

En 1908, Albert von Keller pintó una imatge d'una dona desnuda (Salomé i Judith fundides en una) sostenint casualment una espasa llarga i afilada. A la seva banda, sobre una cama, en una tenda azotada i gairebé arrasada per la tempesta, yace el cos desnudit i decapitat d'un home. El seu cap, ja mig oblidat, està abandonat entre el pols, als peus de la dona. Aquesta jove morena té rostre piculat i semític, poca front i llavis lívids, que donen fe de la seva degeneració. La mà de l'home decapitat encara toca la corona de laurel que intentava arribar quan el va atacar. Ella la passa amb desdén. L'artista donà a aquesta pintura crudament simbòlica un títol molt senzill: Amor. El seu propòsit no era moral, sinó agressiu. El públic que interpretava aquesta creació, profundament reconeguda com una obra mestra d'afirmació filosòfica, no era convidat a contemplar aquesta imatge de manera reflexiva. Abans bé, enfrontant-se a les estranyes coses que provocava el poder material de la dona sobre l'home, els espectadors se suposava que havien de tornar cap als guàrdies que rodejaven la tenda del heroi caigut i, com el Herodes de Wilde, llançar una crida al ginecidio: ¡Matad a aquesta dona!.

Les dones, sense embargo, estaven per totes parts, i últimament ja no eren tan misterioses, tan insondables ni tan estranyes com els artistes i intel·lectuals intentaven que semblés. Les dones de entre segles van tenir que patir la humiliació inefable de les fantasies barroques i autojustificades que els homes havien creat al seu voltant. Però la cosa tenia que ser cuinada i els egos vacil·lants havien de ser imitats. El ginecidio era, a totes llums, una fantasia extravagante, però, com el món anava a descobrir massa ràpidament, el ginecidio no ho era. Salomé i Judith eren jueves, com els intel·lectuals del període no se cansaven de señalar. Si la presència quotidiana i prosaica de les dones va fer impossible que la majoria dels homes mantinguessin una sensació permanent d'enemistat cap a elles, el jueu encara estava allà, culpable de tots els crímenes.

La dona, el gènere femení, en tant que substituta del verdug, en tant que Venus moderna en les seues pells bestials, solament podia, en última instància, ser conquerida si era transcendida en un procés lent i laboriós.

(pp.399-400 Ídols de perversitat , Bram Dijkstra)

Com es satanitzava la imatge de la dona? Com passa de ser un ideal poètic suau, bell i indefens cap a una imagerie pèrfida i malèvola? Perquè el període finisecular bull de misogínia latent? Com des d'aquest moment la imatge endemoniada de la dona cospa multitud de representacions artístiques , en especial la més visual i popular d'elles, el cinema? Això és el que intentaré reflectir.

De com s'estereotipitzen certes idees cristal·litzades en la consciència entre segles:

Les obres dels pintors, poetes i crítics mostren reiteradament com, durant els últims trenta anys del segle passat, l'aversion a les femines, les meravelles de la tècnica i la teoria de l'evolució (El origen de las especies 1868, Charles Darwin) s'havien conjugat per constituir la santa trinitat de la masculinitat en contra de l'entitat en regressió anomenada dona.

Darwin assenyalava la connexió entre la periodicitat fisiològica de les dones i el cicle llunar. Això li fa suposar que aquest fet s'origina en un període remot de l'evolució zoològica, així doncs, ambdues mantenen una estreta relació. El binomi lluna-femeneïtat serà emprat amb insistència per a tal d'equiparar-les o identificant-les reiteradament. La lluna és el símbol de la dona per excel·lència, i tot el que se'n desprèn: pal·lidesa, circularitat, malaltia, neurosi

El sexe femení es va convertir en un malson que emergeix del passat pre-evolutiu i llunyà de l'home, disposada en qualsevol instant a utilitzar l'atractiu animal de la seva bellesa física per interrompre l'escalada a la perfecció de l'home a finals del segle dinou.

Sota l'òptica finisecular, aquesta s'havia convertit en una bèstia delirant i depredadora, una criatura que s'alimentava de mascles, mitjançant un autèntic i absolut desenfrè sàdic.

Muchos intelectuales del período consideraban que era un hecho científico que, para la mujer, probar sangre era como probar la leche del deseo, y que un gusto así podía transformar a una mujer inocente y sin experiencia en una ninfómana insaciable. () La virgen y la puta, la santa y el vampiro, los dos términos mantienen una oposición dual: la que, de un lado, definiría a la mujer como propiedad privada exclusiva, eterna y dócil del hombre; y por otra parte su transformación, al cuestionar los derechos de propiedad masculinos, en una depredadora poliándrica que deseaba indiscriminadamente toda la esencia seminal del hombre. (pp. 334, Ídolos de perversidad Bram Dijkstra)

La classe masculina de tombants de segle es va obsessionar amb l'efecte degeneratiu que l'estimulació sexual de qualsevol tipus podia produir en les dones. L'única activitat adequada per a la femina era l'absolut ensimismament en la pràctica de la maternitat i el matrimoni. Ho veiem reflectit clarament, per exemple, a Lohengrin, de Richard Wagner: L'èxit terrenal de l'home estava inexpugnablement entrelligat amb l'abnegació de la dona. El seu nom deixa fins i tot d'existir a efectes legals després de les noces.

Un detall més sobre la conflictivitat que generava el tema sexual femení entre els intel·lectuals del moment: la convicció que les dones havien nascut masoquistes i res no desitjaven més que ésser colpejades i violades. Els sexòlegs feren el que pogueren per difondre aquesta idea.

Richard von Krafft-Ebing, en la seva obra Psychopathia Sexualis (1886) inventa el terme masoquisme, però l'aplica només als homes, ja que considera que el sotmetiment voluntari al sexe oposat és un fenomen psicològic en la dona.

En la literatura de finals del segle dinou i començaments del vint, que un autor s'apuntes a aquestes teories era considerat símbol d'extremada sofisticació intel·lectual, car que indicava estar molt ben informat de les qüestions d'interès científic. Trobem un exemple en Zola (una de les seves novel·les més famoses, Nana, està completament embeguda en idees d'aquest tipus) i diferents poetes simbolistes, com Baudelaire. Aquest ja li havia donat la volta al simbolisme positiu de l'analogia en referir-se a les dones com les flors del mal.

Apareixen en totes les manifestacions artístiques figures com Salomé, Dalila i Thaïs, que reflecteixen tot el llibertinatge de l'antiga Àsia, tots els misteris ambigus i sanguinaris de les religions perdudes, tots els crims comesos al voltant i per el sexe, com un catàleg de desesperades traïcions.

L'escenari operístic es va convertir en un dels llocs preferits per les caçadores de caps i les seductores de tota mena. Només mirant les obres de Wagner i Strauss trobem un assortit enorme de perversitat femenina. Però tampoc són els únics: Thaïs de Massenet, Turandot de Puccini, Rusalka de Dvorák

És fàcil, doncs, veure com i perquè s'anomenarà *vamps* a aquestes noves extensions de maldat femenina que Hollywood crearà i transformarà, però sense perdre de vista moltes de les idees ja preconcebudes al voltant de la dona.

És difícil fixar amb presició la data de les primeres aparicions cinematogràfiques de la figura de la vampiresa. Probablement s'inicia amb l'actriu nord-americana Theda Bara. Entre 1915 i 1919 fa unes 40 pel·lícules, alternant papers de seductora moderna amb personatges d'època adequats a la seva imatge: Carmen, Camille, Cleopatra, Madame Dubarry o Salomé. Però no tots els papers interpretats per ella encaixen dins del model de la *vamp*.

L'estrella que millor li dona vida en la dècada dels 20 és Nita Naldi. Morena i sensual, de mirada túbria i somriure maliciós, és la versió llatina de la seductora que hipnotitza als homes, per dur-los a la bogeria o a la ruïna. La seva pel·lícula més cèlebre és Blood and sand (Sang i arena, de 1921)

El firmanent hollywoodienc dels anys 20 està plagat d'estrelles d'origen europeu, però és Greta Garbo sobre la que s'aixeca el mite etern de la dona perillosa, de la dona maleïda i divina, obscura i senzilla, ja sigui Helena de Troia (la desitjada) o Salomé (la ballarina que demana per la seva bellesa el preu del crim).

I així crea el cinema a la *vamp*, transposició d'aquest etern ideal de la dona com deesa i com dimoni. En el setè art, aquest és un mite d'origen europeu i nòrdic. Neix en el cinema danès, el recull l'italià i l'acaba llançant el nord-americà amb la ja esmentada Theda Bara, que és la que dona el nom de *vamp*, tret d'una pel·lícula basada en un poema de Kipling, El vampir, de 1911.

Però Theda Bara és més que res un fet publicitari, elemental i burde de la dona perversa. Només amb l'aparició del cinema psicològic, principalment germànic, a partir de 1929 es fa possible l'existència de la vampiresa a la gran pantalla.

Greta Garbo és, sobre tot, un estat psicològic, i tot el que succeeix al seu voltant només té com a finalitat revelar-nos el secret d'aquell esperit i mostrar-lo en el deliri de la seva passió, o sigui, mostrar el cim nu de l'amor. Sobre aquest pedestal és erigida per les multituds la figura de Greta Garbo, la dona divina, la gran vampiresa, el mite etern.

Si Marlene Dietrich (en la que aprofundirem a continuació) pot ésser el final de Madame Bovary, Greta Garbo és sense cap mena de dubte Margaritha Gautier, el romàntic (i fàcil) personatge de Dumas fill: l'assedegada d'amor, l'asceta perseguida per deliris amorosos en el desert d'un erotisme impossible. Si té un últim amor, és només perquè rera d'ell arriba la mort. És exigent, dominant però llanguida, en un gest etern de desesperança i avidesa.

Especialitzada en papers d'adúltera tràgica, la podem veure fent dos cops d'Anna Karenina, perfecta imatge aristòcrata de passions baixes, que va cristalitzar en la seva figura.

Cada època té el seu ideal d'amor i erotisme, i l'ideal femení que els expressa (i en el cinema això és especialment visible) . Després d'ella, el símbol de la *vamp* va evolucionar i perdre els seus clàssics perfils. Però és allà, exacte i etern, perquè ella és el misteri femení fet cel·luloide, sense fons ni final.

La seva bellesa nòrdica no té res a veure amb el prototipus de la morena carnal, devoradora d'homes, això li dona un aire més modern i ambigu respecte del model originari.

El millor exemple d'aquesta autèntica imatge de la dona fatal està en la pel·lícula El demonio y la carne. (Brown, 1927) on la seva mirada impenetrable i el seu enigmàtic rostre fan de Felicitas quelcom verament diferent de qualsevol model anterior.

És també la gran estrella de moltes altres pel·lícules: La leyenda de Güsta Berlin (Stiller, 1924) La mujer ligera (Brown, 1928) i més però no són mai a l'altura del seu gran talent. Cal constatar que acaba refusant papers de seductora endemoniada i ben aviat, retirant-se de cinema i de la vida pública.

L'altra gran mite cinematogràfic i, en realitat, el que substitueix (o releva) a Greta Garbo és Marlene Dietrich.

La pel·lícula que la va llançar a la fama i en la que es reflecteix la nova vampiresa, la que parla, la que canta, la que embriuarà a mig món és El ángel azul de Joseph von Sternberg, estrenada al 1930.

En ella, Marlene Dietrich, amb el seu barret de copa, les mitges negres en ses cames perfectes, la seva veu ronca i les cançons greus i picarones s'imposa com a nou ídol. La gran il·lusió continuava, tornava a néixer de mans del cinema sonor.

La història tracta sobre les constants humiliacions patides per un vell professor universitari obsessionat amb Lola-Lola, una cantant de cabaret, que, aborrida de la companyia d'aquest el converteix en poc menys que un esclau. En aquesta narració fílmica de dominació sexual es mostra la llarga i total decadència del personatge a mans de la cantant.

Aquesta pel·lícula duu al cinema un nou sentit de l'erotisme; fins aleshores la figura de la *vamp* s'havia mogut per ambients refinats, distingits, brillants.. aquí la protagonista apareix en un cafè de mala mort, sòrdit, en els baixos fons. Lola-Lola no és una gran dona, de passions ardents i delicades, sinó una dona de mala nota, guapa, amb una atracció animal, obscura i morbosa.

Després d'aquest gran èxit segueix amb la seva fulminant carrera, representant sempre el mateix tipus de paper. Els seus estilistes la sotmeten a un règim brutal, l'esculpeixen en vestits sempre suggerents, li imposen un sofisticadíssim *glamour*, el que Hollywood necessitava.

Víctima d'aquesta imatge protagonitza d'altres pel·lícules, sempre amb una bona acollida per part del públic. Marruecos, La Venus rubia, i arriba a la màxima exaltació del seu cos com a artifici amb El diablo era mujer del 1935, també, com les anteriors amb Joseph von Stenberg, el seu creador.

Aquest tipus de *vamp* és obra tan del seu director com del què la societat demanava en aquells moments. No hem d'oblidar el difícil moment en el que es roden, el període d'entreguerres.

No és pas gens fàcil definir a quina classe de *femme fatale* representa aquest clixé que ella representa en un munt de films. Inamobible, sempre tan plena de misteri. Si li busquéssim un antecedent literari aquest seria sens dubte Madame Bovary de Gustave Flaubert, la dona que busca desesperadament en la seva petita vida real amors sobrehumans i plaers impossibles.

Aquestes dues estrelles han estat els prototipus més monolítics i famosos de vampiresa. El cinema ha donat multitud d'actrius que, d'una forma o una altra donaven vida a aquesta idea ja tan antiga de la dona maleïda, satanitzada. Podríem citar noms presents en l'imaginari col·lectiu de tots nosaltres (en tant que fills d'aquest segle) com Bette Davis, Mae West, Rita Hayword o Brigitte Bardot, però he considerat millor examinar el que seria la llavor , l'essència del què després es dividiria en multitud de vessants.