

LA "MUJER FATAL"

Por José Jiménez

El desenlace de la primera película hablada alemana, *El ángel azul* (1930) de Josef von Sternberg, se inicia con una patética escena en la que Emil Jannings representa a un hombre destruido, sentado junto a un cartel de *Lola-Lola* (a una de cuyas piernas se abraza, por debajo de la rodilla, un pequeño amor). Jannings, que interpreta al profesor Rath, aguarda el final de un número para vender entre el público del cabaret donde se halla fotos de Lola-Lola, su mujer en la ficción. Mientras la cámara se recrea en mostrarnos la triste imagen de ese "hombre caído", suena la voz de Marlene Dietrich o Lola-Lola: "Ten cuidado con las rubias", nos advierte, con aquellas "que tienen tal no sé qué/ que mirarlas no resulta indiferente/ sino algo de importancia./ Tienes permiso para una pequeña escaramuza visual/ pero tenlo siempre presente: ¡Cuidado con la fiera!/ Ten cuidado con las rubias. . ."

La película de Von Sternberg daba carta de naturaleza en la entonces naciente cultura de masas a la imagen de la *mujer fatal*, un estereotipo artístico e imaginario forjado en la segunda mitad del XIX. ¿Qué sentidos encierra esa imagen? Ante todo, una fuerte carga de *deseo*: la mujer fatal es uno de los principales focos de atracción erótica para la imaginación masculina moderna. Pero, simultáneamente, también una intensa tonalidad de *incertidumbre*: la inseguridad ante una sexualidad tan potente y tan poco controlable por el hombre. Es, una vez más, la "atracción del abismo". En el fondo, la *mujer fatal* es una imagen dual. Implícita o explícita, exige siempre como correlato la imagen (singular o plural) del "hombre caído", destruido por sucumbir a los encantos de una mujer a quien no puede dominar o controlar.

Sigamos. Lola-Lola, y el soporte femenino de carne y hueso que le dio vida en la pantalla, Marlene Dietrich, son, sin embargo, un producto absolutamente masculino, en este caso de Von Sternberg. Fue él quien decidió transformar las características de *Profesor Unrat* (1905), la narración de Heinrich Mann centrada en la personalidad tiránica y resentida de un profesor, que sirve de base a la cinta, en *El ángel azul*, que gravita en torno a la caída y el proceso de auto-destrucción de un hombre enamorado. Para reflejar en la pantalla a su heroína, según cuenta en sus memorias, Von Sternberg "te-

nía un modelo en el espíritu": se había formado una imagen, inspirándose en la Lulú, de Wedekind, que resuena incluso fonéticamente en el nombre de la protagonista del film, Lola-Lola (distinto al de su paralelo en la novela de Mann, Rosa Frölich). Fue él, también, quien en contra de todas las opiniones eligió para el papel principal a la casi desconocida Marlene (cuyo nombre, por cierto, una contracción de María Magdalena, tan magníficamente se adecuaba al propósito), y quien modeló su "tipo": "Su aspecto era ideal. Lo que hacía con él, era cosa distinta. De eso me encargaría yo", leemos en otro momento de sus memorias. Von Sternberg tenía, incluso, una idea visual muy precisa de lo que buscaba. Se la habían proporcionado los dibujos del artista belga Félicien Rops (1833-1897).

Con Lola-Lola, la gran capacidad creativa de Von Sternberg había dado forma artística a un *sueño* de nuestro tiempo, a una nueva representación de la mujer. Se trata de un sueño de gran poder expansivo: el cine y la literatura posteriores, y muy en particular el cine y la novela "negros", han



Fotografías de Nadia Shejdi

José Jiménez es catedrático de Estética en la Universidad Autónoma de Madrid. Entre sus publicaciones destacan: *El ángel caído* (1982), *La estética como utopía antropológica* (1983), *Filosofía y emancipación* (1984) e *Imágenes del hombre. Fundamentos de estética* (1986).

ido desgranando una amplísima variedad de *mujeres fatales*, en cuyo carácter serial hay que reconocer su adscripción representativa a una imagen *unitaria*. El carácter pesimista que predomina en el género "negro" se hace aún más intenso cuando la mujer hace su entrada en escena. En un mundo en el que todos son enemigos, la ambición, el deseo de poder o dinero, conducen fácilmente al crimen y a la violencia. Entre hombres, las reglas del juego están claras: ser más listo, rápido y fuerte que los demás. Pero con las mujeres esas reglas ya no valen: utilizan su "naturaleza", sus "encantos", para confundir a los hombres y obtener sus propósitos. En el cine, ello ha dado lugar a tipos femeninos inolvidables, como la Rita Hayworth de *La dama de Shangai* (1947), de quien en aquel momento era su marido, Orson Welles, hasta la relativamente reciente *Fuego en el cuerpo* (*Body Heat*, 1981), de Lawrence Kasdan, con la bellísima Kathleen Turner en la que para mí sigue siendo su más brillante interpretación en la pantalla.

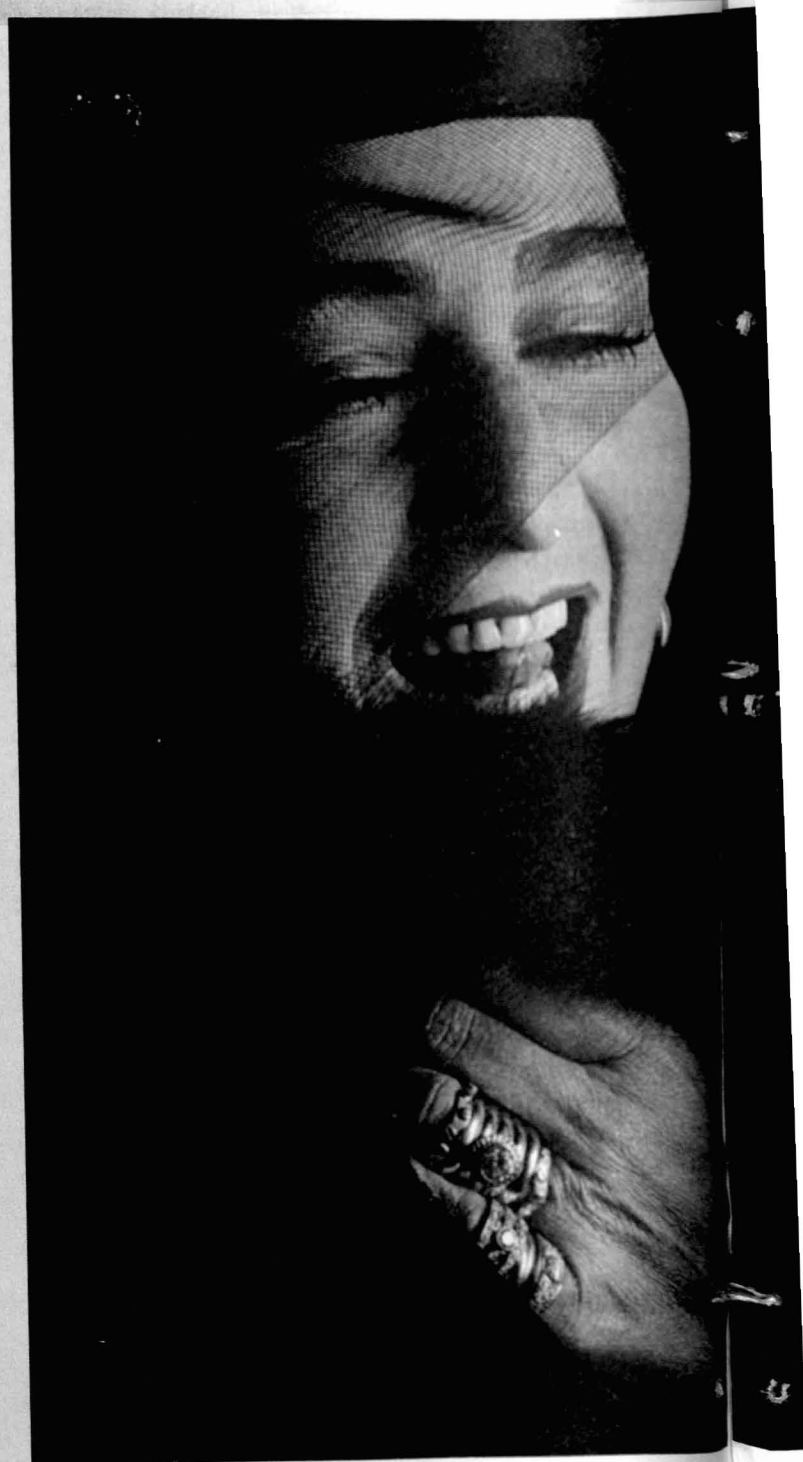
Es un sueño de belleza y perdición, un sueño en el que la mujer resulta vencedora en un mundo de hombres, gracias a la fascinación que despierta en ellos y a la utilización de su deseo. Pero, ¿es un sueño *real*? ¿O un producto imaginario, artístico? Pandora, un remoto antecedente mítico de Lola-Lola, fue creada por Hefaios, el dios de las artes, a instancias de Zeus. Es tan "artificial", y su origen tan masculino, como Lola-Lola. Más allá del tópico acerca de sus relaciones con la actriz, la conocida afirmación de Josef von Sternberg "Marlene no es Marlene, Marlene soy yo", encerraría entonces un sentido mucho más profundo. Lola-Lola, la Pandora del siglo XX, es un *sueño masculino*.

Pandora y la estirpe de las mujeres

La fuente de la historia de Pandora (cuyo nombre puede significar tanto "dotada de todo" como "donadora de todo") es Hesíodo, que la califica como un "hermoso mal" enviado por Zeus a los hombres como contrapartida de un bien, el fuego que Prometeo había robado. Por orden de Zeus, mezclando tierra y agua, Hefaios forma una hermosa doncella, de rostro semejante a las diosas inmortales. Atenea le enseña, después, las tareas femeninas; Afrodita unge su frente con la gracia y le comunica la vehemencia del deseo; Hermes, el Mensajero, le hace entrega, por último, de la impudicia y la falsedad. Una vez terminada, Zeus la envía a Epimeteo, quien a pesar de que su hermano Prometeo le había advertido que no aceptara regalo alguno de Zeus, acoge a Pandora, "engañador efectivo e irresistible". Si antes de su llegada a la Tierra los hombres vivían libres de todo mal, cuando Pandora libera con sus manos la gran tapa de la vasija que los contenía los deja diseminarse, y desde entonces la tierra y el mar estarían repletos de males. (Digamos, de pasada, que Pandora, en la versión de Hesíodo, abre una vasija no transportable, y no una pequeña caja traída por ella a la Tierra. Esa variante de la historia, sobre la que se construiría la expresión "caja de Pandora", sería introducida a comienzos del siglo XVI por Erasmo de Rotterdam sintetizando con la imagen griega de Pandora otro episodio de la historia de Psique, de

Apuleyo, según demostraron brillantemente Dora y Erwin Panofsky). Pues bien, de esta Pandora, irresistible y efectivo engaño contra el que nada pueden los hombres, procede, según Hesíodo, el género femenino.

El contexto mítico de la historia de Pandora sugiere un proceso de asentamiento de una cultura agrícola, y el carácter probablemente telúrico de esta imagen (hecha de tierra y agua) nos habla del esfuerzo para extraer los bienes de la tierra por medio del conocimiento y el empleo de las artes agrícolas. El pesimismo hesiódico dibuja ese proceso como un paso de una relativa escasez libre de cargas a una situación de abundancia, obtenida por medio del esfuerzo y el trabajo. Y se hace con una tonalidad increíblemente anti-femenina, comparando a las mujeres, "ocupadas siempre en perniciosas tareas",



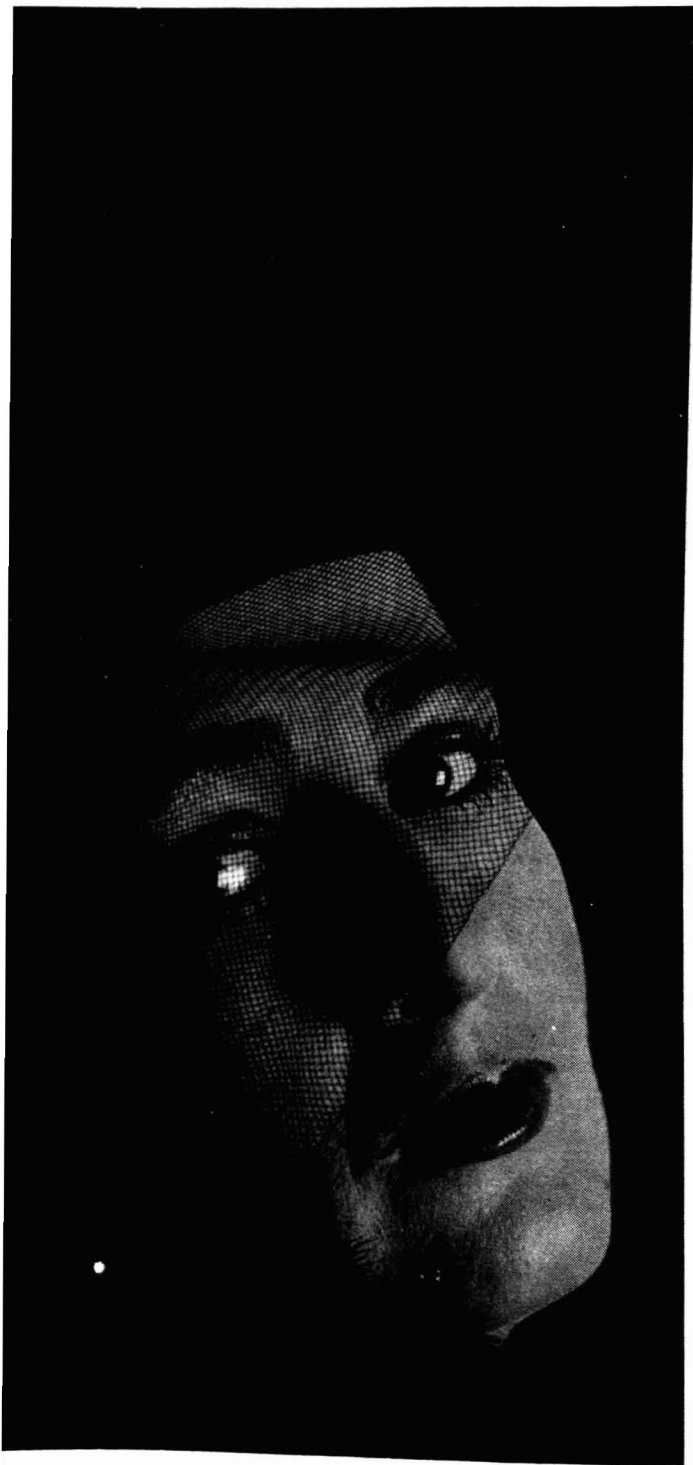
con los zánganos. En definitiva, Pandora y todas las mujeres que de ella proceden son, según Hesíodo, una "gran calamidad para los mortales, conviven con los mortales sin conformarse con la funesta penuria, sino con la saciedad."

Dejando de lado las posibles fuentes y paralelos orientales de la historia de Pandora, podemos advertir en qué medida la versión hesiódica del mito proporcionaría una base considerable al patriarcalismo cristiano, que durante siglos ha situado en la mujer el origen del "pecado" y de los males de la humanidad. Es curioso, sin embargo, que la *Biblia* sea mucho más matizada en su consideración de la figura de la mujer, incluso en el tratamiento de la propia Eva (nombre que significa "fuente de vida"). En todo caso, los primeros Padres de la Iglesia fueron más importantes en lo que se refiere

a la transmisión de la historia de Pandora que los propios escritores no eclesiásticos, y asociaron su figura a la de Eva. A lo largo de los siglos medievales, abundan las muestras literarias y artísticas en que, por influencia del patriarcalismo eclesiástico, la mujer es considerada causa, o por lo menos ocasión, del "pecado". En los orígenes de casi todas las literaturas europeas encontramos ejemplos de esa actitud antifeminista. En España, recordemos la prosa moralizante del Arcipreste de Talavera. O también el tópico de la mujer rústica, de la "serrana", diseñado de forma realista y burlesca en el Arcipreste de Hita y con tonalidad lírica en el Marqués de Santillana. Hondas raíces populares debía tener, en cualquier caso, el tópico de la mujer que se "echa al monte" y vive en "estado de naturaleza", seduciendo y luego matando a los hombres que encuentra en el camino, y que llegó hasta Lope de Vega.

Y, sin embargo, Pandora es un "hermoso mal", un engaño contra el que nada pueden hacer los hombres. En los primeros orígenes de la Modernidad, en la época renacentista, la fusión de las imágenes de Eva y Pandora, comienza a adquirir un acento positivo, de inevitable *fascinación masculina*. En el humanismo francés del siglo XVI encontramos los casos más relevantes. Nada menos que a 1544 se remontaría la primera asociación explícita entre Pandora y la fascinación "fatal" que el poeta experimenta ante su amante. Es el momento en que Maurice Scève confiesa que, ante "un cuerpo tan perfecto, a la primera mirada mi alma se rindió, fatal Pandora". Pocos años después, en 1552, Pierre Ronsard compara a "la dama que adoro" con "otra Pandora". Y, finalmente, en 1558, el gran Joachim du Bellay, dirigiéndose a su amada Faustina, afirma: "Si de mí te vas, sin tí me será duro vivir." Y también: "de tus ojos, como de una caja abierta, / todo lo produces, los bienes y los males". En definitiva, la síntesis "fatal" de belleza, fascinación y mal. Así que, en consecuencia, canta Du Bellay, "Quienquiera, luz mía, que te llamó Faustina, / más propiamente debió llamarse Pandora."

El camino para un reforzamiento de la imagen de la mujer como *objeto de deseo*, y eso sí, al mismo tiempo como origen o causa de la incertidumbre o los problemas del varón, quedaba abierto en el terreno imaginario y artístico. La figura de Pandora, concebida también como alegoría del arte y la belleza, va cargándose de sentido positivo y está en la raíz de una nueva imagen de la mujer que acabará cristalizando en los siglos posteriores. Calderón, Voltaire y Goethe, por ejemplo, convierten a Pandora en centro de su atención dramática. En todos los casos, sin embargo, se va profundizando en la *separación* entre la fascinante y bella Pandora y la esposa-madre, que asegura el mantenimiento y reproducción de un orden social eminentemente masculino, aunque en este último caso la fuerza del deseo se vea atenuada. La nueva sensibilidad romántica propicia, ya durante la primera mitad del XIX, una síntesis ecléctica de esa imagen no doméstica de la mujer con la imagen de las mujeres-vampiro de las baladas góticas, o de la seductora que hipnotiza con su mirada. *La Belle Dame sans Merci* (1819) de John Keats, o los distintos tipos de mujer que encontramos en la poesía de Baudelaire, proporcionan ya un antecedente inmediato del



estereotipo de la "mujer fatal". Pero la formación y expansión definitiva del mismo no tendrá lugar hasta la segunda mitad del siglo.

La independencia femenina

Félicien Rops, el artista belga en quien se inspiró visualmente Josef von Sternberg, había escrito: "El amor de las mujeres contiene, como la caja de Pandora, todos los dolores de la vida, pero están envueltos en hojas doradas y están tan llenos de aromas y colores que uno nunca debe quejarse de haber abierto la caja." En el horizonte imaginario del siglo XIX, el amor de las mujeres había dejado de ser tierra firme. El dualismo moral de la época imponía una rígida separación entre el papel institucional de la mujer como *esposa y madre* y su función como *objeto de deseo*. El imaginario masculino de entonces disocia definitivamente ambos polos, pero lo hace cargándose con un sentido de culpa o una incertidumbre abierta cuando opta por el segundo de ellos. La ficción artística o el burdel cumplen, sin embargo, la función de dar rienda suelta al deseo, de hacer actual lo imaginario, sin poner en cuestión el orden social. Y es que los fundamentos patriarcales de ese orden comenzaban a ser cuestionados por las mujeres, y los varones sentían que sus privilegios peligraban. En la vida real, el puritanismo y la marginación de la mujer eran plenamente dominantes. En cambio, en el arte o en la imaginación erótica la mujer alcanzaba un nuevo protagonismo.

La rebelión de Nora en *Casa de muñecas* (1882), de Ibsen, marcaba el nuevo sentido de los tiempos. Pero, aunque pueda resultar menos evidente a simple vista, el proceso de formación del estereotipo de la "mujer fatal" es también expresión de una misma e incipiente tendencia hacia la afirmación de la *autonomía de la mujer como mujer*. Aun sin eliminar las connotaciones anti-femeninas que hemos rastreado desde épocas tan remotas de nuestra tradición de cultura, la figura de la "mujer fatal" ataca directamente el núcleo de la sociedad patriarcal. Supone la concepción de un tipo de mujer *independiente*, no subordinada a la función de esposa y madre, y rodeada además de un halo de hermosura y seducción.

Piezas fundamentales en la fijación *visual* del estereotipo son las imágenes femeninas de Dante Gabriel Rossetti, que forja un tipo de mujer de labios carnosos, cabellos largos y penetrante mirada, dotada siempre de un aire de impasibilidad. Gustave Moreau centrará su atención en una Salomé mitad sueño, mitad aparición: el fantasma de una belleza no dominable. Una nota a no olvidar, ya hacia el final de siglo, son las mujeres-vampiro del noruego Edvard Munch.

Pero la fuerza del estereotipo se concreta, sobre todo, en tres extraordinarias figuras femeninas, que quizás tan sólo hoy comencemos a estar en condiciones de apreciar plenamente en su intensa proyección. Me refiero a *Carmen* (1845), de Prosper Mérimée, *Salomé* (1891), de Oscar Wilde, y *Lulú* (1893-94), de Frank Wedekind. Las tres llegan a la ópera, por medio de Bizet, Richard Strauss y Alban Berg, e impregnan las representaciones visuales de la mujer en el final de siglo, proyectándose luego en el cine a través de múltiples versiones y tentativas. Interrogándolas, podemos reconstruir los elemen-

tos fundamentales que intervienen en el "tipo" de la mujer fatal: *belleza, fuerza erótica, exotismo, capacidad para utilizar el deseo masculino* y, sobre todo, *independencia*.

¿Qué veían, en ellas, sus contemporáneos? Desde luego, un polo de atracción que los dejaba fascinados. Pero, simultáneamente, también un tipo de comportamiento libre, no sometible a los dictados del orden masculino, que iba directamente en contra del reparto establecido de las funciones sociales. En *Salomé*, el tópico espiritualista del amor femenino se transforma en la expresión de un amor estrictamente carnal: "Estoy enamorada de tu cuerpo." En *Lulú*, encontramos una actuación que sigue sus propios criterios, y rompe con ello la visión masculina de lo que "debe ser" una mujer: "Me es totalmente indiferente lo que se piense de mí. Por nada del mundo quisiera ser mejor de lo que soy. Me siento bien así." Y, finalmente, en *Carmen* despunta una afirmación irreprimible de *libertad*: "No quiero que me atormenten ni mucho menos que me manden. Lo que quiero es ser libre y hacer lo que me plazca." Y también: "Carmen será siempre libre." Lo que condena la sociedad de la época es, ante todo, esa expresión de *libertad y diferencia*. Y aunque hoy nos conmueva que, como resultado de esa condena, la coherencia de los tres casos conduzca a la muerte, no dejará de haber todavía quien adopte la óptica de los "hombres caídos" que aparecen en los distintos escenarios.

Pero demos aún un último paso, sin poder ser de momento más explícitos por las limitaciones del espacio. Esa mezcla de atracción y temor ante la libertad de la mujer, que hemos ido siguiendo a través de la imagen de la "mujer fatal", tiene mucho que ver con el carácter *dual* con el que se representa la "naturaleza" femenina en las tradiciones culturales de valores predominantemente masculinos. Habría un polo "positivo", entendido como subordinación de la mujer al *nomos*, como institucionalización de su comportamiento. Es la vertiente de la mujer como madre y esposa, y también como vínculo en el establecimiento de alianzas entre grupos humanos. Pero existiría otro polo, que en tales sistemas de creencias se considera "negativo", y se concretaría en la afirmación de que dejar actuar libremente a la mujer, no poner límites a su "naturaleza", a su *physis*, es fuente de todo tipo de peligros. Y aún más: afirmación del deseo sin límites en lugar de la renuncia que supone la cultura, imposibilidad por tanto de establecer relaciones de alianza, sobre las que se instaura el orden social.

El problema, sin embargo, es que el deseo masculino no puede prescindir de esa *physis*, que su misma dinámica imagina "sin límites", no puede evitar quedar fascinado por ella, aun poniendo en peligro los fundamentos de su dominación social. De ahí que la imagen de la "mujer fatal" sea siempre un producto de la imaginación masculina, cargado con la nostalgia de la imposibilidad de realización de un deseo sin límites. Es lo que resuena en la turbulenta pasión que el Goethe anciano vivió, a sus setenta y cuatro años, por una joven de diecinueve, y que tomó forma en los versos inolvidables de su *Elegía*. El "favorito de los dioses" afirma que éstos le han puesto a prueba *entregándole a Pandora*: "Me empujaron a labios que dan felicidad, / me separan, y me destruyen." ♦