

# Nosferatu. Revista de cine (Donostia Kultura)

Título:

LAS FATALES MODERNAS. VIAJE A LA SOMBRA DEL BLANCO

Autor/es:

M<sup>a</sup> Jesús Piqueras Gómez

Citar como:

M<sup>a</sup> Jesús Piqueras Gómez (1997). LAS FATALES MODERNAS. VIAJE A LA SOMBRA DEL BLANCO. Nosferatu. Revista de cine. (23).

Documento descargado de:

<http://hdl.handle.net/10251/41009>

Copyright:

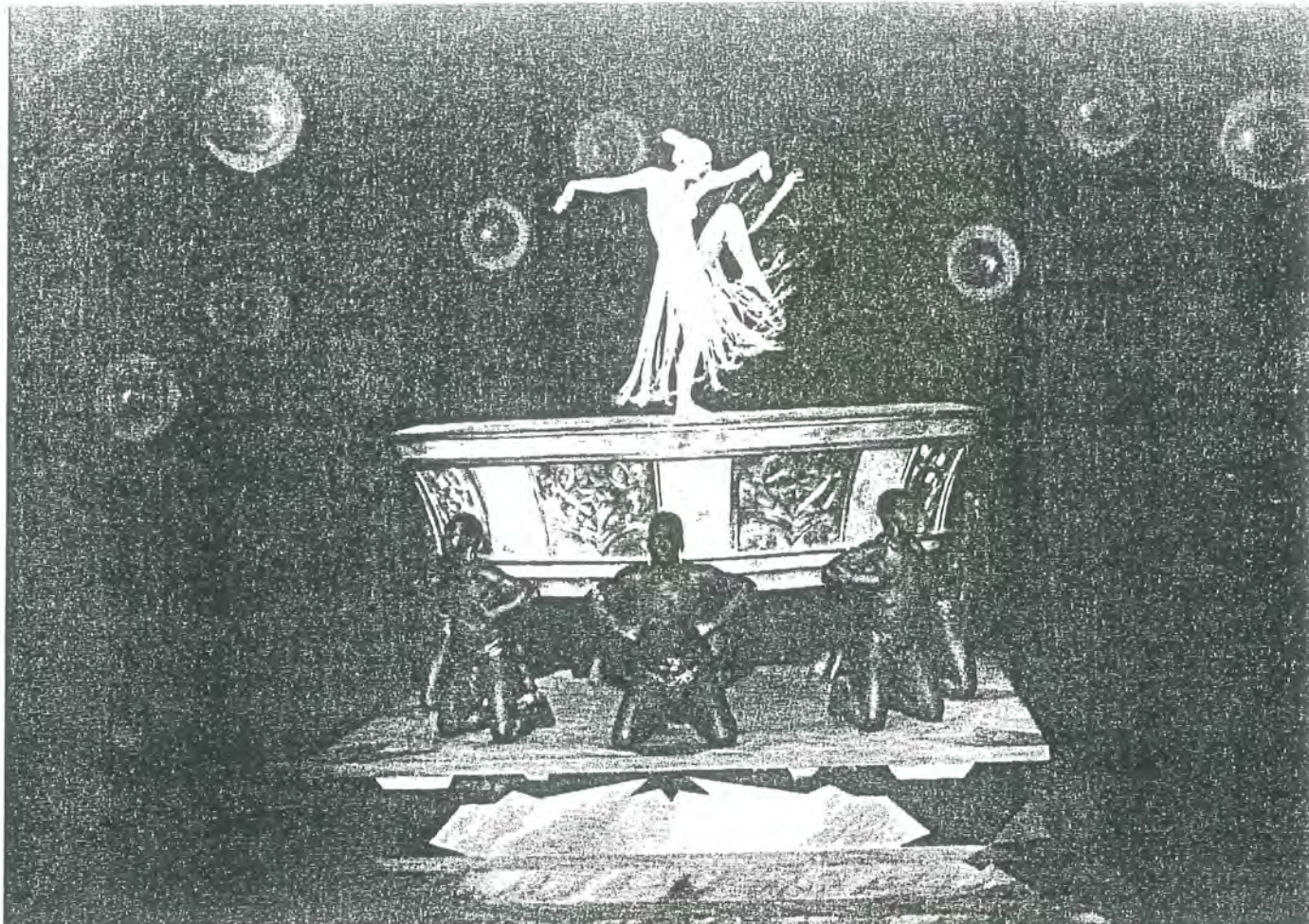
Reserva de todos los derechos (NO CC)

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**



Metrópolis

La idea o mito de la mujer fatal surge hacia mediados del siglo pasado por causas ligadas al creciente protagonismo alcanzado por la mujer en el trabajo y en la vida pública. Se desencadena una fuerte corriente misógina cargada de puritanismo burgués, especialmente sexofóbico (1), donde la mujer aparece tratada según los argumentos de origen agustiniano: por un lado, la figura de María, virgen, mujer desexualizada, la "no mujer", y por otro Eva, expresión del mal, diabólica, la mujer sexual que ha llevado al hombre a su perdición. De hecho esta dicotomía está muy presente en la obra de Baudelaire, el poeta que elevó la figura de la *femme fatale* hasta su peculiar olimpo.

Los fabricantes del mito, tanto plástica como literariamente, se encuentran entre los artistas del último tercio del siglo pasado. Si bien los románticos y sus seguidores más directos reflejaron en sus temas cierto erotismo y ambigüedad en la figura femenina (2), fueron el Simbolismo y el *Art Nouveau* los movimientos culturales que sentaron las bases de la mujer perversa y arrebatadora. Entre las características más señaladas aparece su aspecto físico, de una belleza maliciosa, labios sensuales, tez pálida, ojos en-

# Las fatales modernas

*Viaje a la  
sombra del  
blanco*

**M<sup>a</sup> Jesús Piqueras Gómez**



Judith

tornados, cabellera larga (3) (peculiaridad que cambiará a partir de 1900 en favor de la "moderna" melena corta). Esa representación conlleva unos rasgos que la hacen felina, fría y embriagadora a la vez, pero siempre amenazadora, siempre en torno a Eros y Tánatos. "Las vampiras del siglo pasado son versiones fuertes del mito de la mujer fatal, que en el nuestro han venido a parar, desvirtuadas y flojas, en las vampiras del cine, generalmente -no siempre- desprovistas de la estatura mítica de sus venerables antepasadas, que eran capaces de traspasar la frontera del más allá para venir a nuestro mundo en busca de la sangre fresca y el amor estimulante de los muchachos en flor" (4).

El cine como medio de expresión, como lenguaje, se apropió de los mitos, y los reactualizó; pero indiscutiblemente el cine de la década de los diez y los veinte, bebió de las fuentes más directas y cercanas, la literatura y la plástica del siglo XIX. "Misteriosas princesas árabes y seductoras reinas egipcias de voraz sexualidad y peligrosa cabellera... Mitos que tanto fasci-

naron a la sociedad masculina del siglo XIX y que el celuloide les iba a permitir recuperar para alimentar su mundo de quimeras eróticas en la cómplice oscuridad de las salas de los primeros cinematógrafos" (5). Entre las primeras *vamps* en movimiento hay que recordar a la mítica Theda Bara cuya operación comercial de lanzamiento como supuesta hija de un *sheik*, envuelta en misteriosos y exóticos ambientes, hasta su consagración en *Cleopatra* (1917), le proporcionaron fama internacional. Sin embargo hay que precisar que las princesas árabes y las mujeres voluptuosas dieron paso a otro tipo de imagen o reflejo del mito: la mujer moderna, en apariencia, que sigue siendo tan fatídica y letal como sus antecesoras. Mujeres que son independientes económicamente, de profesión liberal, y entran en el juego del amor desde la fascinación, la fuerza y la independencia, que ejercen sobre el hombre. Este se rebelará contra ellas o permanecerá fuera de juego.

No es éste el lugar para hacer un análisis exhaustivo del fenómeno, más bien trataremos, a través de una serie de ejemplos, donde la libertad de la mirada ha decidido elegir, apuntar las ideas y rasgos generales en la configuración de un mito: la mujer fatal por moderna. Como hemos visto, el cine no escapó a la tentación de mostrar el mito; sus heroínas, si es que podemos llamarlas así, obedecen a un modelo construido que se infiltra, a veces explícitamente, o de manera anecdótica pero patente, en producciones tan diversas como *Metrópolis* (*Metropolis*; Fritz Lang, 1926), *La inhumana* (*L'Inhumaine*; Marcel L'Herbier, 1923), o *Thais* (G. A. Bragaglia, 1916); producciones de una apuesta cinematográfica diferente, innovadora, que también vienen a demostrar que cuando de maldad se trata, el desencadenante y el protagonista es lo femenino.

El caso de *Metrópolis* ha sido

elegido por el tratamiento que se le dio al personaje de María y su doble y lo que ambas suponen en esa fabulación futurista: la tradición, la fe en el amor, la espiritualidad, y su reverso, un futuro incierto y deshumanizado, materialista y corrupto. El enfrentamiento entre el Bien y el Mal no está expuesto únicamente en clave de mujer sino que se trata de oponer conceptos como tecnología, explotación, poder, amor, solidaridad o fe. La materialización del mal, el doble mecánico de María, está ya dotado, antes de su revestimiento humano, de características estrictamente femeninas, a la sazón, caderas con curvas sinuosas, pechos que resaltan en su metálica composición (6). El hombre ha conseguido crear un engendro mecánico para el mal, transfiere el rostro y la figura de María, pero no su alma; es decir, carece de sentimientos, de escrúpulos, ideal para los malévolos fines de los dos hombres (John Fredersen, el magnate, y Rotwang, el inventor). El mal parte de ellos pero el instrumento es la mujer. La secuencia más relevante es la presentación del robot en una especie de club donde el público es exclusivamente masculino. Caracterizada a medio camino entre una representación hindú de los feroces y voluptuosos dioses que



El idolo de la perversidad



pueblan esta mitología, y una Venus, María-robot emerge del suelo como de una concha o caparazón presa de un sensual y extravagante contoneo a modo de danza ritual. Aparece semidesnuda cubriendo escuetamente sus pechos y sus genitales entre transparencias y joyas, en una imagen que nos recuerda al terrible *El ídolo de la perversidad* de Jean Delville (1891): "...la mujer, convertida finalmente en un ídolo inaccesible, de pétrea mirada, exhibe, como una joya más entre las que adornaba su fatídica belleza, la ondulante y sinuosa silueta de su compañera la serpiente, cuya cabeza corona su frente" (7).

Revestir de exotismo a la mujer es muy frecuente en este tipo de caracterizaciones donde funciona perfectamente el ideal romántico de lo exótico y lo desconocido como marco de la imaginación más allá del bien o de la moral occidental establecida. La cultura oriental entendida como lejana y diferente era el marco ideal para la desbordante imaginación de pintores y escritores durante el siglo XIX, sin que la proliferación de viajes al norte de África o el Oriente más lejano, supusiera la desmitificación de estos espacios.

El cuerpo es un cuerpo deseable que incita con todos sus movimientos a los espectadores, contemplándolo, babeantes, casi abalanzándose sobre él; el traje de etiqueta es una excusa, son animales enloquecidos por la sensualidad primitiva expresada con la danza. El mal ha triunfado, ella conseguirá su objetivo. Al final el fuego purificador desvelará su origen no humano, su magia al fin y al cabo, aunque precisamente por eso, ni una sombra de arrepentimiento o culpa en el momento de su muerte-desaparición.

Otra película de Lang, *Los Nibelungos* (*Die Nibelungen*, 1924), tratada visualmente con una estética simbolista y *art déco* (8), en

donde los modelos plásticos son evidentes, destaca el personaje de Brunilda, mujer guerrera y militarizada que será vencida sólo mediante la astucia, siendo el desencadenante de la muerte de Sigfrido. Como mujer tipo, dueña de sus tierras, independiente, con un ejército de "amazonas" a su servicio, aparece resistiéndose a que la figura masculina entre en ella. Como hemos apuntado, será el engaño la causa de su derrota, y no es por tanto extraño que se relacione su caracterización con la figura de la *Judith* de Klimt de 1901, o la versión de 1909. También hay que destacar cómo su personaje siempre aparece vestido masculinamente o de negro, y sin embargo el de Crimilda suele ser el blanco (eso sí, hasta la muerte de Sigfrido); hasta con un tratamiento cromático se anteponen las figuras de las dos mujeres.

*Thais* (1916), de Anton Giulio Bragaglia, se enmarca dentro de los intentos, por parte de una serie de artistas, de llevar los nuevos aires del Futurismo a la pantalla. Sin embargo, la historia aquí narrada no es muy vanguardista que digamos, es un argumento típico de folletín decimonónico: la excéntrica condesa Prébajenska, escritora más conocida como Thais, tiene una amiga, la bailarina Bianca Belincioni. Thais se dedica a jugar con los hombres sin piedad hasta que enamora al que su amiga ama en secreto; ésta, presa de la desesperación, se suicida, Thais se considera culpable de la muerte de Bianca y también se suicida llena de remordimientos. Fin. Hasta aquí una estructura convencional inmersa en una ambientación novelosa, y digo ambientación porque ése es el único atisbo de futurismo que hay en la película; los decorados que conforman la casa de la escritora, y sobre todo la "parte secreta" del estudio donde acontece el suicidio de ésta, obra de Enrico Prampolini, mantienen la unidad basada en formas

geométricas expuestas de manera obsesiva. En el fondo, todo al servicio de una idea de mujer: Thais; en este sentido destacaríamos la decoración de las paredes de una de las habitaciones repleta de ojos como los que pueblan la cola del pavo real, animal con un marcado carácter simbólico.

El film comienza con un numeroso grupo de hombres, vestidos de etiqueta, persiguiendo a la condesa por un jardín laberíntico, hasta rodearla intentando atraparla, retenerla, pero ella no les pertenece; al igual que la interpretación plástica que del personaje de Carmen hace Edward Munch (9), aunque el pintor en este caso remite claramente al tema de la prostitución. La divisa que Thais impone a sus admiradores es "Corto y Bueno". Se le supone sin sentimientos, ni escrúpulos, sin embargo se justifica esta actitud por la soledad en la que se encuentra esta mujer, el producto de la falta de amor. Y qué mejor para una divina mítica y fatal que arrojársela con los versos de Baudelaire, el gran poeta de la *vamp*, de la pérfida amante (10). Curiosamente la culpa y el arrepentimiento por la muerte de la amiga, no por el amor de un hombre, impulsa a

Thais al suicidio, producido de una manera agónica en una cámara de tortura moderna. Las líneas verticales y horizontales se entrecruzan formando una especie de jaula de diseño donde queda atrapada hasta morir. Curiosamente, la puerta que se cierra sobre la habitación (o habitaciones porque el espacio es visualmente imposible de verificar), la presiden dos felinos pintados.

De Alemania a Italia y de ahí a Francia: el personaje de Claire Lescot en *La inhumana* es un claro ejemplo de *femme fatale* moderna. Moderna e irresistiblemente quimérica: mujer, artista, independiente, rica y solitaria, qué más podemos pedir. La historia de esta cantante fría e inhumana redimida por amor fue una operación comercial (11), a la vez que un intento de plasmar en imágenes un completo repertorio artístico de las últimas tendencias, un intento de manifiesto estético en movimiento (12). El hecho de que la actriz protagonista rozara la cincuentena es un aliciente más para nosotros; no sólo se transgreden las normas y la moral imperante en la época sino que además la forma de mostrarnos las relaciones entre mujer madura y joven se realiza aquí de una manera morbosa. La historia está llena de alusiones a los estereotipos femeninos de la mujer perversa: autosuficiente, fría, inmoral, caprichosa, excéntrica. Su trabajo, su arte, es lo más importante para ella, "no me interesa nada que ya haya conquistado", espeta con frialdad ante la proposición de uno de sus amantes. Desde la secuencia de la fiesta en casa de Claire, donde sólo encontramos la presencia masculina, queda bien patente que estas mujeres parecen eclipsar la presencia de otras mujeres, ellas son las únicas.

Y en medio de este despliegue de medios para que luzca la "estrella", un cuadro enigmático e inquietante. Nos referimos a una breve secuencia entre lo que pri-

mero parecen una madre y un hijo y luego dos amantes. La cámara nos muestra una escena, en un principio inocente entre un joven recostado en un sofá y una mujer madura sentada junto a él. Están leyendo en la prensa los comentarios acerca de la muerte del joven Norsen y la que parece ser su causante, la cantante Claire Lescot. Tras contemplar un rótulo con la sentencia "*Cette Lescout, quelle vie scandalouse / Des femmes 'comme ça' / on devrait les enfermer!*", ella se abalanza sobre el joven, que parece sumido en un profundo sueño, hasta besarlo y rodearlo opresivamente con su cuerpo. ¿No es ésta acaso la imagen de la seducción y muerte más antigua que conocemos: la Esfinge, personaje mitológico que desde la antigüedad se ha revestido de formas bien diferentes pero siempre ha conservado la idea de fatalidad y seducción, con métodos bastante invariables? "...*El de la Esfinge es un abrazo activo, en el que la hembra se extiende sobre el macho, le cubre con su cuerpo y le oprime con su peso. Y es de destacar que no hay representaciones griegas -ni apenas posteriores- de mujeres atacadas por Esfinges. Es, pues, la Esfinge un incubo femenino que mata abrazando, sofocando, y esta deducción, (...), viene confirmada en parte por la misma etimología de la palabra, que significa la que aprieta, la que oprime, la que ahoga*" (13). Se nos regala algo más que una coincidencia, Claire clavará sus garras sobre el joven Norsen, pero no físicamente como la escena contemplada, sino atrapándole el corazón. Sin embargo será él, con su amor y su ciencia, quien la salve a ella de otras garras, las de la muerte; una muerte a manos de un amante celoso, cruel, consecuencia del juego que la cantante ha llevado, y recordando la muerte de otra fatal famosa, Cleopatra, la serpiente (14) será el instrumento.

El vestuario de Paul Poiret para

la actriz define con precisión al personaje. Diseños "vanguardistas", donde predominan los motivos geométricos, y entre los que destaca la presencia casi continua de plumas, preferentemente negras, en la cabeza y los vestidos de Claire (15). Desde la primera aparición en su casa, cuando descende por una escalera, en un gesto muy teatral, precedida de palomas blancas volando, que contrastan con el complemento de plumas negras que lleva, hace que éstas la transformen en un depredador nada inocente; o será mejor una suerte de sirena que cautiva con su voz a los incautos. Este despliegue de vestuario, que pone de relieve la elegancia y vanidad de la mujer fatal es, al margen del ya mencionado muestrario de *prêt-à-porter*, según Lisetta Renzi, una afirmación de independencia opuesta al ideal de mujer ingenua, inocente y modesta; una devoción al propio egoísmo, sensualidad y ostentación de belleza contraria a una tímida pureza (16).

Indudablemente el cine mudo confirió a estas fatales mujeres unas peculiaridades que, poco a poco, perderían dentro del entramado del clasicismo cinematográfico: sus rostros como máscaras de carnaval, la gesticulante y marcada afirmación de sus movimientos, el exotismo de sus casas y, casi siempre, su artística independencia como mujeres. Estas experiencias de la vanguardia, con una perspectiva y una forma de mirar las cosas siempre novedosas, le confirieron a la imagen femenina una curiosa dualidad: junto a la carga decimonónica heredada se colocaban el vértigo y la velocidad, la multiplicidad de los puntos de vista, la vida moderna. Aún así permanecieron inalterables muchos de los rasgos que las habían hecho famosas: su mirada, penetrante y perturbadora, o la fuerza y la cólera de sus actos. No nos sorprende que el cine, nacido en el marco de la innovación tecnológica de la repre-

sentación, ofreciera un generoso espacio a la mujer fatal, tan antigua y tan contemporánea a la vez.

## NOTAS

1. Bornay, Erika: *Las hijas de Lilith*. Ensayos de Arte Cátedra, Madrid, 1990. Páginas 16-17.

2. Desde Goya con su *Maja desnuda*, Füssli o Blacke, hasta la *Lady Lilith* de Dante Gabriel Rossetti, se constituyen un grupo de imágenes realizadas sin la intención de crear, todavía, un tipo determinado. Sin embargo, el pintor que contribuyó decisivamente a fijar la imagen del mito desde la ambigüedad fue Gustave Moreau. Hofstätter, Hans H.: *Gustave Moreau*. Labor, Barcelona, 1980.

3. La cabellera larga y abundante generalmente de color rojizo es un símbolo demoníaco según Cirlot en su *Diccionario de símbolos* (Barcelona, 1979). En este sentido no puedo resistir la tentación de recordar el personaje de Lucy del *Drácula* de Bram Stoker (*Bram Stoker's Dracula*, 1992), de F. F. Coppola, mujer-niña, increíblemente sexual, coqueta y voluptuosa de larga cabellera rojiza, cuya imagen después de muerta nos recuerda a las musas de Dante Gabriel Rossetti y E. Burne-Jones.

4. Pedraza, Pilar: *La bella, enigma y pesadilla. Esfinge, Medusa, Pantera...* Tusquets, Barcelona, 1991. Página 156.

5. Bornay, Erika: Op. cit. Página 390.

6. Las sinuosas formas del robot recuerdan poderosamente a las bailarinas de la estatuaría hindú que pueblan los frisos de los templos o como figuras exentas desde la Edad Media. Esculturas donde predomina el componente sexual de lo femenino.

7. Bornay, Erika: Op. cit. Página 304. También aparece recogido este dibujo en la obra de Pilar Pedraza *La bella, enigma y pesadilla*, como posible imagen de la Medusa, de mirada petrificadora.

8. "El monumentalismo, la estilización y el recurso a las formas geométricas en los decorados, en los trajes, en los perfiles de las casas, tan similares a los diseños ornamentales de estos años y a los fondos geométricos de las obras de G. Klimt y del Tríptico de Salomé (1909-1912), de Vittorio Zecchin; o el parecido entre la figura de Brunilda y cualquiera de las mujeres pintadas por

Gustav Klimt, particularmente Salomé (1909), y entre Crimilda y la Astarté (Ca. 1892), de Jan Toorop, o con las mujeres de las obras de Fernand Khnopff como Tierra la puerta tras de mí (1891), representaciones todas ellas de la tipología de la mujer fatal que comienza a elaborarse con los prerrafaelistas", en Ortiz, Áurea y Piqueras, María Jesús: *La pintura en el cine: cuestiones de representación visual*. Paidós, Barcelona, 1995, Página 66.

9. *Carmen* o *El callejón*. Litografía de Edward Munch (1895).

10. *O Demonds, o Monstres Martyres, / de la réalité grands esprits / contemplateurs / chercheurs d'infini / dévotés et satyres, / tantot pleines de cris, / tantot pleines de pleurs.*

11. "Georgette Leblanc era una gran vedette internacional, que nos abriría las puertas de América, de donde acababa de regresar después de una serie de actuaciones con Maeterlinck. Ella exigió un tema hecho a su medida, de forma que todo lo que yo había imaginado tuvo que modificarse a su conveniencia. (...) Evidentemente era muy mayor para el papel, pero también tenía muchos dólares de sobra y gracias a ellos se pudo hacer el film. Algunas veces se cede en algunas cosas... Además era una mujer notable, muy inteligente y no es totalmente imposible que una mujer como ella, incluso habiendo pasado la cincuentena, pueda interpretar el papel de una mujer fatal". Declaraciones de Marcel L'Herbier en la entrevista realizada por Jean-André Fieschi, reproducida en *Cahiers du Cinéma*, número 202 (julio de 1968), y que cito del dossier *Marcel L'Herbier*: Filmoteca Nacional de España, Barcelona, 1980. Página 61.

12. "De hecho, *La inhumana* es un film de encargo, financiado en parte por su vedette, la cantante Georgette Leblanc y destinado a enseñar a los americanos un muestrario del arte francés contemporáneo -pintura, música, decoración, arquitectura, alta costura, danza y también, sin duda, cine-". En Burch, Noël: dossier Marcel L'Herbier. Op. cit. Página 36.

13. Pedraza, Pilar: Op. cit. Páginas 24-25. "Estas circunstancias, y el hecho de que sus víctimas ofrezcan el aspecto desvalido de quien se halla inerte en el sueño, han hecho que Laistner y Delcourt pongan en relación a las Esfinges con las pesadillas que oprimen al durmiente y le plantean enigmas irresolu-

Retrato de la Marquesa Casati



bles, haciéndole sentir el agobio de la indefensión. Yendo más allá y recurriendo al folclore, a las leyendas, a los cuentos populares, han relacionado las Esfinges con las llamadas 'Damas del Mediodía', esos espíritus femeninos -almas en pena, seres ávidos de amor y de sangre- que, llegando al durmiente en un torbellino, se abalanzan sobre él, le angustian con preguntas ininteligibles, le acarician y le golpean, y pueden llegar a matarle, como un amante muy celoso, como una madre perversa".

14. No hay que insistir mucho entre la relación de la serpiente y la idea de pecado.

15. Para plumas y moda está el "espectacular" *Retrato de la Marquesa Casati* (1923), de Ignacio Zuloaga, muy en la línea de nuestras modernas fatales, que incluye el simbólico abanico con el dibujo de la maja desnuda.

16. Renzi, Lisetta: "Grandeza e morte della Femme Fatale", en *Sperduto nel buio. Il cinema muto italiano e il suo tempo (1905-1930)*. Capelli editore, Bologna, 1991. Es bien patente esta idea sobre todo tras la aparición de la joven campesina que llega a casa de Claire para dar noticia de la hipotética muerte de Norsen: una mujer de cabellos lacios, sin maquillar, y ropas extremadamente sencillas.