

“Bésame tonto”: La mujer fatal en el cine

A. DÍAZ MATEOS, V. DÍAZ MATEOS & M. MOJARRO ZAMBRANO

El origen de la fatalidad de la mujer viene de una leyenda hebrea que nos aproxima a la figura de Lilith, una diablesa posiblemente asirio-babilónica, considerada como la primera mujer de Adán. Creada de la inmundicia y el sedimento, a diferencia de Eva que fue de una costilla, era una devoradora de hombres y bebés; un espíritu, diablo y demonio, mitad mujer y mitad serpiente, que mantenía el comercio carnal con los hombres.

La creación de dicha leyenda fue necesaria para culpabilizar a alguien del mal que afligía a la humanidad desde su creación y salvar así a Eva por ser la “madre de todos los vivientes”. Sin embargo, tampoco ésta se libró. En ella los Padres de la Iglesia encarnarán todas las tentaciones del mundo terrenal, del sexo y el demonio, y evitarán así involucrar a aquel hombre creado a imagen y semejanza de Dios. Desde entonces, la mujer ha vivido enfrentada a una dicotomía permanente: la existencia de la mujer mala, como sinónimo de lo diabólico; en contraposición de la mujer buena, como expresión de lo más puro y luminoso, personificada en la figura de la virgen María.

El concepto de la mujer en la contemporaneidad ha avanzado contra la misoginia y la sexofobia de todas las épocas históricas. El odio a las mujeres se observaba ya en la Grecia Cásica, representada en Platón por ejemplo; en la Edad Media que se consideraba a las mujeres como hechas para la lujuria y el vicio, y fue evolucionando hasta llegar a la hipocresía de la doble moral victoriana, la mujer para el matrimonio frente a la amante para el placer sexual. Es el siglo XIX el inicio de la liberación de la mujer en los países anglosajones y luego en los católicos.

Aparecen así las personalidades literarias de Madame Bovary, Ana Karenina, Nana, La Regenta o La casa de muñecas, a la vez que se produce una filosofía machista (Schopenhauer, Nietzsche) que se resume con las palabras de Lombroso: “mujer, peligro cuando está fuera del sentido maternal que originará a la Femme Fatale”. No obstante, el uso francés de este término fue impulsado por

los ingleses, quienes veían en las mujeres francesas el retrato del pecado del erotismo.

A esa mujer araña que prende a los hombres con su redes se le denomina también vampiresa, como referencia inequívoca al vampiro. Es la mujer-objeto hecha para el placer que se alimenta de la sangre, en sentido figurado de los hombres, y cuyas características primordiales son el impulso destructivo de sed de violencia y poder, además de provocar un desencadenamiento fatídico.

Aparte de las obras literarias antes citadas es necesario añadir otras de gran importancia para la formación del mito; las más relevantes son "Las diabólicas" (1873) de Barbey D'Aurevilly; "La mujer y el pelele" de Pierre Louys (1898), también destacan el personaje teatral alemán de "Lulú" como don Juan femenino en "La Caja de Pandora" de Wedekind (1902), "Salomé" de Oscar Wilde (1891) y las referencias en "Flores del mal" de Baudelaire.

Estéticamente a la mujer fatal se la suele representar como una belleza turbia, perversa, con una cabellera larga, abundante y rizada, muchas veces pelirroja, con la tez muy blanca, y un aspecto muy seductor y voluptuoso. Los formuladores de esta imagen son preferentemente los simbolistas, sobresaliendo las figuras de Rossetti, Burne-Jones, Gustave Moureau y Odin Redon entre otros. El Art Nouveau se encargará de frivolar esta imagen, y los estétas y decadentes del fin de siglo de impulsarla.

Las figuras de mujeres fatales representadas en el arte se pueden agrupar entre los personajes bíblicos como las mencionadas Eva y Salomé, tratada ésta incluso en una ópera de Strauss, además de Judith y Dalila; también en la historia hay buenos ejemplos, como la famosa Cleopatra, Mesalina y Lucrecia Borgia; en la mitología destaca la diosa del amor Venus, Pandora, Medea y Helena de Troya; las prostitutas o cortesanas como, por ejemplo, La Maja Desnuda de Goya, La Olympia de Manet y una serie de mujeres públicas de Toulouse Lautrec. Otras comunes representaciones han sido las vampiresas de Klimt o Münch u otras figuras como la Esfinge, enigma de sensualidad; la Medusa, tan representada por Rubens y Caravaggio; las Sirenas de Ulises; las Harpías, y el culto a las niñas entre la frontera de la inocencia y el erotismo, la novela de Nabokov Lolita o La Pubertad de Munch.

El mito de la mujer fatal encuentra en el cine un nuevo espacio en el que proyectar su fascinación. El cine va a servirse de estas figuras para crear el Star

System, gracias al primer plano se alcanza la adoración fetichista de las estrellas por parte de unos fans engatusados con ellas. Estas deben unificar la experiencia onírica de su representación en la pantalla con su sujeto privado.

Con el nacimiento de las vamps para el cine, seducción y perversión se unieron de forma sutil: la vampiresa juega, no goza. Su seducción es perversa y su frialdad encandila y esclaviza al espectador. Es la exclusiva gran constelación colectiva de seducción que se haya dado en los tiempos modernos, la de los stars y los ídolos de cine, donde las más grandes fueron las mujeres.

1910 va a ser un año significativo para el cine europeo, y como consecuencia para el cine norteamericano, por el éxito internacional de dos películas danesas que junto al desarrollo del cine decadentista italiano crearán el primer arquetipo de la mujer vampiresa, fatal, devoradora de hombres, que será fundamental para el star system. Estas dos películas fueron "Trata de blancas" y "Pecados de juventud". La carrera del cine danés comenzó ligada al escándalo, pues iban a ser los escándalos los que le permitirían comercializarse por todo el mundo. Un año después se estrena "Hacia el abismo" y la mujer danesa ya tiene nombre: Alsta Nielsen.

Al mismo tiempo en las pantallas italianas ha comenzado a aparecer la variante latina de la vampiresa. En la primera década adquieren gran popularidad los dramas de divismo, llamados así por el estilo declamatorio de sus estrellas femeninas imitadoras de Sara Bernhardt. Entre estas damiselas están Lydia Borelli, Pina Menichelli; pero la reina de ellas fue Francesca Bertini, a quien puede verse en los restos aún existentes de *Serpé* (1919) con la clásica postura de la vampiresa: tendida en un amplio diván, triunfante, la frente coronada de perlas y un hombro adornado con plumas, mientras su víctima yace a sus pies, de frac y dominado por la lasciva. La publicidad se encargó de dar a conocer la vida y obra de estas estrellas de manera que ya no importaba el guión o la técnica cinematográfica utilizada en el rodaje. Lo que realmente interesaba era la diva. Tal fue el exceso de fatalidad, que aquel mundo delirante, como en las películas, condujo al cine italiano hacia la decadencia que ya era manifiesta en 1915. Las divas italianas, herederas del mito mediterráneo de la gran prostituta, llevaron a la ruina a grandes financieros y al suicidio ante sus puertas de muchos adolescentes.

Mientras tanto, al otro lado del Atlántico el puritanismo del cine norteamericano impedía que se asumiese directamente este modelo de diva perversa. El pri-

mer arquetipo femenino creado por Hollywood fue el de la ingenua, cuya función primordial era ser el premio con el que se recompensaba al "chico" al final de la película. Las actrices de Griffith encarnaron las características de este ideal de femineidad, que quedaba muy lejano del italiano y del danés. Suavidad, fragilidad e inocencia herida se reflejaban en Lylian Gish, Mary Pickford y Gloria Swanson.

Rápidamente la insuficiencia del personaje de la ingenua, y el éxito alcanzado por las mujeres fatales del cine nórdico, determinaron la importación a Hollywood de un nuevo arquetipo femenino caracterizado, a diferencia de la ingenua, por su intensa actividad erótica. De esta forma en 1913 se dieron dos fenómenos de gran repercusión en el cine norteamericano: por un lado la actriz Alice Hollister incorpora la primera vampiresa al cine, alcanzando la misma popularidad que la heroína ingenua; y por otro lado William Fox, consciente de la importancia del aún no denominado star system, realiza dos operaciones típicas; la importación de estrellas extranjeras como Betty Nansen y la primera fabricación de una star. Sin duda la más célebre de las mujeres fatales creadas es Theda Bara, un producto creado por el departamento publicitario de la Fox, cuyo nombre era un anagrama de las palabras muerte árabe (arab death). Al público le encantó aquella leyenda y se la creyó. La Fox creó un slogan significativo: la mujer más perversa del mundo; así con este aparato publicitario Theda Bara entró en el cine para encarnar los personajes de Carmen, Madame Du Barry, Cleopatra, Safo, Margarita Gautier... Siguiendo sus pasos vendrán luego todo un desfile de provocativas bellezas como Clara Bow y Pola Negri.

Otra variante de la mujer fatal es la representada por la deslumbrante Mae West, quien convertía el sexo en una broma, consiguió que sus espectadores asistieran en masa a ver sus películas para luego poder escandalizarse de sus diálogos. Su seguidora, Jean Harlow entró en el cine con papeles de extra hasta que protagonizó *Los ángeles del infierno*; desenvuelta y autosuficiente devoradora de hombres continuó la línea trazada por Mae West. La Harlow fue la primer sex-symbol descaradamente orientado hacia la exuberancia del busto. Jamás reconocida como verdadera actriz, su vena cómica y su provocativo aspecto —nunca llevaba sujetador— hicieron posible la conformación de su fabulosa imagen de heroína moderna.

También destacó por aquel entonces Greta Garbo, por su abrasadora mirada que originó un nuevo tipo de mujer inexcrutable e inaccesible, pero al mismo

tiempo sensual y delicada, envuelta en el aura misterioso e intangible que le acompañaba. Ese mismo objetivo se le impuso a Marlene Dietrich, creada como mito erótico por Josef Von Sternberg, para personalizar su universo temático y obsesivo: el deseo, como lo demuestra sus películas "El ángel azul" y "El diablo es mujer"; resolución simbólica de la relación personal del director y la actriz.

En la década de los 30, el mito de la Mujer Fatal en el cine ya había sido instaurado por dos películas alemanas que definieron su ulterior desarrollo: "El Ángel Azul" y "La Caja de Pandora", con la misteriosa actriz norteamericana Louise Brooks.

En Estados Unidos, una serie de escándalos y protestas conducen a la implantación de un código moral que mediatizará la producción cinematográfica posterior, el código HAYS, que llena de sutileza los contenidos del cine clásico, con una ambigüedad tan inteligente como fascinante. El sexo nunca desaparecerá de las pantallas. Sin embargo, el arquetipo de vampiresa se reinterpreta ahora como muestra de la corrupción moral, y siempre como reclamo publicitario. Muchas actrices de belleza exuberante se sirvieron de estos papeles como medio de ascensión a la fama internacional: Joan Crawford, gracias al personaje de Sadie Thompson en *Rain*, o Heddy Lamarr con su desnudez juvenil en la película checa *Éxtasis*, o Veronica Lake con su famosa melena larga.

El cine de Hollywood crea su propio estereotipo de maldad femenina: la mujer perversa, que obra mal motivada por el deseo de poder y recibe su castigo final a modo de moralina o inmolación.

Barbara Stanwyck representa el ideal de mujer independiente, sensual y ambiciosa en *Perdición* con un temperamento brutal. Bette Davis encarna a la transgresora de las normas sociales, capaz de llegar a las mayores bajas para conseguir sus designios en "Jezebel" y "La Loba". Pero es en el Cine Negro donde mejor encaja la vamp clásica, esta vez diluida en un reflejo pesimista y oscuro de la realidad, mostrando un mundo en descomposición poblado de mujeres amorales y ambiciosas que llevan a los hombres a la destrucción, con presencias inquietantes y seductoras: Marie Astor en "El Halcón Maltés", Joan Bennett en colaboración con Fritz Lang en "Perversidad" y "La Mujer del Cuadro", la frialdad de Lauren Bacall en "Tener y no tener" y "Sueño Eterno", la pasión de Rita Hayworth en "La Dama de Shangai" o en la inolvidable "Gilda" y la belleza animal de Ava Gardner en "Forajidos".

Este modelo va adoptando diversas formas a lo largo de las décadas de los 30, 40 y 50 en la mujer loca, que acomete todo tipo de maldades por una causa mental como excusa, Gene Tierney en "Que el Cielo la juzge"; la mujer insatisfecha con sed de venganza, representada a la perfección por Lana Turner en "El Cartero siempre llama dos veces", donde el único fin femenino es el gozo personal; la mujer fría aunque sensual, como las rubias hitchcocknianas de "Vértigo" o "Marnie la Ladrona" y las vamps latinas de belleza salvaje, como María Montes, María Félix Doña Diabla —una auténtica devoradora de vidas—, y Sara Montiel en su recreación del erotismo castizo de "El Último Cuplé".

Bajo la herencia de la actriz Jean Harlow y del cómic Betty Boop surge la figura de la sex-symbol, anti-vamp, la rubia despampanante sin seso, aunque de exhuberante sexo, que desmitifica la figura de la mujer reduciéndola a un mero objeto de placer del cual todos los hombres quieren sacar tajada. Curiosamente la única fatalidad de esta figura femenina es la producida en las vidas de algunas de sus representantes. Marilyn Monroe, mito universal, que se ofrece al consumo en las salas oscuras de cine en "Niágara" o "La Tentación vive arriba". Tuvo sucesoras, como la exhibicionista J. Mansfield, o el símbolo europeo de la revolución sexual Brigitte Bardot en "Dios creó a la Mujer".

Los 50 introducen una mayor licencia sexual en el cine, ejemplificado en el eje E. Kazan y T. Williams de "Un Tranvía llamado Deseo" y "La Gata sobre el Tejado de Zinc", y la aparición del mito de la púber inocente, aprendiz de mujer fatal que juega entre el erotismo y la inocencia, seduciendo a un hombre mayor como Lolita y Baby Doll.

Las películas europeas promueven, gracias a los movimientos nacionalistas, un nuevo tipo de mujer más fuerte e independiente que, en el caso del Neorrealismo Italiano debe luchar para sobrevivir, con la fuerza de A. Magnani, el crudo erotismo de S. Mangano, o la eclosión sensual de Sofía Loren, y en la Nouvelle Vague representa a la mujer liberada, donde la mujer ya es la única poseedora de su sensualidad que la explota cómo y con quién quiere, sin ser castigada, como Jeanne Moreau en "Jules et Jim" o películas como "Lilith" y "La Mujer Infiel".

En los 70 el cine erótico y pornográfico supera las barreras sociales e industriales produciendo la disolución total de la vamp clásica: la figura femenina del cine responde al estado de emancipación social y sexual de la mujer. Aparece otra

serie de incentivas eróticas en el cine como el *Trasvestismo de Divine*, la carnicidad de *J. Fonda*, *R. Welch*, o *U. Andres*, el vandalismo del cine cercano a *R. Corman*, o el erotismo latente en los cuerpos esculturales de la serie de vampiros de la *Hammer*.

En las últimas décadas del siglo XX, se produce una revisitación al arquetipo de la vamp y a sus múltiples variantes de la mujer fatal: *Body Heat* con la perversidad encarnada en *K. Turner*; el remake más explícito sexualmente de *El Cartero* siempre llama dos veces con *Jessica Lange*; el goce sexual como obsesión en *7 Semanas y 1/2* e *Instinto Básico* —de nuevo valen para impulsar las carreras de actrices, *Kim Bassinger* y *Sharon Stone*—; la enajenada mental *Glen Close* en “*Atracción Fatal*” y la ambiciosa perversidad de *Linda Fiorentino* en “*La Última Seducción*”.

El cine actual retoma el mito de la mujer fatal, con la profanación del espacio amorio que produce la pluralidad del punto de vista, haciendo explícito el acto sexual. El cine ha pasado de sugerir a enseñar, eliminando su potencial de fascinación. El imaginario colectivo procede no sólo del cine, sino también del mundo de la moda, de la TV, o de la prensa del corazón, aunque el erotismo sigue siendo utilizado como reclamo publicitario en el cine, llenando salas. La mujer fatal queda como arquetipo cinematográfico en la cultura universal, como la mujer perversa, de belleza exótica, devoradora de hombres, destructora, cuyo destino es la fatalidad, como se afirma en *Lulú*:

“Creada fue para sembrar la desgracia,
para atraer, seducir, y envenenar,
para matar sin que uno lo sienta.”

BIBLIOGRAFÍA:

- BAUDRILLARD, J. (1989): *De la Seducción*. Madrid, Cátedra.
BOLNAY, E. (1990): *Las Hijas de Lilith*. Madrid, Cátedra.
GASCA, L. (1980): *Las estrellas. Historia del cine y sus mitos*, vol 1, 2,4,5 y 8. Madrid, Ediciones Urbión S.A.
GRONOWICZ, A. (1990): *Garbo. Su historia*. Barcelona, Ediciones Grijalbo, S.A.
GUBERN, R. (1992): *Historia del cine*, vol 1 y 2, Barcelona, Baber.

- MORLEY, SHERIDAN (1986): **The great stage stars: distinguished theatrical careers of the past and present**. Londres, Angus and Robertson.
- PAYAN, M.J. Y OTROS (1995): **100 Diosas de 100 años de cine**. Madrid, Cacitel S.L. Ediciones J.C.
- SADOUL, G. (1967): **Historia del cine mundial** (desde los orígenes). Paris, Flammarion Editeur.
- SHIPMAN, D. (1985): **Caught in the act**. Londres, Elm Tree Books.
- VV.AA. (1990): **Diablas y Diosas**. Barcelona, Laertes.
- VV.AA. (1994): "El Star System en perspectiva". **Archivos de la Filmoteca Valenciana**, nº18, pp. 11-41.
- VV.AA. (1995): "El Cine de mujer y la poética del Melodrama", **Archivos de la Filmoteca Valenciana**, nº11, pp. 63-88.