

Nosferatu. Revista de cine (Donostia Kultura)

Título:
DOMINATRIX ÚLTIMO MODELO. UNA APROXIMACIÓN A LA MALA DE FIN DE SIGLO

Autor/es:
Jordi Costa

Citar como:
Jordi Costa (1997). DOMINATRIX ÚLTIMO MODELO. UNA APROXIMACIÓN A LA MALA DE FIN DE SIGLO. Nosferatu. Revista de cine. (23).

Documento descargado de:
<http://hdl.handle.net/10251/41017>

Copyright:
Reserva de todos los derechos (NO CC)

La digitalización de este artículo se enmarca dentro del proyecto "Estudio y análisis para el desarrollo de una red de conocimiento sobre estudios fílmicos a través de plataformas web 2.0", financiado por el Plan Nacional de I+D+i del Ministerio de Economía y Competitividad del Gobierno de España (código HAR2010-18648), con el apoyo de Biblioteca y Documentación Científica y del Área de Sistemas de Información y Comunicaciones (ASIC) del Vicerrectorado de las Tecnologías de la Información y de las Comunicaciones de la Universitat Politècnica de València.

Entidades colaboradoras:



donostiakultura.com

Una tendencia fetichista que goza de bastante predicamento en estos tiempos gusta de ver a mujeres de impecable carrocería, a ser posible ataviadas con ropa interior masculina -maillot imperio y calzoncillo a juego-, fumando puros habanos en actitudes de inequívoca rudeza viril. Dejando a un lado la posible enjundia freudiana de la imagen, este fetichismo de las fumadoras de habanos masculiniza, con estratégicos elementos decorativos, el concepto eterno de la mujer dominadora, asociándola, a un nivel inconsciente, con esa encarnación del poder que, en jerga sindical, llamaríamos patrón. No es casual que actrices como Sharon Stone o Madonna hayan sucumbido en algunos reportajes fotográficos al morbo de mascar un puro y ceñirse un masculinísimo calzoncillo: la plasmación cinematográfica del concepto de "mala" tiene en el cine de los últimos años mucho que ver con este tipo de especialidades fetichistas. La dómina adaptada a un entorno de alta competitividad profesional, ubicada en las cumbres del capitalismo salvaje post-yuppie, le toma el relevo a la vieja *femme fatale* a la hora de bañar de aroma venéreo las intrigas del *thriller* de nuevo cuño, que casi siempre suele ser *ero-thriller*.

Tres mujeres malas

Una imagen a retener: Linda Fiorentino al comienzo de *La última seducción* (*The Last Seduction*, 1994), caminando con paso firme por entre sus esclavizados subordinados en un negocio de venta de series de monedas, ladrándoles órdenes a través de un escudo micrófono y cronometrando implacablemente su labor. Es la perfecta imagen de la *dominatrix* fin de siglo: la cámara la sigue, mansa, a ras de mesa de despacho.



La última seducción

Dominatrix último modelo

*Una aproximación a
la mala fin de siglo*

Jordi Costa



como si la fusta de *Maitresse* Fiorentino hubiese ordenado al propio John Dahl no mirarle a la cara, sino a la punta de las botas. La guerra de los sexos, en las más flamantes modalidades de *thriller* erótico, es una guerra de jerarquías profesionales que se desarrolla en un mundo un tanto paroxístico, de criaturas estresadas con escaso tiempo para el desahogo sexual. Es por eso que, consciente de vivir en un mundo marcado por la asfixia de la sexualidad, la *neo-dominatrix* de *ero-thriller* sabe que la *vagina dentata* que late bajo su ceñido calzoncillo de mega-depredadora en la jungla de la especulación es el arma más poderosa: un bien tan poco catado por sus semejantes que, con la correcta -y desapasionada- estrategia de mercado, puede obtener la cotización más ventajosa.

La última seducción de John Dahl es, en sentido, mucho más que una mirada sardónica y distanciada sobre la tradicional figura de la *femme fatale*: Linda Fiorentino, con su voz de raposa y su aureola de calculada turbiedad, encarna una fantasía masculina en perfecta sintonía con nuestro tiempo. El instrumento de una sumisión que no tiene lugar en ningún esencializado calabozo sadiano, sino en el despacho del trabajo diario, en esa esfera profesional convertida en territorio (al parecer, provisional) de la masculinidad. En el film de Dahl -modélico como autoconsciente pieza de género: un *film noir* en el fondo tan de laboratorio, tan intelectualizado como *Muerte entre las flores* (*Miller's Crossing*, 1990)-, la Fiorentino se ve obligada a pronunciar *wisecracks* cada pocos

segundos, al tiempo que pasea su agresividad come-hombres por un guión cuyos giros dejan sonar demasiado el trazo del tiralíneas que lo ha caligrafiado. Pero todo ello no impide que la actriz preste su imagen a enmudecedoras plasmaciones de una agresividad femenina que habla frontalmente tanto a las fantasías como a los temores del espectador masculino: si el film se abre con esa sesión de doma en perfecta simbiosis con la jornada laboral, el momento climático que lo cierra va todavía más lejos. Tras descubrir el peccadillo homosexual que el personaje que le ha servido de instrumento de venganza escondía en su pasado, la Fiorentino neutraliza una sodomía literal con una sodomía conceptual: mientras el delatado *ponnyboy* la viola analmente -no es caprichoso que, segundos antes, la Fiorentino luciera recios *slips*-, ella efectúa la llamada telefónica que "porculizará" definitivamente el futuro del pusilánime agresor.

Por debajo, pues, de una trama policial extremadamente elaborada, laten en el film de John Dahl perturbadoras imágenes de una sexualidad femenina modelo mantis que se ha adaptado perfectamente a un entorno de *Powerbooks* y *Motorolas*. Otros filmes, como *Acoso* (*Disclosure*, 1994) de Barry Levinson -adaptación de la novela homónima de Michael Crichton-, optan por ser menos sutiles y convertir en inspiración del *high concept* que, en definitiva, justifica su razón de ser como objeto cinematográfico esa mirada sobre unos hábitos sexuales en alarmante cambio: si el concepto "acoso sexual" define esa agresiva derivación de la guerra de los sexos ubicada con frecuencia en el ámbito laboral -y ejecutada, casi siempre, por parte del macho contra la hembra-, Levinson cambia radicalmente tal polaridad para fabricar un film que se diría nacido para animar debates y cineforums de asociaciones veci-

nales. Michael Douglas -rostro del hombre demolido de los 90, como acreditan sus trabajos recientes más populares- no sólo tiene que sufrir en *Acoso* la humillación de ver cómo el puesto de trabajo que anhelaba va a parar a manos de una mujer -ex-novia suya, puestos a redondear-, sino que, poco después, se convertirá en objeto de acoso sexual por parte de quien ahora es su superiora inmediata.

Si, por la grietas del cálculo, *La última seducción* filtraba desazonantes cargas de verdad, *Acoso* -tanto la novela como su adaptación cinematográfica- apesta a geometría y premeditación del escándalo. Pero, a pesar de que Michael Crichton esgrima la coartada de basarse en una *true story* -sacada de la carnaza que alimenta la prensa sensacionalista americana-, *Acoso* no puede enmascarar su artificiosidad. La situación que plantea aparece trazada con líneas tan limpias y transparentes que se diría extraída de la tarjeta de un juego de mesa de cierta popularidad pretérita: "Escrúpulos", cuya mecánica de juego consistía en plantear situaciones morales límite a sus jugadores. Los personajes, así, no crecen mucho más allá de su condición de piezas necesarias para ilustrar esa "femenización" -rabiosamente misógina y oportunista- de un caso de acoso sexual en el trabajo.

La propia estructura del film ya delata, de hecho, su naturaleza un tanto aberrante. La escena que le da título se erige en una suerte de celebración estética del *coitus interruptus*, al tiempo que permite a su estrella, Demi Moore, bordar un nuevo ejercicio en ese arte de ofrecer mucho menos de lo que prometió que se está convirtiendo en la credencial básica en su absurda carrera por convertirse en el mito erótico de los 90. La escena, eso sí, no teme incurrir en recursos de lenguaje más propios de un tebeo pseudo-porno modelo

"Hembras peligrosas" que de un producto manufacturado en Hollywood: más adelante hablaremos de la conexión *trash* de todos estos *ero-thrillers* pretendidamente sofisticados. Una vez "representada" la situación, *Acoso* se convierte en un *thriller* judicial cuya trama -audacia de audacias- concluye mucho antes de que termine el metraje. Una intriga secundaria en la que el macho Douglas doblegará a la hembra Moore en el etéreo espacio de la realidad virtual, mientras intenta frustrar un negocio fraudulento entre la empresa y un país exótico, ocupará el último tramo del metraje, convirtiéndose en implacable coda de

todo el film: en el fondo, el enfrentamiento Douglas/Moore tiene tan poca carne como las imágenes infográficas que decoran ese clímax.

La Moore, como toda actriz ambiciosa dispuesta a desplegar registros opuestos, afronta el papel de Meredith Johnson con la diligencia de quien quiere romper la frágil, acaramelada imagen de sus trabajos previos, llevada a su paroxismo en la demencial *Una proposición indecente* (*Indecent Proposal*, 1993). Su Meredith Johnson es una *dominatrix* de alto despacho con tan escaso espesor moral como una foto de portada



de la revista "Dirigentes": como figura esquemática y quintaesenciada no deja de ser, no obstante, un ejemplo decisivo para entender cómo se percibe la figura de la "mala" en el cine de nuestros días.

Pero la galería de *dominatrix* último modelo tiene una reina indiscutible: Sharon Stone, responsable, en definitiva, de que toda actriz que se precie haya intentado en los últimos años sacar a relucir su lado *bitchy*. Su papel de Catherine Trammell en *Instinto básico* (*Basic Instinct*, 1992) marca, definitivamente, un antes y un después. Como escribe Maitland McDonagh, entre otras cosas lúci-

da analista del cine de Dario Argento, en su libro *The 50 Most Erotic Films of All Time*, "la escena en la que, simplemente cruzando y descruzando las piernas, una Stone sin bragas reduce una habitación de poderosos, embrazados hombres a la condición de patético puñado de esclavizados suplicantes ante el altar de Venus dice mucho sobre el estado de las relaciones sexuales en los 90".

Con su belleza de líneas duras y su acorazada gelidez, la Stone parece el tipo de chica que se cosería una hoja de afeitar en los labios vaginales para sorprender a sus amistades. En *Instinto básico*, la venérea imaginación euro-

pea de Paul Verhoeven la convierte en la perfecta fiera sexual de los 90: capaz de derrotar virilidades con una simple mirada cargada de inteligencia -o de un resultón espejismo de inteligencia-, luce con arrogancia su bisexualidad y convierte un picahielos en eficaz símbolo castrador. La escena de la macro-discooteca, en la que la Stone se frota lascivamente con su novia ante un hiper-excitado Michael Douglas -de nuevo, el ex-macho-, parece lanzar un claro mensaje al espectador masculino: hay placeres que no comprenderías, hay fiestas a las que no estás invitado, hay momentos en los que no nos haces ninguna falta...

La importancia de *Instinto básico* se mide no sólo por su condición de transgresora de un tabú -con su presentación en sociedad del vello púbico de una actriz de Hollywood en cabeza de reparto-, sino por su indiscutible papel de forjadora de pautas. Película discutible en muchos aspectos -centrados, casi todos ellos, en el tosco guión de Joe Eszterhas-, *Instinto básico* proyecta una sombra ineludible sobre los *thrillers* eróticos posteriores. Sharon Stone se convierte en el film en la más rotunda *dominatrix* del género: no es, como la Fiorentino o la Moore, una *dominatrix* con aureola de patrón de empresa, sino una dama de hielo que establece una radical dialéctica con el personaje masculino. Ella es el triunfo, él es el fracaso. Ella es el sexo, él es la mirada lujuriosa.

Otras malas pécoras de ero-thriller

El espectador empeñado en encontrar sexo en el cine de los 90 acabará llegando a la conclusión de que, por lo menos en lo que a producción norteamericana se refiere, el llamado *thriller* erótico es el único terreno fértil. Ni en épocas más propicias a la carne pecaminosa el *mainstream* ho-



Atracción fatal

llywoodense llegó a articular algo mínimamente parecido a lo que en Europa se identifica con *soft-core*. Parece como si el espectador americano no tuviese más remedio que desplazar sus pulsiones eróticas hacia la violencia, recurriendo a una serie de fantasías siempre entreveradas de peligrosidad. En el *ero-thriller* ningún polvo es seguro, aunque siempre será intenso, más fuerte que la vida.

Género poblado de galanes con esqueletos en el armario que se dirían la evolución, filtrada por la estética "GQ", del Cary Grant de *Sospecha* (*Suspicion*, 1941) y de *femmes* definitivamente letales que podrían ser las nietas de esas chicas que protagonizaban documentales sobre higiene sexual, el *ero-thriller* rebaja visiblemente la sofisticación de su tronco original: el cine negro clásico. La inspiración literaria ya no está ahora en los reivindicables maestros de la narrativa *hardboiled*, sino en una impostación post-moderna de la grosera estilística del *pulp* en sus manifestaciones más zafias: en suma, la literatura *trash*. Los cotizadísimos guionistas del género ya no quieren parecerse a Chandler, sino al Ed Wood que escribía novelas pornográficas: reputado maestro en el arte es el mentado Eszterhas, que con la extraordinaria *Showgirls* (*Showgirls*, 1995) logra trasladar sus planteamientos estéticos del *ero-thriller* al melodrama, creando, de paso, una "mala" de indudable fuerza -lesbiana, promiscua, manipuladora- que tuvo el disoluto rostro de la actriz Gina Gershon.

De mensaje comúnmente reaccionario y claramente orientado a estimular el individualismo larvado en el inconsciente colectivo, el *ero-thriller* tuvo un título pionero aún tributario de la mecánica del *psycho-thriller* post-*La noche de Halloween* (*Halloween*, 1978): *Atracción fatal* (*Fatal Attraction*, 1987) de Adrian Lyne, que ya presentó a Michael Douglas como

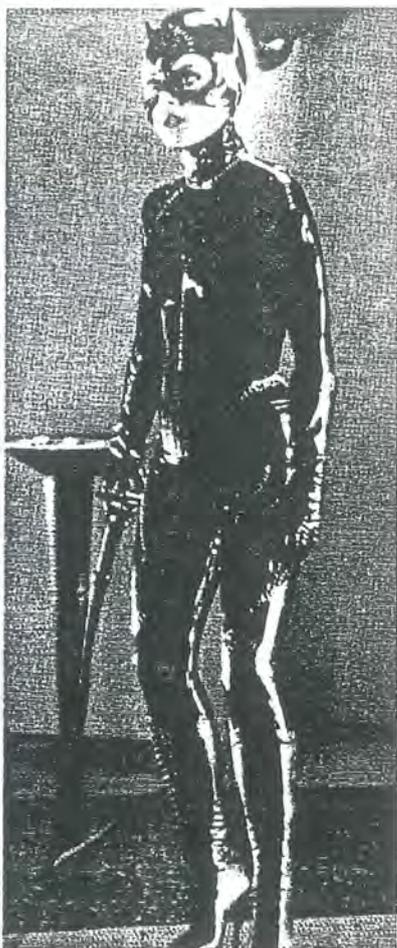


macho crepuscular capaz de perderlo todo por las exigencias de su entropierna, al tiempo que asociaba fogosidad femenina y psicopatología en la figura de Glenn Close, que más tarde sería villana dieciochesca -estratega del caos sentimental- en *Las amistades peligrosas* (*Dangerous Liaisons*, 1988). Otras presencias femeninas reseñables en el género son la Madonna de *El cuerpo del delito* (*Body of Evidence*, 1993) -otra actriz obsesionada por convertirse en mito erótico a pesar de su físico, aquí convertida en *dominatrix* aficionada a la cera-, la Jennifer Jason-Leigh de *Mujer blanca soltera busca* (*Single White Female*, 1992) -nieta bastarda de la Deneuve de *Repulsión* (*Repulsion*, 1965)-, la Rebecca de Mornay de *La mano que mece la cuna* (*The Hand that Rocks the Cradle*, 1992) -capaz de convertir su instinto maternal en arma arrojada- y la Lena Olin de *Romeo is Bleeding* (*Romeo is Bleeding*,

1994) -a un paso de la exasperación grotesca-. Única mala definitivamente anti-erótica del listado: la sobrecogedora Kathy Bates de *Misery* (*Misery*, 1990), film que, por supuesto, no es un *ero-thriller*, sino un heterodoxo y deslumbrante ejercicio de cine claustrofóbico.

De la Basura Blanca a las recogedoras de basura

La cultura de los 90 demuestra que todo, absolutamente todo es susceptible de ser *chic*: incluso lo que en los últimos años se ha dado en llamar *White Trash* (Basura Blanca), concepto que identifica a los miembros de clases desfavorecidas no pertenecientes a ninguna minoría racial. La "Basura Blanca" ha tenido una nutrida filmografía en los últimos años, pero aquí sólo van a interesarnos dos rostros de incuestionable fuerza: Juliette Lewis y Amanda



Drew Barrymore de "El demonio de las armas" versión Tamra Davis (*Gun Crazy; Gun Crazy*, 1992), figura que establece un puente directo con una de las "malas" más cargadas de electricidad erótica de la vieja serie B: la Peggy Cummins, fetichista de las armas, del film original de Joseph H. Lewis (*El demonio de las armas; Gun Crazy*, 1949).

En el otro extremo del ring, dos trabajos tan aislados como malévolos han propuesto una idea tremendamente sugestiva: la América luminosa de Norman Rockwell, ese paraíso poblado de consumidores de cereales, puede albergar también maldades con rostro femenino que no desentonarían en un concurso de imitadoras de Doris Day. La Nicole Kidman de *Todo por un sueño (To Die For*, 1995) y la Kathleen Turner de *Los asesinatos de mamá (Serial Mom*, 1994) demuestran que la perversidad también puede tener rostro *kitsch*. Obsesionado por el éxito, el personaje de la Kidman, perfectamente adaptado a su paraíso de plástico, manipulará a un grupo de jóvenes de marcado aire *grunge* en un laberinto enretecido culminante en asesinato. Gus Van Sant construye narrativamente el film como si fuera la disección de un hermosísimo cadáver, bordando un ejercicio de comedia cínica de tonos visiblemente distintos a los utilizados por John Waters. En *Los asesinatos de mamá*, la Turner se convierte en doméstico brazo ejecutor de los peores instintos de la América republicana, demoliendo la imagen de *femme fatale* definitiva que la había llevado a la fama en *Fuego en el cuerpo (Body Heat*, 1981), precisamente uno de esos *ero-thrillers* más cercanos a *Perdición (Double Indemnity*, 1944) que una novelita de Ed Wood.

De tebeo

Todo actor deseoso de obtener la

carta blanca de la sobreactuación sabe que las adaptaciones al cine de grandes éxitos del cómic suelen tener un personaje bombón: el villano. Son más actores que actrices los que han sucumbido al atractivo de dar carne y sangre a esos seres en cuatricomía, pero hay en el frente femenino, por lo menos, un caso que vale por diez: el de la Michelle Pfeiffer ceñida en el traje de látex de Catwoman en *Batman vuelve (Batman Returns*, 1992). La concepción de la "mala" cinematográfica como sucesión de disfraces de la *dominatrix* eterna -o si quieren, de la primigenia *vagina dentata*- recorre todo este artículo, pero no deja de ser desconcertante que la encarnación más literal, obscena y directa de la mujer dominadora aparezca en un film destinado, en principio, al público infantil y juvenil. La Catwoman de Michelle Pfeiffer es una *dominatrix* sin adjetivos: puro látex en movimiento, una lacerante y afilada bota de cuero dirigida a la virilidad del superhéroe. Un sueño de dominación tan radical que convierte a Emma Peel en la fantasía fetichista de los párvulos. Su escaso espesor y su condición de criatura radicalmente ajena a la realidad da, evidentemente, menos acicates para la polémica y el debate que la Moore de *Acoso*, pero a quién le importa: Catwoman simplemente es. Y es, ni más ni menos, que la más esencializada imagen de las fantasías masculinas alrededor de un concepto de feminidad capaz de doblegar al macho.

Con la Cruella de Vil de *101 dálmatas (One Hundred and One Dalmatians*, 1961) encarnada por Glenn Close y la Perdita Durango reformulada por Alex de la Iglesia con el rostro de Rosie Pérez a la vuelta de la esquina, quizá no es muy arriesgado aventurar que la figura de la "mala" cinematográfica con maneras de *dómina* aún dará varios saltos evolutivos antes de desaparecer.

Plummer. La primera, después de ser primaria novia de psicópata en *Kalifornia (Kalifornia*, 1993), se convirtió en la mitad de esa nitzcheana pareja de *Asesinos natos (Natural Born Killers*, 1994) que Oliver Stone utilizó para transformar en cine histérico su peculiar visión de los *mass media* como devoradores de carroña. La Plummer, por su parte (aunque resulte un tanto discutible su inclusión en un artículo sobre "malas cinematográficas" -la idea de fragilidad parece indisoluble de su persona-), fue la psicópata lesbiana, aficionada a los más artesanales atavíos sado, de *Besos de mariposa* -película más cercana al romanticismo extraño que a los códigos del *thriller*-, poco después de haber pronunciado el *motherfucker* más sonoro de la historia del cine como la Honey-Bunny de *Pulp Fiction (Pulp Fiction*, 1994) y de haber sido una *psycho* más o menos paródica en *Una novia sin igual (So I Married an Axe Murderer*, 1993). Podría añadirse a la lista la