

# **NOVES *FEMMES FATALES* :**

## MONSTRES CULTURALS EN LA CINEMATOGRAFIA FEMINISTA DE HOLLYWOOD DEL SEGLE XXI

Màster en Estudis de Dones, Gènere i Ciutadania

Júlia Ventura i Vinyals

Tutora: Keren Manzano

Convocatòria Juliol – Setembre 2023

A la Isabel, la Lluïsa i les meves amigues

## RESUM

La present investigació explora les *femmes fatales*, un arquetip històric molt prolífic en les narratives de ficció, a través la producció fílmica occidental i mainstream de Hollywood del segle XXI. S'assenyalen les bases blanc-hetero-sexistes i binàries sobre què s'ha construït aquest arquetip i es contrasten els arguments pels què en l'actualitat se les considera personatges que poden perpetuar rols i estereotips sexistes i patriarcals, així com les noves aproximacions que en fan una escriptura i lectura des de postures feministes. Mitjançant les pel·lícules *Jennifer's Body* (Karin Kusama, 2009) i *Promising Young Woman* (Emerald Fennell, 2020), s'abordaran el manteniment i la transgressió de les característiques i discursos entorn feminitat, poder i perillositat de les noves propostes audiovisuals de *femmes fatales*, així com els discursos i contradiccions que encarnen.

**PARAULES CLAU:** *femmes fatales, feminisme, monstruositat femenina, teoria fílmica feminista, cinema, hollywood*

## ABSTRACT

The following investigative paper intends to carry out an analysis on the *femme fatale*, a very prolific archetype in fictional narratives, through the western mainstream film production of the 21<sup>st</sup> century Hollywood production. The white-hetero-sexist and binary bases on which this archetype has been built are pointed out and the arguments why they are currently considered characters that perpetuate sexist and patriarchal roles and stereotypes are contrasted, as well as the new approaches that make a writing and reading of them from feminist positions. Through the films *Jennifer's Body* (Karyn Kusama, 2009) and *Promising Young Woman* (Emerald Fennell, 2020), this study addresses the maintenance and transgression of the characteristics and discourses surrounding femininity, power, and danger in the new audiovisual proposals of *femmes fatales*, as well as the discourses and contradictions they embody.

**KEYWORDS:** *femmes fatales, feminism, monstruos feminine, feminsit film theory, cinema, hollywood*

# ÍNDIX

RESUM .....	2
ABSTRACT .....	3
1. INTRODUCCIÓ.....	6
1.2 Justificació de la investigació .....	7
2. OBJECTIUS I HIPÒTESI.....	9
3. METODOLOGIA.....	11
3.1 Mètodes d'investigació.....	11
3.2 Selecció del material escollit .....	13
3.3 Estat de la qüestió .....	15
4. MARC TEÒRIC .....	17
4.1 “Mira lo que ha hecho la guarra de tu hija”: Misoginia en la indústria cinematogràfica <i>mainstream</i> i les Teories Fílmiques Feministes.....	17
4.2 La monstrositat cultural femenina i queer com a eina d'anàlisi en el cinema de terror/horror .....	20
4.3 La <i>femme fatale</i> : la triangulació entre feminitat, rols culturals i perillositat.....	25
Propiosexualitat empoderada.....	26
Independència i autonomia.....	27
Mites, rols i expectatives de gènere que es desintegren amb els relats de les <i>femmes fatales</i> .....	27
Per què són perilloses, doncs? Mites derivats d'aquests trencaments .....	28
4.4 Relectures en les <i>femme fatales</i> de la nova onada de cinema feminista.....	29
5. PRAXIS <i>FATALES</i> AVUI: les representacions de <i>femmes fatales</i> de la cinematografia feminista del Hollywood segle XXI .....	33
5.1 Jennifer's Body.....	34
5.2 Promising Young Woman .....	44
6. CONCLUSIONS .....	55



## 1. INTRODUCCIÓ

Les nostres pors parlen sobre el sistema de creences i valors que tenim construït, com a persones i com a societat. El cinema, en aquest aspecte, és un generador d'imaginari col·lectius, creant rols i discursos que modelen el nostre comportament, afavorint identificacions o rebuig vers algunes representacions.

Des dels anys seixanta, les Teories Fílmiques Feministes han abordat l'aparell cinematogràfic com un generador de significants i significats sobre la configuració entre la feminitat i la masculinitat, la norma i els marges (Molina García 2020, 61), (Binimelis 2015, 10).

La història del setè art ha estat marcada per una mirada especialment masculina, patriarcal, binaria, cisheteronormativa, racista i colonial en el retrat de personatges que posaven en perill l'ordre moral, cultural i simbòlic de les nacions d'occident. Així, aquesta mirada s'ha encarregat de retratar a personatges que nadaven a contracorrent o no encaixaven dins aquestes normes i categories estanques com a éssers monstruosos, alimentant un impacte a favor de la política de terror i rebuig polític que traspassava més enllà de les pantalles i permeava la subjectivitat de diverses generacions. En altres paraules, aquest paradigma imperant a tota la indústria cinematogràfica, ha tendit considerar els monstres com a personatges malvats per culpa de la seva feminització, queerització o racialització (Creed 1993, 2022).

Tot i això, durant les últimes dues dècades degut a les reivindicacions dels moviments socials, la indústria *mainstream* està canviant i el retrat cinematogràfic clàssic de les figures monstruoses està veient el crepuscle dels seus dies. Actualment, les monstruositats han passat a tenir veu pròpia i a ser escoltades dins les narratives audiovisuals i alhora, a ser un subjecte de reivindicació des de les branques de la crítica social.

Dins d'aquest fenomen i per tal d'acotar relativament la mostra, la present investigació se centrarà en un tipus de monstruositat femenina en particular: les noves *femmes fatales*. Aquest apareix en la cinematografia durant la *belle époque* i es popularitza cap al 1920 representant un tipus de dona misteriosa, atractiva i perillosa, que emprava el desig sexual que causava als homes per al seu propi benefici. Les connotacions sociopolítiques de l'arquetip en la indústria cinematogràfica tenien una intenció en la seva existència, que ha anat evolucionant fins al punt en què ens trobem actualment: són les *femmes fatales* simplement arquetips antiheroics o podem considerar-les heroïnes feministes?

La meva intenció amb aquesta tesi consisteix en avaluar el desenvolupament d'aquest canvi de paradigma en aquest arquetip dins la cinematografia nord-americana de Hollywood del segle XXI i entendre en quina mesura hi ha pogut haver una reapropiació de l'arquetip per part de les cineastes feministes, com són i quins discursos i contradiccions encarnen.

En aquest aspecte, com a dona cis, blanca, europea i neurodivergent, pretenc que la meva contribució entorn un tema estudiat per acadèmiques brillants, pugui aportar una breu pinzellada sobre les dicotomies que susciten de les noves representacions d'aquest arquetip en relació als moviments feministes.

El meu enfoc parteix de l'anàlisi filmic de dues pel·lícules on s'explora la figura de la *femme fatale*. Aquestes són *Jennifer's Body* de Karin Kusama, estrenada el 2009 i *Promising Young Woman* d'Emerald Fennell del 2020 i els discursos creats al voltant dels rols i estereotips sobre feminitat, poder i perillositat. Aquesta aproximació serà conduïda des de l'anàlisi textual dues superproduccions de la cinematografia nord-americana *mainstream* mitjançant la metodologia de les teories de camp, amb un anàlisi textual instrumental i interpretatiu, entenent els films no només com a productes audiovisuals sinó també culturals, polítics i simbòlics.

## 1.2 Justificació de la investigació

Els mitjans de comunicació són un "aparell ideològic" (Althusser 1970, 21) que com a codificació discursiva, recullen, structuren i modifiquen la realitat (Stam 2001, 374), de la mateixa manera que l'estudi del cinema en l'acadèmia feminista també té aquest component bidireccional.

La cinematografia crea missatges que mai són imparcials i que poden ser interpretats segons el pensament i *background* de l'audiència (Pachón 1983, 111), . En moltes ocasions, aquests missatges passen a formar part de l'imaginari col·lectiu (Pardo 2001), de manera que el cinema, mitjançant certs judicis de valor, promocionant certs valors o silenciant-ne uns altres, té la capacitat de crear i reforçar models de comportament i la visió que en tenim d'ells (Furió 2019). En efecte, elaboren i sembren significats, imaginaris, discursos que poden ser interioritzats i reproduïts per les audiències, establint en molts casos, relacions de poder que contribueixen a la violència simbòlica cap a minories, grups infrarepresentats, estigmatitzats o marginalitzats.

La figura de la *femme fatale*, ocupa un espai ampli en el mapa audiovisual de la cultura pop occidental en una varietat de registres: des de noies adolescents, alienígenes de ciència-ficció, prostitutes, dones embarassades i amigues venjadores.

En la cinematografia *noir* de Hollywood, aquest arquetip es va consolidar després de la segona guerra mundial, representant la dona occidental reticent a un encaixar amb els rols socials patriarcals, monògames i heterossexuals, podent ser econòmicament autònoma i emprant la seva sexualitat de manera parasitària en altres persones per al seu propi benefici (Cook 1998, 68-70), (M. A. Doane 1991, 3), (Spicer 2002, 91) (Bronfen 2004, 106).

Les noves *femmes fatales* de la cinematografia del segle XXI permeten fer un plantejament feminista sobre la cultura popular contemporània i obren la porta a moltes debats sobre la representació femenina en rols relacionats amb *el gran mal*, gràcies a la seva intricada relació amb l'ordre patriarcal i els feminismes. En paraules de Katherine Farrimond:

Que la *femme fatale* es pugui llegir tant en termes d'ansietat conservadora com d'empoderament feminista parla directament de les contradiccions inherents a la gamma limitada de representacions del poder femení disponible al cinema americà contemporani. (Farrimond 2018, 2)<sup>1</sup>

Però quin sentit té en l'actualitat l'associació entre el conjunt d'expectatives culturals de gènere, el poder, la perillositat i la sexualitat d'aquesta figura? Quins discursos genera i des d'on s'enuncien? El meu interès neix en aquesta complexització més enllà de les propostes del cinema negre en el Hollywood del segle XXI. Amb aquesta investigació pretenc posar llum sobre algunes qüestions com la relació entre les representacions contemporànies d'aquestes monstruositats femenines, l'ordre patriarcal en què sorgeixen, la violència simbòlica amb què amenacen i la diversitat de discursos i posicionaments que encarnen en relació als feminismes. Giulia Colaizzi (2007, 10) afirma que la cultura audiovisual és central en les nostres vides, com una sintonia hegemònica omnipresent i, per tant, cal aprendre a llegir-la i entendre-la des de l'artificialitat de la seva naturalesa construïda.

---

<sup>1</sup> Traducció pròpia de l'anglès.



## 2. OBJECTIUS I HIPÒTESI

Després d'haver-ne fet cinc cèntims a la introducció, concretaré la hipòtesi central d'aquest estudi i els objectius que la vertebraran. M'interessa el canvi de paradigma en la veu i el retrat de la figura de la *femme fatale*. Especialment en la reapropiació d'aquest arquetip per part de les noves narradores cinematogràfiques feministes reconegudes, com per les teòriques feministes especialitzades en el gènere cinematogràfic de terror/horror<sup>2</sup> com Barbara Creed (2022), Patricia Pisters (2020), Elisabeth D. Macaluso (2019) o Alison Peirse (2020).

Parteixo de l'anàlisi de les *femmes fatales* cinematogràfiques com una de les moltes expressions de la monstrositat femenina, en aquest cas vinculada amb els rols i les expectatives de gènere culturals de les societats occidentals (Williams 1984, 89), (Creed 1993, 123 i 2020, 68). Així, el corpus de la recerca desgranarà com la ficció cinematogràfica triangula la feminitat, la perillositat i el poder en aquest arquetip, i com les narratives actuals aporten una nova visió més enllà de la proposta clàssica de les *femmes fatales* donant-los un *motu* propi del qual se n'ha fet una lectura feminista.

La hipòtesi entorn la qual s'estructura el treball és la següent:

*Les noves veus feministes de la indústria cinematogràfica s'han reapropiat de les representacions tradicionals de les femmes fatales reconfigurant-ne les connotacions socioculturals occidentals.*

En aquest treball pretenc fer una radiografia de les recents aportacions feministes en quant a la reconceptualització i l'aprofundiment de personatges que havien estat retratades de manera superficial, des de i per la mirada i plaer masculins, aportant una visió crítica en relació als feminismes i a l'empoderament femení que encarnen. Així, els objectius entorn els que girarà aquesta investigació són els següents:

1. Fer una relectura crítica de l'arquetip de feminitat monstruosa *femme fatale* de la cinematografia feminista recent a través de les eines teòriques dels estudis de gènere.

---

<sup>2</sup> Durant la tesi faré referència a l'audiovisual de terror/horror com un paraigües amb què englobar el gènere cinematogràfic de terror, així com altres subgèneres com la ciència ficció o els psico-thrillers. Tal com desenvolupo més extensament al marc teòric (pàg. 20), proposo integrar els productes audiovisuals en termes del retrat que en fan sobre qüestions que generen incomoditat, temor o angoixa, desdibuixant els límits d'allò sobrenatural i allò quotidià.

2. Explorar si les noves propostes de *femmes fatales* de la nova onada de cinema feminista subverteixen rols i expectatives patriarcalcs o discursos masculistes, si proposen nous rols de feminitat.
3. Indagar en les contradiccions que poden implicar els posicionaments d'aquestes noves *femmes fatales* en relació a l'empoderament, la feminitat i la crítica feminista.
4. Examinar la proposta visual en relació a la mirada d'aquests personatges i com aquesta dialoga amb les representacions clàssiques i l'audiència.

### 3. METODOLOGIA

#### 3.1 Mètodes d'investigació

Per tal d'explorar la hipòtesi anteriorment formulada i els seus subconseqüents objectius, partiré del marc dels estudis de gènere i la Teoria Fílmica Feminista com a base estructuradora de la investigació. L'objecte d'estudi, que justificaré en el següent apartat, són dos superproduccions de Hollywood, on s'explora l'arquetip de *femme fatale* des de diferents tendències del cinema contemporani.

Tal com argumenten Francisco Zurián i Beatriz Herrero (2014, 11), el paradigma metodològic sustenta l'anàlisi cinematogràfica d'aproximació deductiva des de quatre disciplines: la semiòtica, la sociologia, la psicologia i la psicoanàlisi. La meua intenció és desmarcar-me del científicisme d'aquest paradigma, sense encasellar-me en una d'aquestes disciplines per dur a terme les radiografies fílmiques. També vull evitar que el meu treball s'entengui com una anàlisi de personatges o de trames sense que realment s'aprecii una metodologia d'acord amb la tradició acadèmica dels estudis de gènere.

En aquest aspecte em sembla més adequat el paradigma de les "teories de camp" de Francesco Casetti (2005, 24-25) pels motius que exposaré a continuació.

El paradigma de les teories de camp de Casetti (2005) consisteix a crear un "camp d'observació" i un "camp de preguntes", en què, de manera inductiva, podem plantejar-nos qüestions vinculades als objectius d'aquest treball.

Les teories de camp (Casetti 2005, 201-202), tenen tres característiques principals que van a favor de la manera en què vull abordar l'estudi de les *femmes fatales* de la nova cinematografia de horror/terror del segle XXI. Primerament, en el posicionament actiu de l'observadora respecte l'objecte d'estudi. D'acord amb aquest postulat, compartit per Sandra Harding (1987) o Claire Johnston (1980) entre d'altres, aprofito per recordar la presentació del meu coneixement situat a la introducció d'aquest treball. La segona característica se centra en què, les teories i argumentacions entorn una investigació no neixen de dades exteriors recollides sinó de la formulació de les preguntes adequades, que en aquest cas, desgranaré posteriorment. En la línia de Giulia Colaizzi (2007, 10-11) aquestes incògnites m'han de permetre reflexionar críticament respecte la representació, la construcció de la subjectivitat i la identitat, l'epistemologia i la cultura contemporànies, les múltiples relacions de poder que ens travessen històricament, o la percepció i definició

de què és real i la construcció d'allò cultural a partir dels plantejaments dels estudis de gènere, raça, classe i altres interseccions. En tercer lloc, les teories de camp són útils per al meu estudi filmic en la mesura que no pretenen crear un discurs sobre una totalitat d'un corpus cinematogràfic -com si pretén el paradigma metodològic de què em vull desmarcar- sinó conèixer-los en les seves particularitats.

Definides les característiques d'aquesta metodologia, continuo amb la proposta de les preguntes que m'han de permetre reflexionar entorn els films seleccionats. Així, l'anàlisi quedarà vertebrada per obra i gràcia de les següents interrogants:

- Quin cos i experiència habita com a *femme fatale*?
- La seva *fatalité* és una qualitat inherent o adquirida?
- Com a *femme fatale*, quin és el seu objectiu dins la narració i quins mecanismes emprava per aconseguir-lo?
- Quines convencions visuals es mantenen i quines es trenquen en comparació a les representacions clàssiques?

Per respondre-les amb un enfocament qualitatiu partint d'allò considerat en el marc teòric i elaborar finalment unes teories de camp, aquesta investigació opera a través del mètode d'anàlisi textual, emprant *Jennifer's Body* (Kusama 2009) i *Promising Young Woman* (Fennell 2020) com a casos d'estudi.

Segons Robert Stam (2001, 220) l'anàlisi textual permet explorar els codis que intervenen en una narració cinematogràfica (allò que consumim a la pantalla) i extra-cinematogràfica (allò que adquirim més enllà del que acabem de consumir a la pantalla), amb un o diversos texts. Alan McKee (2001, 4) posa èmfasi a l'hora de reconèixer que aquests productes culturals estan influïts per la naturalesa contextual en la construcció dels significats i, per tant, aquests poden crear discursos contradictoris paral·lels.

Dins aquesta anàlisi textual usaré l'anàlisi textual interpretativa i l'anàlisi textual instrumental. Em valdré de l'anàlisi interpretativa per explorar la naturalesa semiòtica i estètica del film, és a dir, n'estudiaré els components formals del llenguatge cinematogràfic (la imatge, la mis-en-scène, el so, el muntatge, la narració) segons la definició de David Bordwell i Kristin Thompson (1995) en la seva obra fonamental sobre anàlisi cinematogràfica. Especialment per com aquests elements poden complementar una anàlisi més aviat instrumental que ara desenvoluparé. Així mateix, també em

recolzaré en les anàlisis d'autorxs que han estudiat aquests films anteriorment, per tal de complementar les meves teories.

D'acord amb els plantejaments de Lauro Zavala (2010, 65), qui afirma que l'anàlisi textual instrumental pretén emprar les pel·lícules per finalitats específiques (entenent el cinema com un instrument de comunicació part de la indústria de l'entreteniment), en la meua investigació analitzaré els metratges seleccionats, no només com a productes cinematogràfics, sinó també com a productes generadors de cultura, i encarar les reflexions que puguin sorgir d'aquesta investigació com "Un saber sobre el cine y al mismo tiempo más allá del cine." (Casetti, 2005, 346-347). Per això, en sintonia amb Alvin Toffler (1992), Marc Prensky (2001) o Henry Jenkins (2006) reconec que les audiències contemporànies són actives i participatives, i per tant la seva resposta en el context digital també ofereix l'oportunitat d'escrutar aquests discursos cocreats.

### 3.2 Selecció del material escollit

El material seleccionat consisteix en dos llargmetratges de ficció: *Jennifer's Body* (Karin Kusama, 2009) i *Promising Young Woman* (Emerald Fennell, 2020).

Malgrat que els films són independents l'un de l'altre, comparteixen criteris comuns que permeten a fer-ne una lectura profunda entorn el tema principal de la recerca.

Són llargmetratges de terror/horror del segle XXI, del subgènere *rape-revenge*, produïts dins la indústria nord-americana de Hollywood (de gran pressupost) i distribuïts en circuits occidentals i que tant en la narrativa com en la posada en escena van més enllà de la *male gaze*. Els personatges protagonistes són femenins i encaixen dins la categoria tradicional de *femme fatale* amb un twist contemporani. És a dir, els rols de gènere i les expectatives culturals en relació amb la seva sexualitat i feminitat contra els que es rebel·len i la veu pròpia són la pedra angular del film, fent que, en totes i cadascuna d'elles, el seu empoderament impliqui un perill per al manteniment de l'*statu quo* patriarcal. En paraules de Creed:

Les protagonistes femenines [tant dels films seleccionats en aquesta tesi com dels nous *monstrous feminine* del segle XXI] desafien les definicions patriarcales del que constitueix el paper femení adequat dissenyat per mantenir les dones impotents i marginades. Determinades a descobrir la seva pròpia identitat i desitjos, els personatges

femenins s'embarquen en un viatge a la fosca nit de l'abjecció, on s'enfronten als horrors subjacents de l'ordre patriarcal.<sup>3</sup> (Creed, 2020, 2)

L'elecció del corpus s'emmarca en un moment sociocultural de molt debat entorn els feminismes, el postfeminisme i el masclisme del segle XXI, permetent-me indagar sobre l'intertext i els discursos que es generen entre productes audiovisuals i audiències. Especialment, vinculant-ho al trencament de rols i expectatives de gènere a l'hora de parlar sobre violència rebuda i retornada, el consum dels cossos i l'agència femenina de la mà de noves directores feministes.

Un dels aspectes més rellevants de la mostra escollida és el seu abast. En tractar-se de superproduccions de distribució internacional, la seva incidència potencial recau en un gruix de públic molt ampli, especialment en el context occidental. La cinematografia estatunidenca, ens agradi o no, juga un paper molt destacable en l'elaboració de la cultura popular occidental. Així mateix, la investigació acadèmica i el ressò i debat en xarxes socials entorn aquests metratges no és escassa, de fet un dels criteris de selecció ha estat el fructífer recorregut que han tingut aquests films també en el circuit mediàtic i acadèmic, amb una crítica que ha generat discursos molt polaritzats.

Un altre criteri de selecció ha estat el d'escollir només films de dones que pretenien tenir un discurs obertament feminista entorn la violència masclista i amb les seves cintes precisament obrien la porta al debat de les derives de diferents postures feministes i antifeministes del nou segle.

Vull aclarar que m'interessa superar les limitacions que podria comportar entendre la selecció d'aquest material com un "cinema femení" o "cinema feminista" "cinema de dones" o "cinema per a dones". Així, m'adhereixo a la proposta de *gynocine* de Barbara Zecchi (s.f.):

Argumento que, primero, este nuevo término evita las connotaciones que están implícitas en el adjetivo "feminista" y las desplaza del texto a mi interpretación. En otras palabras, yo soy la que está engendrando este corpus a través de mi perspectiva feminista. El gynocine no es necesariamente feminista, pero su interpretación sí lo es.

Certament, tant la temàtica com la literatura que l'envolta em permetria fer una recerca molt dilatada i que desbordaria el propòsit d'aquesta tesi, però m'he cenyit a dues que em permeten parlar del canvi en el punt de vista narratiu i a la diversitat sexo-genèrica i afectiva. L'elecció de no centrar-me en una sola peça partia de la possibilitat d'obrir la

---

<sup>3</sup> Traducció pròpia de la versió original en anglès.

investigació a molts més films, pel que si m'estancava en un de sol aquesta mirada panoràmica quedava diluïda.

*Jennifer's Body* (Kusama 2009) permet abordar l'arquetip en un to molt més surrealista, en canvi, *Promising Young Woman* (Fennell 2020) és una aposta més realista.

Sóc conscient del biaix que comporta haver escollit una cinematografia occidental de Hollywood, dirigida i protagonitzada per dones blanques de classe mitjana, i de la hipocresia amb què pot ser llegit el meu discurs feminista si no sóc crítica amb l'hegemonia discriminatòria dels discursos blancs nord-americans. Aprofito per recalcar que no he trobat una filmografia no blanca que encaixi amb els criteris de selecció del material (films de terror/horror, de gran pressupost, nord-americans, produïts al segle XXI, dirigits per dones, intencionadament enfocats als debats feministes, protagonitzats per *femmes fatales*, narrats en primera persona, i que han generat controvèrsia en la seva rebuda).

Em vaig plantejar incorporar *Us*, dirigida per Jordan Peele, protagonitzada per Lupita Nyong'o i estrenada el 2019, per aportar una òptica sobre les *femmes fatales* no blanques, àmplia i permeable més enllà de les opressions de socioculturals gènere i desvincular-la precisament de la sexualitat i la independència/solitud de l'arquetip, passant d'un fenomen individual, a noció més estructural. No obstant això, per qüestions d'extensió, aquesta investigació només es pot permetre incloure les noves *femmes fatales*, no les *post fatales*. En qualsevol cas, queda com una línia d'investigació futura.

### 3.3 Estat de la qüestió

La literatura entorn la figura d'antiheroïna femenina és prolífica en diverses disciplines, des de la història de l'art i la literatura com també en la cinematografia, encara que acumuli molts menys anys de representacions.

A principis dels setanta, moment de revolució per la Teoria Fílmica Feminista (Molina García 2021), comencen a sorgir estudis entorn la cinematografia de Hollywood com *Popcorn Venus: women, movies and the american dream* (Rosen 1973) i *Women and the sexuality in the new film* (Mellen 1974), destriant quins tipus de representacions femenines i significats encarnaven. Allà comencen a aparèixer alguns textos sobre la definició de la *femme fatale clàssica* com un estereotip, aquella que sorgeix en el cinema

noir dels anys trenta i obeeix l'estereotip de “mala” dona que ha d'esdevenir “bona” gràcies a l'amor romàntic o en cas contrari, ser castigada.

Al llarg dels anys la *femme fatale* estereotipada guanya protagonisme al cinema dels setanta i vuitanta, estenent-se més enllà del film-noir en altres gèneres cinematogràfics, guanyant capes i consegüentment, més estudis sobre el seu desenvolupament i sobre l'heterogeneïtat de lxs espectadorxs i els eixos de desigualtat que les travessen.

Així als 90 hi ha una explosió de literatura entorn els rols culturals occidentals sobre la feminitat i arquetips de personatge femenins que giren entorn la monstruositat, la perillositat i la seva sexualitat com en l'article “*The Monster as Woman: Two Generations of Cat People*” de Karen Hollinger (Hollinger 1989). No és casualitat que això succeeixi durant la mateixa dècada en què Judith Butler publica “*Gender trouble*” (1990). Exemples d'això, en són publicacions com “*Femmes Fatales: feminism, film theory, and psychoanalysis*” de Mary Ann Doane (1991), “*Hijas de Lilith*” d'Erica Bornay (1995) o “*The Monstrous Feminine: Film, Feminism, Psychoanalysis*” (1993).

Amb l'arribada del nou mil·lenni, la revolució digital i la cultura d'internet, els ciberfeminismes, la publicació del “*Caliban y la Bruja*” de Silvia Federicci (2004) i la popularització de la figura de la bruixa feminista-cultural, i l'auge del moviment #MeToo, l'orgull LGBTIQ+, el Black Lives Matter, la bibliografia entorn aquest arquetip s'amplia i es diversifica, contemplant propostes de *femmes fatales* molt més diverses, de cineastes d'orígens no blancs i no occidentals, amb òptiques i angles diferents de les propostes performatives i estètiques de les de la cinematografia clàssica euro-americana.

Lamentablement, degut a la brevetat temporal i al rigor de justificació en la selecció de material que requereix aquesta investigació, les meves exploracions se centren en cinematografia occidental nord-americana, i sóc conscient que aquesta és una de les limitacions que tindrà la meva aportació al tema d'estudi. Tot i això, la meua investigació es recolza en diverses publicacions recents que també exploren la diversitat sexo-genèrica, estètica, sociocultural, narrativa, de les noves *femmes fatales* del cinema de Hollywood del segle XXI i la seva posició dins els feminismes i la Teoria Fílmica Feminista. Algunes de les més rellevants són “*Postfeminism and the Fatale Figure in Neo-Noir Cinema*” de Samantha Lindop (2015), “*The Contemporary Femme Fatale: Gender, Genre and American Cinema*” de Katherine Farrimond (2018), “*The Nasty Woman and The Neo Femme Fatale in Contemporary Cinema*” d'Agnieszka Piotrowska



(2019), “*The Femme Fatale (Quick Takes: Movies and Popular Culture)*” de Julie Grossman (2020) o “*The return of the Monstrous Feminine: Feminist New Wave Cinema*” de Barbara Creed (2022).

## 4. MARC TEÒRIC

Per elaborar unes bases teòriques útils a la investigació, cal ubicar el punt de partida i les regles del joc del terreny que explorarem: quin és el substrat on es desenvolupen els films que disseccionarem? Quins actors i mecanismes intervenen en la construcció de narratives i arquetips populars? Qui sostenia la càmera, a qui es retratava, i a qui no? Quin rol té l’audiència? Totes aquestes preguntes les abordarem des de la perspectiva crítica de les Teories Fílmiques Feministes, agafant la monstrositat femenina com a eina d’anàlisi per aprofundir en la figura de la *Femme Fatale*, clàssica i contemporània.

### 4.1 “*Mira lo que ha hecho la guarra de tu hija*”: Misogínia en la indústria cinematogràfica *mainstream* i les Teories Fílmiques Feministes.

Durant els anys setanta els estudis sobre el cinema i les dones, se centraven a denunciar (des de la semiòtica, l’estructuralisme i la psicoanàlisi) la posició dominant masculina en la indústria i els mecanismes de subordinació que això comportava (construccions ideològiques masclistes, un ordre simbòlic sostingut en rols, estructures i codis narratius patriarcals, buits i invisibilització de diversitats...). Tal com indiquen Claire Johnston (1972), Eva Parrondo Coppel (1995, 10) o Mar Binimelis (2015, 13), la falta de representants i de representativitat real, implicava conseqüències com la impossibilitat de desenvolupar una mirada pròpia, o la proliferació d’unes narratives i uns significats estereotipats pel que fa a les dones, la feminitat i les diversitats.

Un film és un producte cultural veritablement costós i cap decisió és atzarosa: el metratge final és fruit d’unes eleccions molt intencionades d’acord amb el missatge que es vol transmetre. Qui dirigeix una pel·lícula hi reflecteix tota una sèrie de concepcions ètiques i estètiques del món, reflectint-se tant en el desenvolupament narratiu de la història (el guió), com en l’estil visual escollit (tipus de plans, l’angle i duració, moviment de càmera) (Cortés-Selva y Carmona-Martínez 2016, 111).

Agafant el relleu de Johnston, Laura Mulvey publica al 1975 l’article “*Visual Pleasure and Narrative Cinema*”, un dels textos més rellevants i influents per al posterior desenvolupament la Teoria Fílmica Feminista on, mitjançant la psicoanàlisi, fa una

lectura sobre la dominació masculina que ha imperat en la indústria cinematogràfica des dels seus inicis, no només degut a la major prevalença de directors, guionistes i productors homes, sinó precisament l'impacte que ha tingut això en la manera en què es filma i en què lxs espectadorxs hem après a consumir l'audiovisual. És a dir, denuncia la creació i estandardització d'uns models i uns mecanismes de narrativa visual sustentats en la lògica patriarcal i la mirada masculina: la *male gaze*.

La *male gaze* (Mulvey 1975) se centra en la mirada cinematogràfica envers el cos hipersexualitzat de les dones, que ignora les seves accions o discursos, en relativitza l'agència, les desproveeix de matisos i contradiccions, les passivitza; i en suma, les fa menys realistes. En termes semiòtics, fragmenta, objectifica i instrumentalitza els seus cossos com un conjunt d'atributs sexuals a ser contemplats per al desig heterosexual masculí, "*to-be-looked-at-ness*" (1975, 809). Això funciona a tres nivells: des de la mirada dels altres personatges de l'escena, des de la mirada de la càmera i des de la mirada de l'espectadorx.

Paral·lelament, com a objectes de plaer, tenen també un paper contrari: representen una disconformitat en l'observació masculina. Aquesta pren forma com el complex de castració que, des de la *male gaze*, es resol a través de dues vies: o bé convertint l'amenaça de castració en un fetitxe, creant un culte entorn certs ideals de feminitat com el de les *femmes fatales* (passant de ser hostils a ser seductors); o bé el càstig d'aquestes dones en la trama narrativa (posicionant-la en contra d'allò moralment "correcte" de tal manera que l'home pot "salvar-la" o acaba morint). Així, segons Mulvey lxs espectadorxs femenines poden, o bé "masculinitzar" la seva mirada assimilant-la amb la del subjecte masculí, o identificar-se de manera masoquista amb l'actitud i rol passius del personatge femení.

Autores com Doane (1982), Modleski (1988) o Coppel (1995) si bé estan d'acord amb el plantejament de la *male gaze* de Mulvey, replantegen el paper de lxs espectadorxs des d'una lògica menys passivitzadora. Doane (1982, 80) descarta la dinàmica de rols passius/actius i proposa la de proximitats i distàncies. Si lxs espectadorxs podien empatitzar amb personatges d'atributs extremadament femenins -com les *femme fatales*- no era necessàriament perquè s'hi identifiquessin, sinó gràcies a una *mascarada*<sup>4</sup>. Prenent

---

<sup>4</sup> Mascarada, ("*masquerade*" en anglès) és un terme emprat inicialment per Joan Rivière, qui teoritzava sobre la feminitat mascarada com una espècie de disfressa a posar i treure conscientment, com a resistència patriarcal. Aquesta exacerbació de la feminitat, era una decisió conscient i voluntària d'empoderament, com

la distància entre realitat i ficció, es facilita un visionat crític i conscient amb les convencions i estereotips amb què es construeixen les feminitats cinematogràfiques. Doane obria la porta a l'agència de la pluralitat d'interpretacions.

Teresa de Lauretis, influenciada per la teoria de les tecnologies del poder de Michel Foucault (1976) sobre la dimensió simbòlica del poder i la interpretació d'allò social, trasllada la lògica de què cada individu és producte i productor de poder a la relació entre cinematografia i comunitat. El cinema, entès com un mitjà amb codis i mecanismes de llenguatge propis, col·labora de la cultura en què es desenvolupa com una “tecnologia del gènere” (1987, 3). Malgrat les seves aportacions, Mulvey o De Lauretis no tenen en compte moltes altres interseccions més enllà del gènere que suposen eixos de discriminació com la raça o l'ètnia, l'origen, la classe, l'orientació sexual, la identitat més enllà del binarisme, l'edat o la neurodivergència entre tantes altres.

Per això, crec important implementar en aquest estudi investigacions posteriors que aporten una perspectiva més interseccional i menys binària a les teories anteriorment comentades. Als noranta, tal com comenten Mar Binimelis (2015) i Berta Codina (2020), es produeix un gir existencial en la teoria fílmica feminista: més enllà de desemmascarar els mecanismes de desigualtat, es pretén desenvolupar propostes analítiques que no encotillin les identitats en categories estèrils, fixes i estables.

Propostes dels feminismes negres de bell hooks (1992, 100) o Gwendolyn Foster (1997), han qüestionat les aportacions de Mulvey des d'una *mirada oposicional* des d'eixos més enllà del gènere, analitzant les representacions sobre la negritud (classe i raça), denunciant una visió proteccionista i paternalista (blanca) de les dones no blanques o no occidentals com a dones oprimides.

Tesis com la de la performativitat del gènere (Butler 1990, 17, 84); o les aportacions de Donna Haraway respecte als límits de l'humanisme antropocèntric (1984); o les aportacions de Monique Wittig (1992) sobre l'heterosexualitat com a règim polític normatiu, han obert la porta a estudis com els de Diane Hamer i Belinda Budge (1994), Martha Grever, John Greyson y Pratibha Parmar (1993) i Jack Halberstam (1998) a l'hora d'assenyalar la centralitat de l'heterosexualitat al cinema *mainstream*.

---

un escut per ocultar una masculinitat que seria castigada si s'exhibís. Afirmo: “The reader may now ask how I define womanliness or where I draw the line between genuine womanliness and the masquerade. My suggestion is not, however, that there is any such difference; whether radical or superficial, they are the same thing.” (Rivière 1929, 306)

Així, a partir del segle XXI, diverses propostes acadèmiques com la de Mackenzie Wark (2021) proposen assenyalar una mirada més complexa en termes interseccionals, basada en la filmografia de creadorxs trans i queer amb propostes més enllà de la *cis-hetero-white-gaze*. Ara bé, tal com indica Jackson McLaren (2018), l'aparició de personatges trans o racialitzadxs en les produccions filmiques *mainstream*, no implica necessàriament que la seva representació sigui adequada o realista.

#### 4.2 La monstrositat cultural femenina i queer com a eina d'anàlisi en el cinema de terror/horror

“The monstrous body is pure culture. [...] The *monstrum* is etymologically “that which reveals”, “that which warns” (Cohen 1996, 4)

A continuació, indagaré sobre la construcció de la monstrositat en el substrat de la producció filmica, el seu ús en el gènere de terror/horror, i l'intertext entre feminitats monstroses, audiències i reivindicacions socials. M'interessa posar en valor la monstrositat cultural femenina i queer com una eina d'anàlisi que ens servirà posteriorment per entrar més en detall amb la subcategoria de *femme fatale*.

Per emmarcar la monstrositat com una eina d'anàlisi, cal entendre el context en què l'estudiarem. El gènere de terror és difícil de delimitar. Rick Altman (Altman 1999, 35) definia un gènere cinematogràfic com un esquema, estructura o etiqueta. Com classificar un film dins d'aquest gènere? Qualsevol cosa pot suscitar terror, sense tenir un context, una narrativa immutable o una estructura distintiva (Hutchings 2004). De fet, les fronteres entre el que aterra a l'espectadorx també son molt fluides amb la ciència ficció i el thriller. Precisament per això, em prenc la llicència d'agafar l'etiqueta anglosaxona '*horror films*' per parlar d'aquesta amalgama de subgèneres cinematogràfics (terror, *slashers*, *rape-revenge*, *psychothrillers*, ciència ficció, thriller, film noir...) on hi apareixen monstres i alhora s'hi retraten esdeveniments que generen tensió i incomoditat, podent resultar desagradables per a l'audiència.

Hi ha autors com Philip Brophy que per categoritzar films dins l'etiqueta terror/horror prenen com a referència les relacions abjectes vers els cossos, (1986, 3). Altres, com Noël Carroll (2005), recalquen que és imprescindible l'aparició dels monstres. De fet, aquest últim, amb "*Filosofia del terror o paradojas del corazón*", canvia l'enfocament de les teories monstroses, rebutjant definicions sobre monstrositat basades en una essència,

un cos o unes accions particulars i se centra en les interaccions d'aquestxs amb els humans normatius. Així, proposa que no hi ha unes qualitats inherents a la monstrositat sinó que la construcció d'aquesta depèn de la percepció de la comunitat (Carroll 2005, 30).

Barbara Creed, en el seu famosíssim llibre *The Monstrous Feminine* sostenia que els personatges femenins en el cinema de terror/horror només havien estat percebuts com a víctimes (Creed, *The Monstrous-Feminine* 1993, 1). Però recolzant-se en les teories de l'abjecció de Kristeva (1980) i d'autores anteriors com Linda Williams (1984, 89) o Susan Lurie (1982, 55), qui afirmava que aquests personatges femenins també podien ser monstres, especialment en relació amb la seva capacitat sexual, reproductiva i castradora (1993, 7). La repulsió i por que podien generar aquests personatges estava directament construït entorn al seu gènere.

Si bé la seva aproximació parteix de la psicoanàlisi, exposant la relació entre feminitat i monstrositat tant des de la corporalitat com des del comportament.

Lo femenino no es per se un signo de monstrosidad, más bien se interpreta como tal en el discurso patriarcal que revela mucho sobre el deseo y los temores masculinos, pero no dice nada sobre el deseo femenino en relación con lo horrible. (Creed, 1993:70)<sup>5</sup>

Elisabeth Grosz (1994, 302) i (Price y Shildrick 1999) afirmen que els cossos biològicament femenins, són percebuts com a ingovernables perquè sagnen o es deformen involuntàriament durant els embarassos, desdibuixant els límits d'allò comprensible o previsible, convertint-los en el *target* ideal per al cinema de monstres. Probablement es pot anar més enllà d'un essencialisme biològic i binari plantejar com a monstruosos aquells cossos, identitats i subjectivitats canviants, no categoritzables o contraposats a les lògiques cis-hetero-patriarcals de la blanquitud.

Per això, no sorprèn el cinema de terror/horror tendeixi a ubicar els personatges femenins i els horrors contra que han de lluitar a partir de -o paral·lelament- a canvis associats a la seva salut i desenvolupament sexuals i reproductius. En el següent apartat "*La femme fatale: la triangulació entre feminitat, els rols culturals i la perillositat*" veurem com això es relaciona concretament amb l'arquetip de la *femme fatale*.

Noel Carroll (2005, 27) teoritzava que la diferència entre les narratives de terror i les meres narratives amb monstres (com els mites) era l'actitud dels personatges de la història davant d'aquests, considerant que en les històries de terror els humans consideren als

---

<sup>5</sup> Traducció pròpia de la versió original en anglès.

monstres com uns éssers anormals, perturbacions de l'ordre natural. Elements situats en un context liminar i de naturalesa intersticial, incompleta o contradictòria que amenacen l'ordre simbòlic del context en què es troben. Una postura també sostinguda per Julia Kristeva a "Powers of horror" (Kristeva 1980, 12). En una línia similar, Jeffrey Jerome Cohen (1996, 4) va crear un mètode d'anàlisi sobre els monstres per ubicar-los en moments culturals determinats. A grans trets, sosté que els monstres són cossos culturals, encarnant la crisi de categories d'un moment concret. Són intrusos, que apareixen i desapareixen, oferint la possibilitat d'explorar més enllà de l'organització tradicional del coneixement i l'experiència humana.

Tots els subjectes oprimits podrien inscriure's a través de la monstrositat en contraposició a la norma. Tal com sosté Michel Foucault, "l'anormal és en el fons un monstre quotidià, un monstre trivialitzat" (1975, 63). De fet, "Lo femenino y los culturalmente "otros" son suficientemente monstruosos por ellos mismos para la sociedad patriarcal, pero cuando amenazan con mezclarse, toda la economía del deseo se lanza al ataque" (Cohen, 1996, 15). Les transformacions d'una societat són producte tant de la dinàmica interna com de les influències externes que rebí, generant una fluctuació entre la subordinació i el domini dels diferents grups d'individus. És a dir, la monstrositat no amenaça amb la destrucció de subjectes de la societat sinó tota la seva construcció cultural de valors. "Monstruo es lo que combina lo imposible y lo prohibido" (1975, 61). Cal entendre també la monstrositat com un fenomen líquid. Paula Quintano (2021, 129) la descriu com una "monstrositat dinàmica" o almenys, en constant mutació, el que en podríem anomenar: monstruar (Pierce 2020, 173). Tal com afirma Joseph Pierce, "devenir monstruo se ha convertido en una forma de salida para cuestionar cómo la corporalidad es entendida en relación con los mecanismos de control biopolíticos." (2020, 173).

El caràcter dels seus cossos és especialment paradoxal, ja que posseeixen una qualitat i alhora la seva contrària. En la ficció, estan vius i alhora morts, són animals i alhora persones, són víctimes i alhora botxins. Sense la màgia i la fantasia de la narrativa de ficció, lxs monstrxs de la vida real s'articulen de manera molt semblant. I precisament per això, "la imagería de terror puede ser empleada, y lo ha sido, al servicio de temas políticamente progresistas en determinados contextos sociales" (Cohen 1996, 224).

Per això, lxs monstrxs com a categoria social, política i cultural, il·lustren la perversió amb què tradicionalment s'ha retratat totes aquelles criatures subalternes que per motiu de gènere, classe, raça, identitat, orientació i sexualitat, qüestionaven i no s'encabien dins

els límits de la realitat occidental binària i representaven una amenaça per a la concepció de la realitat cultural, política, econòmica i social en què apareixen. Els monstres encarnen la diferència i poden ser emprats per justificar el racisme, el nacionalisme, el colonialisme, la intolerància religiosa, el sexisme, etc. (Cohen 1996, 223). Serveixen, tal com els descriu Persephone Braham (Braham 2015, 9), com una espècie “d'àrbitres de l'ordre i el desordre dins un determinat sistema social o cultural”.

Representa l'expressió d'una identitat, sexualitat i orientació lliure que malgrat oprimida, pot viure en la veritat de la seva essència. Per això la monstruositat femenina és temuda com subjecte, no per la seva expressió en accions violentes sinó per la seva degeneració. I alhora genera desig perquè com a símbol suposa una frontera als límits de la dominació patriarcal. Sense ser literal, proporciona fantasies d'empoderament feminista a l'imaginari col·lectiu de lxs espectadorxs, cosa que ja és un principi. En paraules de Gayle Rubin:

El programa feminista tiene que incluir una tarea aún más onerosa que el exterminio de los hombres: tiene que tratar de deshacerse de la cultura y sustituirla por algún fenómeno nuevo sobre la faz de la tierra. (1986, 112)

Jack Halberstam defensa la monstruositat post humana com una categoria pràcticament queer. En aquesta línia, Harry Benshoff (1997, 125) afirma que allò queer és monstruós perquè s'oposa a les categories dicotòmiques de gènere i sexualitat. Per altra banda, Pauline Greenhill afirma que la comunitat LGBTQ+ s'ha vist representada tradicionalment al cinema en personatges antagonistes a través del *queer coding* (2015, 111). Això és, que un personatge posseeixi característiques associades a la comunitat queer, travesti i drag. I més enllà del queer coding, els *transkillers* (Alberda 2018) un estereotip d'assassí nascut de *Psycho* (Hitchcock 1960) i establert a *The silenci of the Lambs* (Demme 1991) els quals tenen estretament relacionada la seva identitat trans amb la seva perversió assassina. En suma, personatges escrits i observats des d'un punt de vista aliè a les seves emocions, pors i desitjos des d'una distància deshumanitzadora (Miller 2012, 3).

Tot i això, el propi cos, entès com un contenidor, embolcall efímer i tangible, pot per si sol ser percebut com a monstruós i, de manera paradoxal i paral·lela, no necessitar cap “extravagància” o mutació com per considerar-s'hi, sinó simplement contenir una existència concreta, en un context històric, polític, econòmic i sociocultural determinat.

En altres paraules: la male-cis-white gaze (Wark 2021), ha definit i ha delimitat quins cossos mereixien l'etiqueta de monstres en la ficció audiovisual.

Cohen (1996, 16-17) també argumenta que el terror als monstres és una espècie de desig. El binomi atracció/repulsió és un dels fonaments estructurals sobre els quals els monstres articulen el seu poder. “El sujeto es un ser originaria y primariamente deseante: lo esencial en él son los deseos inconscientes.” (Tubert 2001, 298). Això va en la línia d'Elisabeth Rhodes (2002, 270), en afirmar que l'esdevenir monstrosos desafia els límits de l'erotisme i la racionalitat en existir dins i com a carn, estenent-se més enllà dels límits de la “naturalitat” normativa corporal.

La ment, el coneixement, la subjectivitat i el seu trasllat en allò psicossomàtic es construeix a partir d'interaccions socials, que estan influenciades per les relacions de dominació. És a dir, sentir-se atret i al mateix temps amenaçat per la monstrositat no és estrany, ja que cos o símbol, encarnen la frontera dels límits de la dominació patriarcal amb un empoderament que no està permeat per l'experiència cis-hetero-blanc-normativa de l'estructura psíquica.

La repulsió, tot i això, ve lligada a la violència i la destrucció de l'estatu quo cis-hetero-patriarcal-blanc. Halberstam anomena “violència imaginària/violència queer” (1993, 191) aquella parteix d'un context d'exaltació envers les opressions culturals i que permet a l'audiència la llibertat de somiar amb una alliberació dels límits i destrucció de les relacions de poder existents. Aquesta violència imaginada i ficcionada, es va rebre amb cert escepticisme, com un “feminisme tòxic”, quan la violència queer no es replica invertint els rols sinó que transforma la funció simbòlica d'allò femení en les narratives populars i desafia la insistència hegemònica de vincular poder i el dret en símbols de masculinitat.

Hem de ser capaxs d'imaginar la violència i la nostra violència necessita ser imaginable perquè el poder de la fantasia no és ser representativa sinó desestabilitzar allò real. [...] La violència imaginària no aboca per les lesbianes o les dones agredixin però pot complexitzar l'assumida relació entre les dones i la passivitat o el feminisme i el pacifisme.<sup>6</sup> (Halberstam 1993, 199)

En suma, i per tancar el cicle del monstre de Cohen (1996) la monstrositat apareix en el marc del canvi cultural, desvelant les fronteres socioculturals que trontollen en el moment

---

<sup>6</sup> Traducció pròpia de la versió original en anglès.



en què apareixen. Qüestiona els límits de la sexualitat, la corporalitat, la raça parlant-nos des de l'alteritat en què se situen i alhora dins el sistema que no els permet existir.

Los monstruos nos preguntan cómo percibimos el mundo [...] Nos piden reevaluar nuestras suposiciones sobre la raza, género, sexualidad, nuestra percepción de la diferencia, nuestra tolerancia hacia su expresión. Nos pregunta por qué los creamos. (Cohen 1996, 20).

Gràcies i per culpa d'aquest enorme poder subversiu, tradicionalment, la monstrositat femenina i queer sempre acabava morint o essent assassinada en els productes audiovisuals. Però el més interessant, és que en el nou cinema feminista del segle XXI (Creed 2022, 2), ja sigui de ciència ficció, thriller o terror, ja no sempre moren sinó que resten a l'ombra, esperant el moment de tornar a aparèixer.

### 4.3 La *femme fatale*: la triangulació entre feminitat, rols culturals i perillositat

“A free woman in an unfree society will be a monster.”  
Angela Carter

Després d'aquest repàs sobre la monstrositat femenina i queer, indagarem sobre l'extensa bibliografia entorn les *femme fatales*. Quins són els seus elements essencialment definitoris, partint de quins mites s'ha construït l'arquetip, quin ordre social, cultural i polític trenquen en relació amb els rols i expectatives de feminitat i per què les podem entendre com a monstres en termes de perillositat.

Podem considerar l'arquetip de la *femme fatale* com una monstrositat femenina en tant que Barbara Creed (1993, 122), en la seva paradigmàtica proposta, enumera diverses categories que encaixen amb el que a continuació definirem com a *femme fatale*. La Vampira i la *Femme Castratrice* (dona castradora).

Les dones *fatales* o *mortals* són una de les figures més persistents, podent-se rastrejar durant segles d'art i literatura (M. Doane 1991, 1-3). Van aparèixer al cinema mut en forma de vampires i dives, transformant-se en *femmes fatales* durant el *noir* dels quaranta.

Mary Ann Doane, en el seu cèlebre llibre “*Femmes Fatales*” (1991) sosté que la dona com a *femme fatale* és incognoscible. Així i tot, resulta possible i útil identificar elements fàcilment classificables que cineastes de totes èpoques han emfatitzat més en aquest arquetip per entendre de què tracta aquesta “fatalitat”. Thekkeveetil (1983, 15) estructura dues característiques clau que s'associen amb la seva representació: la negativa de

sotmetre's a l'ordre relacional convencional entre homes i dones; i l'amoralitat per sobre les normes socials de comunes. Podent ser, o no, les protagonistes dels relats on apareixen, sovint serveixen d'eina disciplinària i estructuradora d'unes feminitats dicotòmiques: d'una banda, un model femení actiu, fort i carnal, fascinant i nociu per als homes (*la femme fatale*) i per altra, un model femení molt més passiu, abnegat i sotmès a l'home (l'àngel de la llar) (Dijkstra 1994, 120).

La sexualitat i la perillositat (amb certs ecos d'empoderament) vinculats a la feminitat es triangulen per tal de sostenir allò que el cinema *noir* va acabar de conceptualitzar com a *femme fatale*, aquella que “és fatal per a si mateixa i per a tots als qui s'hi relacionen” (Chaumont i Borde 1958, 22). A continuació desgranarem cada element i la seva relació amb els rols, mites i expectatives culturals entorn la feminitat.

### Propiosexualitat empoderada

El primer pilar sobre el què es fonamenten les *fatales* és la performativitat d'una sexualitat femenina que col·lideix amb els mandats normatius patriarcals.

Les *fatales* tenen un comportament sexual actiu, que no es reclou en l'àmbit privat ni es redueix a relacions monògames amb la finalitat de procrear. Al marge dels seus actes, la seva atracció sexual sovint arrossega als personatges masculins (i a si mateixa) a la destrucció (Kuhn 1991, 154)

En contraposició als rols i les expectatives de gènere que posteriorment analitzarem, aquests personatges són bones coneixedores de la seva sexualitat i de la influència i el domini d'aquesta. Les *femmes fatales* porten centenars d'anys fent el que Rosalind Gill anomena la “*Sexual subjectification*” (Gill 2009, 103), la decisió d'autorepresentar-se com a objectes per a la mirada masculina.

Inspirant-me en el concepte de “propioceptivitat” (la capacitat del cervell humà de saber la posició exacta de les parts del nostre cos en cada moment amb relació en l'entorn per regular les respostes als estímuls), proposo el de la *propiosexualitat*: la capacitat de la *femme fatale* de conèixer exactament en quin punt de sexualització se l'està percebent des de la mirada masculina per poder maniobrar conseqüentment per al propi benefici.

Més enllà de la finalitat procreadora, val la pena remarcar que en moltes ocasions la seva sexualitat succeeix fora d'un interès romàntic, emprant-la com a mitjà per a un fi. Precisament per això, aquest arquetip sovint es relaciona amb postulats postfeministes de

tall neoliberal, per la capitalització dels cossos femenins entorn la sexualitat, obrint la porta a tota una sèrie d'interrogants entorn la capacitat de l'autosexualització conscient com a via d'empoderament. També són rellevants les interpretacions de les *neo femmes fatales* entorn figures com Antígona o Medusa (Piotrowska 2019, 2), permetent que aquesta sexualitat no sigui inherent a l'arquetip. Indagaré més sobre aquesta proposta durant l'anàlisi textual dels dos films.

### Independència i autonomia

El puntal paral·lel al de la sexualitat pel que destaquen les *fatales*, és la seva independència i autosuficiència.

Són conceptualitzades en nombroses definicions com a intel·ligents, fredes i calculadores, anteposant-se així a la definició de la feminitat des de l'emocionalitat, i la necessitat de ser ateses des de la ingenuïtat i passivitat. Destaquen en astúcia i audàcia per aconseguir els seus objectius (tradicionalment narrats com a egoistes). Així, són independents, no només en el pla sexo-afectiu, sinó també en l'orquestració i execució dels seus plans.

Tot i això, aquest punt és especialment interessant: per què entendre la seva autosuficiència en termes d'agència i no en detriment d'ella? És a dir, si bé l'autonomia és clau per poder desenvolupar-se de manera lliure, sovint, aquests personatges cauen en un aïllament. Com a detall poc mencionat acadèmicament, cal parar atenció al fet que tradicionalment, degut a la seva naturalesa antiheroica com a adversàries de la resta de dones, les *femmes fatales* han obrat en solitud, sense aliances ni xarxes de suport. Val a dir que, tal com analitzarem al cos de la investigació, això continua prevalent (2019, 20).

### Mites, rols i expectatives de gènere que es desintegren amb els relats de les *femmes fatales*

Les dues característiques capitals en les *femmes fatales* trenquen amb els següents rols i expectatives de gènere construïts a partir dels següents mites concrets:

- La sexualitat femenina com a inexistent i el seu rol passiu.
- L'emocionalitat, passivitat, ingenuïtat, sensibilitat, submissió, complaença, dependència, suavitat i afectivitat com a característiques essencialment femenines.
- El mite de l'amor romàntic i la mitja taronja: la *femme fatale* trenca amb la necessitat d'establir un ordre relacional heterosexual i monògam. De fet, estableix la solteria

no com un problema sinó com un a vehicle per a l'autonomia i l'obtenció de la felicitat personal.

- Les dones com a éssers essencialment maternal (i la finalitat de les relacions sexuals per a la procreació i la creació d'una família nuclear). La seva orientació cap als propis objectius transgredeix totalment la figura de la cuidadora maternal abnegada.
- No hi ha un final feliç indefinit: si bé l'enfocament que pren aquest arquetip parteix de l'egoisme, sí que il·lustra la possibilitat de relacions sense amor incondicional.
- La immutabilitat femenina: la *femme fatale* trenca amb la idea de correspondre a les expectatives masculines, sent més complexes del que semblen i transformant-se en funció de les seves necessitats i objectius.

#### Per què són perilloses, doncs? Mites derivats d'aquests trencaments

Les *femmes fatales* encarnen una amenaça sexual: són desitjables i seductores (habitualment es representen amb una iconografia sensual, atractiva, esvelta i suggerent contrastada per llums i ombres o semi oculta darrere una màscara de fum de cigarreta).

Cal remarcar també que aquests personatges, en la cultura i cinematografia occidental, són blancs i s'emmarquen majoritàriament en un context de blanquitud. Així, part del seu poder prové també de la seva posició de privilegi. De fet, la seva ambigüitat i el contrast amb la seva part més "malvada" s'arrela en la dicotomia que assimila a una dona blanca com inherentment "pura" (iconogràficament sustentat en la il·lustració del personatge "banyada i impregnada per la llum que els travessa i els cau des de dalt"). En resum una llum que les fa brillar (Dyer 1997, 122).

Definidas por su sexualidad, que se presenta como deseable pero peligrosa para los hombres, las mujeres funcionan como un obstáculo para la búsqueda masculina. El éxito o no del héroe depende del grado en que pueda liberarse de las manipulaciones de la mujer... A menudo el trabajo de la película es el intento de restaurar el orden a través de la exposición y luego la destrucción de la mujer manipuladora sexual (Kaplan 1978/80, 2,3)

És important recalcar que en haver-se convertit una figura canònica (i estereotipada) escrita des de la *male gaze*, aquestes mateixes característiques que trenquen amb alguns mites patriarcals, ahora en construeixen i retroalimenten d'altres. Per exemple, la narrativa sobre la maldat inherent de les *femmes fatales* reforça el mite patriarcal que sosté que les dones són més retorçades, o que mitjançant la sexualitat poden aconseguir el que es proposin. De la mateixa manera, aporten una lectura sobre el comportament femení que fa trontollar l'statu quo patriarcal molt simplista i dicotòmic.

Tal com sostenen Janey Place (1978, 41) i Mary Ann Doane, la *femme fatale*, és una figura que revela l'estructura patriarcal pel perill que hi encarna, com una expressió de les pors masculines internes.

[...] la femme fatale se sitúa como el mal y frecuentemente es castigada o asesinada. Su erradicación textual implica una desesperada reafirmación del control por parte del sujeto masculino amenazado. No es el sujeto del feminismo, sino un síntoma de los temores masculinos hacia el feminismo. Sin embargo, la representación, como cualquier representación, no está totalmente bajo el control de sus productores y, una vez difundida, adquiere vida propia (1991, 2-3).

Per Doane (1991:59), el comportament fatal no sempre és intencionat, donant a aquests personatges encara més atractiu i més poder, ergo més perillositat. En el següent apartat de la investigació, m'oposo a aquest postulat apel·lant a la complexitat dels personatges -almenys en les narratives occidentals del segle XXI- així com a la possibilitat de relectures per part de l'audiència. Malgrat que la dona fatal pugui formar part d'una mitologia fabricada sobre la sexualitat mortal de les dones, aquesta fantasia de perillositat ofereix una gran font de plaer en la relectura de les *femmes fatales*.

#### 4.4 Relectures en les *femme fatales* de la nova onada de cinema feminista

“Fallen women were women who had fallen onto men and hurt themselves.”  
Margaret Atwood

A continuació exploraré les noves narratives feministes de la filmografia occidental del segle XXI, com aquestes interpel·len a les *femmes fatales* i a l'audiència, i plantejaré una pregunta capital que ens acompanyarà al llarg de l'anàlisi cinematogràfica del proper apartat: Pot ser la *femme fatale* una figura feminista? Quins arguments es donen entorn aquesta qüestió? Quines contradiccions i problemàtiques encara aquest plantejament?

*Ginger Snaps* (Fawcett 2000) va iniciar una tendència a desenvolupar un abordatge d'allò 'femení' utilitzant les convencions del gènere de terror, la ciència-ficció o el thriller per parlar sobre les pors i desitjos femenins, encarnats en experiències corporals des de l'òptica de les seves protagonistes. S'hi exploren temes com la violència sexual a *Jennifer's Body* (Kusama 2009), la salut sexual a *It follows* (Mitchell, 2015), la monomarentalitat a *Babadook* (Kent, 2014), l'embaràs *Prevenge* (Lowe, 2016), les pressions estètiques a *The Neon Demon* (Refn, 2019), el TEPT a *Midsommar*, (Aster, 2019), la cultura de la violació a *Promising Young Woman* (Fennell 2020) o la política del terror a *A girl walks home alone at night* (Amirpour, 2014), entre tants d'altres.

En la nova fornada cultural feminista, les antiheroïnes, les malvades i les monstres estan deixant de ser observades per a un plaer/horror aliè, i estan passant a ser vistes, ser escoltades, ser enteses en les seves pròpies pors i els seus desitjos. Podríem parlar d'una *female gaze* (Solloway 2016), o una trans, black, gaze. No és casualitat que això succeeixi en paral·lel a la revolució digital i l'empenta que han aconseguit els feminismes i transfeminismes antiracistes, decolonials, anticapacitistes, LGBTIQ+.

Així mateix, amb la democratització dels moviments feministes, les *femmes fatales* han recuperat espai en la filmografia popular a través de la revolució digital derivant cap a la identificació i simpatia vers aquests arquetips antiheroics i malvats, no malgrat ser monstres sinó precisament per això (Abdi y Calafell 2017). No és estrany doncs, que les pel·lícules seleccionades al corpus d'anàlisi s'hagin convertit en films de culte i referència de tantes dones. No només encarnen 'El Mal' o *les males dones*, sinó també subjectes amb qui podem empatitzar des de l'opressió cis-hetero-blanc-patriarcal.

En qualsevol cas... D'on ve aquesta malvestat?

Algunes autores com Barbara Taylor (1993, 4), Jennifer Hedgehock (2014, 21) o Julie Grossman (2020, 93) afirmen que el seu comportament no rau en si mateixes sinó en la necessitat d'haver d'encarar problemes socioeconòmics i afectius derivats de l'opressió del sistema patriarcal. Jans Wager (Wagen 1999) les conceptualitza com a *Femmes Atrapées*. Però, paral·lelament, en quina mesura no és paternalista aquesta postura?

La *femme fatale* dels anys vuitanta i noranta pretenia reencarnar a la dona empoderada, tal com diu Samantha Lindop (2015, 50), a través "d'escollir retratar-se a sí mateixes d'una manera aparentment objectivitzada perquè als seus interessos d'alliberament els convé". Això problematitza molt al personatge ja l'obtenció d'aquest empoderament "feminista" passa per encaixar dins unes lògiques eminentment masculines.

També sorgeixen noves categories que destrien aquestes *femmes fatales* prenent uns marcs interpretatius o uns altres. Des de la *femme castratrice* (Creed 1993, 122), que mata per venjança després d'una agressió sexual, a la *neo femme fatale* i la *nasty woman* (Piotrowska 2019, 17), estretament lligades al concepte de la "*feminist killjoy*" Sarah Ahmed (2017, 38), dones que preferirien encaixar dins els mandats normatius de feminitat i empassar-se tots els abusos que això comporta però ja se n'han cansat. En resum, sorgeixen com a resposta a la consciència de les agressions, opressions i desigualtats sistèmiques del dia a dia.

Aquests personatges agreujats sexualment pateixen el Síndrome de Medusa, pel qual no hi ha regeneració, només venjança. Aleshores, en l'actualitat, podem concebre la *femme fatale* sense la sexualitat? I més enllà, podem entendre-la sense la necessitat de ser fatal per a un *partner* masculí? Piotrowska (2019, 14) afirma que es pot relacionar també la *femme fatale* amb la figura d'Antígona, deslligada de la sexualitat però encarnant la resistència vers un status quo opressiu partint simplement de la visió i la consciència d'aquest.

Altres autores agreguen que la *femme fatale* no s'ha de llegir com una figura fantàstica o un símbol sinó en termes de realisme, més pel que fa, que pel que representa. Si és cert que l'arquetip es pot llegir com una projecció ombrívola de l'ansietat masculina o com una fantasia feminista hiperbòlica, i en aquesta tensió entre fantasia i realisme, algunes pel·lícules potencien elements d'una per de l'altra, però val la pena contrastar-la amb les realitats quotidianes i les opcions d'empoderament i agència de la cultura nord-americana i occidental contemporània.

Efectivament, en les noves narratives sobre les *femmes fatales* se'ns explica el rerefons d'aquests personatges, de manera que entenem quins motius tenen com a precedent que motiva les seves accions. Però entendre aquests personatges i les seves implicacions en termes de sexualització i agència, en el context feminista actual, convida a molts discursos i interpretacions, des del rebuig fins a apropiacions per part dels postfeminismes.

Llibres com *Women Who Kill: Gender and Sexuality in Film and Series of the Post-Feminist Era* de David Roce i Cristelle Maurye (2020) aborden aquestes qüestions.

L'enrevessat vincle entre l'agència femenina de les *femmes fatales* i la propiosexualitat o la "subjectivació sexual" de Rosalind Gill (2009) es pot entendre com una promoció dels valors neoliberals de tall postfeminista, per la cosificació dels cossos femenins. En el cinema noir clàssic, aquesta característica responia a un rebuig a les restriccions patriarcals de la maternitat i la vida domèstica, per això tenia potencial subversiu. En alguns casos, podem posar en dubte si l'objectiu o la finalitat de les accions de protagonista com a *femme fatale* són en sí feministes. Podem simpatitzar amb què un personatge femení que, fruit d'intentar fugir de certes opressions estructurals, es vegin

“obligat” a desdibuixar els límits de la moral per tal d’aconseguir el seu objectiu, però això també pot ser llegit des de la lògica neoliberal capitalista i consumista de la *girlboss*<sup>7</sup>.

De fet, l’anàlisi filmica exhaustiva que faré al proper apartat, examina atentament les paradoxes al voltant de la sexualització, agència, independència, empoderament i càstig, que encarnen aquests personatges i la seva interpretació com a idees feministes i antifeministes contradictoris que conviuen en un mateix relat i que alhora, també es transmuten més enllà de la pantalla.

---

<sup>7</sup> *Girlboss* és un terme anglosaxó emprat per designar a una persona o personatge de ficció que vol ser entesa com un ídol o font d’inspiració feminista malgrat no ser-ho o tenir simplement finalitats lucratives. És a dir, és un concepte que assenyala la ironia amb què el mercat capitalista neoliberal s’ha apropiat també de les reivindicacions feministes sobre l’empoderament i l’agència com si fossin qüestions individuals i no tant estructurals.



## 5. PRAXIS *FATALES* AVUI: les representacions de *femmes fatales* de la cinematografia feminista del Hollywood segle XXI

Tal com comentava en el marc teòric, hi ha hagut una evolució en el retrat de les *femme fatales* en el cinema d'horror/terror, podent escoltar ara la seva versió del relat des d'una *female gaze* (Solloway, 2016). Així, afirmant les experiències d'allò 'femení' i abordant la vida d'aquests personatges dins un patriarcat que genera el seu propi horror, em proposo respondre una sèrie de preguntes que a continuació enumeraré, per tal d'elaborar unes teories de camp (Casetti 2005, 24-25) que, en paral·lel a les Teories Fílmiques Feministes comentades anteriorment al marc teòric, em permetin respondre a la hipòtesis i els objectius de la tesi.

Les preguntes que funcionaran d'estructurador de les anàlisis textuals interpretatives i instrumentals (Stam 2001), (Zavala 2010) de les pel·lícules *Jennifer's Body* de Karyn Kusama (2009) i *Promising Young Woman* d'Emerald Fennell (2020). Així, l'execució de la metodologia té una connexió directa amb els objectius de la tesi. Amb la relectura de les noves *femmes fatales*, exploro en quina mesura les seves propostes són subversives i examino les contradiccions que comporten els seus posicionaments. Tot plegat, amb la intenció de corroborar o refutar la hipòtesi plantejada.

Aprofito per recordar, que conscient de les limitacions del material escollit, aquestes anàlisis no pretenen ser una comparativa entre films, sinó una aproximació a dos plantejaments diferents de *femme fatales* contemporànies dins de la indústria mainstream de Hollywood del segle XXI en consonància amb els feminismes actuals.

Sense més preàmbuls, les preguntes troncal per les anàlisis textual interpretatiu són les següents:

- Quin cos i experiència habita com a *femme fatale*?
- La seva *fatalité* es una qualitat inherent o adquirida?
- Com a *femme fatale*, quin és el seu objectiu dins la narració i quins mecanismes emprava per aconseguir-lo?
- Quines convencions visuals es mantenen i quines es trenquen en comparació a les representacions clàssiques?

En base a aquestes preguntes, inicialment examino els elements propis del guió, així com de la posada en escena, per tal de veure si ambdues van en la mateixa direcció. (Per exemple, un film pot tenir una proposta feminista sobre paper, però la seva aposta visual pot caure en mecanismes hegemònics de la *male gaze*). Per acabar, tanco l'anàlisi textual amb una observació en el pla instrumental (Zavala 2010, 65) sobre la rebuda del film i l'efectivitat del seu missatge, l'intertext entre la peça i l'audiència (impactes i discursos co-construits). Tot plegat entenent el cinema com una tecnologia cultural del gènere (De Lauretis 1987), (Casetti, 2005, 346-347).

### 5.1 Jennifer's Body

*Jennifer's Body* és una pel·lícula escrita per Diablo Cody i dirigida per Karin Kusama, coprotagonitzada per Megan Fox i Amanda Seyfried, totes elles, dones blanques nord-americanes. Estrenada el 2009, es presentava com una cinta de terror/*coming of age*, amb tocs còmics orientada a noies joves. Tot i això, la campanya publicitària que se'n va fer es va orientar a un *target* masculí, cosa que va fer que la superproducció tingués molt mala crítica.

Per entrar en context, *Jennifer's Body* es desenvolupa en un petit poble de Minnesota, EUA, i relata la història d'amistat entre Jennifer (Megan Fox) i Needy (Amanda Seyfried) que mantenen des de la infància malgrat tenir jerarquies socials diferents a l'institut. El primer punt de gir en el guió es produeix quan al anar al concert de *Low Shoulder*, una banda de música indie, el bar on són s'incendia i Jennifer abandona a Needy marxant en la furgoneta del cantant del grup. A partir d'aquell moment, Jennifer comença a seduir els seus companys de classe per, posteriorment, assassinar-los i menjar-se'ls. Més tard, li rebel·la a Needy que, durant la nit del concert, va ser sacrificada per la banda en un ritual satànic amb l'objectiu de tenir èxit en la indústria musical, però al haver mentit sobre la seva virginitat, (un aspecte determinant per a l'èxit la cerimònia) s'ha convertit en un dimoni quasi immortal. Needy, entenent que és l'autora dels crims, intenta aturar-la sense èxit fins que, després de ser mossegada per Jennifer, acaba amb la seva vida clavant-li un cúter al cor. Finalment Needy és internada a un centre psiquiàtric però, gràcies als poders sobrenaturals que adquireix amb la mossegada de la seva amiga, s'escapa per donar caça als membres de *Low Shoulder*.

El film tracta una diversitat de temàtiques interrelacionades com les dinàmiques de les amistats femenines tòxiques, les opressions patriarcals estètiques, l'objectificació dels cossos, el descobriment i la orientació sexual, el consentiment, l'abús de poder patriarcal, l'empoderament i la venjança. Alhora, també reflexiona sobre la naturalesa voyeurística de les pel·lícules de terror, proposant una *femme fatale*/monstre que retorna la mirada a l'espectadorx. Emmirallant-se en la famosa "L'enfer, c'est les autres" de Jean Paul Sartre a l'obra *Huis Clos* (1944), la primera línia del film adverteix d'aquesta tònica que es desperta durant l'adolescència: "*hell is a teenage girl*" (00:01:43).

A més, l'arquetip apareix sense la necessitat que hi hagi un protagonisme o una figura masculina en oposició a Jennifer. Això és molt significatiu ja que, tal com afirma Helen Hanson (2010, 216), no es tracta d'un mecanisme per obstaculitzar la trama del protagonista, sinó que és un personatge polièdric actiu independent. *Jennifer's Body* replanteja la *femme fatale* dins la necessitat narrativa d'ocupar un espai d'antagonisme en contraposició als interessos d'un protagonisme masculí.

No hi ha cap heroi masculí que lideri l'acció del film i, d'acord amb altres autores com Alba Alonso Palombi (2022), malgrat la *femme fatale* té algunes característiques antiheròiques que fan eco amb el fet de ser una antagonista, qui s'oposa a ella és Needy. Això també ens permetrà plantejar-nos la fatalitat d'una protagonista per a l'altra, qüestionant la necessitat d'un ordre heterosexual per al funcionament de l'arquetip.

### Anàlisi textual

#### Quin cos i experiència habita com a *femme fatale*?

Jennifer és una adolescent cis, blanca està construïda partint de l'estereotip de *Girlye - Queen Bee [abella reina]*<sup>8</sup>, animadora física i sexualment normativa dins els cànons de bellesa occidentals i també és socialment rellevant. Des del principi té els requisits necessaris per encaixar dins l'arquetip de la *femme fatale* i parteix d'una sexualitat pròpia, desinhibida i independent però alhora tampoc representa cap amenaça, ni per a un personatge masculí ni per a la ruptura d'un status quo patriarcal, precisament pel seu encaix dins aquestes expectatives de gènere i la seva aparença. Ja convertida en un monstre, Jennifer és una mescla entre la bèstia posseïda, la vampira i la *femme castratrice*.

---

<sup>8</sup> "*Girlye*" és un terme anglosaxó referent a la feminitat "performativa" reclamada com un aspecte de l'empoderament de les dones, segons Stéphanie Genz (2009). El *girlye feminism* tendeix a ser associat amb un exacerbament d'aquells atributs tradicionalment considerats com a femenins fins la hipèrbole: des de l'heterosexualitat, la moda de color rosa i la llibertat de consum.

El seu aspecte depèn de la seva capacitat assassina. Com a *femme fatale* podria ser una revisió de les sirenes mitològiques, els primers antecedents de monstrositats femenines castradores (Bou 2004, 30), que mitjançant la bellesa del seu cant, embuixaven els sentits dels homes cap a la seva perdició. Alhora, també encaixa molt amb la figura de Medusa proposada per Agnieszka Piotrowska “és una criatura a qui els homes ha de témer per sempre: és monstruosa, congela amb la seva mirada i assassina a mariners innocents [...] guanya un poder immesurable però es perd a si mateixa [...]” (2019, 7-8).

En alguns articles com *Female Monsters: Figuring Female Transgression in Jennifer’s Body (2009) and The Witch (2013)* (Chusna y Mahmudah 2018) la classifiquen també com a zombi, però considero que la zombi com a criatura individual és una figura passiva i alienada i el seu potencial subversiu rau en la col·lectivitat de la massa, cosa que no es compleix en aquesta peça. Precisament, la seva agència monstruosa rau en la seva independència individual i sexual.

Per altra banda, Needy també és una adolescent cis de faccions occidentals que respon a l’estereotip de l’amiga *nerd*<sup>9</sup> insegura, però d’ànima cànida. Malgrat pot semblar que hi hagi un intent de caracteritzar-la a través d’elements menys associats a la bellesa (les ulleres de cul de got, el cabell recollit, o una vestimenta més discreta), també encaixa perfectament en els mandats de bellesa i normativitat occidentals.

Cap d’elles dues habita als marges o es veu travessada per alguna categoria d’opressió més enllà del gènere. Tot i això, en paraules de Barbara Creed:

[...] las películas sobrenaturales de la nueva ola de cine feminista, que exploran lo queer de las monstruosidades femeninas, se basan directamente en la abyección y los poderes del horror para desafiar las nociones fijas de heterosexualidad, género y deseo. (2022, 111).

Així, en la seva mútua atracció queer, també encaixen dins les categories de monstrositat femenina cinematogràfica.

### La seva *fatalité* es una qualitat inherent o adquirida?

La forma malvada de *femme fatale* que adopta Jennifer és adquirida, ja que si bé podia ser manipuladora en el pla afectiu amb Needy i sexualment independent com una *femme*

---

<sup>9</sup> “*Nerd*” és un terme anglosaxó emprat especialment en el context estamental dels instituts americans per designar de manera estereotipada a persones molt estudioses i intel·ligents. Alhora, no s’adhereixen a normes i codis socials de popularitat. També està relacionat amb una estètica determinada com el fet de portar ulleres, i no anar especialment a la moda.

*fatal* clàssica, la monstrositat i la perversió les adquireix després de ser sacrificada en el ritual satànic de Low Shoulder.

Needy, per altra banda, obté la seva fatalitat com una herència de Jennifer. És a dir, a través d'una mossegada, absorbeix algunes capacitats sobrenaturals de Jennifer, però la seva *fatalité* sobrenatural són completament diferents. La seva monstrositat funciona com qualitat dinàmica (Quintano 2021, 129) que no mor sinó que s'amaga esperant el moment oportú per reparèixer (Cohen 1996). A diferència de Jennifer, ella veu el seu monstrear com una benedicció: “*Podrías tener suerte por una vez en tu miserable vida.*” (01:33:51) i aprèn a encarnar la ràbia i expressar un ressentiment que anteriorment semblava totalment inhibit (01:25:16 – 01:26:30).

Podem entendre el traspàs de la monstrositat com el despertar d'una consciència lúcida sobre la violència i l'opressió masclista, en qualitat de trauma heretat. Així durant els crèdits finals es revela que Needy assassina els membres de Low Shoulder, prenent la justícia per la seva mà.

*Com a femme fatale, quin és el seu objectiu i els mecanismes que empra per aconseguir-lo?*

Tal com argumenta (Paszkiwicz 2018, 88), és la caricatura de les obsessions postfeministes entorn la sexualitat, la llibertat i el consumisme. Jennifer esdevé un monstre degut a la fetitxització patriarcal i canònica del constructe de la virginitat. La incisió en allò sexual del ritus de pas (amb el seu apunyament/penetració reiterat amb el punyal/objecte fàl·lic) serà el detonant per a què Jennifer i posteriorment Needy esdevinguin *femmes fatales*. A continuació elaboraré entorn aquestes idees.

Per analitzar l'objectiu de Jennifer alhora de canibalitzar les seves víctimes primer cal parar atenció a qui són: Ahmet (l'alumne d'intercanvi), Jonas Kozelle (el quarterback), Collin Gray (el noi emo) i Chip Dove (la parella de Needy). Després de ser sacrificada, ella anuncia: “*Desde ese momento, sabía lo que tenía que hacer para mantenerme fuerte.*” (01:07:33). No obstant això, les seves intervencions al respecte tenen més a veure amb mantenir una aparença física que la mantinguin socialment rellevant, que no tant amb sobreviure (com quan assenyala “*Me encuentro fatal. Me estan saliendo granos y tengo el Cabello horrible y sin brillo. Dios... Es como si fuera una chica normal*” (00:43:11 - 00:43:17). Martin Fradley (2013, 214) exposa que Jennifer assassina els nois per mantenir-se bella més que no per venjança, seguint unes pautes individualistes i

postfeministes. Paszkiewicz (2018, 89) afirma que Jennifer no pertany a cap col·lectiu marginal preposicionat com a abjecte, sinó que és una figura hegemònica que empra els cossos com a objectes de consum. Altres com ara Santamaria, (2022, 156) recolzen aquesta tesi basant-se en què Jennifer no es venja dels homes que van abusar d'ella sinó que victimitza als seus companys de classe.

Actua de forma totalment autònoma i solitària i la forma en què atreu a les seves víctimes és entenent-se a sí mateixa també com un objecte de consum. Seguint la tradició de les *femmes fatales* i *castratrices* clàssiques (com *Sisters* (De Palma 1972) *I spit on your grave* (Zarchi 1978); *Basic Instinct* (Verhoeven 1992)), la seva arma principal és la sexualitat.

Jennifer, al concert previ a ser sacrificada, afirma “*This tits are like smart bombs, you point them in the right direction and shit gets real*” (00:11:51). Ja abans de convertir-se en monstre, entén que pot emprar la cosificació que en fan d'ella per als seus propis interessos. L'autosexualització s'intensifica en comportaments més incisius i direccionats en pràctiques sexuals després del sacrifici de Jennifer i culmina amb els assassinats masculins. Així encaixa tant amb monstruositats femenines, vinculant *eros* i *tanatos*; com amb les postures postfeministes comentades anteriorment al marc teòric. En altres paraules, emprar l'eina de l'opressor contra sí mateix, proposta que comparteixen autores com Rikke Shubart (2007) o Victoria Santamaría Ibor (2022, 150). Tal com comenta Alba Alonso (2022), es pot entendre aquesta postura postfeminista d'aprovació masculina com a “perjudicial”:

No es que desconozcan lo antifeminista que es este comportamiento, sino que lo aprovechan a pesar de todo porque encuentran más efectivos estos métodos, lo que pone en entredicho la necesidad del feminismo. (Alonso Palombi 2022, 5).

Certament el marc interpretatiu del context en què es proposa a *Jennifer's Body* és problemàtic, i de fet, interpreto que n'és una aposta irònica al respecte (d'aquí el títol també). Tal com afirma Paszkiewicz (2018) aquest film juga amb l'exageració d'aquests aspectes per tal d'exposar vectors d'opressió en forma de performar la feminitat com una mascarada (Doane 1982, 1991) per a la *male gaze*. Tal com recorda Creed (2022, 115), *Jennifer's Body* és una comèdia de terror d'institut, repleta d'acudits i un to molt *camp*, tradicionalment emprat per l'esfera queer com una eina humorística en contra la ignorància cis hetero i definitivament aquesta cinta no n'és una excepció.

Si bé totes aquestes postures són molt encertades, argumento que després del flashback en què ens assabentem de que Jennifer és sacrificada en el ritual satànic, podem empatitzar amb ella i llegir els assassinats com la materialització de la violència queer/imaginària que proposava Halberstam (1993), segons la qual la capacitat d'imaginar o projectar una resposta violenta a les agressions a un col·lectiu oprimat o marginalitzat permet fantasies d'empoderament, sense que aquestes idees s'hagin de materialitzar.

No vull perdre l'oportunitat de mirar aquest comportament des de l'empatia cap a un personatge que pretén ser el retrat (hiperbòlic i grotesc) d'una noia de disset anys molt insegura de sí que acaba de ser assassinada/abusada; no el d'una dona madura, racional i *woke*<sup>10</sup> (que potser no seria tant realista). jutjar un personatge femení per no ser una heroïna explícitament feminista, no és tan útil com entendre a què respon la manera en com es comporta, el seu context i la finalitat dels comportaments que podem catalogar com a masculistes o antifeministes. No venjar-se dels seus agressors col·lideix amb l'esquema argumental de les narracions *rape-revenge*, però potser no és tant descabellat que el seu *target* immediat no siguin els seus perpetradors. Si bé no pretén ser un retrat realista d'una història d'abús, potser es pot entendre com una realització de la fantasia de venjança *#KillAllMen*<sup>11</sup> des de la ficció.

Needy, esdevé una *femme fatale* per a Jennifer, ja que més enllà d'intentar obstaculitzar la seva caça, acaba assassinant-la; així com també és *fatale* per venjança a Low Shoulder. En el seu cas, la *fatalité* vers Jennifer es reflexa des de la renúncia a la seva relació (arrancant-li el collaret amb les sigles "BFF" [Best Friends Forever, *Millors Amigues per Sempre*, en català] més que no pas en l'apunyament al cor. Al guió s'insisteix amb bromes i comentaris constants que al·ludeixen a la seva mútua atracció sàfica (com "*Eres totalmente lesbi-gay*" (00:06:18), "*Por favor no hables sola, [...] haces que las dos parezcamos unas tortilleras*" (00:27:29), "*Podemos jugar a ser novio y novia como*

<sup>10</sup> "*Woke*" [en català, « desperta »] és un terme anglosaxó popularitzat cap al 2015 a l'esfera digital durant el boom de les xarxes socials. Inicialment s'emprava per designar el despertar de la consciència social d'algú. Amb el temps i la democratització i la visibilització de l'existència de certs eixos d'opressió, el seu significat ha anat evolucionant i agafant matisos en relació a la superioritat moral pel fet d'estar lluitant per a un món millor en base a uns ideals progressistes. En aquesta ocasió empro el terme en el sentit original.

<sup>11</sup> "*#KillAllMen* [en català, « #MateuTotsElsHomes »] és una espècie de crit de guerra abreujat que es va popularitzar a internet i les xarxes socials cap al 2013, similar a "*ACAB*" o "*tremble hetero swine*/tremola porc hetero" or "*die cis scum*/mor cis escòria". Pretén servir de crítica estructural, presentada de manera provocativa. És a dir, ningú pretén "matar tots els homes" sinó posar de manifest la ira constant que senten les víctimes de l'opressió sexista contra el sistema estructural que permet i vehicula el manteniment d'aquesta violència en forma de fantasia de venjança

*hacíamos antes*” (01:08:38). Així podem concloure que *Jennifer’s Body* també fa una proposta contemporània sobre la *fatalité* trencant l’esquema romàntic-heterosexual unidireccional tradicional.

Samantha Lindop (2015, 158) entén el film des del qüestionament de la retòrica postfeminista i remarca la necessitat de la sororitat. I en la mateixa línia, Alonso Palombi (2022, 12) veu la proposta que se’n fa de la *femme fatale* des de la necessitat de solidaritat i trauma heretat de dona a dona que seguirà traspasant-se fins que la violència patriarcal sigui enderrocada.

*Jennifer’s Body* ofereix una alternativa a les *femmes fatales* d’altres èpoques i fomenta la retribució explorant les nocions de sororitat i del trauma derivat d’un abús, que es transmet de dona a dona, diferint l’arquetip apàtic i solitari que és problemàtic per a sí mateix. Tal com sosté Elisabeth Bronfen, esdevé un personatge que “té agència i és fa responsable de les seves pròpies decisions” (2004, 114).

**Posada en escena: convencions visuals es mantenen i quines es trenquen en comparació a les representacions clàssiques?**

Deixant enrere qüestions relatives a la trama narrativa, a continuació indagaré sobre la proposta visual del film. Tractaré la mirada en relació a l’estudi de Laura Mulvey (1975) i com aquesta dialoga amb el desig queer i la *fatalité* d’ambdues protagonistes. M’hi aproximaré en tres estadis interrelacionats: la mirada que tenen Jennifer i Needy entre elles, la mirada de la càmera vers els personatges i la mirada del públic al producte audiovisual.

En primer lloc, Jennifer i Needy tenen unes maneres de mirar simbòlicament diferents que també evolucionen amb la trama narrativa.

La mirada de Jennifer té moltes capes. Implícitament sabem que ella és percebuda com un cos, abans i després de ser convertida en súcube. El punt de partida és la seva consciència de ser concebuda com un bé de consum per a la mirada (el *to-be-looked-at-ness* (Mulvey 1975)). Això queda plasmat en diverses interaccions de Jennifer amb el seu propi reflex en el mirall (00:37:32 – 00:38:59 / 01:15:58 – 01:16:25). La feminitat que performa com una mascarada pot ser llegida en termes de camp. Segons Paszkiewicz (2018, 81), Kusama empra l’estètica camp per crear un to carnavalesc que exposi les relacions complexes entre “*gendre and genre*”. És a dir, exposar els rols de gènere en les



pel·lícules de terror/horror parant especial atenció a l'artificialitat i la construcció no només d'estereotips dins el gènere de terror sinó també del gènere en la societat.

Aquesta aposta és clau per donar a aquest film la consciència feminista que té. En altres paraules, Kusama opta per donar agència als seus personatges i trencar alguns estereotips de la *male gaze* en el retrat dels cossos femenins i la seva interacció amb la càmera i el públic. L'escena en què Jennifer està nedant al llac (00:36:26) és clau per entendre això: de manera implícita indica que Jennifer és conscient de que hi és la càmera, com a dispositiu que mira i fragmenta i selecciona què veure del seu cos. Ella sap que és mirada però retorna la mirada trencant la quarta paret, perquè sap que no veurem el seu cos nu en cap moment. Malgrat la seva independència alhora de tractar als nois de l'institut amb una actitud depredadora, constantment és objecte de la mirada per la càmera, cosa que segons Paszkiewicz (2018, 82), pretén no anar en contra d'oferir plaer visual a lxs espectadorxs sinó d'exagerar-ho exposant-ne l'artificialitat. Kusama ens està parlant de l'empoderament de la mirada i de praxis feministes sobre el retrat dels cossos, entenent que els personatges cinematogràfics femenins no només hi són per ser mirats sinó que també poden retornar la mirada.

Aquesta *male gaze* interioritzada, per extensió, l'aplica a Needy, establint una espècie de jerarquia per la qual Jennifer mira a Needy com a un objecte de desig (00:07:24), però no a la resta d'homes. És a dir, també aplica la mirada com a consumidora del desig, amb Needy.

Ja convertida en una monstruositat femenina, la mirada canvia automàticament i tots els cossos esdevenen objectes de consum. Per reforçar la idea dels objectius de Jennifer a través de la mirada, el film recorre a mecanismes visuals que n'expliciten la subjectivitat. Això succeeix per exemple amb el pla-contraplà al camp de futbol en què Jennifer va en busca de la seva segona víctima (00:30:46 – 00:31:05). D'entrada hi ha un súper travinging in a tota velocitat que travessa tot el camp fins un primer pla del quarterback de l'institut. En contraplà, des del punt de vista del noi, veiem a Jennifer apropant-se des de l'altre punta de la pista.

Needy s'adreça a Jennifer des d'una *female gaze*, veient-hi més enllà del seu físic. En un pla general, Jennifer està fent d'animadora (00:5:53) al centre del pla mentre hi ha un *zoom in* a càmera lenta que es manté en el següent contraplà, deixant-nos clar que és Needy qui la veu així, al centre de la grada rodejada de gent i aplaudint a la seva amiga

completament abstreta. Altres moments similars a aquest, reforcen la idea que Needy se sent atreta per Jennifer cosa que en cap moment funciona cap a Chip, la seva parella. A mesura que la seva amistat es va deteriorant, la mirada s'inverteix: Needy és el caçador i Jennifer la presa. La pel·lícula obre amb un pla subjectiu de la visió de l'assassí (00:00:26) que és clarament un homenatge a *Halloween* (Carpenter 1978) i en la culminació de l'assassinat de Jennifer (01:30:00 – 01:32:35) els plans contraplans són a càmera lenta, indicant la intensitat emocional de tot el que està succeint.

En relació a la mirada de la càmera sobre aspectes concrets com la sexualitat i la seva vinculació amb la mort des del paradigma de la *male gaze*, la proposta de Kusama és enginyosa. Jennifer pren el seu cos socialment sexualitzat com a eina per aconseguir accedir al de les seves víctimes. Doncs realment no veurem en cap moment el cos de Jennifer. La directora juga moltíssim amb l'expectativa de la *male gaze* de l'espectadorx, però només deixa intuir algunes parts que interrelacionen la sexualitat de la protagonista amb la mort de les seves víctimes, fent reluir tot el sexy de la *femme fatale*, com al pla en què es veu la silueta de Jennifer a quatre grapes devorant a Collin en uns moviments que estan clarament erotitzats (00:54:26 – 00:54:32).

Entrant en la vinculació visual entre *eros* i *tanatos*, també val la pena fer un cop d'ull a escenes de caire més íntim: quan Jennifer torna a casa de Needy després de l'incident al Melody Lane ja posseïda i en molt males condicions (00:22:50 – 00:25:18). Malgrat l'escena descriu un panorama hostil en què Jennifer aterra a Needy, els primeríssims primers plans suggereixen una intimitat que d'alguna manera desprèn una aroma sexy. O també, després de que Needy i Chip hagin tingut relacions sexuals (bastant ortopèdiques i gens romàntiques visualment), Jennifer i Needy tenen una trobada íntima on la sensualitat està al centre (00:58:41 – 00:59:51). Aquí es pot debatre si el retrat d'aquesta trobada sàfica esta filmada per al plaer de la mirada masculina. Amb els primeríssims primers plans dels seus rostres o els plans detall dels seus llavis besant-se, podem afirmar que va més enllà de la *male gaze* en una proposta visual pròpia on la seva relació sàfica és retratada des de l'emoció i no des de l'objectificació consumista dels seus atributs sexuals.

Pel que fa a l'elecció de posada en escena i muntatge del sacrifici de Jennifer (01:02:12 – 01:05:17). Molts films que es desenvolupen mitjançant l'estructura del *rape-revenge*, tendeixen a mostrar l'agressió sexual amb molt poca sensibilitat o inclús des de l'embelliment visual de l'escena. Això és problemàtic en tant que pot dur a interpretacions

romantitzades, distorsionar aquestes realitats en termes versemblants o no tenir gaire sensibilitat en relació a certs *targets* d'audiència. En el cas de *Jennifer's Body* hi ha una sèrie de decisions molt encertades alhora de retratar-ne l'abús, sense camuflar-lo o romantitzar-lo. L'escena se centra en mostrar l'emocionalitat de Jennifer, el seu patiment en un primer pla. No hi ha res sensual en com està filmada i els moments en què l'apunyalen (01:05:03 - 01:05:17) estan filmats en *step printing*<sup>12</sup>, dificultant la visió i distorsionant la percepció del moviment i el pas del temps, traslladant una sensació de desorientació subjectiva, com d'haver-ho vist i alhora, no.

#### Anàlisi textual instrumental: Quina rebuda va tenir?

Degut a una campanya de màrqueting sexista que no va entendre el missatge del film, la producció no va tenir una bona acollida i és per això que resulta interessant el seu estudi. Tal com desentranen Diablo Cody i Megan Fox en un retrobament a ET Live per parlar del film (Fox y Cody 2019), Cody explica com la distribuïdora va basar la promoció de la cinta basant-se en el concepte “Megan Fox Hot” (07:46) i van enfocar el *target* en homes adolescents heterosexuels. Lògicament era crònica d'una mort anunciada: vendre un film feminista com un producte de consum ideat per a la *male gaze* surt malament.

Això va desencadenar una onada de frustració i males crítiques del públic (masculí, heterosexual) que esperaven veure a Fox sexualitzada en una trama lèsbica després del seu èxit a *Transformers* (Bay 2007), deixant la peça com un producte audiovisual mediocre, intranscendent i superflu. Res més lluny de la realitat.

Una dècada després de la seva estrena, s'ha convertit en una pel·lícula de culte, especialment per persones queer gràcies a la lectura feminista que, ara sí, se n'està fent. Jennifer és una icona de la cultura pop, generadora d'una atracció ambigua, que s'entendrà millor amb un exemple: l'espectadrox es pregunta, “vull ser Jennifer? o vull liar-me amb ella? O les dues coses alhora?” A través del desig de l'audiència envers Jennifer, es donen tres procediments: una idealització, una ero-exotització, i una identificació amb la monstrositat. De fet, al irrompre al mainstream aquests personatges, han anat perdent aquelles característiques visuals que les feien ser terrorífiques per l'audiència (un mecanisme conegut com a “*defang*”), intercanviant allò grotesc per allò

---

<sup>12</sup> “*Step printing*” és una tècnica cinematogràfica que consisteix en filmar a menys de 24fps, per posteriorment duplicar o triplicar els fotogrames gravats i acabar reproduint-ho als habituals 24 però donant una impressió de velocitat més lenta. S'empra sovint per crear efectes de càmera lenta o *time-lapse* en una pel·lícula.

eròtic (Quintano 2021), com a l'escena en què Jennifer eviscera la seva segona víctima (00:54:26 – 00:54:32).

yos (erchxs) piña narváez (2017), molt encertadament, afirma que ara les persones blanques, volem ser monstxrs:

Pienso en lo monstruoso y en lo monstrificable, en ese devenir monstruos cool, cuidadosamente monstras, cuidadosamente raras. [...] También pienso en ese devenir monstruo de “lxs blancxs”... ese devenir Queer que quiere asumir lo monstruoso pero que no desea salir de la condición confortable de humanidad especis-ta y ra-cis-ta construida por ellxs mismxs. [...] Devorar al otro: desde luego, desde la perspectiva del patriarcado capitalista de la supremacía blanca, la esperanza es que los deseos de lo “primitivo” o las fantasías sobre el Otro puedan explotarse continuamente, y que tal explotación ocurra de una manera que reinscriba y mantenga el statu quo. (piña narváez 2017, 6)

Tot plegat, una identitat que si bé ha tingut cert potencial reivindicatiu en el seu context, no deixa de ser una versió descremada pel neocolonialisme del mercat cultural i polític, que tal com diu piña narváez (2017) la ha higienitzat, blanquejat, estetitzat i homogeneïtzat per la mirada i el consum blancs.

## 5.2 Promising Young Woman

*Promising Young Woman* és un film escrit i dirigit per Emerald Fennell i protagonitzat per Carey Mulligan, ambdues dones britàniques blanques, estrenat el 2020. Depenent de la font és considerada una comèdia negra o un thriller psicològic principalment orientat al públic femení.

L'argument ressegueix la vida de Cassie (Carey Mulligan), una noia que ronda la trentena, viu amb els seus pares, i té una doble vida: de dia, treballa en una cafeteria i no té ni ambicions professionals, ni parella ni amistats ni tampoc altres interessos ordinaris aparents. En canvi, de nit, surt a una discoteca i fingint estar èbria, espera a veure si algun home es vol aprofitar de la seva fingida vulnerabilitat amb el pretext d'ajudar-la. Lamentablement, sempre n'hi ha algun que ho fa. Un cop són a casa d'ell, quan està a punt d'agredir-la, Cassie revela la seva sobrietat i el confronta. A mesura que avança el film, descobrim que aquesta és la seva forma de lidiar amb el dolor d'haver perdut la seva millor amiga, Nina, qui va ser agredida sexualment en una festa de la facultat de medicina i va acabar suïcidant-se. Així Cassie, després de deixar la universitat també, traça un pla per rendir comptes a totes les persones que d'una manera o altra van estar implicades en el cas de la seva amiga: l'amiga que no la va creure, la degana de la universitat de medicina que vetllava pel benefici del dubte, l'advocat defensor de l'acusat de violar a

Nina, el noi que ho va filmar i en última instància, a Al Monroe, qui va dur a terme l'agressió en si. Per afrontar aquest últim, es presenta vestida de *stripper* al seu comiat de solter, però finalment ell l'assassina. Al final, la clausura és agredolça: Cassie, anticipant aquesta possibilitat, deixa tancat un pla en què la policia acaba detenint a Al el dia del seu propi casament.

La pel·lícula aborda temes com la cultura de la violació, el consentiment i la responsabilitat personal, exposant les contradiccions individuals i estructurals de la societat en relació amb la violència sexual i la impunitat. Si bé, en aquest cas, el públic objectiu d'audiència estava afilat i la crítica d'entrada va ser positiva, també va generar molta controvèrsia. Des d'objectorxs amb reaccions defensives fruit de la fragilitat masculina que la consideraven un retrat simplificat sobre la masculinitat (en la línia de *#NotAllMen*), passant per crítiques que teoritzaven sobre si el film era feminista o simplement frívol, fins a decepcions pel final anticlimàtic. Definitivament, una peça que va confronta amb la incòmoda realitat del nostre sistema de valors quotidià i que genera moltes preguntes sobre què considerem.

### Anàlisi Textual

#### *Quin cos i experiència habita com a femme fatale?*

Cassie (Carey Mulligan) és una dona cis que no té una aparença que pugui encaixar en cap interpretació en termes de monstrositat. Més aviat tot el contrari, es tracta de la viva imatge de la normativitat: és una dona blanca, rossa, prima, d'estatura ordinària, faccions fines i indumentària pròpia d'un estil. Fins on es mostra al film, només té relacions heterosexuales i el màxim que no compleix dins el marc de les expectatives cis-heteropatriarcals-blancs-capacitistes, és el fet de tenir vora trenta anys i no estar emancipada, tenir una família i una carrera d'èxit. En termes pràctics, Cassie no habita als marges, viu al privilegi de ser una jove blanca, filla de família acomodada nord-americana. No obstant això, la protagonista sí encaixa amb la noció de "monstrositat femenina" de Creed (1993), (2022, 51), en termes de recerca de revolta i justícia contra el sistema patriarcal.

#### *La seva fatalité es una qualitat inherent o adquirida?*

Durant el film no es mostra, però com a *femme fatale* es constitueix a partir del trauma heretat per la ferida de la violència sexual de la seva amiga. La frustració i el dol per la pèrdua de la seva amiga, la falta de reparació i la incapacitat de deixar anar o trobar tancament, són els vectors que mouen a Cassie.

En aquest aspecte ressona molt amb la proposta de (Piotrowska, *The Nasty Woman and the Neo Femme Fatale in Contemporary Cinema* 2019, 22) sobre la interpretació d'algunes *femmes fatales* des de la figura d'Antígona, qui havent presenciada una injustícia busquen redempció en la revolta.

La vida nocturna secreta que té, la forma en què enganya i manipula als agressors (que podríem entendre com les seves “víctimes”) la converteix en una figura amenaçadora i poderosa. Des de la primera escena hi ha un *statement* molt clar sobre el poder de Cassie (00:07:30 – 00:07:46). El seu poder rau en la seva consciència i determinació a l'hora de confrontar els agressors, però alhora també del seu privilegi.

Així Cassie va construït la seva monstrositat en termes socioculturals, perquè no només trenca les expectatives de gènere (què hauria d'estar fent una noia amb 30 anys) o els rols associats a la feminitat (com la passivitat, la fragilitat, la complaença, la docilitat, la necessitat de ser ajudada...) sinó que també confronta els mites sobre la disponibilitat dels cossos femenins (“si no diu res, és que sí”; “si diu que no, també és que sí”, “si s'hi ha exposat és que ho volia”, etc.) i en suma es revolta contra el sistema de valors d'escala estructural que sustenten la cultura de la violació.

Però el que desperta especialment la voluntat d'afrontar el cas de violència sexual de Nina, la seva amiga, és el retorn del seu violador, Al Monroe a la ciutat perquè s'ha de casar. Aquest detall no és irrellevant sinó que té a veure amb la justícia poètica del film. Sovint en premsa i en institucions s'utilitza la idea d' “un jove prometedor” per descriure el futur que un home pot perdre després de ser acusat de violador (molt en la tònica d'*ensorrar carreres*). Al llarg del film, moltes persones implicades, no volen abandonar la presumpció d'innocència en detriment al gran futur de l'acusat. En el passat diegètic del film, Al va ser acusat per Nina i va guanyar el judici. Ha aconseguit dedicar-se a la medicina i aviat es casarà. Nina, en canvi, va acabar amb la seva carrera i amb la seva pròpia vida, circumstància que col·lateralment també ha perjudicat Cassie. La inevitable comparativa entre com li ha anat la vida a la víctima i a l'agressor quan torna a la ciutat per casar-se (un últim indicador d'èxit social), dispara la necessitat de justícia de Cassie. En altres paraules, la *femme fatale* adquireix un objectiu, com un *final boss*<sup>13</sup> al que derrotar.

---

<sup>13</sup> *Final Boss* [traduït de l'anglès, *el cap final*], dit de l'última i més climàtica batalla en un videojoc.

De la mateixa manera que a *Jennifer's Body*, al ser la protagonista, no funciona com a interès romàntic d'un personatge masculí a qui obstaculitza els objectius (Hanson 2010, 216). Tampoc hi ha una inversió de rols clara. Si bé molts personatges masculins poden ser entesos des de l'oposició als objectius de la protagonista, la seva lluita és complexa: té tant a veure amb persones individuals, homes i dones, com amb tota la xarxa de còmplices que vehiculen i permeten el manteniment de les jerarquies, desigualtats i opressions de gènere. És a dir, l'antagonisme és coral, estructural: ella contra el món i contra si mateixa.

Com a *femme fatale*, quin és el seu objectiu i els mecanismes que emprà per aconseguir-lo?

La *fatalité* sorgeix de la persecució del seu objectiu, no al revés. L'objectiu particular de Cassie és, en diverses ramificacions, la justícia feminista per sororitat. Partim de què pràcticament totes les persones a qui confronta, no es donen per al·ludides en tenir o haver tingut una actitud violenta, còmplice o negligent. Pel que fa a les ramificacions, em refereixo al fet que la seva intenció canvia depenent de la persona a què interpel·la i el context en què s'està esdevenint el conflicte. Per exemple, als homes que coneix als clubs nocturns els interpel·la confrontant-los amb la seva interpretació unilateral sobre el desig i el consentiment.

Inicialment, per tal de conscienciar als homes que tenen una noció sobre el consentiment molt patriarcal, Cassie els atreu mitjançant la propio-sexualitat (quan fingeix estar alcoholitzada). El mecanisme que fa servir és el de l'engany, emprant la percepció que se'n pot tenir d'ella com a ham. En aquest cas però, la sexualització no encaixa com una praxi postfeminista de mercantilització dels cossos, ja que no emprà el cos en si sinó la idea del seu cos. O en tot cas, no s'exposa a si mateixa en termes de corporalitat, sinó de vulnerabilitat (entesa com a disponibilitat).

En aquest aspecte, Cassie encaixa molt de l'arquetip de *femme fatale* clàssic però per uns motius diferents dels clàssics. Exhibeix un control de la sexualitat actiu, des de la performativitat, exhibint un rol de sexualitat femení passiu com una mascarada. Tot i això, aquesta sexualitat no és pròpiament seva. És a dir, no li proporciona plaer, no és un poder de què gaudeix: al revés, reforça el vincle amb l'abjecció d'aquestes interaccions pel trauma heretat de l'experiència de Nina. Fet que, a la vida real, li genera un rebuig que li pesa inclús en el seu posterior vincle sexo-afectiu amb Ryan. Lligada a la figura

d'Antígona, tal com proposa Piotrowska (2019, 15), podem associar la renúncia a la sexualitat com una via necessària per al seu ascens al poder. Aquesta ambivalència és un trencament amb la noció clàssica de la *femme fatale* que gaudeix de la sexualitat com una viuda negra.

Després de la notícia que Al Monroe torna a la ciutat per casar-se, la seva lluita adopta un caràcter capítular, confrontant individualment a cada persona implicada en el cas de Nina. Així, per cadascun té un mecanisme diferent amb què procedir, aprofundint en el càrrec de consciència.

A Madison McPhee, l'amiga que posa en dubte el que va passar a Nina, l'enfronta amb l'argumentari popular de la disponibilitat assumida per costum "Si tienes la reputación de acostarte por ahí, entonces la gente no te creerá cuando digas que algo ha sucedido." (00:39:06), la responsabilització de la víctima "Cuando te emborrachas así suceden cosas" (00:39:20) o la prescripció dels crims i el dolor "Eso ocurrió hace años" (00:38:44). Així, l'emborratxa en un dinar i contracta a un noi perquè se l'endugui a un hotel li faci creure (a ella i a l'audiència) que s'ha aprofitat d'ella (realment el noi no li farà res, però ella juga amb l'horror de la possibilitat incerta).

A la degana Walker s'hi encara reprovant-li l'equidistància a l'hora de voler condemnar els casos de violència sexual mantenint el benefici del dubte i alhora responsabilitzant a la víctima per "haver-se posat en una posició vulnerable" (00:46:03 – 00:46:20). Així, li fa creure que la seva filla està de festa en una habitació de la fraternitat de medicina, envoltada de nois i alcohol. Conscient que "és diferent quan es tracta d'algú a qui estimes" (00:48:56), juga amb el terrorisme psicològic de l'expectativa de proximitat.

En ambdues situacions, Cassie, com a *femme fatale* emprà l'amenaça sexual no tant encarnant-la, sinó com un dispositiu d'amenaça per proximitat, prenent que l'espant impacti produint un canvi de perspectiva. Com a *femme fatale* és un agent de consciència des de l'hostilitat. No tant un perill físic, sinó simbòlic: la destructora d'un sistema de valors. Els seus mètodes, tanmateix, tal com Liana Shaw apunta, són molt problemàtics, exercits des d'un "compromís amb la venjança indubtablement qüestionable [...], practicant una condemna hiperliberal dels espectadorxs passivxs de la cultura de la violació" (2021, 31). És a dir, pren la justícia per la seva pròpia mà i partint de la voluntat de fer sentir a cadascuna de les seves "víctimes" que se'ls podia haver cobrat "un ull per



un ull” pretén estar per sobre el bé i el mal com si el fet de carregar amb el dolor de la violència la legitimés moral i reivindicativament.

El cas de l'advocat d'Al Monroe (i tants com ell), qui va dedicar-se a mortificar a Nina fins que aquesta va retirar la denúncia, és diferent. Quan ella es presenta, ell ja la recorda i ens trobem amb el relat d'un home consumit pel penediment. "No puedo dormir. No duermo desde... [...] No podré perdonarme nunca por esto" (00:58:24 – 00:58:48). En aquest cas, Cassie el perdona. Amb aquest gir narratiu, Fennell no només pretenia humanitzar a la protagonista sinó també demostrar que verdaderament busca el penediment de les seves víctimes.

Quan descobreix que la seva parella, Ryan, era present en la festa en què van agredir sexualment a Nina, a través d'una gravació telefònica, l'amenaça amb difondre la cinta a tots els seus contactes (01:20:14 – 01:21:38). Aquí, emprava una estratègia tradicionalment associada a la pornovenjança masculina atemptant contra la seva reputació (tenint en compte que ell és cirurgià pediàtric). L'objectiu amb Ryan no és tant una voluntat de consciència, perquè ella sap que en té, sinó simplement aconseguir l'adreça del lloc on Al Monroe fa el seu comiat de solter. De fet, per això malgrat que ell li ho suplica, ella no el perdona, fet, que podria ser interpretat com una incapacitat de perdonar-se a sí mateixa la incoherència d'haver "dormit amb l'enemic".

Fins ara Cassie havia estat emprant una violència psicològica, no institucional; com una espècie de justícia personal redemptora. A mesura que passen els capítols de cada persona a qui s'enfronta, no hi ha un alleujament, sinó una pujada de la intensitat on la tensió no es rebaixa.

Finalment, la manera com pretén ser fatal amb Al Monroe també gravita aparentment en *modus operandi* tradicionalment patriarcal. Mitjançant l'autosexualització (fent-se passar per una *stripper*) emborratxa i droga a tots els nois que es troben al comiat de solter per deixar-los fora de joc (01:24:19 – 01:26:33). A partir d'allà, la justícia que es pren sobre Al, sí serà violenta: “No era su nombre lo que ella escuchaba al andar. Era el tuyo. Tu nombre por todas partes [...], todo el tiempo. [...] Al... [levanta un bisturí] Tú deberías ser aquel con su nombre por todas partes de ti” (01:32:30 – 01:33:19).

Malgrat la catarsi que pugui generar, d'acord amb Signe Madsen (2022) la forma en què pretén conscienciar a la gent involucrada en el cas de Nina és bastant qüestionable moralment.

Castiga a les persones mitjançant violència imaginada per demostrar un punt de vista. Les posa en situacions en què pensen que els passarà alguna cosa terrible, i després els revela que no els passarà res, quan finalment admeten les seves faltes i s'adonen de que estaven equivocats en les seves conviccions anteriors. Això planteja un tema complicat, perquè és moralment qüestionable fer que algú cregui que ha estat violat o en perill per demostrar un punt de vista. (Madsen 2022, 86)

Podem qüestionar per què l'elecció de combatre el masclisme amb els mateixos mecanismes del masclisme (la intimidació, la coacció, l'amenaça, l'engany, la submissió, la violència). Ens podem preguntar si la directora pretén transmetre el missatge de que només podem combatre el foc amb més foc i fins a quin punt és eficient.

Nogensmenys, la seva *fatalité* li acaba passant factura: tal com succeïa amb tantes *femmes fatales* clàssiques, la deriva comportamental que té li costa la vida. Malgrat que mor, argumento que la seva *fatalité* també actua *post-mortem*. Preveient la possibilitat de no sortir-se'n, lliga tota un estratagema recolzada per l'antic advocat d'Al, per tal que ni la seva mort ni el cas de Nina quedin impunes (01:45:29 – 01:48:31).

Per tancar aquest escritini dels objectius i el modus operandi de la *femme fatale*, vull fer un incís en la mort de la protagonista. Fingint ser una treballadora sexual vestida d'infermera sexy, es presenta al comiat de solter d'Al Monroe, com una expedició a l'abjecció. Tal com suggereix Shawn, malgrat el film navega entre les lògiques postfeministes de venjança, Cassie no se sacrifica voluntàriament per a culminar la venjança. Ho entenia com una possibilitat, i fent un comentari sobre les expectatives socials dels perills del treball sexual, efectivament, Cassie no "ho demana" i és assassinada igualment (Shaw 2021, 31). La falta del final feliç o almenys, el fet que la protagonista no se'n surti amb la seva viva, retornen al concepte d'Audre Lorde pel que "the master's tools will never dismantle the master's house" [*les eines de l'amo mai desmuntaran la casa de l'amo*] (1984, 111).

A modus global la seva fatalitat està directament relacionada amb la capacitat d'incomodar i castigar moralment, social (i en el cas d'Al Monroe, també físicament) a totes les persones que giren la cara a la consciència de ser còmplices de la violència sexual masclista i patriarcal. D'aquesta manera també podem veure com la seva *fatalité* se sosté en la incapacitat de deixar anar.

També m'agradaria aprofundir sobre el to del relat. Si comparem *Jennifer's Body* i *Promising Young Woman*, a simple vista, podríem dir que tenen un to completament oposat en termes de realisme, situant la primera cinta en el reialme de la fantasia o la

ciència-ficció; i la segona en un marc molt més proper a esdeveniments que es poden donar a la vida quotidiana. Tot i això, si ens detenim a examinar les accions de revolta de Cassie, podem adonar-nos de que potser no són tan realistes, de fet, ni tan sols versemblants.

En el context d'una *one night stand* en què una dona fingeix estar beguda per després increpar a l'home que volia aprofitar-se d'ella i ell, respon aterrat i avergonyit que es mostra en diverses ocasions durant el film (00:09:26 - 00:09:37) no és extrapolable a la vida real. En altres paraules, probablement si la pel·lícula tingués la pretensió de ser totalment realista de forma sistèmica, la protagonista no sempre marxaria airosa. Tal com comenta Farrimond (2018, 14), la *femme fatale* existeix de forma liminar entre la fantasia i el realisme, i algunes propostes cinematogràfiques demostren uns elements per sobre els altres, però és important llegir-les en relació amb les seves accions i les opcions d'empoderament de què disposen en la cultura nord-americana contemporània. Amb això, vull dir que, tot i que els dos films tinguin un to completament diferent, la violència que retraten funciona com una expressió simbòlica de la ira femenina fruit de les opressions masclistes.

En el cas d'ambdós films seleccionats, cal demostrar que no actuen com una expressió de les ansietats masculines com tantes autores sostenen (Place 1978, 41) (M. Doane 1991, 2-3), ja que la narrativa en primera persona escrita i dirigida amb perspectiva crítica feminista, trobo que desactiva la concepció de ser una fantasia masculina més. I una vegada més, les accions que duu a terme Cassie, si bé poden ser hiperbòliques en termes de realisme, encaixen en la línia de la proposta de Halberstam en què la ràbia és un locus polític, on "l'amenaça de convertir-se en acció és, evidentment, aquell espai vigilat i altament ambigu que anomenem "fantasia"" (1993, 191). Amb aquestes narracions no podem suggerir que sortim a exercir la mateixa violència que rebem sinó que desdoblem el nostre imaginari més enllà de ser víctimes i ens permetem la projecció de combatre la violència amb violència.

Tot i això, és vital adonar-nos de que aquest film fa una projecció de la ira en termes "realistes" que, no obstant això, no són accessibles o ni tan sols imaginables per a dones no blanques. Al podcast *Feminist Frequency Review*, Ebony Aster, Carolyn Petit i Kat Spada (2021, 27:36) comenten precisament que l'expressió de la ràbia ni la dependència final en els funcionaris policials tenen cabuda en històries de protagonistes travessades

per la negritud. Així, la trajectòria de Cassie en busca de justícia per Nina també està fonamentada en el privilegi de la blanquitud.

Posada en escena: convencions visuals es mantenen i quines es trenquen en comparació a les representacions clàssiques?

*Promising Young Woman* fa una aposta completament diferent sobre la *femme fatale* clàssica en termes de *mis-en-scène*.

Tornant a Mulvey (1975) i les seves reflexions sobre la mirada, ens trobem amb un film que, com *Jennifer's Body*, reclama la mirada des d'una perspectiva pròpia. Això es fa palès ja a la primera escena, que funciona com una declaració d'intencions no només en el pla argumental sinó també visual. Cassie és al llit d'un noi qui pretén abusar d'ella creient que està intoxicada. Aleshores mira a càmera dirigint-se al conjunt d'espectadorxs (00:07:30). Tradicionalment, trencar la quarta paret en la ficció serveix per adreçar-se a l'audiència intencionadament, cosa que podem interpretar com a *statement* de recuperació de la mirada i del control de la situació en termes de jerarquia relacional i audiovisual. I per si això no quedava prou clar en aquesta escena, a la següent en què Cassie està tornant a casa i és verbalment assetjada per uns treballadors, s'atura per contemplar-los detingudament (00:8:41 – 00:09:23). En aquest esguard, s'apodera del seu desig, el seu desvergonyiment, la seva obscenitat i amb la mirada que els retorna, com un mirall, els obliga a confrontar-se amb què aquestes accions que habitualment són unidireccionals.

La mirada femenina de Cassie a la resta de personatges és activa i autoconscient i en fer contacte amb la càmera, també dialoga amb el públic. Així, rebutja ser un objecte de consum passiu, tant per la resta de personatges, com per la càmera i el públic. Efectivament, podem parlar d'una *female gaze* (Solloway 2016).

L'estil visual de tot el film està banyat en colors pastel, encaixant amb el “*girlie*” o *lipstick feminism* de Susan Mann i Douglas Huffman (2005, 73). [És important no confondre la *female gaze* amb una posada en escena que implementi elements tradicionalment associats a la feminitat]. Probablement influenciada pel cinema de Sofia Coppola, Fennell decideix mostrar a Cassie enquadrada en unes postals barroques, com d'aparença angelical. De fet, el disseny d'art de casa seva recorda a una casa de nines, un entorn estranyament artificial però càlid i idíl·lic. Ella sovint va caracteritzada amb vestits florals, trenes i pentinats de connotació infantil o les ungles de colors. També apareix

envoltada d'halos (00:40:09, 1:05:35) i ales (00:33:47, 01:02:39, 01:18:12) que reforcen una imatge glorificada de màrtir tot i les seves actituds problemàtiques.

Aquesta elecció estètica està clarament desvinculada de la noció de la *femme fatale* com un arquetip visualment monstruós o abjecte. Tal com afirma Rebecca Clarck Mane, aquesta estètica tant acolorida i associada a la feminitat, pot ser una evidència de les "estratègies retòriques i estructures de pensament que reproduïxen la blanquitud" (2012, 73). La pel·lícula, en les seves decisions estètiques, reflecteix unes limitacions postfeministes quant a una aproximació interseccional. Si bé hi apareixen personatges negres i un personatge trans, el seu impacte i aprofundiment és superficial, cosa que implícitament tracta la violació com un problema blanc. En paraules de Sarah Projansky "l'experiència potencial de violació de les dones afroamericanes queda fora d'aquesta pel·lícula" (2001, 116).

Gràcies a aquesta *female gaze*, no veiem a Cassie sexualitzada des de la *male gaze* en cap moment (més enllà de l'escena final quan vesteix d'infermera sexy) tot i exposar-se a situacions en què sabem que està sent objectificada per altres personatges. Altres temes que poden comportar controvèrsia a l'hora de ser retratats, són la violació de Nina i l'assassinat de Cassie. En el primer cas, la violació no es mostra directament, només veiem la reacció de Cassie en contemplar-la en el vídeo del mòbil. Això, tal com apunta Shaw (2021, 25), contribueix a conservar i respectar la memòria i dignitat de Nina a través de la mirada femenina. Tot i això, sí que mostra la mort de Cassie en un cruent pla seqüència de dos minuts.

Tot plegat entronca directament amb la paradoxa feminista de la representació (Projansky 2001, 96), per la qual es planteja la voluntat de voler acabar amb la violència sexual masculista i la necessitat de representar-la per demostrar que existeix i com n'és de terrible, desafiant-la i alhora perpetuant-la discursivament. Aquest film suggereix les mateixes contradiccions a l'hora de representar la venjança. Què esperem que ens porti la venjança? Hi ha un context en què la violència sigui alliberadora? És catàrtic veure que la víctima usa les mateixes eines que les agressores? Fins a quin punt és útil o és sanador o ajuda a conscienciar-nos veure aquestes coses de segons quines maneres?

#### Anàlisi textual instrumental: Quina rebuda va tenir?

El film va tenir una rebuda molt polaritzada: des de persones que la van considerar un "manifest feminista" (Newman-Bremang 2020), fins a crítiques que la categoritzen de

pamflet feminazi sense substància. La controvèrsia també es va traslladar dins i fora l'esfera feminista en les lectures que se'n van fer. Les seves cinc nominacions als premis de l'acadèmia van amplificar encara més

La proposta de *Promising Young Woman* és polèmica perquè problematitza el #MeToo, tornant a posar sobre la taula com conceptualitzar el consentiment pels qui creuen que hauran de signar un contracte per follar, com per les persones que d'alguna manera volen lluitar i confrontar la cultura de la violació. També ens fa preguntar per la manera com fer front amb la frustració i el dol per sororitat amb la pèrdua d'algú que ha patit violència sexual. Si no podem confiar ni en les institucions ni en les persones, si el més fàcil és deixar anar, on és el lloc de la reparació? Les accions de Cassie entren en un terreny moralment reprobable, però dur-les a l'extrem i replicar les mateixes eines que empra el patriarcat per exercir la seva opressió també és una manera de reflexionar sobre l'agència i el marge de maniobra que tenim enfront les estructures de poder, tant a nivell individual com col·lectiu.

La pregunta plantejada als objectius sobre si les *noves femmes fatales contemporànies* són heroïnes o monstres, en aquest cas, torna a quedar-se en un punt ambigu i liminar. La "pedagogia" de Cassie -i del film en general- a l'era del #MeToo, li va valdre cinc nominacions als òscars, però també molts detractors. Segons el meu punt de vista, aquesta contradicció desencadena el següent interrogant; com podem incidir en les narratives mainstream incomodant en una mesura prou simpàtica com perquè qui ens convé que escolti el missatge, ho faci?

## 6. CONCLUSIONS

Aquesta investigació tenia com a objecte principal d'estudi l'arquetip cinematogràfic de la *femme fatale* en les narratives feministes del Hollywood del segle XXI.

Mitjançant aquesta figura, pretenia aproximar-me a les noves veus i la seva manera de representar el que, de manera clàssica, s'entenia com a dones malvades i perilloses i entendre quines característiques havien desaparegut i alhora, quines es mantenien.

Tenint en compte el biaix de base que suposa el marc de la cinematografia mainstream nord-americana, *Jennifer's Body* (Kusama 2009) i *Promising Young Woman* (Fennell 2020) sí que es cert que a primera vista podem apreciar que hi ha hagut un reclam en les narratives d'aquests personatges des d'una veu femenina pròpia, fet que s'exemplifica en els relats en primera persona i el lideratge femení d'aquests projectes. Tot i això cal problematitzar la configuració que se n'ha fet en termes narratius i visuals, en relació als rols que mantenen i trenquen i els mecanismes a través de què ho fan, posant sobre la taula les contradiccions que aquestes propostes impliquen.

Pel que fa als objectius plantejats a l'inici, he pogut observar que en quant a diversitats, les dues pel·lícules parlen d'històries de persones blanques, que no sembla que pateixin problemes de classe o discriminació per la seva aparença, o orientació sexual. La seva monstrositat, en termes corporals és pràcticament invisible. Tot i que Jennifer si esdevé un monstre amb qualitats abjectes, la seva aparença no deixa de ser mai desitjable. Al seu torn, allò monstuós de Cassie rau en la seva performativitat fora de les expectatives de gènere, però la seva aparença sempre està banyada en halos de feminitat de núvol de sucre. En ambdós casos, el despertar de la *femme fatale* es produeix degut a un trauma relacionat amb un cas de violència sexual, en la pròpia carn o en la d'una amiga.

Sense voler extrapolar-ho a un discurs homogeneïtzador sobre la cinematografia de *femmes fatales* del segle XXI, sí m'ha semblat rellevant que ambdós films abordin l'arquetip partint de l'esquema del rape-revenge i que aquesta monstrositat *fatale* es desperti com una característica conseqüent als estralls de la violència sexual. I de la mateixa manera, em sembla important el discurs i la importància central de l'amistat i la sororitat en la recerca d'una justícia o almenys una reparació i el tancament de la ferida.

Si les comparem amb l'esquema de *femmes fatales* clàssiques, les noves versions d'aquest arquetip ja no són un mecanisme d'obstaculització en forma d'interès romàntic per a

personatge masculí. Són personatges de ple dret, i la seva *fatalité* té un lloc d'enunciació molt més concret i lúcid que el de les seves predecessores. De fet, el film de Kusama, trenca l'esquema heterosexual de les protagonistes i el de Fennell, aporta una visió sobre la fatalitat en el pla estructural, més enllà del personal. Els mecanismes que empren per aconseguir els seus objectius, que en ambdós casos són una espècie d'expressió de venjança, es fonamenten en l'ús de la propio sexualitat i la consciència de la *male gaze*, una aposta clarament postfeminista.

Així, considero que Jennifer i Cassie són filles del seu temps: encarnen una monstrositat conscient de la consumició de cossos com un *fast-food* de la societat neoliberal i capitalista occidental. En aquest aspecte, entenc algunes contradiccions amb postures feministes que pretenen conscienciar sobre les problemàtiques dels discursos que legitimen l'objectificació autoconscient com a mitjà d'obtenció de certes metes. Si bé en aquest aspecte els films poden resultar incongruents, el to de mascarada amb què les protagonistes performen la feminitat ironitza també el discurs postfeminista cosa que també és útil per a la reflexió.

També he pogut apreciar que segueixen sent personatges que bo i lluitar amb un objectiu basat en la sororitat com a teló de fons, es troben soles en les seves lluites. El discurs de la omnipotència femenina (amb cert regust de "*good for her*") col·lideixen directament amb el fet que tal com les propostes clàssiques, Jennifer i Cassie, també moren (a mode de càstig). Tan sols Needy queda viva amb la fatalitat heretada de Jennifer, però en cap cas veiem una existència monstruosa o *fatale* feliç. Així, em surgeix la pregunta de si les noves *femmes fatales* també estan condemnades a existir sense reparació.

Per concloure les propostes i contradiccions, afirmo que les noves propostes d'aquest arquetip no es poden considerar expressions de les ansietats masculines, sinó més aviat expressions de la ira femenina fruit les opressions i desigualtats del sistema patriarcal, que ataca directament a la fragilitat masculina.

En el pla visual, i recuperant el comentari sobre el to camp, sí que hi ha hagut una aposta molt conscient en termes feministes alhora de plantejar una consciència sobre la *male gaze* al gènere de terror/horror per trencar convencions visuals. Tant per part de les protagonistes, que amb la seva mirada interpel·len al públic directament, com per part de les decisions de direcció alhora d'il·lustrar escenes que tradicionalment obeïen a un interès voieurista sobre els cossos violentats o nus de les dones en la ficció.



Més enllà sostinc que la identificació de lxs espectadorxs amb les *femmes fatales* parteix d'un marc homogeni occidental i blanc, pel qual les protagonistes i l'expressió de la seva ira no són imaginables en cossos i experiències racialitzades o no blanques. Cosa que encara xoca més tenint en compte l'ambivalent rebuda de les seves estrenes.

En qualsevol cas, la re-apropiació de les figures monstruoses canvia molt depenent del lloc d'enunciació des d'on es faci. Aquestes pel·lícules fruit de la indústria de Hollywood han adaptat de l'arquetip monstruós des de la blanquitud occidental i des d'unes estructures de poder neocapitalistes, on a base d'explotar el neoliberalisme s'intenten legitimar unes propostes postfeministes que, en última instància, acaben simplificant el rerefons i el potencial reivindicatiu de les *femmes fatales* com a monstres culturals. Per això les representacions que tenim en la cultura pop occidental, res tenen a veure amb el seu origen, on subjectes subalterns ja tenien veu, però els seus discursos s'han vist globalitzats, despigmentats, buidats de significat. Potser caldria adonar-se de la importància del lloc d'enunciació i el registre amb què es fan certs discursos i es llueixen certes banderes.

Sigui quina sigui la manera com interpretem les *femmes fatales*, com a víctimes del patriarcat, heroïnes feministes o símbols de resistència, l'important és reconèixer que posseeixen un potencial en la significació de les idees contradictòries que envolten la feminitat, el poder i la sexualitat.

En suma, com a línies d'investigació futures als objectius plantejats en aquesta tesi, m'agradaria aportar una òptica sobre la *femme fatale* àmplia i permeable més enllà de les opressions socio-culturals de gènere, precisament desvinculada de la sexualitat i la independència i solitud que fins ara han caracteritzat l'arquetip. En l'elecció del material d'anàlisi, tenia la voluntat d'incorporar *Us*, dirigida per Jordan Peele i estrenada el 2019, però em vaig adonar que amb els criteris de selecció establerts, no hi havia espai per a una perspectiva interseccional en la filmografia de terror/horror *mainstream* de Hollywood en termes *neo-fatales*.

Per això, posant de rellevància la urgència de cedir espais de consum massiu a narratives més diverses, obrint pas a propostes d'aquest arquetip que abordin la relació entre feminitat, poder i perillositat més enllà del gènere o la sexualitat, deixo la porta oberta a l'estudi de *post femmes fatales* que no es limitin simplement al rebuig i la destrucció sinó també a nous inicis, noves propostes i una representació realment diversa.

## BIBLIOGRAFIA

- Abdi, Shadee, i Bernadette Marie Calafell. 2017. «Queer utopias and a (Feminist) Iranian vampire: a critical analysis of resistive monstrosity in *A Girl Walks Home Alone at Night\**.» *Critical Studies in Media Communication* 358-370.
- Ahmed, Sarah. 2017. *Living a Feminist Life*. Duke University Press.
- Alberda, David. 2018. «Transgender Representation in Popular Cinema. » *The Journal of Comparative Literature at Fordham University*.
- Alonso Palombi, Alba. 2022. «The New Femme Fatale in Jennifer's Body.» *Reinvention: an International Journal of Undergraduate Research Issue. Vol. 15 No. S1*.
- Althusser, Louis. 1970. *Ideología y aparatos ideológicos de Estado*. París: Le Pensée.
- Altman, Rick. 1999. *Los géneros cinematográficos*. Barcelona, Buenos Aires, México: Paidós.
2007. *Transformers* . Dirigit per Michael Bay.
- Benshoff, Harry Morgan. 1997. *Monsters in the closet: Homosexuality and the horror film*. New York: Manchester University Press.
- Binimelis, Mar. 2015. «Perspectivas teóricas entorno a la representación de las mujeres en el cine: una breve aproximación històrica.» *Secuencias: revista de historia del cine, n° 42* 8-34.
- Bordwell, David, i Kristin Thompson. 1995. *El arte cinematográfico: Una introducción*. Paidós Ibérica.
- Bornay, Erika. 1995. *Las hijas de Lilith*. Madrid: Ediciones Cátedra.
- Bou, Núria. 2004. *Deesses i tombes*. Barcelona: Icaria editorial.
- Braham, Persephone. 2015. *From Amazons to Zombies: Monsters in Latin America*. London: Bucknell University Press / Rhe Rownman & Littlefield Publishing Group, Inc. .
- Bronfen, Elisabeth. 2004. «Femme fatale: Negotiations of tragic desire.» *New literary history: Journal of theory & interpretation Vol. 35, N° 1* 103-116.

- Brophy, Philip. 1986. «Horrority— The Textuality of Contemporary Horror Films.» *Screen, Volume 27, Issue 1* 2-13.
- Butler, Judith. 1990. *El género en disputa. El feminismo y la subversión de la identidad*. Ciudad de México: Ediciones Paidós.
1978. *Halloween*. Dirigit per John Carpenter.
- Carroll, Noël. 2005. *Filosofía del terror o paradojas del corazón*. Madrid: Antonio Machado Libros.
- Casetti, Francesco. 2005. *Teorías del cine (1945-1990)*. Madrid: Cátedra.
- Chaumonton, Etienne, i Raymond Borde. 1958. *Panorama del cine negro*. Buenos Aires: Ediciones Losange.
- Chusna, Aidatul, i Shofi Mahmudah. 2018. «Female Monsters: Figuring Female Transgression in Jennifer's Body (2009) and The Witch (2013).» *Humaniora Vol 3* 10-16.
- Clark Mane, Rebecca L. 2012. «Transmuting grammars of whiteness in third-wave feminism: Interrogating postrace histories, postmodern abstraction, and the proliferation of difference in third-wave texts.» *Signs: Journal of Women in Culture and Society, 38(1)* 71-98.
- Cohen, Jeffrey Jerome. 1996. *Monster Theory: Reading Culture*. Minneapolis: University of Minnesota Press.
- Colaizzi, Giulia. 2007. *La pasión significativa. Teoría de género y cultura audiovisual*. Madrid: Biblioteca Nueva.
- Cook, Pam. 1998. «Duplicity in Mildred Pierce.» *A Women in Film Noir*, de Ann Kaplan, 69-80. London: BFI.
- Cortés-Selva, Laura, i María Mercedes Carmona-Martínez. 2016. «El método de construcción del relato fílmico y el estilo cinematográfico de Mike Leigh: reflejo de una concepción ética y estética del mundo.» *Zer: Revista de estudios de comunicación = Komunikazio ikasketen aldizkaria Vol. 21, N.º 40* 109-123.
- Creed, Barbara. 1993. *The Monstrous-Feminine*. New York: Routledge.

- . 2022. *The return of the Monstrous Feminine: Feminist New Wave Cinema*. New York: Rotledge.
- . 2022. *The return of the Monstrous Feminine: Feminist New Wave Cinema*. New York: Rotledge.
- De Lauretis, Teresa. 1987. *Technologies of Gender: Essays on Theory, Film and Fiction*. Bloomington: Indiana University Press.
1972. *Sisters*. Dirigit per Brian De Palma.
1991. *The silence of the lambs*. Dirigit per Jonathan Demme.
- Dijkstra, Bram. 1994. *Ídolos de perversidad. La imagen de la mujer en la cultura de fi n de siglo*. Madrid: Debate.
- Doane, Mary Ann. 1991. *Femmes Fatales*. New York: Rotledge.
- . 1991. *Femmes Fatales*. New York: Rotledge.
- Doane, Mary Ann. 1982. «Film and the Masquerade: Theorising the Female spectator.» *Screen* n° 23 74-87.
- Dyer, Richard. 1997. *White*. London and New York: Routledge.
- Farrimond, Katherine. 2018. *The Contemporary Femme Fatale: Gender, Genre and American Cinema*. New York: Rotledge.
2000. *Ginger Snaps*. Dirigit per John Fawcett.
- Federici, Silvia. 2004. *Calibán y la bruja: Mujeres, cuerpo y acumulación originaria*. Madrid: Traficantes de Sueños.
2020. *Promising Young Woman*. Dirigit per Emerald Fennell.
- Foster, Gwendolyn Audrey. 1997. *Women Filmmakers of the African and Asian Diaspora: Decolonizing the Gaze, Locating Subjectivity*. Southern Illinois: Cabrondale.
- Foucault, Michel. 1976. *Historia de la sexualidad: 1. La voluntad de saber*. Madrid: Salto de página S.L.

- Fox, Megan, i Diablo Cody, entrevista de ET Live. 2019. *Jennifer's Body Reunion: Megan Fox and Diablo Cody Get Candid About Hollywood (Exclusive)* ET Live. 19 / setembre. <https://www.youtube.com/watch?v=u2JLRtWlq0o>.
- Fradley, Martin. 2013. «'Hell is a Teenage Girl?': Postfeminism and Contemporary Teen Horror.» *A Postfeminism and Contemporary Hollywood Cinema*, de Joel Gwynne i Nadine Muller, 204-221. Palgrave Macmillan.
- Furió, Ana Patricia. 2019. *El cine como pensamiento, representación y construcción*. Madrid: Universidad Complutense de Madrid.
- Genz, Stéphanie. 2009. *Postfeminities in Popular Culture*. Michigan: Palgrave Macmillan.
- Gill, Rosalind. 2009. «From Sexual Objectification To Sexual Subjectification - The Resexualisation of Women's Bodies in The Media.» *Feminist media studies*. , Vol.3(1) 100-106.
- Greenhill, Pauline. 2015. «“The Snow Queen”: Queer Coding in Male Directors' Films.» *Marvels & Tales* 29.1 110-134.
- Grever, Martha, John Greyson, i Pratibha Parmar. 1993. *Queer Looks. Perspectives on Lesbian and Gay Film and Video*. Nova York: Rotledge.
- Grossman, Julia. 2020. *The Femme Fatale (Quick Takes: Movies and Popular Culture)*. New Brunswick: Rutgers University Press.
- Grossman, Julie. 2020. *Quick takes, Movies & Popular Culture*. New Brunswick: Rutgers University Press.
- Grosz, Elisabeth. 1994. *Volatile Bodies: Toward a Corporeal Feminism*. Indiana University Press.
- Halberstam, Jack. 1993. «Imagined Violence/Queer Violence: Representation, Rage, and Resistance.» *Social Text* 187-201.
- Halberstam, Jack. 1998. «Looking Butch: A Rough Guide to Butches on Film.» *A Female Masculinity*, de Jack Halberstam, 175-230. Durham i Londres: Duke University Press.

- Hamer, Diane, i Belinda Budge. 1994. *The Good, the Bad and the Gorgeous: Popular Culture's Romance with Lesbianism*. Londres: Pandora.
- Hanson, Helen. 2010. «The Big Seduction: Feminist Film Criticism and the Femme Fatale.» A *The Femme Fatale: Images, histories, contexts*, de Helen Hanson, 214-27. London: Palgrave Macmillan.
- Haraway, Donna. 1984. *Ciencia, cyborgs y mujeres. La reinención de la naturaleza*. Valencia: Ediciones Cátedra.
- Harding, Sandra. 1987. «¿Existe un método feminista?» *Feminism and Methodology* Indiana University Press.
- Hedgehock, Jennifer Lee. 2014. *The Femme Fatale in Victorian Literature: The Danger and the Sexual Threat*. New York: Cambria Press.
1960. *Psycho*. Dirigit per Alfred Hitchcock.
- Hollinger, Karen. 1989. «The Monster as Woman: Two Generations of Cat People.» *Film Criticism* 13, no. 2 36-46.
- Hooks, Bell. 1992. *Black Looks. Race and Representation*. Boston: South End Press.
- Hutchings, Peter. 2004. *The Horror Film*. Londres i Nova York: Routledge.
- Jenkins, Henry. 2006. *Convergence culture: Where old and new media collide*. New York University Press.
- Johnston, Claire. 1980. «The Subject of Feminist Film Theory/Practice.» *Screen*, n<sup>o</sup>21 (2) 27-34.
- Johnston, Claire. 1972. «Women's cinema as counter cinema.» *London: Society for Education in Film and Television* 24-31.
- Kaplan, Ann E. 1978/80. *Women in Film Noir*. New York: Bloomsbury Publishing.
- Kristeva, Julia. 1980. *Powers of Horror: An Essay on Abjection*. França: Columbia University Press.
- Kuhn, Annette. 1991. *Cine de Mujeres*. Madrid: Ediciones Cátedra.
2009. *Jennifer's Body*. Dirigit per Karyn Kusama.

- Lindop, Samantha. 2015. *Postfeminism and the Fatale Figure in Neo-Noir Cinema*. New York: Palgrave Macmillan.
- Lurie, Susan. 1982. «The construction of the "castrated woman" in psychoanalysis and cinema.» *Discourse* 4 52-74.
- Macaluso, Elizabeth D. 2019. *Gender, the New Woman, and the Monster*. Cham, Switzerland: Palgrave Macmillan.
- Madsen, Signe Marie. 2022. *Can You Guess What Every Woman's Worst Nightmare Is? A Study of Rape-Revenge, Sympathy, and Morality in Emerald Fennell's Promising Young Woman*. Master's Thesis, Aalborg University.
- Mann, Susan Archer, i Douglas J. Huffman. 2005. «The Decentering of Second Wave Feminism and the Rise of the Third Wave.» *Science & Society, Vol. 69, No. 1, Marxist-Feminist Thought Today*. Guilford Press 56-91.
- McKee, Alan. 2001. «Textual Analysis: A Beginner's Guide.» *Metro Magazine* 138-149.
- McLaren, Jackson Taylor. 2018. "“Recognize Me”: An Analysis of Transgender Media Representation". Major Papers. 45. [https://scholar.uwindsor.ca/major-papers/45/?utm\\_source=scholar.uwindsor.ca%2Fmajor-papers%2F45&utm\\_medium=PDF&utm\\_campaign=PDFCoverPages](https://scholar.uwindsor.ca/major-papers/45/?utm_source=scholar.uwindsor.ca%2Fmajor-papers%2F45&utm_medium=PDF&utm_campaign=PDFCoverPages).
- Mellen, Joan. 1974. *Women and Their Sexuality in the New Film*. New York: Horizon Press.
- Miller, Jeremy Russell. 2012. *Crossdressing Cinema: An Analysis of Transgender Representation in Film*. Texas A & M University.
- Modleski, Tania. 1988. *Las mujeres que sabían demasiado: Hitchcock y la teoría feminista*. El mono libre.
- Molina García, Berta. 2020. «El feminismo en la teoría cinematografía. Un estado de la cuestión.» *Comunicación y género* 4(1) 61-71.
- Molina García, Berta. 2021. «El feminismo en la teoría cinematográfica. Un estado de la cuestión.» *Comunicación y género* 4 (1) 61-71.

- Mulvey, Laura. 1975. «Visual Pleasure and Narrative Cinema.» *A Media and Cultural Studies*, de Meenakshi Gigi Durham i Douglas M. Kellner, 342. Blackwell Publishing.
- Newman-Bremang, Kathleen. 2020. «“We’re collectively traumatized:” Laverne Cox on Promising Young Woman & surviving 2020.» *Refinery 29*. 18 / desembre. <https://www.refinery29.com/en-us/2020/12/10235049/laverne-cox-promising-young-woman-interview>.
- Pachón, Alejandro. 1983. «Cine y Educación. Aspectos interdisciplinarios.» *Campo Abierto: Revista de Educación* n°2 107-116.
- Pardo, Alejandro. 2001. «El cine como medio de comunicación social y la responsabilidad social del cineasta.» A *La ética desprotegida: ensayos sobre deontología de la comunicación*, de Mónica Codina, Eunsa. Pamplona: 117-141.
- Parrondo Coppel, Eva. 1995. «Feminismo y cine: notas sobre treinta años de historia.» *Secuencias. Revista de historia del cine*, n° 3 9-20.
- Paszkievicz, Katarzyna. 2018. *Genre, Authorship and Contemporary Women Filmmakers*. Edinburgh University Press.
2019. *Us*. Dirigit per Jordan Peele.
- Peirse, Alison. 2020. *Women Make Horror: filmmaking, feminism, genre*. New Brunswick: Rutgers University Press.
- Pierce, Joseph. 2020. «Yo Monstrúo. Encarnando la resistencia trans y travesti en latinoamérica.» *Revista de Estudios y Políticas de Género*, n° 4 165-194.
- piña narváez, yos (erchxs). 2017. «No soy queer, soy negrx, mis orishas no leyeron a J. Butler.» *no existe sexo sin racialización* 38-47.
- Piotrowska, Agnieszka. 2019. *The Nasty Woman and the Neo Femme Fatale in Contemporary Cinema*. New York: Routledge.
- . 2019. *The Nasty Woman and The Neo Femme Fatale in Contemporary Cinema*. New York: Rotuledge.
- Pisters, Patricia. 2020. *New Blood in Contemporary Cinema. Women Directors and the Poetics of Horror*. Edinburgh: Edinburgh University Press.



- Place, Janey. 1978. «Women in film noir.» A *Women in Film Noir*, de Ann Kaplan, 47-68. British Film Institute.
- Prensky, Marc. 2001. «Digital natives, digital immigrants.» *On the Horizon*, 9(5) 1-6.
- Price, Janet, i Margrit Shildrick. 1999. *Feminist Theory and the Body: A Reader*. New York: Routledge.
- Projansky, Sarah. 2001. *Watching rape: Film and television in postfeminist culture*. New York University Press.
- Entrevistat per Carolyn Petit i Ebony Aster. 2021. *Promising Young Woman with special guest Kat Spada (No. 152) (27 / gener)*. <https://feministfrequency.com/video/nice-guys-need-to-watch-promising-young-woman-feminist-frequency-radio-152-with-kat-spada/>.
- Quintano, Paula. 2021. «El monstruo femenino en el imaginario occidental: pervivencias y mutaciones.» A *Jornades de Foment de la Investigació en Ciències Humanes i Socials*, de Maria Pallarés-Renau, Francisco Javier Vellón Lahoz i Patricia Salazar-Campillo, 129-143. Universitat Jaume I. Publicacions.
- Rhodes, Elisabeth. 2002. «Gender and the Monstrous in 'El burlador de Sevilla'.» *MLN* 117 (2) 267–285.
- Rivière, Joan. 1929. «Womanliness as a masquerade.» *International Journal of Psycho-Analysis*, Vol 9 303-313.
- Roce, David, i Cristelle Maury. 2020. *Who Kill: Gender and Sexuality in Film and Series of the Post-Feminist Era*. Bloomsbury: Bloomsbury Publishing.
- Rosen, Marjorie. 1973. *Popcorn Venus: women, movies and the american dream*. New York: Coward, McCann & Geoghegan.
- Rubin, Gayle. 1989. *Reflexionando sobre el sexo: notas para una teoría radical de la sexualidad*. Biblioteca Virtual Omegalfa.
- Santamaría Ibor, Victoria. 2022. «“I Eat Boys”: Monstrous Femininity in Jennifer’s Body.» *Babel-Afial*, 31 145-166.
- Sartre, Jean-Paul. 1944. *Huis Clos*. Paris: Penguin.

- Schubart, Rikke. 2007. *Super Bitches and Action Babes: The Female Hero in Popular Cinema. 1970-2006*. Jefferson, North Carolina: McFarland & Company.
- Solloway, Jill. 2016. «The Female Gaze.» *Jill Soloway on The Female Gaze | MASTER CLASS | TIFF 2016*. Tiff Talks, 11 / setembre. [https://www.youtube.com/watch?v=pnBvppooD9I&ab\\_channel=TIFFTalks](https://www.youtube.com/watch?v=pnBvppooD9I&ab_channel=TIFFTalks).
- Spicer, Andrew. 2002. *Film Noir*. Harlow: Pearson.
- Stam, Robert. 2001. *Teorías del cine*. Barcelona: Paidós.
- . 2001. *Teorías del cine: una introducción*. Barcelona: Paidós.
- Taylor, Barbara. 1993. *Eve and the New Jerusalem*. Cambridge, Massachusetts: Harvard University Press.
- Thekkeveetil, Bonaventure. 1983. *The Femme Fatale in the Major Novels of Thomas Hardy*. St. John's University.
- Toffler, Alvin. 1992. *La tercera ola*. Plaza Janés.
- Tubert, Silvia. 2001. *Deseo y representación Convergencias de psicoanálisis*. Madrid: Síntesis.
1992. *Basic Instinct*. Dirigit per Paul Verhoeven.
- Wagen, Jans B. 1999. *Dangerous Dames: Women and Representation in Film Noir and the Weimar Street Film*. Ohio University Press.
- Wark, McKenzie. 2021. «The Cis Gaze and Its Others (for Shola).» *e-flux Journal #117* <https://www.e-flux.com/journal/117/387134/the-cis-gaze-and-its-others-for-shola/> . <https://www.e-flux.com/journal/117/387134/the-cis-gaze-and-its-others-for-shola/>.
- Williams, Linda. 1984. «When the woman looks.» *Re-Vision* 67-82.
- Wittig, Monique. 1992. *El pensamiento heterosexual*. Boston: Beacon Press.
1978. *I spit on your grave*. Dirigit per Meir Zarchi.
- Zavala, Lauro. 2010. «El análisis cinematográfico y su diversidad metodológica.» *Casa del tiempo*, n° 30 65-69.

Zecchi, Barbara. sense data. *The Gynocine Project*. Últim accés: 22 / març / 2023.  
<https://www.gynocine.com/>.

Zurián Hernández, Francisco A., i Beatriz Herrero Jiménez. 2014. «Los estudios de género y la teoría filmica feminista como marco teórico y metodológico para la investigación en cultura audiovisual.» *Área Abierta*. Vol. 14, n°3. Número monográfico "Feminismo, estudios sobre mujeres y cultura audiovisual" 6-21.  
doi:[https://doi.org/10.5209/rev\\_ARAB.2014.v14.n3.46357](https://doi.org/10.5209/rev_ARAB.2014.v14.n3.46357).