendre a l'espectador que un personatge ha mort si va acompanyat del so d'un tret, sense tenir en compte que les pistoles eren pràcticament un complement dels detectius i els gàngsters. En aquesta pel·lícula, en canvi, s'ensenya d'una manera molt directa i clara com assassinen els personatges i paradoxalment, no s'utilitzen gairebé pistoles. De fet, "el conductor" en una conversa amb un dels criminals diu "*no miro nada de lo que estás haciendo, nunca llevo pistola, sólo conduzco*".



Figura 68. *Drive* (Winding Refn, 2011). Font: Elaboració pròpia.

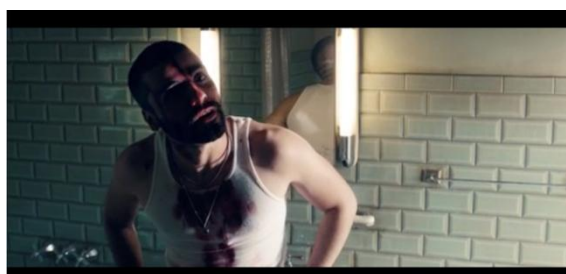


Figura 69. *Drive* (Winding Refn, 2011). Font: Elaboració pròpia.

Drive fa un ús molt interessant dels colors, ja que crea una associació de colors amb els personatges que apareixen en el pla. Totes les escenes que comparteixen "el conductor" i la Irene tenen una combinació de colors terraqüis; marrons, ataronjats, groguencs i vermellosos. Aquestes tonalitats connoten a un sentiment d'escalfor i comoditat. En canvi, les escenes on apareixen els criminals o les persecucions a les carreteres, els colors són més blavosos i transmeten una sensació de malestar i exposen la frivolitat dels personatges.

Per últim, alguns dels elements que se segueixen mantenint i es consideren una clara referència al *cinema noir*, són els exteriors nocturns il·luminats pels fanals, cartells de neó i fortes ombres marcades a les parets.



Figura 71. *Drive* (Winding Refn, 2011). Font: Elaboració pròpia.



Figura 70. *Drive* (Winding Refn, 2011). Font: Elaboració pròpia.

Elements d'anàlisi

En aquest film, els canvis que ha patit la *femme fatale* són substancialment notables, fins al punt d'haver desaparegut com arquetip.

La Irene és una dona que des de molt jove ha hagut de lidiar amb unes responsabilitats molt grans: fer-se càrrec del seu fill i d'una casa mentre el seu marit estava a la presó, amb tot el pes psicològic que això suposa. En tot moment apareix fent tasques quotidianes com fer la bugada, anar a comprar, jugar amb el seu fill, etc. Quan coneix a “el conductor” no mostra cap mena d'actitud que es pugui entendre com un apropament o una intencionalitat sexo-afectiva amb aquest personatge. A diferència de les dones fatals analitzades fins ara, la Irene no presenta un comportament narcisista ni egoista, es desvia pel seu fill i per fer feliç al seu marit quan surt de presó. Per tant, qualsevol intent d'estabilització que pugui buscar s'ha d'entendre com una necessitat de conservació del nucli familiar. És evident que se sent còmoda amb el nou veí, ja que troba en ell tot allò que li manca en la seva vida: algú que es preocupa per ella i pel benestar d'en Benicio i que actua tenint en compte les conseqüències.

Una altra dissimilitud és la manera de vestir: no es mostra mai amb vestit, sempre porta uns texans i una samarreta o jersei bàsic. La dona no vesteix de manera sexualitzada o provocativa, ni parla utilitzant diàlegs amb un to eròtic o dobles sentits, fet que fa pensar que la mirada masculina en el cinema ha canviat.

El personatge de la Irene està clarament associat amb el color vermell. En les escenes que apareix, algun dels elements de pla té una tonalitat vermellova, ja pot ser algun complement del cabell, alguna peça de roba o el fons. El color vermell connota perill, es pot entendre com un senyal que avisa a “el conductor” que si s'enamora d'ella haurà de prendre certes decisions que el posaran en risc. Per altra banda, el color vermell també

s'associa amb la vitalitat i es creu que té un poder curatiu amb només observar-lo (Domínguez Velez, 2010).



Figura 73. *Drive* (Winding Refn, 2011). Font: Elaboració pròpia.



Figura 72. *Drive* (Winding Refn, 2011). Font: Elaboració pròpia.

Les *femmes fatales* normalment actuen pel seu propi benefici econòmic i en molt pocs casos les seves decisions vénen motivades per l'amor real. En el cas de *Drive* l'amor que sent és verídic i no espera res a canvi. De fet, quan el protagonista li ofereix els diners que ha robat per poder fugir, ella li respon amb una bufetada. Les dones fatals també busquen la protecció refugiant-se a l'esquena dels personatges masculins i els admiren quan guanyen les baralles. La Irene, en canvi, fuig de qualsevol manifestació de violència cap a ningú.


Es mostra com un personatge força innocent i ingenu. Un bon exemple és l'escena que li confessa a "el conductor" que el que li havia succeït al seu marit feia uns dies havia estat una baralla amb dos homes que anaven borratxos, quan en realitat havien estat criminals que l'havien amenaçat. Per tant, es podria considerar la Irene com l'oposició a qualsevol idea de *femme fatale*.

Fins ara, el final fatídic dels personatges femenins estava escrit des d'un inici, com si es tractés d'un destí inevitable que serveix com a càstig per haver conduït a l'home a la bogeria més absoluta. Amb aquests finals de pel·lícula, els ordres morals es tornen a establir i l'espectador entén què està malament i què no. En aquest film, el final no suposa la mort de cap dels protagonistes però tampoc és un final feliç perquè els dos acaben separats i portant una vida totalment independent l'un de l'altre. Tot i això, és un acabament molt més favorable pel personatge femení si es té en compte que cap màfia li segueix el rastre. Encara que si es considera el fet que ella mai ha pertangut al món dels gàngsters, la pèrdua que li suposa la desaparició de la seva vida de dues persones que estima, és un pes psicològic molt gran que ha de treballar.

10.2.9. Gangster Squad

“Bueno, de algo hay que morir”

Gangster Squad, Ruben Fleischer

Portada	Títol	Fuerza antigángster
 <p>Figura 74. <i>Gangster Squad</i> (Fleischer, 2013). Font: FilmAffinity.</p>	Títol original	Gangster Squad
	Direcció	Ruben Fleischer
	Guió	Will Beall
	Fotografia	Dion Beebe
	País	Estats Units
	Any	2013
	Durada	113 minuts
	Gènere	Cine negre / <i>Ne-noir</i>
	Idioma	Anglès
	Repartiment	Josh Brolin, Sean Penn, Ryan Gosling, Emma Stone, Robert Patrick, Michael Peña, Giovanni Ribisi, Anthony Mackie, Nick Nolte, Mireille Enos, Holt McCallany, Wade Williams, James Landry Hébert, Ambyr Childers, Jeff Wolfe, Jack McGee, Derek Mears, Derek Graf
Productora	Langley Park Productions / Lin Pictures	

Taula 11. Fitxa tècnica *Gangster Squad*. Font: Elaboració pròpia.

Background

El diari *Los Angeles Times* publicava en la columna “LA Noir: Tales from the Gangster Squad” les històries més fosques de les bandes mafioses que dominaven les ciutats durant aquella època. Paul Liberman, un periodista, va escriure l’any 2013 una novel·la basant-se en les entrevistes que va realitzar al grup original de criminals. La història està basada en fets reals, un grup de gàngsters que “posava ordre” en els carrers al finalitzar la guerra americana. Temps més tard, Will Beall va escriure una adaptació de la novel·la que en 2013 es va traslladar a la gran pantalla (Liberman, 2008).

Sinopsi argumental

En Los Angeles, un grup de gàngsters dirigits per Mickey Cohen controlen la ciutat. És el cap de la màfia i absolutament tots els negocis il·legals (armes, prostitució, drogues, etc.) passen per les seves mans. D'altra banda, està el sergent John O'Mara del departament de policies de la ciutat. Davant de tanta corrupció decideix formar un equip clandestí que actuarà a ombres de la justícia per eliminar l'equip d'en Cohen. És la muller d'en O'Mara qui s'encarrega d'escollir els candidats ideals per formar la brigada antigàngsters, entre els quals es troben: en Jerry; un company de la feina del sergent, en Kennrad, en Coleman, en Navidad i en Cowell que controla tota la part informàtica. A l'inici, en Jerry rebutja l'oferta, ja que considera que és una bogeria competir contra el gàngster més poderós i, a més, està enamorat de la Grace, la xicoteta d'en Cohen, amb qui ja ha mantingut relacions sexuals.

La primera nit decideixen assaltar un dels locals de jocs il·legals, però per desgràcia alguns policies es troben allà i després d'un tiroteig, aquests aconseguen arrestar a dos d'ells. En Jerry s'assabenta i decideix fer-se passar per un dels súbdits d'en Cohen i anar a buscar-los com si hagués estat una petició i aconseguen alliberar-los.

En Cowell prepara uns micròfons per instal·lar-los a casa d'en Cohen i descobrir quins són els seus futurs plans. Mentre van passant els dies, aconseguen seguir desmantellant locals il·legals, tràfic de drogues i prostíbuls. Gràcies a les connexions informàtiques, destapen l'últim gran negoci d'en Cohen. Una sala situada al soterrani d'un bar musical des d'on es controlen, a través del telèfon, totes les cases d'apostes. Amb aquest negoci podia aconseguir tots els diners que volgués amb molt poca feina. L'equip d'en O'Mara aconseguen destruir-ho tot i cremar tots els bitllets per invalidar-los. Quan en cap de la màfia s'assabenta que no han agafat els diners, arriba a la conclusió que l'equip antigàngster són policies, i que en Parker -el president- està darrere de tot això. Intueix que casa seva està plena de micròfons i per això coneixien tots els seus moviments. En un moment de ràbia, comença a trencar tots els objectes i la Grace escapa. Tenint aquesta informació, en Cohen, els hi tendeix una trampa i els cita al barri de Chinatown.

Paral·lelament, en Jerry porta a la Grace a casa d'un amic, en Jack, i li demana que la tregui fora de la ciutat, però abans que això sigui possible, en Cohen assassina a en Jack.

Gràcies a la Grace tenen un testimoni que pot testificar que ha vist el crim. El jutge els firma una ordre de detenció perquè puguin arrestar a en Cohen. Finalment, i després d'un intens tiroteig, aconseguen retenir a en Cohen i empresonar-lo. Aquí acaba la feina dels antigàngsters.

Elements formals

Gangster Squad és un film pertanyent al gènere del *neo-noir*, però està ambientat en els anys quaranta i cinquanta de Hollywood, per tant, hi ha molts factors i elements que són una clara referència del cinema negre.

La narrativa segueix un ordre cronològic dels fets, evitant l'ús del recurs del *flashback*. La història s'inicia presentant al gàngster més poderós de tota la ciutat, però la presentació de les dues bandes, els bons i els dolents, la fa en John O'Mara mitjançant el recurs de la veu en *off*, un terme força característic en aquest tipus de cinema. També és aquesta veu en primera persona qui finalitza la pel·lícula explicant que havia estat de la vida de cada membre després de vèncer a en Cohen. Amb aquest final, s'entén que en O'Mara ja havia viscut tots els fets que succeeixen en el film i ho explica a l'espectador com si estigués escrivint una mena de diari o novel·la.

El film és una barreja que combina particularitats del cinema *noir* amb característiques del cinema western. Del cinema negre es destaquen les escenes de nit, les persecucions, les armes, els bars, els casinos, les llums de neó, les armes i les vestimentes dels personatges. Del cinema western, són destacables els escenaris entre muntanyes, la quadra de cavalls, els tirs a les llaunes i el personatge, que irònicament, l'anomenen *el sherif*.

Ja no existeix una normativa ètica que limiti els actes de violència, la qual cosa permet que es mostrin de la manera més explícita possible. Aquest film conté diverses escenes on els caps de la màfia practiquen tortures o formes de matar poc convencionals, com són lligar amb cadenes les extremitats del cos per tal de dislocar-les o cremar-los vius, a tots aquells que no compleixen ordres o realitzen malament les seves tasques.

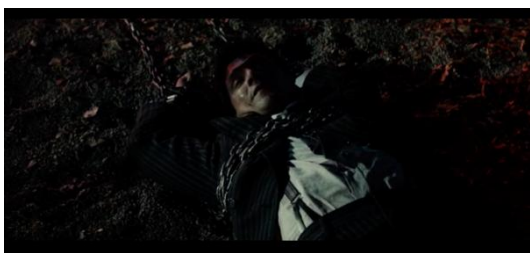


Figura 75. *Gangster Squad* (Fleischer, 2013).
Font: Elaboració pròpia.



Figura 76. *Gangster Squad* (Fleischer, 2013). Font:
Elaboració pròpia.

Un aspecte que caracteritza aquesta pel·lícula i provoca un desviament de l'esquema del cinema negre convencional, és la inclusió de petits gags que trenquen amb l'angoixa i l'estat de nerviosisme que produeix el film.

Per últim, mencionar el fet que *Gangster Squad* està carregada de personatges amb un rerefons i una personalitat molt marcada. En molts punts es col·loca al personatge entre l'espasa i la paret per observar què l'obliga els seus valors morals a fer: si optar pel benestar familiar o el benestar ciutadà.

Elements d'anàlisi

La Grace compleix moltes de les característiques rellevants de les *femme fatales*. La primera vegada que es presenta al personatge, està asseguda en una taula rodejada d'homes amb vestit, sopant i fumant puros. La primera impressió que transmet la posada en escena és què són homes que compten amb un gran poder econòmic i es pot deduir que ella és la dona de companyia del capítost. Desgraciadament, a causa de les construccions socials, aquesta deducció també ve formulada per la clara diferència d'edat que comparteixen la Grace i el cap de la màfia. Es redueix a la tòpica relació d'home heteronormatiu adinerat que busca una dona de bon veure que l'acompanyi als actes públics per donar bona imatge - objectivant el cos femení-, i a canvi ell satisfà els seus capritxos econòmics.

La manera en com vesteix també recorda al tarannà, una mica perdut aquestes últimes dècades, de les primeres dones fatals en el cinema; acostuma a portar vestits elegants i cenyits, amb transparències o amb les espatlles al descobert. El seu físic també és particular; dona caucàsica, prima, amb la cabellera pèl-roja i les ungles i llavis pintats amb colors cridaners, com per exemple el vermell, que accentuen la seva sensualitat. És una dona que li agrada estar arreglada i presentable de cara als altres, amb un cert punt de narcisisme. L'element del cigarret és clau i apareix en moltes escenes, totes elles coincideixen quan està conversant amb altres homes que no són el seu marit. La dona fa ús del cigarret per demostrar la seva voluntat de sentir-se més confiada i transmetre més dominància envers la situació.



Figura 77. *Gangster Squad* (Fleischer, 2013).
Font: Elaboració pròpia.

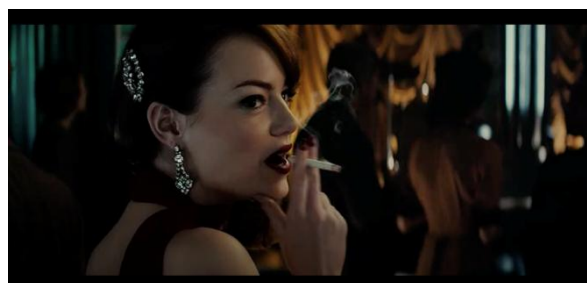


Figura 78. *Gangster Squad* (Fleischer, 2013). Font:
Elaboració pròpia.

El que diferencia aquesta dona de l'arquetip és el fet que ella no manté una relació amb en Cohen únicament per un interès econòmic, té unes il·lusions i un projecte de vida molt més consolidats. El seu somni frustrat era ser actriu i s'havia traslladat sola fins a la ciutat de Los Angeles per provar sort, però no ho havia aconseguit i el matrimoni amb en Cohen va ser la seva salvació en aquell moment. Un matrimoni avorrit i desgastat, i és per aquesta raó que quan en Jerry apareix en la seva vida, tots els plans i pensaments es transformen i s'adona que amb qui realment vol estar és amb ell.

Una segona dissimilitud amb l'arquetip és el fet que en aquest cas la *femme fatale* també actua motivada per l'amor que sent cap a en Jerry. Sap que si el seu marit descobreix la infidelitat els matarà a tots dos, però els sentiments cap a ell l'ofusquen de qualsevol conseqüència negativa que puguin suposar les seves decisions. A més, s'ofereix com a testimoni per testificar l'assassinat d'en Jack, encara que això suposi cavar la seva pròpia tomba.

Els finals fatídics de les dones fatals van desapareixent a mesura que passen els anys, en el cas de la Grace no existeix un acabament fatal. Al contrari, aconsegueix desfer-se de l'home que l'havia fet infeliç i començar una nova vida al costat d'en Jerry.

10.2.10. Trance

“A pesar de ser cuatro hombres, te tenemos miedo a ti”
Trance, Danny Boyle

Portada	Títol	Trance
	Títol original	Trance
	Direcció	Danny Boyle
	Guió	Joe Ahearne, John Hodge
	Fotografia	Anthony Dod Mantle
	País	Estats Units / Regne Unit / França
	Any	2013
	Durada	101 minuts
	Gènere	Thriller psicològic / Crim / Neo-noir
	Idioma	Anglès
	Repartiment	James McAvoy, Vincent Cassel, Rosario Dawson, Tuppence Middleton, Danny Sapani, Wahab Sheikh, Lee Nicholas Harris, Gioacchino Jim Cuffaro, Matt Cross, Mark Poltimore, Simon Kunz, Michael Shaeffer, Tony Jayawardena, Vincent Montuel
Productora	Cloud Eight Productions / Film4Productions	

Figura 79. *Trance* (Boyle, 2013).
 Font: FilmAffinity.

Taula 12. Fitxa tècnica *Trance*. Font: Elaboració pròpia.

Background

Després de l'èxit que va tenir Danny Boyle amb la cerimònia d'apertura dels Jocs Olímpics a Londres l'any 2012, va tornar a la gran pantalla amb una pel·lícula molt fosca a la qual ell mateix califica com *cruel*. Boyle es va inspirar en el director cinematogràfic Nicolas Roeg per dur a terme *Trance* (Gilbey, 2013).

Sinopsi argumental

En Simon -James McAvoy- és un jove que treballa en una casa de subhastes i és un gran aficionat als jocs d'apostes però acostuma a perdre. A més de treballar en aquella casa de subhastes, és membre d'un grup de lladres que volen robar l'obra d'art per la qual es licita aquell dia. El pla estava sortint com ho tenien pensat, però en Simon decideix electrocutar a en Frank -el capitost del grup- i ell és colpejant-lo molt fortament al cap. En Frank aconsegueix escapar amb el quadre i els altres membres, però quan el desemboliquen únicament estava el marc.

Després d'una llarga recuperació a l'hospital, en Simon arriba a casa i tot estava fet un caos. Els membres de la banda decideixen amenaçar-lo, però a causa del cop recorda on ha pogut deixar el quadre. Contacten amb una hipnoterapeuta professional, l'Elizabeth -Rosario Dawson-, i el dia de la visita li enganxen un micròfon per assegurar-se que no diu res que els pugui posar en perill i en cas de dubte li trucarien per telèfon per despertar-lo de la hipnosi. L'Elizabeth veu el cable del micròfon i a la següent visita li pregunta, sense que els altres ho escoltin, si estava en perill, quan ell li respon que sí, ella s'apropa al micròfon i diu que vol parlar amb tots ells.

Vol formar part de la banda i li demana la part proporcional dels diners a en Frank, ell li ofereix menys que a la resta, però ella es nega.

Cada cop estan més a prop de saber on estava el quadre. Durant aquests moments de trance, en Simon confessa que està enamorat de l'Elizabeth i ella els fa creure que l'única manera que li passi aquesta obsessió és mantenir relacions sexuals amb ell. La noia també manté relacions sexuals amb en Frank.

Les coses es compliquen quan els membres de la banda s'adonen que la hipnoterapeuta els està enganyant i els està intentant controlar a tots. En Simon està massa atrapat en la seva xarxa per a poder pensar amb claredat i assassina a tres dels seus companys. Obliga en Frank a conduir el cotxe on suposadament havia deixat el quadre i el lliga de mans al volant. Als seients de darrere es troben en Simon i l'Elizabeth qui els confessa el que realment els havia estat amagant: ella i en Simon havien estat parella durant molt de temps, però ell va desenvolupar una obsessió que es va acabar convertint en maltractament físic i psicològic cap a ella, per tant, va decidir aplicar-li una hipnosi perquè l'oblidés i per això no la recordava. Encara que aquests records es podien tornar a desbloquejar amb un fort traumatisme com el que va patir en Simon després d'haver estat colpejat per en Frank. L'Elizabeth aconsegueix rescatar a en Frank d'una mort segura, matar a en Simon i escapar amb el quadre.

Mesos més tard de l'incident, a en Frank li arriba un paquet amb una tauleta que conté un vídeo de la noia. En aquest, li confessa que també havia hipnotitzat a en Simon perquè robés una obra d'art i li entregués, com a càstig per tot el mal que li havia provocat i aquest era el motiu pel qual no pensava tornar-lo. Finalment, li dona l'opció de poder esborrar de la seva ment l'existència de la noia i continuar la seva vida com si res hagués passat.

Elements formals

Trance és una pel·lícula molt caòtica, una experiència subversiva, plena de salts temporals i veus en *off*. Des d'un inici, l'estructura narrativa ja presenta *flashbacks* que ajuden a visualitzar allò que el protagonista està narrant. El punt de vista d'aquests salts al passat varia segons el personatge que ha iniciat el relat.

El film tracta del viatge intern per la ment del protagonista amb el qual l'espectador té la capacitat de comprendre els diferents motius que l'han portat a comportar-se i reaccionar d'una determinada manera segons els estímuls externs.

Trance s'inicia com un simple robatori d'una obra d'art d'en Goya, encara que això només es tracta d'un *McGuffin* que serveix per conduir a l'espectador al veritable crim important de la pel·lícula que és el maltracte que patia l'Elizabeth per culpa d'en Simon.

Aquesta pel·lícula es deslliga de la narrativa convencional del cinema *neo-noir* i *thriller*, ja que tot i haver-hi escenes de violència, els moments d'hipnosis tenen un pes molt més important en la trama. De la mateixa manera que en cap moment es tracta d'una confrontació entre els lladres i la policia, ni tan sols es contempla la idea que els estiguin perseguint.

Els colors juguen un paper important en la història. Els personatges d'en Simon i en Frank estan vinculats amb l'espectre de colors freds: en Simon amb el color blau i en Frank amb el color verd. En canvi, l'Elizabeth està associada amb colors càlids, sobretot amb el vermell.

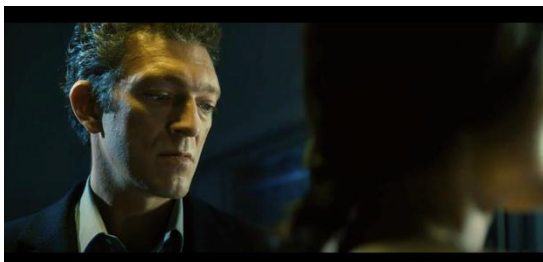


Figura 81. *Trance* (Boyle, 2013). Font: Elaboració pròpia.



Figura 80. *Trance* (Boyle, 2013). Font: Elaboració pròpia.



Figura 83. *Trance* (Boyle, 2013). Font: Elaboració pròpia.



Figura 82. *Trance* (Boyle, 2013). Font: Elaboració pròpia.

Un altre element rellevant de la pel·lícula és l'ús dels miralls i els reflexos que ajuden a formular la impressió de desconcert. El fet de veure un mateix personatge reflectit tants cops, distorsiona la percepció de l'espectador, fent que la línia entre la realitat i les sensacions sigui més complicada de distingir.



Figura 84. *Trance* (Boyle, 2013). Font: Elaboració pròpia.



Figura 85. *Trance* (Boyle, 2013). Font: Elaboració pròpia.

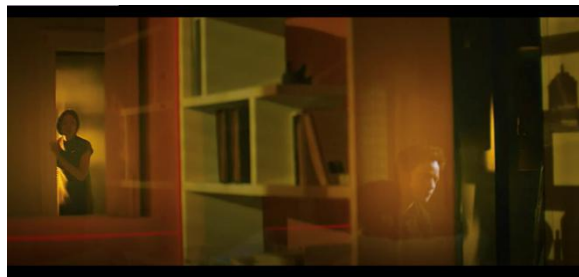


Figura 86. *Trance* (Boyle, 2013). Font: Elaboració pròpia.

Té un ritme i un estil narratiu molt accelerat i únic, amb el qual el director ha pogut crear aquest sentiment d'incertesa que impedeix diferenciar la realitat de la fantasia, el passat del present o quina és la veritable natura de cadascuna de les escenes, encara que això no suposa cap inconvenient per un públic que porta des del primer moment qüestionant-se les actituds dels personatges.

Trance presenta un final poc comú en aquest tipus de gènere on els casos se solen resoldre i els finals són tancats. Aquest film aposta per deixar en la ment de l'espectador quin és el

final que ells s'imaginien. Després de gairebé dues hores d'estar jugant i distorsionant la realitat del públic, són ells qui donen el final que consideren més oportú al film.

Elements d'anàlisi

Amb l'aparició de l'Elizabeth torna a resorgir un dels arquetips del cinema negre i *neo-noir* més desdibuixats, la *femme fatale*.

Encara que algunes de les característiques que conformen a l'arquetip no les compleix, com per exemple la manera de vestir, comparteix les mateixes motivacions que la condueixen a tenir aquest caràcter, la venjança.

L'Elizabeth és una hipnoterapeuta en un centre força elegant, la qual cosa fa pensar que es tracta d'una persona amb cert estatus i professionalitat. És un fet innovador que la *femme fatale* compti amb un alt càrrec dins del món laboral i amb la suficient autonomia i autosuficiència per a pagar les seves despeses. Es presenta com una dona valenta, intel·ligent i decidida que no dubta en entrar a formar part de la banda i ajudar a canvi d'una part del benefici econòmic que s'obtingui de la venda del quadre. El capítol del grup li ofereix molta menys quantitat que als altres, però ella li fa entendre que si no rep la mateixa quantitat, en Simon no la veurà com un igual.

Amb la seva subtilitat i la seva capacitat de manipulació aconsegueix que els homes facin el que ella vulgui. Fa creure a en Frank que està enamorat d'ell per conèixer millor el seu món interior i poder fer-ho servir per jugar en la seva contra. També fa creure que està enamorada d'en Simon i d'aquesta manera el pot utilitzar com a escut per poder eliminar els altres membres i ser l'única que obté un benefici de l'obra d'art. Els fa pensar que si s'exposen a les seves pors i li mostren a en Simon, ell serà capaç de recordar on està el quadre, però només es tracta d'una altra manera de vulnerabilitzar els homes i debilitar-los.

La dona compta amb un poder molt important i és la capacitat de controlar la ment. El primer cop que veu a en Simon es pot percebre que hi ha una connexió entre aquests dos personatges, tot i que és impossible de desxifrar fins al final de la pel·lícula. Sense saber el desenllaç, es pot arribar a intuir que els interessos de l'Elizabeth van més enllà de recuperar el quadre, obtenir un benefici i ajudar a en Simon a desfer-se de l'embolic on s'havia ficat. Tot i això, existeix una altra eina que també sembla ser molt poderosa: el sexe. Amb l'aparició d'aquesta dona fatal, s'observa de nou la utilització de la sensualitat femenina per atraure l'atenció dels homes i cegar-los i així allunyar-los dels seus valors morals i les seves amistats, perquè deixin de fer servir la racionalitat i actuïn per impulsos. Es torna a observar la mirada voyeurista de l'espectador davant del cos nuu de la dona.

L'associació de colors ajuda a rebre informació i a crear uns personatges més consolidats. El color relacionat amb la dona fatal és el vermell. És un color ple de connotacions molt diverses: d'uhna banda pot representar el perill i el dolor, ja que és el color de la sang. D'altra banda, pot despertar passió i sensualitat, la fogositat i poder.

El destí fatal no està pensat per l'Elizabeth. A diferència de les altres *femmes fatales*, ella aconsegueix els seus objectius i triomfar. Encara que se la presenta com la dolenta i manipuladora, també es mostra l'altra part de patiment que ella ha hagut de suportar. Fins ara, no es donava veu perquè els personatges femenins exposessin els motius pels quals les actuaven d'una certa manera. *Trance* utilitza els arguments i la veu en *off* de la protagonista per fer comprendre a l'espectador com la va fer sentir en Simon i la por que va passar per culpa seva. Encara que la venjança no s'ha d'entendre com una solució moralment correcta, el públic és capaç de justificar les seves manipulacions i ganes d'enderrocar la banda i sortir ella guanyant.

10.2.11. Sin City: A Dame to Kill For

“Una ciudad es como una mujer o como un casino, alguien tiene que ganar”
Sin City: A Dame to Kill For, Robert Rodríguez i Frank Miller


Portada	Títol	Sin City: A Dame to Kill For
	Títol original	Sin City: A Dame to Kill For
	Direcció	Robert Rodríguez i Frank Miller
	Guió	Frank Miller
	Fotografia	Robert Rodríguez
	País	Estats Units
	Any	2014
	Durada	102 minuts
	Gènere	Cinema negre / Acció / Thriller / Neo-noir
	Idioma	Anglès
	Repartiment	Mickey Rourke, Josh Brolin, Jessica Alba, Joseph Gordon-Levitt, Eva Green, Powers Boothe, Rosario Dawson, Dennis Haysbert, Bruce Willis, Ray Liotta, Christopher Meloni, Jeremy Piven, Jamie Chung
Productora	The Weinstein Company	

Figura 87. *Sin City: a Dame to Kill for* (Miller i Rodríguez, 2014). Font: FilmAffinity.

Taula 13. Fitxa tècnica *Sin City: A Dame to Kill For*. Font: Elaboració pròpia.

Background

Sin City: A Dame to Kill For és una adaptació cinematogràfica del còmic escrit per Frank Miller, qui és també un dels directors del film. Correspon a la seqüela de *Sin City* estrenada gairebé una dècada abans, l'any 2005, la qual va obtenir un èxit impressionant. La segona part no va tenir la mateixa repercussió i no van obtenir beneficis. Es va reconsiderar la seva distribució i en països com Espanya no es va arribar a estrenar mai (Lee, 2014).

Sinopsi argumental

Una nit, en Marv es desperta enmig d'un caòtic accident de trànsit, però no recorda què ha passat, ni qui són tots aquells homes morts a terra. S'ha oblidat de prendre les pastilles i això comporta conseqüències negatives, perquè no aconsegueix fer memòria.

Sin City: A Dame to Kill For és una seqüela de la pel·lícula de *Sin City*. Està ambientada en els carrers de la ciutat del Pecat, on un home, en Dwight busca venjança. És una mena de detectiu privat que s'encarrega de fer fotografies com a prova per mostrar les infidelitats a les parelles. Feia temps havia estat sortint amb l'Ava, una dona amb qui havia acabat malament, però que mai havia deixat d'estimar. Aquella nit rep una trucada d'ella i cegat per les ganes de veure-la acudeix al lloc on l'havia citat. Ella li explica que està en perill i que necessita la seva ajuda. En Dwight té sentiments molt contradictoris cap a ella, l'estima però no la suporta i sap que és una dona que el pot posar en un perill greu. Passen els dies i decideix anar-la a veure a la seva mansió. Quan arriba s'adona que ha estat una trampa i els homes de seguretat li donen una pallissa. Quan per fi aconsegueix arribar a casa, es troba a l'Ava nua al seu llit i mantenen relacions sexuals. Hores més tard, torna a aparèixer un dels guardaespalles del marit de l'Ava i se l'emporta. En Dwight demana ajuda al Marv i van direcció a la mansió per rescatar-la. Després d'una intensa baralla amb tots els vigilants, en Dwight aconsegueix arribar al despatx del marit i assassinar-lo. Darrere d'ell es troba l'Ava i li pregunta què sent a l'haver matat a un home innocent. És aleshores quan li confessa que tot ha estat un pla estratègic que sabia que el conduiria a matar el marit i d'aquesta manera ella podia sortir impune del crim i quedar-se amb tots els diners. Després d'això el dispara i ell cau per la finestra. En Marv l'agafa i es dirigeixen fins a Old Town. Allà es retroben amb unes dones que els ajudaran. La cap d'aquesta banda és la Gail, una dona que seguia enamorada d'en Dwight. Gràcies a elles aconsegueixen colar-se a casa de l'Ava i en Dwight la mata.

Paral·lelament succeeixen altres històries dins de la mateixa pel·lícula. En Johnny és un jove apostador disposat a encarar-se amb el rival més terrible, en Roark, en una partida de poker. Però guanyar-lo no ha estat una bona idea, ja que la ràbia incontrolada d'en Roak fa que aquest posi fi a la vida d'en Johnny amb un tret al cap. Una altra història és la de Nancy Callahan, una *stripper* que vol posar fi a la vida d'en Roak per haver assassinat al seu estimat.

Elements formals

Sin city és una adaptació de la novel·la gràfica d'en Frank Miller. Trencava amb qualsevol esquema convencional i accentua les característiques del cinema negre fins a l'extrem, amb un disseny gràfic que simula les tires d'un còmic. És una pel·lícula monocromàtica que únicament mostra en color els aspectes rellevants dels plans com poden ser: la sang després d'una baralla, les sirenes dels cotxes de policia, els cabells pèl-rojos d'una ballarina, els llavis vermells i el vestit blau de l'Ava Lord o l'ull fals daurat del guardaespalles.



Figura 88. *Sin City: a Dame to Kill for* (Miller i Rodríguez, 2014). Font: Elaboració pròpia.



Figura 89. *Sin City: a Dame to Kill for* (Miller i Rodríguez, 2014). Font: Elaboració pròpia.

Múltiples pel·lícules pertanyents al cinema *noir* utilitzen els recursos narratius de la veu en *off* i el *flashback*. La primera escena d'aquest film, en la qual en Marv torna a ser conscient després d'un brutal accident, s'introdueix la veu en *off* dels seus pensaments, parlant en primera persona i dirigint-se a ell mateix intentant recordar el que havia passat aquella nit. *Sin City* presenta una estructura narrativa molt complexa: consisteix en una trama principal que explica la venjança d'en Dwight, i és la història que dona nom a la pel·lícula "*A Dame To Kill For*", i tres subtrames més: la mort d'en Johnny després d'haver guanyat una partida de poker a un capítost de la màfia, la demacració de la Nancy i les seves ganes d'assassinar a en Roak, i la baralla d'en Marv contra quatre universitaris. Les relacions entre aquestes quatre històries s'estableixen mitjançant l'aparició dels mateixos espais o personatges. En la introducció de cadascun d'ells, s'escolta una veu en *off* dels pensaments i sensacions de cada protagonista. És un relat força descriptiu, que ajuda a descriure el que l'espectador percep visualment i a vegades, es parlen amb ells mateixos com si estiguessin recordant les coses que han de fer.

El film està ple d'elements característics del cinema negre: persecucions amb cotxes per carreteres fosques, armes de foc, bars musicals, locals de *streptase*, llums de neó, fortes ombres a les parets i grans siluetes. En la trama protagonitzada pel Johnny, apareix un local il·legal on grans mafiosos es juguen grans quantitats de diners. Els casinos són llocs

molt freqüentats en aquestes pel·lícules per l'estreta relació que tenen amb el món de la corrupció.

També es podrien interpretar algunes influències de l'expressionisme alemany com les habitacions claustrofòbiques i asfixiants, perspectives intencionadament falsejades, plans deformants i maquillatges exagerats.



Figura 90. *Sin City: a Dame to Kill for* (Miller i Rodríguez, 2014). Font: Elaboració pròpia.



Figura 91. *Sin City: a Dame to Kill for* (Miller i Rodríguez, 2014). Font: Elaboració pròpia.

Sin City està carregada d'escenes d'acció i de violència explícita. Com ja s'ha mencionat línies més a dalt, tota la pel·lícula és monocromàtica excepte elements com la sang, que es mantenen amb color en els personatges principals creant una focalització en la mirada de l'espectador. Per contra, al tractar-se d'una adaptació còmica, no totes les mostres de violència s'ensenyen amb sang, la majoria d'elles estan recreades com si fossin dibuixos i no deixen percebre la mateixa fluïdesa de brutalitat.



Figura 92. *Sin City: a Dame to Kill for* (Miller i Rodríguez, 2014). Font: Elaboració pròpia.

Per últim, una petita menció al fet que com que està inspirada en uns dibuixos, els personatges sembla que tinguin poders sobrenaturals quan aconsegueixen sobreviure a tirotejos o caigudes des d'una quarta planta quedant gairebé il·lesos o recuperant-se en poc temps.

Elements d'anàlisi

Ava Lord és una de les grans *femmes fatales* d'aquesta darrera dècada. Com ja s'ha dit afirmat en els elements formals, *Sin City* és un film que porta fins a l'extrem les particularitats del cinema negre i l'arquetip de la dona fatal és una d'elles.

El primer element que es mostra en pantalla són els seus llavis vermells que contrasten amb el blanc i negre del pla. Una de les connotacions més habituals del color vermell és el perill, des d'un primer moment ja s'exposa a aquest personatge com algú a qui se l'ha de témer. La veu en *off* d'en Dwight també ajuda a fer una primera construcció d'aquesta dona fatal, la presenta com algú amb qui no va acabar gens bé i que no es mereix cap consideració per part seva, però que tot i això no pot oblidar-la.

El primer retrobament d'ambdós personatges és en un bar musical, la veu en *off* del personatge masculí diu "*llega tarde como siempre, y como siempre la espera merece la pena*", aleshores ella entra per la porta amb un vestit blau, situada al centre del pla i amb una llum blanca a l'esquena, com si es tractés de l'aparició d'una divinitat, que dibuixa perfectament la seva silueta.



Figura 93. *Sin City: a Dame to Kill for* (Miller i Rodríguez, 2014). Font: Elaboració pròpia.

Durant aquesta conversa li suplica que la perdoni i d'alguna manera li fa entendre que necessita la seva ajuda. En Dwight és conscient que no sabrà negar-se a qualsevol petició que li faci, i ella també ho sap i li agrada reafirmar-ho quan diu "*has venido, seguro que te importo*". Els seus diàlegs demanant pietat aconseguen estovar al personatge masculí i el converteixen en algú molt més manipulable. La *femme fatale* provoca que les seves víctimes no puguin oblidar-la, els crea una dependència emocional que els fa pensar que l'única manera de saciar-la és estant amb ella a qualsevol preu.

Sin City és un clar exemple de la mirada masculina regnant en el cinema americà. Els diàlegs estan plens de comentaris misògins que desperten l'odi cap a la figura femenina.

També es presenta la mirada voyeurista que posa a la dona nua com a punt de mira. En aquest film hi ha diverses escenes on l'espectador adopta el punt de vista masculí, un clar exemple és el moment en què en Dwight li fa fotografies al cos despulrat de l'Ava i la visió que té el públic simula el visor de la càmera. Tot i això, l'Ava no és l'única dona que pateix aquesta mirada masculina activa per part del públic, la Nancy és ballarina de *striptease* i en el film apareixen moltes escenes amb plans on s'hi recreen amb els seus balls i plans dels homes gaudint-los.



Figura 94. *Sin City: a Dame to Kill for* (Miller i Rodríguez, 2014). Font: Elaboració pròpia.



Figura 95. *Sin City: a Dame to Kill for* (Miller i Rodríguez, 2014). Font: Elaboració pròpia.

Aquesta dona fatal és una de les poques que verbalitza les seves intencions un cop el pla ha sortit com ella esperava. L'escena en què confessa a en Dwight que en realitat ha matat a un home innocent i que tot s'havia desenvolupat com ella esperava, té molta força pel que fa al diàleg. Fins ara, només apareixia en pantalla el color dels llavis i el vestit blau, però quan ella adquireix aquest poder, se suma el tercer color primari i es manifesta el verd hipnòtic dels seus ulls.



Figura 96. *Sin City: a Dame to Kill for* (Miller i Rodríguez, 2014). Font: Elaboració pròpia.

Prèviament a aquesta escena, ella l'havia esperat nua a casa seva. Encara que venia d'una forta baralla per culpa de l'Ava, en Dwight no s'havia pogut resistir als encants i ella sabia que no s'hi podria oposar. Les no limitacions del nou cinema negre permeten mostrar

escenes sexuals sense haver de censurar res, de la mateixa manera que ensenyen personatges totalment despullats. Després de l'acte sexual, la dona es queda dreta amb la mirada perduda acariciant el cap de l'home que està agenollat davant seu abraçant-la. La postura de les dues figures recorda a la representació de dos personatges bíblics, ella simulant una verge i ell un deixeble que està resant o demanant pietat.



Figura 97. *Sin City: a Dame to Kill for* (Miller i Rodríguez, 2014). Font: Elaboració pròpia.



Figura 98. *Sin City: a Dame to Kill for* (Miller i Rodríguez, 2014). Font: Elaboració pròpia.

Tornant a l'escena de la confessió, l'Ava admet que sabia que el sexe el cegaria i el reconduiria fins a ella i aconseguiria fer-li pensar que havia de matar el seu marit perquè l'estava maltractant. Després disparar dos cops a en Dwight li diu "*esta es la última vez que voy a necesitar algo de un hombre*". Encara que sembli un missatge empoderant, no deixa de ser una dona que ha viscut tota la vida subjugada a un home i s'ha vist en l'obligació de mantenir relacions sexuals amb un altre per aconseguir la reafirmació de la seva autonomia.

El següent i últim cop que es tornen a veure és quan en Dwight l'assassina. Els instants abans de disparar-la, ella canvia el discurs de dona empoderada per una dona molt més vulnerable i li torna a vendre la idea que ella l'estima com a forma de debilitació.

En Dwight no és l'únic home al qual la *femme fatale* l'allunya dels seus valors morals. Després de l'assassinat del seu marit, dos policies apareixen per interrogar-la, però a ella no l'interessa que es resolgui cap cas. Per aquesta raó, dramatitza els seus sentiments per mostrar-se indefensa i fer sentir que diposita la confiança en aquell home. Coneix molt bé la mentalitat masculina i sap que tornarà a buscar-la i que inclús és capaç de matar a algú si és necessari. No està gens equivocada, perquè una discussió entre aquests dos policies acaba amb un assassinat i un suïcidi.

Sin City inclou la participació de molts personatges femenins en cadascuna de les històries paral·leles. Com a característica que la diferencia d'altres films, compta amb la participació de dones racialitzades amb un paper important. La idea d'incloure dones de

diferents ètnies no s'havia contemplat perquè en la majoria de pel·lícules del cinema negre només apareixia una dona protagonista, i l'arquetip de la *femme fatale* tenia unes característiques físiques molt peculiars que havien de complir seguint la percepció de bellesa que es tenia en aquell moment (òbviament el racisme va tenir molta part de culpa en el procés d'exclusió de les dones no caucàsiques).

En aquest film, tots els personatges femenins porten peces de roba que inciten a la sexualització i cosificació. Es fa entendre com un empoderament de la dona per les seves actituds, la roba negra, el cuir i els pinxos, però realment no deixen de ser vistes com a objectes d'una societat consumista regnada per homes. En general, les dones d'aquesta pel·lícula presenten un paper poc comú, són dones valentes que no els fa por trobar-se en embolics i que no dubten en utilitzar la violència com a manera de solucionar els conflictes. També es desenten de buscar un home que les protegeixi, perquè elles soles saben com fer-ho i mostren la suficient autonomia com cuidar-se soles.



Figura 100. *Sin City: a Dame to Kill for* (Miller i Rodríguez, 2014). Font: Elaboració pròpia.



Figura 99. *Sin City: a Dame to Kill for* (Miller i Rodríguez, 2014). Font: Elaboració pròpia.

10.3. Annex 3. Anàlisi quantitativa

10.3.1. The Maltese Falcon

ANÀLISI QUANTITATIVA						
<i>The Maltese Falcon</i>						
Quants minuts apareix en pantalla?		Quants minuts pareix sola en pantalla?	Quants minuts parla?			
01:54-03:04	1:15:20-1:15:25	02:36-02:50	2:03	22:09	41:59-42:00	1:34:39
03:07-03:26	1:15:26-1:15:29	02:56-03:04	2:11-2:14	22:11-22:13	42:06-42:07	1:34:54-1:35:05
03:29-03:30	1:15:39	03:07-03:26	2:18-2:42	30.19	42:16-42:18	1:35:15-1:35:23
03:34-04:44	1:16:40-1:16:42	04:13-04:21	2:44-3:00	30:22-30:26	42:26-42:31	1:35:26-1:35:29
04:51-05:27	1:16:56	04:29-04:36	3:05-3:35	30:28-30:31	42:36-42:41	1:35:32-1:35:35
16:25-17:00	1:17:10-1:17:14	04:42-04:44	3:59	0:30:37	42:46-42:48	1:35:37-1:36:03
17:03-18:30	1:17:59-1:18:22	04:51-04:54	4:13-4:21	30:56-30:58	42:49-42:51	1:36:47-1:36:49
18:34-18:50	1:18:24-1:18:25	05:03-05:04	4:25-4:33	31:05-31:08	41:59-42:00	1:37:23-1:37:24
18:54-20:32	1:19:08-1:19:24	17:03-17:04	4:36-4:38	0:31:10	42:06-42:07	1:37:50-1:37:52
20:34-20:42	1:19:59-1:20:01	18:11-18:30	4:42-4:52	31:16-31:17	42:16-42:18	1:38:08-1:38:10
20:46-20:59	1:20:04-1:20:20	20:34-20:42	4:55-4:56	31.25	42:26-42:31	
21:04-21:39	1:20:26-1:20:39	21:36-21:39	4:58-4:59	0:31:55	42:36-42:41	
29:03-31:27	1:20:54-1:20:59	34:32-34:35	5:05	0:31:57	42:46-42:48	
31:45-32:03	1:22:14-1:22:40	34:40-34:41	5:21-5:23	31:58-31:59	42:49-42:51	
32:08-32:16	1:23:04-1:23:21	34:45-34:46	5:29	32:09-32:12	42.54	
32:22-32:50	1:23:45-1:23:58	41:06-41:08	5:32	32:17-32:21	42:57-43:20	
32:54-33:01	1:24:11-1:24:14	41:20-41:25	5:41	32:34-32:36	43:23-43:28	
33:13-33:54	1:24:22-1:24:32	41:31-41:33	17:09-17:10	33:05-33:06	43:34-43:37	
33:59-34:05	1:24:33-1:24:50	42:14-42:15	17:14	33:09-33:10	43.44	
34:08-34:19	1:24:57-1:25:04	45:57-45:59	17:16-17:17	33:16-33:19	43.46	
34:24-34:29	1:25:11-1:25:14	46:30-46:31	17:25-17:35	33:49-33:52	43:55-44:06	
34:32-34:39	1:27:16-1:27:17	1:15:15-1:15:16	17:41-17:43	33.57	47:54-48:01	
34:40-34:41	1:27:37-1:27:38	1:15:20-1:15:25	17:48	34:13-34:15	48:13-48:15	
34:45-35:03	1:28:01-1:28:34	1:15:39	17:53-17:57	34:20-34:21	48.26	
35:12-35:17	1:28:47-1:19:20	1:16:40-1:16:42	18:05-18:10	34:39-34:40	49:01-49:02	
36:49-37:00	1:29:30-1:31:30	1:16:56	3:36	0:34:42	49:48-50:08	
37:13-37:23	1:31:32-1:31:55	1:19:59-1:20:01	18:20	34:53-34:55	50:10-50:11	
37:27-37:35	1:32:28-1:32:55	1:25:17-1:25:21	18:33-18:35	35:00-35:04	50:14-50:15	
37:49-37:55	1:33:02-1:33:06	1:27:16-1:27:17	18:39-18:45	0:35:06	50:16-50:17	
38:04-38:10	1:33:22-1:34:23	1:28:26-1:28:34	18:46-19:17	35:07-35:09	50:26-50:27	
38:27-38:29	1:34:29-1:34:46	1:29:14-1:19:20	19:29-19:39	35:31-35:33	1:12:16-1:12.19	
38:38-38:47	1:34:48-1:35:05	1:31:18-1:31:30	19:53-20:00	35:36-35:37	1:12:33-1:12:34	
38:51-39:09	1:35:25-1:35:30	1:31:32-1:31:34	20:04-20:07	35:40-35:41	1:15:24-1:15:27	
39:14-39:44	1:35:32-1:35:38	1:35:28-1:35:30	20:08	35:46-35:48	1:15:34	
39:46-41:29		1:35:32-1:35:33	20:15-20:19	35:53-35:54	1:23:28	
41:31-41:33			20:20	35:55-35:58	1:23.35	
41:34-42:15			20:22-20:24	0:36:04	1:25:29	
42:18-42:23			20:27-20:47	36:09-36:11	1:28:55-1:28:59	
45:57-46:31			20:49-20:52	36:15-36:16	1:32:40-1:32:42	
46:59-47:19			20:54-21:00	36:23-36:29	1:32:49-1:32:53	
1:09:12-1:10:24			21:02-21:07	0:36:46	1:33:01-1:33:08	
1:10:46-1:10:53			21:12-21:17	38:29-38:33	1:33:36	
1:12:15-1:12:30			21:22-21:22	38:51-38:52	1:33:38-1:33:39	
1:13:46-1:14:09			21:28-21:37	41:36-41:41	1:33:46-1:33:55	
1:14:14-1:14:16			21:43-21:44	0:41:49	1:34:04	
1:15:15-1:15:16			22:06-22:07	41:55-41:56	1:34:15-1:34:22	
TOTAL 27:10		TOTAL 3:05	TOTAL 9:01			

Taula 14. Anàlisi quantitativa *The Maltese Falcon*. Font: Elaboració pròpia.

10.3.2. Double Indemnity

ANÀLISI QUANTITATIVA										
<i>Double Indemnity</i>										
Quants minuts apareix en pantalla?		Quants minuts apareix sola en pantalla?		Quants minuts parla?						
07:32-07:36	1:01:10-1:01:11	07:40-07:50	1:09:40-1:09:43	07:31-07:32	17:49-17:52	25:20-25:22	39:56-39:57	1:20:54		
07:40-07:50	1:01:12-1:01:28	07:58-08:02	1:22:40-1:22:50	07:35-07:36	17:53-17:58	25:25-25:26	40:00-40:03	1:21:00		
07:58-08:02	1:01:35-1:01:46	08:09-08:17	1:22:54-1:23:06	07:40-07:41	17:59-18:04	25:29-25:40	40:06-40:07	1:21:10		
08:09-08:17	1:01:48-1:01:57	09:08-09:20	1:30:11-1:31:08	07:50-07:51	18:06-18:07	25:43-25:47	40:08-40:10	1:21:21-1:21:23		
09:08-09:32	1:02:17-1:02:30	09:36-09:38	1:32:03-1:32:13	07:59-08:02	18:09-18:13	25:49-25:50	40:20-40:21	1:21:30-1:21:32		
09:36-10:33	1:02:31-1:02:44	10:14-10:33	1:32:23-1:32:31	08:09-08:16	18:14-18:19	25:20-25:22	40:24-40:29	1:21:36-1:21:39		
10:37-10:48	1:02:49-1:02:52	10:37-10:41	1:32:38-1:32:40	09:16-09:17	18:20-18:23	25:25-25:26	42:45-42:48	1:21:42-1:21:44		
10:55-11:00	1:03:17-1:03:26	10:55-11:00	1:32:51-1:32:55	09:19-09:20	18:25-18:27	25:29-25:40	42:53-42:59	1:21:47-1:21:50		
11:07-12:01	1:03:30-1:03:55	12:01-12:02	1:33:29-1:33:30	09:22-09:23	18:35-18:36	25:43-25:47	43:04-43:13	1:21:54-1:22:00		
16:12-18:51	1:08:42-1:08:52	16:12-16:18	1:34:09-1:34:22	9:26	18:40-18:42	25:49-25:50	43:27-43:36	1:22:08-1:22:10		
18:53-19:08	1:09:06-1:09:18	18:53-19:08	1:34:26-1:34:27	09:28-09:31	18:49-18:51	25:52-22:54	43:40-43:43	1:22:14-1:22:21		
19:10-19:12	1:09:20-1:10:48	19:10-19:12	1:34:40-1:34:42	09:52-09:55	18:55-19:03	25:57-26:10	43:46-43:54	1:22:40-1:22:50		
19:18-19:20	1:20:31-1:20:41	19:18-19:20	1:34:52-1:35:00	09:57-09:59	19:05-19:08	26:11-26:25	47:33-47:34	1:22:54-1:23:03		
19:25-21:12	1:20:44-1:22:23	21:12-21:14		10:00-10:02	19:10-19:12	26:27-26:29	47:35-47:37	1:31:13		
22:23-22:37	1:22:27-1:22:50	23:35-23:40		10:04-10:09	19:18	26:35-26:41	48:13-48:15	1:31:31-1:31:32		
22:44-24:57	1:22:54-1:23:06	24:52-24:57		10:11	19:29-19:31	0:26:46	48:35-48:38	1:31:36-1:31:37		
25:04-26:08	1:30:11-1:32:13	25:04-25:11		10:31-10:33	19:34-19:37	26:51-27:09	48:42-48:44	1:31:57-1:31:58		
26:13-26:26	1:32:23-1:32:31	25:56-26:08		10:35	19:38-19:45	27:25-27:27	50:16	1:32:03-1:32:04		
26:35-26:40	1:32:38-1:32:40	26:13-26:26		10:38-10:40	19:49-19:52	29:11-29:12	50:18-50:20	1:32:11-1:32:12		
26:43-27:56	1:32:51-1:32:55	26:35-26:40		10:47-10:48	19:55-20:01	29:14-29:19	50:29-50:30	1:32:29-1:32:30		
28:57-30:11	1:33:01-1:34:06	33:12-33:14		10:56	20:10-20:11	29:24-29:27	50:34-50:37	1:32:39-1:32:40		
31:38-31:56	1:34:09-1:34:22	33:39-33:40		11:00	20:15-20:16	29:29-29:30	50:50-50:52	1:32:52-1:32:53		
32:17-32:34	1:34:26-1:34:27	35:00-35:07		11:03-11:04	20:19-20:20	29:34-29:35	51:03-51:04	1:32:58		
32:47-32:55	1:34:40-1:34:42	40:35-40:40		11:08-11:15	20:27-20:28	29:39-29:40	51:18-51:19	1:33:10-1:33:11		
32:57-33:14	1:34:52-1:35:00	42:53-43:00		11:20-11:23	20:33	30:06-30:07	51:21-51:22	1:33:26-1:33:30		
33:27-33:37	1:35:18-1:36:33	43:04-43:13		11:25-11:26	20:41-20:42	31:55-31:57	51:28	1:33:51-1:33:53		
33:39-33:40		43:27-43:35		11:29-11:30	20:55-20:56	32:21-32:22	51:36	1:34:01-1:34:05		
33:42-35:07		43:40-43:43		11:33-11:35	20:59	32:32-32:33	56:01-56:03	1:34:07-1:34:22		
38:08-38:22		43:47-43:57		11:38-11:40	22:25-22:27	33:12-33:16	56:10-56:11	1:34:26-1:34:28		
38:29-40:40		47:44-47:53		11:49	22:29-22:30	33:50-33:52	56:17	1:34:40-1:34:43		
42:53-43:00		47:55-48:03		11:50-11:52	22:45-22:48	34:01-34:03	1:01:20	1:35:51-1:36:11		
43:04-43:13		48:34-48:37		11:55-11:56	22:56-23:03	34:18	1:01:21-1:01:23	1:36:12-1:36:16		
43:27-43:35		48:42-48:44		16:20-16:22	23:05	34:23-34:24	1:01:37-1:01:39			
43:40-43:43		48:47-48:50		16:27-16:30	23:07-23:13	34:27	1:01:43-1:01:46			
43:47-43:57		49:03-49:10		16:34-16:36	23:14-23:15	34:29	1:01:52-1:01:55			
47:32-47:53		49:13-49:27		16:38-16:42	23:18-23:22	34:31	1:02:00-1:02:01			
47:55-48:03		49:45-49:55		16:46-16:49	23:28-23:30	34:48	1:02:21			
48:08-48:37		53:52-53:58		16:50-16:54	23:33-23:40	34:54-34:59	1:02:28			
48:42-48:44		54:15-54:27		16:55	23:43-23:46	38:42-38:43	1:02:40-1:02:43			
48:47-48:50		1:02:17-1:02:23		16:59-17:03	23:47-23:48	38:46-38:47	1:02:53			
48:53-48:56		1:02:27-1:02:30		17:08-17:09	23:50-23:51	39:13-39:14	1:03:16			
49:03-49:10		1:02:31-1:02:33		17:18	24:09-24:10	39:20	1:03:23-1:03:26			
49:13-49:27		1:02:39-1:02:44		17:23-17:25	24:14-24:16	39:22-39:26	1:03:35-1:03:52			
49:45-51:40		1:02:49-1:02:52		17:31-17:34	24:24-24:26	39:42-39:44	1:10:04			
53:52-54:05		1:03:17-1:03:26		17:37-17:40	24:42-24:43	39:45-39:46	1:10:09-1:10:10			
54:15-55:35		1:08:42-1:08:52		17:41	24:55	39:49	1:10:16			
55:45-56:24		1:09:06-1:09:11		17:43-17:48	25:09-25:10	39:52-39:54	1:10:27-1:10:40			
TOTAL 33:13		TOTAL 7:32								TOTAL 10:20

Taula 15. Anàlisi quantitativa *Double Indemnity*. Font: Elaboració pròpia.

10.3.3. Scarlet Street

ANÀLISI QUANTITATIVA							
Scarlet Street							
Quants minuts apareix en pantalla?		Quants minuts apareix sola en pantalla?			Quants minuts parla?		
8:00-8:06	41:01-41:09	8:17-8:24	45:16-45:23	13:32-13:33	27:30-27:31	44:01-44:12	1:02:17-1:02:22
8:08-8:10	41:10-41:35	8:30-8:31	45:47-45:55	13:35-13:36	27:42-27:46	44:13-44:21	1:03:03-1:03:05
8:17-8:24	41:45-41:46	8:56-9:00	55:09-55:17	13:47-13:50	27:47-27:49	44.26	1:03:10-1:03:19
8:30-8:37	41:53-42:07	11:43-11:45	56:20-56:23	13:55-13:57	27:50-27:51	44:32-44:37	1:03:28-1:03:29
8:43-8:49	42:10-42:13	12:02-12:03	57:27:00	13:58-14:10	27:54-27:59	44:42-44:47	1:03:39
8:56-10:30	42:19-42:52	12:07-12:08	1:00:19-1:00:23	14:11	28:02-28:05	44:56-45:00	1:03:41-1:03:43
10:31-10:34	43:06-43:11	12:14-12:15	1:01:39	14:21-14:22	28:08-28:09	45.04	1:03:49-1:03:50
10:38-11:40	43:13-43:18	12:17-12:23	1:01:57-1:02:00	14:27-14:28	28:10-28:13	45:08-45:09	1:03:52-1:04:01
11:43-12:03	43:22-43:25	12:30-12:36	1:02:23-1:02:29	14:38	28:15-28:20	45:15-45:16	1:04:06-1:04:12
12:17-12:29	43:34-45:02	12:42	1:03:00-1:03:07	14:43	28:23-28:24	46:16-46:18	1:04:23-1:04:25
12:30-12:42	45:03-45:15	13:01-13:05	1:03:10-1:03:19	14:46-14:47	28:28-28:39	46:20-46:28	1:06:35-1:06:36
12:46-13:05	45:16-45:23	13:11-13:13	1:03:26-1:03:29	14:55-14:59	28:44-28:45	46:31-46:32	1:06:39-1:06:40
13:11-13:13	45:47-47:40	13:17-13:27	1:03:34-1:03:39	15:04	28:46-28:47	46:34-46:35	1:06:50-1:06:59
13:17-13:27	51:46-53:28	13:32-13:33	1:03:42-1:03:43	15:09-15:10	29:01-29:03	46:39-46:41	1:07:01-1:07:04
13:32-13:33	54:21-55:09	13:35-13:41	1:04:23-1:04:25	15:11-15:12	29:04-29:07	46:48-46:50	1:07:14-1:07:15
13:35-13:41	55:09-55:17	13:45-13:48	1:07:35-1:07:37	15:14-15:16	29:08-29:16	46:52-46:55	1:07:29
13:45-13:48	55:18-55:30	13:55-13:59	1:07:39-1:07:40	15:19-15:20	29:17-29:19	47:01-47:03	1:07:39-1:07:40
13:55-13:59	55:42-56:03	0:14:03	1:19:46-1:20:29	15:24-15:29	29:22-29:23	47:05-47:08	1:07:42-1:07:43
14:03-14:22	56:18-56:23	14:21-14:22	1:20:31-1:20:34	20:28	29:28-29:29	47:10-47:20	1:07:49-1:08:04
14:27-14:47	56:31-57:27	14:27-14:28	1:20:37-1:20:38	20:32-20:33	29:31-29:35	47.21	1:08:09
14:54-15:20	58:26-58:30	14:38	1:21:49-1:21:53	20:36-20:37	29:36-29:39	47:35-47:37	1:08:11-1:08:23
20:20-21:11	58:31-59:33	15:17-15:20	1:22:01-1:22:04	20:47-20:48	29:40-29:41	51:53-51:54	1:08:25-1:08:29
21:13-21:25	59:35-1:00:18	15:22-15:29	1:22:06-1:22:17	20:50-20:52	36.15	51:57-51:59	1:08:40-1:08:50
21:35-21:40	1:00:19-1:00:48	15:30-15:32	1:22:20	21:01-21:11	36:22-36:24	52:01-52:02	1:08:52
21:42-21:43	1:01:04-1:01:19	21:22-21:25	8:37	21:13-21:18	36:39-36:40	52:22-52:24	1:08:58-1:09:02
21:53-22:24	1:01:20-1:01:24	21:35-21:40	8:40-8:42	21:22-21:29	36:43-36:44	52:28-52:29	1:18:02
22:25-23:10	1:01:27-1:01:31	21:42-21:43	9:09	21:36-21:40	37:33-37:35	52:33-52:34	1:18:04-1:18:07
23:12-24:33	1:01:33-1:01:39	21:53-21:56	9:12-9:13	21:42-21:43	37:38-37:41	52:44-52:45	1:18:12-1:18:13
24:44-24:51	1:01:41-1:01:59	24:44-24:51	9:14-9:19	21:55-21:56	37:50-37:56	52:50-52:54	1.18:23
24:54-24:55	1:02:00-1:02:29	24:54-24:55	9:21-9:23	22:07	37:59-38:01	52:56-53:02	1.18:32-1.18:33
24:58-25:02	1:03:00-1:03:07	24:58-25:02	9:26-9:27	22:21-22:24	38:09-38:10	53:05-53:08	1:18:36-1:18:39
25:05-25:50	1:03:10-1:03:19	26:59-27:00	9:29-9:30	22:42-22:43	38:14-38:21	53:14-53:15	1:18:40-1:18:43
26:02-26:55	1:03:26-1:03:29	27:06-27:09	9:32-9:41	22.45	38.41	53:22-53:24	1:18:45-1:18:46
26:59-27:00	1:03:34-1:03:43	27:18-27:22	9:47-9:49	22:58-22:59	38:46-38:48	54:21-54:22	1:18:49-1:18:51
27:06-27:09	1.03:44-1.04:25	27:54-27:59	9:53-10:02	23:02-23:07	38:54-38:55	54:25-54:37	1:18:53-1:18:55
27:18-27:22	1:06:35-1:07:21	28:16-28:20	10:08	23:10	39:00-39:02	54:39-54:40	1:18:57-1:18:58
27:28-27:51	1:07:24-1:07:26	28:23-28:24	10:26-10:29	23:12-23:13	39:12-39:13	54:42-54:43	1:19:49-1:20:29
27:59-28:20	1:07:29-1:07:30	28:26-28:39	10:34	23:14-23:16	39:47-39:48	54:45-54:51	1:20:32-1:20:34
28:23-28:24	1:07:35-1:07:37	29:11-29:19	10:40-10:42	23:21-23:23	39:50-39:51	54:54-54:56	1:20:50-1:20:52
28:26-28:39	1:07:39-1:08:09	29:22-29:24	10:45-10:48	23:47-23:49	39:52-39:54	55:01-55:03	1:21:09-1:21:10
28:42-28:50	1:08:14-01:09:20	29:26-29:29	10:52-10:53	24:07-24:09	40:06-40:08	55:22-55:24	1:21:14
28:57-29:07	1:09:22-1:09:24	29:31-29:35	11:04	24:13-24:15	40:15-40:17	56:20-56:22	1:21:16-1:21:17
29:11-29:19	1:09:30-1:09:33	29:37-29:39	11:06-11:15	24:28-24:30	40:46-40:47	56.41	1:21:20-1:21:46
29:22-29:24	1:09:38-1:09:47	29:40-29:41	11:17-11:22	24:47-24:48	41.12	57:10-57:11	1:21:49-1:21:53
29:26-29:29	1:14:23-1:14:52	37:28-37:35	11:37-11:38	24.50	41:25-41:31	57:16-57:18	1:21:55-1:22:05
29:31-29:35	1:18:04	37:44-37:47	11:43-11:44	24:54-24:55	0:41:34	57.27	1:22:06-1:22:20
29:37-29:39	1:18:08-1:18:10	37:51-37:56	11:47-11:48	25:06-25:10	42.13	58:46-59:01	1:31:54-1:32:00
29:40-29:41	1:18:11-1:18:17	37:59-38:03	11:58-11:59	25:12-25:13	42.17	59:05-59:11	1:32:04-1:32:06
35:48-36:44	1.18:22-1.18:26	38:14-38:28	12:03	25:15-25:18	42:20-42:22	59:13-59:14	1:32:10-1:32:15
37:28-37:35	1.18:30-1.19:00	39:00-39:02	12:14-12:15	25:20-25:22	42:26-42:27	59:20-59:22	1:32:39-1:32:21

37:38-37:47	1:19:46-1.20:29	39:19-39:47	12:17-12:23	26:22-26:23	42:32-42:33	59:24-59:28	1:32:43-1:32:47
37:51-37:56	1:20:31-1:20:34	40:06-40:08	12:31	26:36-26:37	42:39-42:41	59:51-59:52	1:32:51-1:32:55
37:59-38:03	1:20:37-1.20:38	40:11-40:12	12.40	26:39-26:40	42:44-42:45	1:00:06-1:00:07	1:32:56-1:33:00
38:09-38:28	1:20:43-1:21.30	40:15-40:17	12:46-12:51	26:44-26:48	42:48-42:49	1:00:18	1:33:02-1:33:04
38:29-38:59	1:21:38-1:21:46	41:10-41:11	12:55-12:58	26:54-26:55	43:10-43:11	1:00:31-1:00:33	1:33:10-1:33:16
39:00-39:02	1:21:49-1:21.53	41:45-41:46	13:01-13:05	27.07	43:17-43:18	1:00:34-1:00:36	1:33:21-1:33:23
39:08-39:47	1:22:01-1:22:04	43:02-43:03	13:11-13:15	27:20-27:21	43.24	1:00:43-1:00:44	1:33:34-1:33:40
39:48-40:03	1:22:06-1:22:17	43:06-43:11	13:17-13:27		43:34-43:47	1:01:20	1:33:54-1:34:05
40:15-40:17	1:22:20	43:13-43:18	13:32-13:33		43:49-43:59	1:02:03-1:02:05	1:34:41-1:34:50
40:20-40:34		43:22-43:25	13:11-13:15		44:01-44:12	1:02:07-1:02:10	1:37:10-1:37:15
40:46-40:59		45:01-45:02	13:17-13:27		43:49-43:59	1:02:14-1:02:15	1:37:21-1:37:22
TOTAL 32:16		TOTAL 7:00			TOTAL 14:10		

Taula 16. Anàlisi quantitativa *Scarlet Street*. Font: Elaboració pròpia.

10.3.4. The Killers

ANÀLISI QUANTITATIVA				
<i>The Killers</i>				
Quants minuts apareix en pantalla?		Quants minuts apareix sola en pantalla?	Quants minuts parla?	
36:30-36:47	1:24:56-1:25:00	37:05-37:07	0:36:40	1:28:00-1:28:04
36:50-37:07	1:25:04-1:25:16	37:09-37:18	37:05-37:07	1:28:09-1:28:10
37:09-37:18	1:25:20-1:25:26	37:21-37:26	37:09-37:10	1:28:15-1:28:20
37:21-37:34	1:25:31-1:25:34	38:27-38:34	37:13-37:18	1:28:22-1:28:38
37:53-38:34	1:25:37-1:25:40	51:25-51:37	37:21-37:25	1:28:42-1:28:44
39:06-39:27	1:25:45-1:25:48	53:48-53:50	37:28-37:29	1:28:52-1:28:56
40:25-40:32	1:25:51-1:25:56	1:01:08-1:01:13	38:03-39:26	1:28:58-1:29:03
40:50-40:52	1:26:00-1:26:17	1:01:31-1:01:38	41:01-41:03	1:29:06
41:01-41:03	1:26:20-1:26:31	1:02:01-1:02:04	41:08-41:10	1:29:08-1:29:10
41:09-41:17	1:26:33-1:26:49	1:02:24-1:02:28	42:09-42:10	1:29:15-1:29:18
41:24-41:27	1:26:52-1:26:57	1:02:42-1:02:50	42:13-42:14	1:29:22-1:29:28
42:00-42:26	1:27:05-1:27:38	1:23:16-1:23:20	43:29-43:39	1:29:35-1:29:43
42:33-42:38	1:27:46-1:30:30	1:23:23-1:23:28	51:24:00	1:29:50
42:47-42:52	1:30:33-1:30:35	1:24:34-1:24:42	1:02:01-1:02:02	1:30:00-1:30:07
42:57-43:48	1:30:38-1:30:47	1:24:47-1:24:52	1:02:06-1:02:07	1:30:10-1:30:13
49:36-49:43	1:30:49-1:31:07	1:24:56-1:25:00	1:02:20-1:02:22	1:30:40-1:30:42
51:25-51:37	1:34:48-1:35:27	1:25:04-1:25:16	1:02:25-1:02:27	1:30:44-1:30:46
51:41-51:45	1:35:30-1:35:35	1:25:20-1:25:26	1:22:05-1:22:06	1:30:51-1:30:53
51:54-52:04	1:36:04-1:36:08	1:25:31-1:25:34	1:22:09-1:22:12	1:30:55-1:30:56
52:06-52:10	1:36:20-1:36:31	1:25:37-1:25:40	1:22:53-1:22:54	1:35:01-1:35:02
52:28-52:30	1:36:35-1:36:37	1:25:45-1:25:48	1:22:57-1:22:58	1:36:21-1:36:37
53:48-53:50	1:36:42-1:36:46	1:26:07-1:26:17	1:23:03-1:23:05	1:36:41-1:36:43
1:01:08-1:01:38	1:36:48-1:37:00	1:26:28-1:26:31	1:23:07-1:23:08	1:36:47-1:36:59
1:02:01-1:02:14		1:26:42-1:26:49	1:23:13	
1:02:24-1:02:28		1:26:52-1:26:57	1:23:18-1:23:20	
1:02:30-1:02:50		1:27:05-1:27:15	1:24:03-1:24:06	
1:03:12-1:03:14		1:27:33-1:27:38	1:24:18-1:24:19	
1:03:19-1:03:21		1:28:53-1:28:58	1:24:24	
1:03:22-1:03:25		1:30:26-1:30:30	1:24:40-1:24:42	
1:03:35-1:03:50		1:30:33-1:30:35	1:24:56-1:25:01	
1:03:55		1:30:38-1:30:47	1:25:05-1:25:09	
1:04:00-1:04:07		1:36:04-1:36:08	1:25:10-1:25:26	
1:04:13-1:04:18		1:36:20-1:36:22	1:25:32-1:25:34	
1:04:22-1:04:25			1:25:39-1:25:40	
1:22:02-1:22:26			1:25:44-1:25:48	
1:22:50-1:23:20			1:25:54-1:25:56	
1:23:23-1:23:28			1:26:04	
1:23:32-1:23:40			1:26:06-1:26:16	
1:23:44-1:24:27			1:26:38-1:27:01	
1:24:34-1:24:42			1:27:05-1:27:19	
1:24:47-1:24:52			1:27:53-1:27:57	
TOTAL 12:37		TOTAL 3:08		TOTAL 4:53

Taula 17. Anàlisi quantitativa *The Killers*. Font: Elaboració pròpia.

10.3.5. Gilda

ANÀLISI QUANTITATIVA					
Gilda					
Quants minuts apareix en pantalla?		Quants minuts apareix sola en pantalla?	Quants minuts parla?		
17:12-17:14	1:40:38-1:40:56	17:12-17:14	16:51-17:10	48:16-48:18	1:19:47-1:19:50
17:17-17:23	1:41:11-1:41:21	17:17-17:23	17:12	48:50-50:39	1:19:52-1:19:53
17:32-18:18	1:41:27-1:41:36	18:10-18:18	17:22-17:23	50:45-50:47	1:20:02
18:21-18:30	1:41:43-1:42:45	18:21-18:30	17:38-17:40	50:49	1:20:04
18:32-18:41	1:42:48-1:42:52	18:32-18:34	17:45-17:46	50:57-50:59	1:20:11
18:43-18:47	1:42:55-1:43:28	19:16-19:18	17:49-17:50	51:04	1:20:14-1:20:15
18:51-19:18	1:43:37-1:43:41	32:07-32:24	17:53-17:55	51:17-51:19	1:23:08
21:12-21:45	1:43:49-1:43:51	32:42-32:46	17:57-17:58	51:25-51:28	1:23:12
24:52-25:40	1:43:57-1:43:58	32:51-33:02	18:03-18:06	51:31	1:23:14-1:23:16
25:43-25:47	1:44:03-1:44:04	33:06-33:10	18:22-18:26	51:34-51:35	1:23:24-1:23:25
25:49-25:55	1:44:06-1:44:24	33:23	18:27-18:29	51:37-51:45	1:23:26-1:23:29
26:07-26:13	1:44:34-1:45:30	34:53-34:56	18:30-18:31	51:47-51:48	1:23:24
26:16-26:23		35:31	18:32-18:34	51:52-51:55	1:23:52-1:23:54
26:35-27:36		35:35-35:37	18:42-18:43	51:57-52:01	1:23:56-1:23:57
28:13-28:32		48:16-48:18	18:45-18:47	52:04-52:11	1:24:01-1:24:02
28:35-29:04		49:56-50:06	18:48-18:50	52:15-52:16	1:24:06-1:24:07
29:08-29:12		50:13-50:39	18:51-19:05	52:19-52:20	1:24:16
29:19-29:32		51:57-51:58	19:12-19:13	52:22	1:24:21
30:23-30:52		52:00-52:11	21:12-21:15	52:26-52:28	1:24:26-1:24:28
30:54-31:15		52:15-52:16	21:19	52:33-52:35	1:24:30-1:24:34
31:20-31:40		52:18-52:39	21:21-21:27	52:39	1:24:36-1:24:38
31:47-32:02		52:43-52:52	21:29-21:30	52:46-52:52	1:24:40
32:07-32:24		52:57-53:22	21:32-21:36	53:05-53:07	1:24:42-1:24:45
32:28-32:46		53:33-53:36	21:39-21:42	53:10-53:15	1:24:47-1:24:48
32:51-33:02		53:44-53:46	24:55-24:57	53:17-53:18	1:24:50-1:24:53
33:06-33:10		1:00:41-1:00:44	25:03-25:14	53:21-53:22	1:24:57-1:25:10
33:23-34:02		1:00:59-1:01:01	25:24	53:33-53:36	1:25:16
34:10-34:51		1:01:19-1:01:21	25:33-25:37	54:27-54:30	1:25:26
34:53-35:02		1:01:25-1:01:41	25:38	54:33	1:25:34-1:25:38
35:31		1:02:29-1:02:33	25:45	54:36-54:37	1:25:59-1:26:06
35:35-36:37		1:02:45-1:02:47	26:07-26:08	54:43-54:45	1:26:57-1:29:42
38:52-38:58		1:02:50-1:03:04	26:11-26:13	54:51-54:57	1:30:05-1:30:09
39:05-39:53		1:03:14-1:03:17	26:48	55:00	1:30:11
45:33-45:34		1:03:23-1:03:26	26:50-26:51	55:04	1:30:14
45:41-46:08		1:10:24-1:10:25	26:55-26:57	55:05-55:11	1:30:21-1:30:25
46:10-48:18		1:10:29-1:10:35	27:00-27:01	55:13-55:15	1:30:35-1:30:36
49:21-49:22		1:10:45	27:04-27:05	55:18-55:20	1:30:38
49:26-49:53		1:11:58-1:12:02	27:08-27:11	55:24-55:25	1:30:44
49:56-50:06		1:14:29-1:14:33	27:15-27:21	55:27-55:28	1:31:07-1:31:08
50:13-50:41		1:19:20-1:19:29	27:29-27:31	55:33-55:37	1:31:20-1:31:23
50:44-52:39		1:20:23-1:20:32	27:32-27:35	55:42-55:46	1:31:26
52:43-52:52		1:22:29-1:22:52	28:18-28:20	55:54-55:58	1:31:27
52:57-53:22		1:22:59-1:23:04	28:23-28:25	56:02-56:12	1:31:43
53:33-53:36		1:23:08-1:23:12	28:40-28:41	1:00:59-1:01:01	1:31:48-1:31:50
53:44-53:46		1:23:59-1:24:06	28:42	1:01:05	1:31:51
54:13-54:16		1:24:23-1:24:31	28:45-28:46	1:01:19-1:01:21	1:32:07-1:32:10
54:27-55:28		1:25:52-1:26:06	28:49-28:50	1:01:28	1:32:30-1:32:34
55:33-56:15		1:26:22-1:26:26	29:27-29:28	1:01:29-1:01:34	1:32:38-1:33:09

1:00:41-1:00:54		1:26:38-1:26:43	29:31-29:32	1:01:44-1:01:48	1:33:12-1:33:14
1:00:59-1:01:01		1:32:26-1:32:31	30:30-30:32	1:01:51-1:01:59	1:34:30-1:36:20
1:01:16-1:01:21		1:33:19-1:33:26	30:35-30:46	1:02:02-1:02:06	1:36:44-1:36:46
1:01:25-1:01:41		1:35:27-1:35:35	30:47-30:49	1:02:10-1:02:14	1:36:48-1:36:49
1:01:42-1:02:21		1:35:53-1:35:55	30:58-31:01	1:02:19	1:37:05
1:02:22-1:02:33		1:37:38-1:37:42	31:05-31:06	1:02:21	1:37:24-1:37:34
1:02:45-1:02:47		1:41:11-1:41:21	31:07-31:08	1:02:33	1:40:52
1:02:50-1:03:04		1:41:27-1:41:36	31:11-31:14	1:03:45-1:03:47	1:40:56-1:40:59
1:03:14-1:03:17		1:41:43-1:41:48	31:20-31:24	1:03:50-1:03:56	1:41:12
1:03:23-1:03:26		1:42:06-1:42:08	34:27	1:03:59	1:41:20-1:41:21
1:03:41-1:05:18			34:31-34:34	1:04:02-1:04:11	1:41:29
1:10:24-1:10:25			34:35	1:04:13	1:41:31-1:41:33
1:10:29-1:10:42			34:46	1:04:19-1:04:27	1:42:26-1:42:38
1:10:45-1:11:56			35:37	1:04:32-1:04:33	1:43:02
1:11:58-1:12:02			35:45	1:04:35-1:04:37	1:45:15-1:45:17
1:12:44-1:14:13			35:55	1:04:42-1:04:43	1:45:19
1:14:20			35:58-36:01	1:04:47	
1:14:29-1:14:33			36:17-36:18	1:05:00-1:05:02	
1:18:21-1:19:08			36:20-36:23	1:05:07-1:05:11	
1:19:12-1:19:18			36:26-36:27	1:10:59-1:11:00	
1:19:20-1:19:29			36:30-36:34	1:11:04-1:11:08	
1:19:38-1:19:55			39:07-39:08	1:11:18-1:11:19	
1:19:57-1:20:32			39:10-39:13	1:11:26-1:11:30	
1:22:29-1:22:52			39:18-39:20	1:11:32-1:11:34	
1:22:59-1:23:04			39:22-39:28	1:11:36-1:11:38	
1:23:08-1:23:12			39:32-39:35	1:11:43-1:11:44	
1:23:19-1:23:24			39:41	1:11:50	
1:23:41-1:25:42			39:43-39:44	1:13:06-1:13:07	
1:25:52-1:26:06			39:45-39:50	1:13:10	
1:26:07-1:26:48			45:50-45:54	1:13:20-1:13:21	
1:26:49-1:30:14			45:59-46:02	1:13:30-1:13:34	
1:30:21-1:31:27			46:06-46:08	1:13:36	
1:31:38-1:31:54			46:45-46:46	1:13:42-1:13:44	
1:31:56-1:32:06			46:49-46:50	1:13:47-1:13:51	
1:32:07-1:32:16			46:54-46:56	1:13:54	
1:32:19-1:33:08			47:00-47:03	1:14:03-1:14:04	
1:33:12-1:33:14			47:07-47:10	1:14:11-1:14:12	
1:33:19-1:33:26			47:17-47:28	1:18:49-1:18:51	
1:34:30-1:35:18			47:31	1:18:52	
1:35:21-1:36:21			47:33	1:18:57-1:18:59	
1:36:24-1:36:31			47:54-48:00	1:19:02-1:19:06	
1:36:36-1:36:46			48:01-48:03	1:19:37	
1:36:48-1:36:49			48:05-48:07	1:19:41-1:19:42	
1:36:56-1:37:42			48:10	1:19:44-1:19:45	
TOTAL 29:05		TOTAL 6:25			TOTAL 16:30

Taula 18. Anàlisi quantitativa *Gilda*. Font: Elaboració pròpia.

10.3.6. The Lady from Shanghai

ANÀLISI QUANTITATIVA						
<i>The Lady from Shanghai</i>						
Quants minuts apareix en pantalla?		Quants minuts apareix sola en pantalla?		Quants minuts parla?		
01:17-01:32	46:15-46:26	01:26-01:32	1:16:04-1:16:06	01:53-01:55	45:13-45:16	1:26:00-1:26:02
01:38-01:51	46:27-47:01	01:44-01:49	1:16:08-1:16:09	2:28-2:29	45:18-45:24	1:26:06-1:26:09
01:53-01:55	47:04-48:08	01:53-01:55	1:17:18-1:17:19	3:25	45:26	1:26:15
01:58-02:02	48:10-48:12	01:58-02:02	1:18:47-1:18:49	3:30-3:31	45:48-45:55	1:26:17
02:04-02:06	48:14-48:19	02:04-02:06	1:18:52-1:18:57	3:43-3:44	45:57-45:58	1:26:20
02:08-02:09	48:21-48:23	02:08-02:09	1:19:01-1:19:02	3:46-3:51	46:08-46:12	1:26:21
02:11-02:17	50:43-50:45	02:46-02:47	1:19:15-1:19:16	3:55-3:56	46:21-46:40	1:26:24
02:31-02:32	50:53-50:54	02:50-02:51	1:19:20-1:19:21	3:59	46:42-46:48	1:26:27-1:26:28
02:34-02:35	51:04-51:05	02:53-02:54	1:20:00-1:20:02	4:03-4:04	46:51-46:52	
02:39-02:42	51:40-51:48	02:57-02:58	1:20:04-1:20:05	4:05-4:06	46:54-46:55	
02:46-02:47	51:52-51:57	03:03-03:04	1:20:07-1:20:09	4:09-4:11	47:20-47:25	
02:50-02:51	52:03-52:09	03:23-03:25	1:20:14-1:20:16	4:17-4:19	47:35-47:40	
02:53-02:54	52:15-52:16	03:29-03:34	1:22:23-1:22:24	4:21	47:44-47:53	
02:57-02:58	55:53-56:04	03:42-04:00	1:22:26-1:22:27	4:26-4:27	47:55-48:10	
03:01-03:19	56:18-56:35	04:18-04:21	1:22:35-1:22:36	4:32-4:35	48:15-48:19	
03:23-03:25	56:40-1:00:16	04:46-04:49	1:22:38-1:22:39	4:53-4:54	51:42-51:43	
03:29-03:34	1:00:19-1:00:33	06:08-06:13	1:22:56-1:22:57	4:55-4:56	51.47	
03:42-04:00	1:00:40-1:01:05	06:16-06:24	1:22:03-1:23:05	4:59-5:02	52.05	
04:05-04:40	1:01:07-1:01:09	06:28-06:33	1:23:53-1:23:54	5:05	56.46	
04:46-06:13	1:01:17-1:01:42	06:36-06:42	1:24:43-1:24:45	5:11-5:12	56:51-56:52	
06:16-06:24	1:02:09-1:02:11	06:45-06:48	1:24:46-1:24:47	5:17-5:19	57.02	
06:28-06:33	1:03:22-1:03:34	11:31-11:32	1:24:50-1:24:51	5:21-5:23	57.10	
06:36-06:42	1:03:38-1:03:41	13:16-13:18	1:24:55-1:24:57	5:37	57.13	
06:45-06:51	1:04:04-1:04:05	13:22-13:24	1:25:18-1:25:28	5:41	57:18-57:19	
11:31-12:03	1:04:55-1:04:56	13:27-13:32	1:26:31-1:26:34	5:46	57.26	
13:16-13:18	1:05:11-1:05:13	13:34-13:35		5:49-5:50	57:38-57:39	
13:22-13:24	1:06:19-1:06:20	13:36-13:39		5:52-5:56	57:54-57:55	
13:27-13:32	1:06:37-1:06:38	14:37-14:39		5:59	57.56	
13:34-13:35	1:07:12-1:07:17	15:41-15:42		6:09-6:13	57.57	
13:36-13:39	1:07:19-1:07:30	15:53-15:58		6:20	58:10-58:15	
14:37-14:39	1:07:35-1:07:47	16:08-16:10		6:37-6:40	58:48-58:50	
15:41-15:42	1:07:54-1:07:55	16:15-16:16		11:49-11:50	58.53	
15:53-15:58	1:07:57-1:08:00	18:14-18:15		11:54-11:55	58:59-59:10	
16:08-16:10	1:08:09-1:08:11	18:41-18:45		15:39	59:12-59:15	
16:15-16:16	1:08:21-1:08:24	18:55-18:59		15:41-15:43	59.20	
16:20-16:23	1:09:09-1:09:17	19:56-19:58		16:22	59:35-59:36	
16:27-18:12	1:09:18-1:09:21	20:31-20:33		16:35-16:36	59:43-59:45	
18:14-18:15	1:09:24-1:09:31	20:43-20:45		16:39-16:40	1:00:24	
18:26-18:45	1:09:35-1:09:36	21:06-21:21		16:43-16:48	1:00:30-1:00:33	
18:56-18:59	1:09:37-1:09:41	21:29-21:42		16:56-16:57	1:00:36-1:00:37	
19:56-19:58	1:09:54-1:10:05	21:50-21:52		17:20-17:22	1:00:41	
20:29-20:33	1:10:51-1:11:02	21:58-22:15		17:26-17:29	1:00:46	
20:43-20:45	1:11:29-1:11:39	22:23-22:24		17:31-17:33	1:00:48-1:00:52	
21:06-21:21	1:11:44-1:11:46	25:10-25:12		17:47-17:49	1:00:55-1:00:57	
21:29-21:42	1:11:59-1:12:03	25:14-25:16		17:58	1:01:00	
21:50-21:52	1:12:29-1:12:34	26:06-26:09		18:02-18:03	1:01:04-1:01:05	
21:58-22:15	1:12:38-1:12:41	26:44-26:46		18:13-18:15	1:01:08-1:01:09	

22:19-24:00	1:15:21-1:15:24	27:31-27:33		18:58	1:01:11	
24:28-24:32	1:15:35-1:15:36	27:35-27:36		21:10-22:15	1:07:39	
25:10-25:12	1:15:42-1:15:44	27:53-27:54		22:40	1:07:41	
25:14-25:16	1:15:46-1:15:53	28:02-28:04		22:51	1:07:54	
26:06-26:09	1:15:57-1:15:58	28:28-28:31		23:03-23:04	1:07:57-1:07:59	
26:16-26:44	1:16:00-1:16:02	28:33-28:42		23:11-23:21	1:08:03	
27:22-27:33	1:16:04-1:16:06	28:50-28:52		23:23-23:24	1:08:10	
27:35-27:54	1:16:08-1:16:09	28:53-28:56		23:25-23:33	1:08:19	
28:02-28:04	1:16:32-1:16:59	29:32-29:33		23:40	1:08:23	
28:24-28:31	1:17:02-1:17:05	29:53-29:54		23:47-23:49	1:09:07	
28:33-28:44	1:17:18-1:17:19	30:09-30:12		26.16	1:09:19-1:09:20	
28:50-28:52	1:17:23-1:17:24	30:38-30:43		26:19-26:22	1:09:26-1:09:31	
28:53-28:56	1:17:28-1:17:38	30:48-30:51		26:24-26:29	1:09:57	
29:04-29:13	1:17:49-1:17:51	31:09-31:11		26:30-26:31	1:12:28	
29:27-29:28	1:17:55-1:17:56	31:42-31:44		26:36-26:39	1:16:37	
29:32-29:33	1:18:19-1:18:49	32:06-32:08		27.22	1:16:42	
29:35-29:40	1:18:52-1:18:57	35:40-35:44		27:26-27:27	1:16:44	
29:49-29:50	1:19:01-1:19:02	37:21-37:24		27:37-27:38	1:16:47	
29:53-29:54	1:19:15-1:19:16	37:25-37:33		27:40-27:41	1:17:04	
30:09-30:12	1:19:20-1:19:23	37:46-37:47		28:35-28:36	1:17:33	
30:28-30:43	1:19:30-1:19:31	40:55-40:58		28.51	1:17:37-1:17:38	
30:48-30:51	1:19:46-1:19:47	45:58-46:00		28:53-28:55	1:17:51	
31:00-31:02	1:19:49-1:20:02	46:06-46:07		30:40-30:42	1:17:56	
31:09-31:11	1:20:04-1:20:05	46:09-46:13		35.47	1:18:23	
31:42-31:44	1:20:07-1:20:09	46:15-46:16		35.49	1:18:40	
31:57-31:58	1:20:14-1:20:16	46:17-46:26		35:55-35:56	1:18:43-1:18:44	
32:05-32:08	1:22:23-1:22:24	46:27-46:35		36:12-36:13	1:18:45	
32:11-32:12	1:22:26-1:22:36	46:44-46:54		36:17-36:18	1:18:47	
35:28-35:37	1:22:28-1:22:39	48:10-48:12		36:22-36:23	1:18:49	
35:40-35:58	1:22:42-1:23:19	48:14-48:19		36:31-36:32	1:18:55-1:19:02	
36:03-37:00	1:23:34-1:23:54	50:43-50:45		36:34-36:40	1:19:17	
37:21-37:24	1:24:01-1:24:20	50:53-50:54		36:53-36:54	1:19:21-1:19:22	
37:25-37:33	1:24:23-1:24:25	51:04-51:05		37:58-37:59	1:19:51	
37:39-37:40	1:24:28-1:24:39	51:52-51:57		38:07-38:08	1:22:32-1:22:33	
37:46-38:43	1:24:42-1:24:45	52:03-52:09		38:11-38:16	1:22:37-1:22:45	
39:24-39:39	1:24:46-1:24:47	52:15-52:16		38:19-38:21	1:22:47-1:22:53	
39:48-39:56	1:24:50-1:26:29	55:59-56:04		38:23-38:26	1:22:56-1:22:57	
39:58-40:52	1:26:31-1:26:34	56:18-56:35		38:29-38:39	1:23:04	
40:53-40:58		1:01:04-1:01:05		39.38	1:23:17	
44:54-45:29		1:01:07-1:01:09		39.55	1:23:34	
45:33-45:34		1:09:18-1:09:21		40:04-40:05	1:25:00-1:25:01	
45:35-45:36		1:09:24-1:09:31		40.09	1:25:07	
45:40-45:42		1:09:47-1:09:51		40.33	1:25:20-1:25:23	
45:46-46:00		1:09:54-1:10:00		45:00-45:04	1:25:39-1:25:41	
46:04-46:13		1:12:31-1:12:34		45.06	1:25:46	
46:15-46:26		1:12:40-1:12:41		45.08	1:25:50-1:25:51	
46:27-47:01		1:15:31-1:15:36		45:09-45:10	1:25:54-1:25:55	
TOTAL 31:18			TOTAL 7:23		TOTAL 7:16	

Taula 19. Anàlisi quantitativa *The Lady From Shanghai*. Font: Elaboració pròpia.

10.3.7. The Town

ANÀLISI QUANTITATIVA							
<i>The Town</i>							
Quants minuts apareix en pantalla?			Quants minuts apareix sola en pantalla?		Quants minuts parla?		
03:17-03:19	34:22-34:29	1:51:11-1:51:16	05:42-05:44	48:40-48:45	3:57	28:22-28:24	1:07:13-1:07:14
03:34-03:47	35:02-35:06	1:51:26-1:51:37	05:49-05:58	48:49-48:52	4:30	28:26-28:33	1:07:20
03:49-03:52	37:26-38:44	1:51:44-1:51:50	06:00-06:02	50:21-50:35	4:32	28:34-28:50	1:07:22
03:55-04:03	39:20-39:25	1:51:54-1:51:58	06:30-06:31	1:05:28-1:05:31	4:40-4:41	28:52-28:57	1:07:44-1:07:45
04:08-04:31	39:26-39:29	1:52:01-1:52:04	06:51-06:54	1:05:50-1:05:51	10:31	31:59-32:00	1:07:59-1:08:00
04:34-05:05	39:30-39:31	1:52:06-1:52:13	07:19-07:22	1:05:55-1:05:58	10:35	32.06	1:08:04-1:08:05
05:08-05:11	39:33-39:36	1:52:29-1:52:34	07:45-07:52	1:06:17-1:06:21	10:40-10:41	32.15	1:08:12-1:08:13
05:42-05:44	39:38-39:39	1:52:39-1:52:51	11:16-11:22	1:08:11-1:08:13	10:46	32.26	1:16:13
05:49-05:58	39:40:00	1:53:23-1:53:28	17:20-17:29	1:08:52-1:08:54	10:52-10:54	35:04-35:05	1:16:14-1:16:15
06:00-06:02	39:42-39:45	1:54:00-1:54:02	17:35-17:38	1:08:59-1:09:05	11:00-11:05	37:28-37:29	1:16:17-1:16:18
06:30-06:31	39:48-40:05	1:54:31-1:54:33	17:42-17:45	1:17:15-1:17:21	11:14	37.30	1:16:22-1:16:23
06:35-06:36	40:12-41:04	1:54:52-1:54:55	18:50-18:52	1:17:27-1:17:31	11:27	37.32	1:16:27-1:16:29
06:51-06:54	41:08-41:25	1:55:02-1:55:04	18:56-18:57	1:18:46-1:18:52	11:29-11:32	37:47-37:59	1:16:39-1:16:41
07:05-07:10	41:31-41:32	1:55:16-1:55:21	19:00-19:02	1:18:56-1:18:59	18:44-18:46	38:06-38:08	1:16:47-1:16:49
07:19-07:22	41:36-48:00	1:55:22-1:55:29	19:11-19:17	1:50:20-1:50:32	18:49-18:52	38:11-38:12	1:16:55-1:17:04
07:30-07:32	48:28-48:34	1:56:34-1:57:47	19:18-19:20	1:50:38-1:50:42	18:56	38:15-38:18	1:17:05
07:45-07:52	48:35-48:37		19:21-19:27	1:50:52-1:50:53	18.59-19:01	38.23	1:17:06-1:17:08
10:22-11:00	48:40-48:45		19:29-19:31	1:51:00-1:51:05	19:33	38.36	1:17:10-1:17:14
11:03-11:33	48:49-49:05		26:31-26:33	1:51:57-1:51:58	19:43-19:48	38:38-38:40	1:19:01-1:19:04
17:20-17:29	49:11-49:15		26:48-26:52	1:52:06-1:52:13	19:55-19:56	39.31	1:19:11
17:35-17:38	49:18-49:36		26:58-27:01	1:52:29-1:52:34	20:05-20:19	39.36	1:19:16-1:19:18
17:42-17:45	49:38-49:44		27:06-27:09	1:52:39-1:52:40	21:59	39.40	1:19:19
18:14-18:18	49:46-50:43		27:17-27:20	1:54:00-1:54:02	22:02	39.56	1:19:27-1:19:34
18:23-18:25	1:05:25-1:05:32		27:22-27:25	1:54:32-1:54:33	22:16-22:23	40:04-40:06	1:19:37-1:19:38
18:44-19:20	1:05:40-1:05:51		32:11-32:16	1:54:52-1:54:55	22:29-23:09	40:20-40:23	1:50:20
19:21-20:33	1:05:55-1:05:58		32:22-32:28	1:55:02-1:55:04	23:15-23:16	40:40-40:42	1:50:43
21:54-23:19	1:06:01-1:06:02		33:50-33:53	1:55:28-1:55:29	23:19-23:22	40:46-40:48	1:50:52
23:34-23:39	1:06:10-1:06:16		34:22-34:29	1:56:34-1:57:47	23:27	40:53-40:54	1:51:03
23:40-23:54	1:06:17-1:06:21		34:54-34:59	1:58:16-1:58:19	23:34	41:01-41:03	1:51:14
23:58-24:03	1:06:23-1:7:26		35:02-35:06		23:41-23:49	41.37	1:51:28
24:04-24:44	1:08:00-1:08:06		37:59-38:10		23:55-23:58	41:43-41:46	1:51:57-1:51:58
26:16-26:28	1:08:11-1:08:13		38:15-38:19		24:06-24:07	48:45-48:46	1:52:00-1:52:03
26:31-26:33	1:08:18-1:09:07		38:21-38:23		24:18-24:29	48:49-48:51	1:52:09-1:52:11
26:48-26:52	1:16:07-1:16:08		38:34-38:41		24:33-24:36	48:55-48:57	1:52:32
26:58-27:01	1:16:11-1:16:15		39:20-39:25		24:40-24:41	49:02-49:03	
27:06-27:09	1:16:17-1:16:19		39:26-39:28		26.13	50.05	
27:17-27:20	1:16:22-1:16:23		39:30-39:31		26:17-26:21	1:05:27-1:05:29	
27:22-27:25	1:16:26-1:16:29		39:42-39:45		26:25-26:32	1:05:38-1:05:39	
27:27-29:03	1:16:37-1:17:21		40:00-40:01		27:34-27:35	1:05:42-1:05:50	
32:04-32:08	1:17:27-1:17:31		40:04-40:05		27.48	1:05:56-1:05:58	
32:11-32:16	1:18:46-1:20:08		40:12-40:14		27:54-27:55	1:06:19-1:06:22	
32:22-32:28	1:50:20-1:50:44		41:32:00		28:00-28:05	1:06:42-1:06:44	
32:32-32:36	1:50:48-1:50:53		41:41-41:43		28:11-28:12	1:06:57	
33:50-33:53	1:51:00-1:51:05		48:28-48:32		28.20	1:07:10-1:07:11	
TOTAL 27:52			TOTAL 5:15		TOTAL 5:18		

Taula 20. Anàlisi quantitativa *The Town*. Font: Elaboració pròpia.

10.3.8. Drive

ANÀLISI QUANTITATIVA			
<i>Drive</i>			
Quants minuts apareix en pantalla?		Quants minuts apareix sola en pantalla?	Quants minuts parla?
13:01-13:43	47:27-47:43	13:19-13:22	13:03-13:04
15:38-15:44	47:58-48:11	17:09-17:11	15:58-16:06
16:02-16:08	48:16-48:20	17:43-17:47	17:03-17:05
16:40-17:11	50:50-51:08	18:39-18:41	17:08-17:09
17:43-17:47	56:41-57:03	18:45-18:48	17:33-17:34
18:00-18:10	01:07:40-01:08:14	19:00-19:07	17:53-17:54
18:15-18:18	01:08:21-01:08:28	19:21-19:34	18:00-18:01
18:28-18:37	01:08:31-01:10:43	25:54-25:58	18:08-18:10
18:39-18:41	1:10:52-1:12:34	27:49-27:57	18:15
18:45-19:13	1:12:39-1:12:42	29:46-29:48	18:20-18:21
19:15-19:34	1:12:43-1:12:45	33:00-33:06	18:27-18:28
23:25-23:34	1:12:57-1:13:03	33:41-33:56	18:32-18:36
23:43-24:00	1:13:10-1:13:13	34:03-34:10	18:39-18:40
24:24-25:13	1:29:19-1:29:50	34:18-34:28	18:56
25:15-25:45	1:34:42-1:35:22	34:39-34:41	19:11
25:54-26:20		36:28-36:33	19:16-19:17
26:26-26:32		36:42-36:50	23:35-23:36
26:35-26:50		37:36-37:43	23:46-23:48
27:05-27:13		37:48-37:55	23:56
27:25-27:27		38:02-38:08	24:24-24:25
27:30-27:39		38:43-38:45	24:33-24:35
27:49-29:22		39:10-39:13	25:35-25:36
29:32-29:42		46:39-46:43	25:40:00
29:46-29:48		46:52-47:01	26:09:00
30:31-30:32		47:27-47:31	28:08-28:10
30:13-30:40		47:36-47:43	28:13-28:14
33:00-33:06		47:48-47:50	28:31-28:34
33:24-33:39		48:00-48:05	33:28-33:30
33:41-33:56		50:50-50:52	33:35-33:37
34:03-34:10		56:41-57:03	34:18-34:24
34:18-34:41		1:08:11-1:08:14	37:41:00
42:52-35:01		1:08:21-1:08:28	37:53-37:54
35:39-35:47		1:12:31-1:12:34	38:03-38:05
36:18-36:23		1:12:43-1:12:45	38:51-38:52
36:28-36:33		1:12:57-1:13:03	46:00:00
36:42-36:50		1:13:10-1:13:13	46:07:00
37:36-37:43		1:29:23-1:29:50	46:11:00
37:48-37:55		1:34:42-1:35:22	46:21:00
38:02-38:10			46:31-46:32
38:26-38:32			46:39-46:41
38:36-38:40			46:53-46:59
38:43-38:47			47:21-47:22
38:51-39:00			47:52-47:59
45:46-45:57			1:08:17-1:08:21
46:00-46:29			
46:39-46:43			
46:52-47:01			
TOTAL 18:47		TOTAL 4:53	TOTAL 1:24

Taula 21. Anàlisi quantitativa *Drive*. Font: Elaboració pròpia.

10.3.9. Gangster Squad

ANÀlisi QUANTITATIVA			
<i>Gangster Squad</i>			
Quants cops apareix en pantalla?		Quants cops apareix sola en pantalla?	Quants cops parla?
13:40-13:44	1:04:13-1:04:14	15:04-15:05	14:40
14:06-14:08	1:04:16-1:04:18	15:43-15:44	15:05
14:11-14:12	1:04:20-1:04:28	15:46-15:50	15:38
14:31-14:42	1:04:30-1:04:40	16:03-16:04	15:47-15:50
14:49-14:53	1:11:39-1:11:49	16:06-16:09	16:08-16:16
14:54-14:57	1:13:40-1:13:59	16:14-16:16	16:20-16:21
15:01-15:07	1:14:01-1:14:02	16:20-16:22	16:24-16:26
15:09-15:16	1:14:09-1:14:12	16:23-16:26	16:35-16:37
15:30-15:40	1:14:19-1:14:20	16:29-16:30	21:11-21:12
15:43-15:44	1:14:30-1:14:32	16:34-16:37	21:23-21:25
15:46-15:50	1:14:42-1:14:43	16:43-16:47	21:28-21:29
15:53-15:57	1:14:55-1:15:01	47:47-47:48	21:37-21:38
16:03-16:04	1:15:46-1:15:50	48:01-48:02	21:51-21:53
16:06-16:16	1:15:55-1:16:00	1:03:06-1:03:09	21:59
16:20-16:22	1:16:11-1:16:15	1:03:17-1:03:20	22:19-22:23
16:23-16:26	1:21:46-1:21:57	1:03:22-1:03:24	28:48-28:51
16:29-16:30	1:22:32-1:22:33	1:03:29-1:03:33	29:12
16:34-16:37	1:22:56-1:22:57	1:03:37-1:03:40	29:18-29:20
16:43-16:47	1:23:08-1:23:10	1:03:43-1:03:45	29:22
20:54-22:24	1:30:05-1:31:01	1:03:50-1:03:57	47:41-47:42
28:12-28:18	1:43:04-1:43:23	1:04:08-1:04:10	1:02:17
28:39-28:47		1:04:16-1:04:18	1:02:32
28:48-28:54		1:04:34-1:04:38	1:02:42-1:02:44
29:03-29:40		1:11:46-1:11:49	1:02:50-1:02:51
35:57-36:09		1:14:01-1:14:02	1:02:55-1:02:57
36:11-36:12		1:14:09-1:14:10	1:03:02-1:03:03
36:31-36:39		1:14:42-1:14:43	1:03:08-1:03:09
37:00-37:03		1:21:53-1:21:57	1:03:11-1:03:12
37:27-37:30		1:22:32-1:22:33	1:03:17-1:03:19
38:50-38:55		1:22:56-1:22:57	1:03:22-1:03:27
38:59-39:02		1:23:08-1:23:10	1:03:32-1:03:33
39:04-39:06		1:30:00-1:30:02	1:03:39-1:03:40
39:14-39:16			1:03:44
39:20-39:22			1:13:51-1:13:52
47:30-47:35			1:13:54-1:13:55
47:41-47:42			1:13:57-1:13:58
47:46-47:50			1:21:48-1:21:50
47:51-47:56			1:21:57
47:28-48:06			1:30:10-1:30:12
1:02:01-1:03:09			1:20:23
1:03:17-1:03:20			1:30:27-1:30:30
1:03:22-1:03:24			1:30:35-1:30:37
1:03:29-1:03:33			1:30:40-1:30:42
1:03:37-1:03:40			1:30:43-1:30:46
1:03:43-1:03:45			1:30:51
1:03:50-1:03:57			
1:04:08-1:04:10			
TOTAL 9:52		TOTAL 1:30	TOTAL 1:19

Taula 22. Anàlisi quantitativa *Gangster Squad*. Font: Elaboració pròpia.

10.3.10. Trance

ANÀLISI QUANTITATIVA							
<i>Trance</i>							
Quants cops apareix en pantalla?			Quants cops apareix sola en pantalla?		Quants cops parla?		
16:38-16:50	45:09-45:21	1:16:32-1:16:37	17:03-17:04	1:06:34-1:06:47	16:38-17:34	48.53	1:20:47-1:21:16
17:03-17:04	45:24-45:36	1:16:40-1:16:41	17:30-17:34	1:06:53-1:06:56	18:21-18:29	49:06-49:07	1:21:32-1:22:22
17:11-17:13	45:38-45:39	1:16:44-1:16:49	18:46-18:49	1:07:02-1:07:05	18:38-18:40	49:11-49:19	1:22:26-1:23:10
17:16-17:19	45:43-45:48	1:17:00-1:17:01	19:12-19:14	1:08:21-1:08:29	18.44	49:34-49:47	1:23:28-1:23:43
17:24-17:34	45:51-45:56	1:17:08-1:17:17	19:17-19:19	1:08:46-1:08:47	18:50-18:52	49:53-49:54	1:23:51-1:24:06
18:20-18:24	46:42-46:50	1:17:40-1:18:08	19:28-19:31	1:10:11-1:10:13	18:53-18:54	50:07-50:13	1:24:17-1:24:20
18:32-18:49	47:00-47:05	1:18:11-1:18:15	19:46-19:51	1:11:26-1:11:28	18:59-19:00	50:32-50:34	1:24:28-1:24:30
18:56-19:04	47:10-47:16	1:18:18-1:18:32	20:26-20:29	1:11:36-1:11:38	19:06-19:08	50:39-50:40	1:24:59-1:25:00
19:12-19:14	47:20-47:22	1:18:36-1:18:37	20:31-20:33	1:13:30-1:13:31	19:18-19:21	50:54-50:55	1:25:49-1:26:00
19:17-19:19	47:26-17:36	1:18:40-1:19:24	20:43-20:46	1:13:52-1:13:53	19:26-19:36	51:10-51:19	1:26:15-1:26:23
19:28-19:43	47:42-47:49	1:19:28-1:20:01	21:35-21:36	1:14:00-1:14:01	19:41-19:43	51:21-51:25	1:27:52
19:46-19:51	47:52-48:16	1:20:13-1:20:20	21:47-21:50	1:16:24-1:16:25	19:47-20:05	51:29-51:31	1:28:59-1:29:03
20:26-20:29	48:19-48:23	1:20:23-1:20:24	21:53-21:57	1:16:32-1:16:37	20:08-20:09	52.04	1:29:08-1:29:09
20:31-20:33	48:30-48:31	1:20:29-1:20:54	23:02-23:04	1:16:40-1:16:41	20:15-20:18	52:18-52:20	1:32:18
20:43-20:46	48:50-48:55	1:21:04-1:21:06	23:43-23:47	1:16:44-1:16:49	20:26-20:27	52:25-52:29	1:32:37-1:32:38
20:52-20:55	48:57-49:10	1:21:15-1:21:18	23:53-23:59	1:17:00-1:17:01	20:34-20:49	52.33	1:33:15-1:34:27
21:28-21:29	49:12-49:31	1:21:21-1:22:22	24:53-24:55	1:17:08-1:17:17	20:55-21:00	52:38-52:40	1:34:41-1:35:23
21:35-21:36	49:33-49:50	1:22:25-1:22:28	24:59-25:00	1:17:41-1:17:43	21:09-21:29	55:02-55:05	
21:47-21:50	49:52-49:54	1:22:29-1:22:38	25:15-25:18	1:18:36-1:18:37	21:39-21:41	55:22-55:23	
21:53-21:57	50:03-50:16	1:22:40-1:22:41	25:22-25:23	1:18:55-1:18:56	21:55-21:56	55:26-55:29	
23:02-23:04	50:36-50:38	1:22:53-1:23:01	25:29-25:31	1:19:08-1:19:13	22:58-23:01	55:34-55:40	
23:43-23:47	50:49-50:52	1:23:05-1:23:09	25:48-25:50	1:19:14-1:19:18	23:32-23:39	55:47-55:51	
23:53-24:24	50:53-50:55	1:23:17-1:23:20	25:58-26:12	1:19:20-1:19:24	24:03-24:06	55:56-56:04	
24:32-24:39	50:57-51:05	1:23:59-1:24:01	26:16-26:20	1:19:59-1:20:01	24:27-24:31	56:14-56:28	
24:44-24:50	51:08-51:27	1:24:16-1:24:18	26:23-26:26	1:20:23-1:20:24	24:38-25:40	56:34-56:36	
24:53-25:27	51:30-51:37	1:24:22-1:24:23	26:45-26:49	1:20:48-1:20:54	26.17	57:54-57:55	
25:29-25:34	51:39-51:53	1:24:39-1:24:40	27:23-27:28	1:21:04-1:21:06	26.22	58:06-56:09	
25:36-25:39	51:58-52:08	1:24:59-1:25:01	27:31-27:32	1:21:15-1:21:18	26:47-26:48	58:24-59:01	
25:40-25:47	52:13-52:16	1:25:08-1:25:10	27:34-27:37	1:21:21-1:21:29	26:54-27:10	59.24	
25:48-25:54	52:22-53:37	1:25:52-1:26:11	27:40-27:43	1:21:43-1:22:15	27:13-24:14	59:29-59:30	
25:58-26:12	53:56-53:58	1:26:13-1:26:19	27:48-27:50	1:22:25-1:22:28	27:22-27:23	59:35-59:37	
26:16-26:39	54:34-57:22	1:26:29-1:26:32	27:55-28:00	1:22:33-1:22:35	27:26-27:27	59:40-59:41	
26:45-27:28	57:25-57:40	1:26:39-1:26:41	29:57-29:58	1:22:40-1:22:41	27:36-27:37	59:43-59:44	
27:31-27:32	57:42-58:19	1:26:46-1:26:55	30:29-30:30	1:22:53-1:23:01	27:41-27:43	59:47-59:50	
27:34-27:37	58:27-58:29	1:26:58-1:27:17	31:10-31:19	1:23:05-1:23:09	27:49-27:50	59:53-59:57	
27:40-27:43	58:35-58:44	1:27:19-1:27:25	31:42-31:44	1:24:16-1:24:18	27:53-28:00	59:59-1:00:04	
27:48-28:12	58:50-58:52	1:27:30-1:27:38	32:16-32:17	1:24:22-1:24:23	28:04-28:10	1:00:19-1:00:20	
28:27-28:32	58:57-59:00	1:27:45-1:27:47	32:42-32:46	1:24:39-1:24:40	28:15-28:23	1:00:23-1:00:26	
28:34-29:02	59:02-59:25	1:27:50-1:27:59	33:40-33:42	1:26:58-1:27:17	28:25-28:34	1:01:52-1:01:55	
29:45-29:53	59:30-59:36	1:28:20-1:28:31	34:31-34:33	1:27:19-1:27:25	28:37-28:42	1:02:11	
29:57-30:08	59:39-59:41	1:28:39-1:28:42	34:37-34:41	1:28:49-1:28:51	28:51-29:16	1:05:00-1:05:01	
30:16-30:25	59:45-1:00:37	1:28:43-1:28:44	36:40-37:10	1:29:27	29:30-29:32	1:05:03-1:05:05	
30:29-30:30	1:00:43-1:00:50	1:28:49-1:28:51	37:12-37:15	1:29:52-1:29:55	29:35-30:00	1:05:08-1:05:09	
30:36-30:38	1:01:13-1:01:27	1:28:58	37:20-37:21	1:30:23-1:30:33	30:08-30:23	1:05:11	
30:40-30:45	1:01:32-1:02:00	1:28:59-1:29:00	37:28-37:32	1:30:58-1:31:00	31:03-31:04	1:05:19-1:05:23	
30:49-30:59	1:04:55-1:05:03	1:29:01-1:29:04	37:44-37:45	1:31:06-1:31:07	31.22	1:05:27-1:05:29	
31:03-31:39	1:05:08-1:05:09	1:29:08-1:29:14	41:44-41:46	1:32:15-1:32:25	3:27-21:28	1:05:34	
31:42-31:45	1:05:15-1:05:25	1:29:16-1:29:16	43:26-43:28	1:33:18-1:33:31	31.39	1:05:36	
35:53-35:54	1:05:28-1:05:29	1:29:24	43:30-43:32	1:33:35-1:33:52	32.16	1:05:41-1:05:42	

32:16-32:17	1:05:54-1:05:55	1:29:27	43:51-43:54	1:34:11-1:34:13	33:41-33:44	1:05:45	
32:42-32:46	1:06:34-1:06:47	1:29:30-1:29:31	44:31-44:32	1:34:15-1:34:18	33:46	1:05:46-1:05:47	
33:40-33:50	1:06:53-1:06:56	1:29:41-1:29:42	44:34-44:36	1:34:22-1:34:26	33:48-33:50	1:05:51	
33:59-34:04	1:07:02-1:07:05	1:29:52-1:29:55	44:37-44:38	1:35:05-1:35:13	33:59-34:02	1:05:53-1:05:54	
34:08-34:10	1:08:21-1:08:29	1:30:05-1:30:09	45:04-45:05		34:05-34:16	1:05:58-1:05:59	
34:14-34:17	1:08:46-1:08:47	1:30:23-1:30:33	45:51-45:56		34:24-34:26	1:06:38-1:06:39	
34:24-24:26	1:08:57-1:09:00	1:30:58-1:31:00	47:44-47:46		34:37-34:42	1:06:59	
34:31-34:41	1:10:11-1:10:27	1:31:06-1:31:07	48:30-48:31		34:44-34:47	1:07:08-1:07:09	
34:45-34:50	1:10:29-1:10:30	1:31:12	48:50-48:52		34:48-34:50	1:10:38-1:10:51	
34:59-35:05	1:10:33-1:10:40	1:31:17-1:31:20	48:53-48:55		34:54-35:14	1:10:54-1:11:00	
35:08-35:26	1:10:42-1:10:45	1:32:15-1:32:25	49:06-49:08		35:59	1:12:32	
35:46-35:48	1:10:57-1:10:59	1:32:36-1:32:47	49:12-49:15		36:07-36:09	1:12:46	
35:57-35:59	1:11:05-1:11:08	1:33:13-1:33:15	49:34-49:38		37:14	1:14:22-1:14:32	
36:05-36:12	1:11:26-1:11:28	1:33:18-1:33:31	50:03-50:08		37:31	1:14:44-1:14:58	
36:17-36:20	1:11:36-1:11:46	1:33:35-1:33:52	50:49-50:52		37:45-37:49	1:16:33-1:16:35	
36:25-36:32	1:11:50-1:11:51	1:34:00-1:34:07	52:13-52:16		38:01-38:05	1:16:44-1:16:47	
36:40-37:10	1:11:53-1:11:56	1:34:11-1:34:13	52:37-52:39		38:21-38:53	1:17:00	
37:12-37:21	1:12:01-1:12:07	1:34:15-1:34:18	54:34-55:06		39:30-40:17	1:17:13-1:17:17	
37:28-37:32	1:12:16-1:12:20	1:34:21-1:34:26	56:13-56:32		40:59-41:12	1:17:20-1:17:23	
37:44-37:49	1:12:23-1:12:25	1:34:46-1:34:48	57:25-57:40		41:20-41:52	1:17:29-1:17:34	
37:54-39:11	1:12:34	1:34:53-1:34:59	58:27-58:29		43:16-43:19	1:17:40	
39:42-39:46	1:12:37-1:12:40	1:35:05-1:35:13	58:35-58:44		43:26-43:31	1:17:43-1:17:44	
41:44-41:46	1:12:45	1:35:18-1:35:22	58:50-58:52		44:27	1:17:45	
0:42:27	1:13:22-1:13:25		58:57-59:00		44:34-44:35	1:17:47	
43:10-43:17	1:13:30-1:13:31		59:02-59:17		44:37-44:40	1:17:51-1:17:54	
43:26-43:28	1:13:33-1:13:34		59:39-59:41		45:01	1:18:06-1:18:18	
43:30-43:32	1:13:38-1:13:45		1:01:13-1:01:27		45:14-45:15	1:18:23-1:18:27	
43:51-43:54	1:13:52-1:13:53		1:01:32-1:01:35		46:35-46:36	1:18:33-1:18:49	
44:26-44:28	1:14:00-1:14:01		1:01:40-1:01:42		46:39-46:41	1:19:25-1:19:26	
44:31-44:32	1:14:02-1:14:05		1:01:46-1:01:47		46:46-46:50	1:19:28-1:19:30	
44:34-44:36	1:14:16-1:14:19		1:01:52-1:01:54		47:00-47:23	1:19:34-1:19:43	
44:37-44:43	1:14:23-1:14:34		1:04:55-1:05:03		47:31-47:34	1:19:46-1:19:49	
44:52-44:56	1:14:53-1:15:04		1:05:08-1:05:09		47:45-47:46	1:19:52-1:20:02	
45:01-45:02	1:15:12-1:15:18		1:05:15-1:05:25		48:00-48:01	1:20:05-1:20:06	
45:04-45:05	1:15:24-1:16:11		1:05:28-1:05:29		46:08	1:20:10-1:20:28	
45:06-45:07	1:16:24-1:16:25		1:05:54-1:05:55		48:10-48:51	1:20:37-1:20:40	
TOTAL 32:23			TOTAL 10:25			TOTAL 18:32	

Taula 23. Anàlisi quantitativa *Trance*. Font: Elaboració pròpia.

10.3.11. Sin City: A Dame to Kill For

ANÀLISI QUANTITATIVA						
<i>Sin City: A Dame to Kill For</i>						
Quants minuts apareix en pantalla?			Quants minuts apareix sola en pantalla?		Quants minuts parla?	
26:26-26:27	43:40-43:44	1:05:24-1:05:25	26:26-26:27	50:18-50:20	26:26-26:27	50:19-50:25
26:33-26:36	43:46-43:49	1:05:26-1:05:27	26:33-26:36	50:33-50:34	26:31-26:42	53.38
27:28-27:33	43:52-43:53	1:05:33-1:05:35	27:28-27:33	53:42-53:45	27:48-27:53	53:45-53:46
27:36-27:42	43:55-43:58	1:05:36-1:05:40	27:36-27:42	54:35-54:36	28:17-28:24	53.49
27:44-28:00	44:01-44:03	1:05:44-1:05:49	28:17-28:24	54:43-54:47	28:27-28:35	53:53-54:06
28:03-28:47	44:12-44:13	1:05:50-1:06:44	29:46-29:48	54:49-54:50	28:45-28:47	54:10-54:19
28:52-29:48	44:14-44:15	1:06:47-1:06:50	29:51-29:55	54:52-54:57	28:54-29:01	54.22
29:51-30:02	44:16-44:19		31:03-31:04	54:59-55:00	29:13-29:22	54:36-54:38
30:04-30:06	45:24-45:36		31:06-31:07	58:08-58:13	29:26-29:29	54:45-54:51
30:10-30:19	45:39-45:41		32:36-32:41	1:01:47-1:01:54	29:31-29:36	54:52-54:59
30:28-30:30	45:43-46:10		32:44-32:50	1:01:56-1:02:04	29:52-29:58	57:56-57:59
30:35-30:37	46:12-46:17		32:51-32:57	1:02:38-1:02:39	30:38-30:41	58:09-58:13
30:39-30:42	46:19-46:33		33:02-33:06	1:02:45-1:02:47	30:45-30:50	58:16-58:26
30:45-34:48	46:35-47:00		33:33-33:35	1:02:49-1:02:51	30:58-30:59	58:31-58:32
30:51-30:59	47:20-47:27		34:54-34:57	1:03:38-1:03:39	31:00-31:01	58.39
31:03-31:04	49:20-49:27		35:05-35:11	1:03:44-1:03:47	33.27	58:41-58:55
31:06-31:07	49:29-49:32		35:14-35:16	1:05:00-1:05:01	33:33-33:34	59:06-59:09
32:34-32:41	49:35-49:45		35:20-35:21	1:05:05-1:05:06	35.01	59:17-59:18
32:44-32:50	49:51-49:55		36:27-36:36	1:05:08-1:05:10	35.09	59:22-59:23
32:51-32:57	49:59-50:13		36:43-36:48	1:05:13-1:05:15	35:10-35:21	1:02:41-1:02:43
33:02-33:06	50:18-50:20		36:50-36:52	1:05:16-1:05:17	35:27-35:40	1:02:45-1:03:01
33:25-33:28	50:33-50:34		37:31-37:32	1:05:20-1:05:21	36:30-36:39	1:03:16-1:03:18
33:30-33:37	50:38-50:47		42:46-42:48	1:05:24-1:05:25	36:43-36:57	1:05:39-1:05:50
33:39-33:40	53:42-53:45		42:55-42:56	1:05:26-1:05:27	37:05-37:06	1:05:53-1:06:06
34:51-35:11	53:53-53:58		43:00-43:05	1:05:33-1:05:35	37:08-37:18	1:06:18-1:06:25
35:14-35:59	54:02-54:24		43:08-43:10	1:05:36-1:05:40	0:37:21	1:06:34-1:06:36
36:05-36:21	54:26-54:28		0:43:12	1:05:44-1:05:49	37:28-37:32	
36:27-36:36	54:32-54:36		0:43:13	1:05:50-1:05:59	0:42:45	
36:43-36:48	54:40-54:47		43:15-43:16	1:06:42-1:06:44	42:47-42:53	
36:50-36:52	54:49-54:50		43:18-43:19	1:06:47-1:06:50	42:56-43:05	
36:54-37:22	54:52-54:57		0:43:20		43:07-43:11	
37:27-37:30	54:59-55:00		43:21-43:24		43:16-43:20	
37:31-37:32	57:55-58:03		43:29-43:32		43:23-43:33	
37:55-37:59	58:08-59:11		43:36-43:38		43:37-43:38	
38:06-38:11	1:01:47-1:01:54		43:40-43:44		43:40-43:53	
42:39-42:48	1:01:56-1:02:04		43:46-43:49		0:44:16	
42:51-42:53	1:02:07-1:02:10		43:52-43:53		45:34-45:36	
42:55-42:56	1:02:38-1:02:39		43:55-43:58		45:39-45:40	
43:00-43:05	1:02:45-1:02:47		44:01-44:03		45:41-45:59	
43:08-43:10	1:02:49-1:03:30		44:12-44:13		45:55-46:10	
43.12	1:03:37-1:03:39		44:14-44:15		46:14-46:16	
43.13	1:03:44-1:03:47		44:16-44:19		46:22-46:24	
43:15-43:16	1:05:00-1:05:01		46:12-46:15		46:28-46:58	
43:18-43:19	1:05:05-1:05:06		47:20-47:27		0:49:25	
43.20	1:05:08-1:05:10		49:29-49:32		0:49:26	
43:21-43:24	1:05:13-1:05:15		49:35-49:45		49:30-49:33	
43:29-43:32	1:05:16-1:05:17		49:51-49:55		49:36-49:49	
43:36-43:38	1:05:20-1:05:21		49:59-50:13		49:56-50:16	
TOTAL 12:37			TOTAL 4:08		TOTAL 8:06	

Taula 24. Anàlisi quantitativa *Sin City: A Dame to Kill For*. Font: Elaboració pròpia.

Fundació TecnoCampus
Mataró-Maresme
Avinguda d'Ernest Lluch, 32
08302 Mataró (Barcelona)
Tel. 93 169 65 01
www.tecnocampus.cat



Centres universitaris adscrits a la

