

*Publicado en las Actas del VII Congreso Internacional de Semiótica "Mitos", celebrado en Zaragoza del 4 al 9 de Noviembre de 1996.

EL MITO DE LA MUJER FATAL EN EL CINE DE HOLLYWOOD DE LOS AÑOS 40

1. LA MUJER FATAL DE FINALES DEL SIGLO XIX

En esta comunicación voy a ocuparme de la *mujer fatal* en tanto que figura mitológica presente en el cine de Hollywood de los años 40.

La *mujer fatal* está presente en diferentes mitologías antiguas: Pandora, Dalila o Elena de Troya en la mitología greco-romana y Eva, Salome o Judith en la mitología judeocristiana. El mito de la *mujer fatal* ha sobrevivido durante siglos aunque sólo en momentos históricos específicos, y siempre con diferentes connotaciones, ha alcanzado relevancia dentro de la Cultura¹. Por ejemplo, la *mujer fatal* fue un estereotipo fundamental en la pintura y literatura de finales del siglo pasado. El fenómeno ha sido objeto de diferentes trabajos (Dijkstra, 1994), no como ocurre con la *mujer fatal* cinematográfica. Voy a mencionar tres trabajos que analizan desde una perspectiva feminista la representación de la mujer en los movimientos prerafaelista, simbolista, decadentista (Francia)/esteticista (Gran Bretaña) y modernista para indicar brevemente su problema teórico fundamental. Luego pasaré a hablar de otro momento histórico en el que la figura de la *mujer fatal* volvió a aparecer con fuerza. Se trata del caso del cine de Hollywood de los años 40.

Los libros de Patrick Bade (1979), Virginia Allen (1983) y Erika Bornay (1995) analizan el arte de finales del siglo pasado desde una perspectiva sociológica. Bade, Bornay y hasta cierto punto Allen analizan las obras de arte a partir de un análisis de la situación social, económica y política del período así como a partir de las ideas misóginas de los artistas. Principalmente Bade y Bornay establecen una relación directa entre la sociedad del momento, las ideas de los artistas sobre las mujeres y la representación de las mujeres en su arte. En vez de analizar las obras en sí mismas y la experiencia que procuran en el espectador/lector según el caso, utilizan las obras pictóricas y literarias para demostrar que la sociedad de finales de siglo pasado era misógina y que los autores odiaban/temían a las mujeres. Esta posición teórica, por tanto, niega que la obra de arte tenga cierta independencia de su autor y, por el contrario, se basa en la idea de que la pintura o la literatura son un mero reflejo de las intenciones y de las opiniones de sus autores.

Este tipo de interpretación nos deja fríos precisamente porque no explica el impacto que la literatura, el arte en general, y las mujeres que aparecen en él tienen en nosotros lectores/espectadores que posiblemente desconocemos la vida, las intenciones y las ideas de los autores. Aunque somos de otra época y vivimos en un país diferente, no obstante disfrutamos con el arte de finales de siglo.

2. LA MUJER FATAL EN HOLLYWOOD

Durante los años 40 la *mujer fatal* apareció en diferentes películas de Hollywood pertenecientes al llamado género negro. Algunos teóricos han explicado la presencia de la *mujer fatal* en el cine a partir de factores externos de carácter histórico-cultural tales como la depresión económica del momento, las tasas de criminalidad en la sociedad americana, la entrada de la mujer en el mercado de trabajo o la debilidad de la posición masculina en la sociedad debido a la Segunda Guerra Mundial (Kaplan (ed.), 1978; Hirsch, 1981; Polan, 1986; Krutnik, 1991). Sin embargo, algunos historiadores del cine como David Reid y Jayne L. Walker (1994) han demostrado que estos hechos históricos tan indiscutiblemente aceptados, no se ajustan tanto a la realidad como parece. Estos historiadores se han ocupado de demostrar que en la sociedad americana durante los 40 no había tal depresión económica ni prejuicios contra el hecho de que las mujeres trabajasen. De todos modos, aunque así fuese, me parece que esta referencia constante a fuentes externas no explica para nada dos cuestiones fundamentales.

Primero, no explica el funcionamiento y la lógica interna de las películas (Copjec, 1994). Segundo, tampoco explica el efecto que estas películas todavía producen en los espectadores.

Me parece que podemos entender la presencia de la *mujer fatal* en el cine de los 40 como algo más que un mero reflejo de condiciones externas al fenómeno cinematográfico. Es cierto que una realidad socio-histórica específica dio pie a la aparición de la *mujer fatal* en el cine de Hollywood de los 40 y que podemos asignar un significado socio-ideológico a la figura de la *mujer fatal*, sin embargo, para entender la lógica interna de las películas y el efecto que todavía producen en los espectadores, voy a concentrarme en la *realidad psíquica* de este estereotipo. Me parece que es sólo a partir de una consideración de la mujer fatal como *realidad psíquica* que podemos empezar a entender «la fascinación continua que esta fantasía (la *mujer fatal*) produce mucho después del período histórico que supuestamente la creó» (Cowie, 1994:123).

3. LA MUJER FATAL COMO MITO-FANTASÍA EN EL CINE NEGRO

Considero que la *mujer fatal* es un mito en el sentido de que es una fantasía colectiva. La mujer fatal es un estereotipo femenino que concentra una serie de emociones, principalmente fascinación y temor. Mi perspectiva teórica para hablar sobre el mito es más psicoanalítica que semiótica, pues entiendo un mito no tanto como un signo comunicativo sino como una imagen, como la puesta en escena de un deseo. Es decir, entiendo el mito como fantasía (Laplanche y Pontalis, 1986; Cowie, 1984).

Cuando se habla de la *mujer fatal* en el cine negro todos los teóricos parecen estar de acuerdo en que la *mujer fatal* es una mujer seductora que conduce al héroe a la destrucción (la muerte). La *mujer fatal* es una mujer *mortalmente* fascinante. En el marco de la teoría psicoanalítica se ha dicho que la *mujer fatal* por excelencia es la madre (Reik, 1963; Kofman, 1982) porque madre y bebé comparten una realidad dual que, si no se supera, puede resultar peligrosa. Consecuencia de esta relación es la fantasía

de ser devorado/envenenado por la madre, tal y como lo expresan cuentos infantiles como «Blanca Nieves y los Siete Enanitos» o «Hansel y Gretel». Freud sitúa la fantasía de la *mujer fatal* en la prehistoria de la humanidad. En su artículo «Psicología de las Masas» (1921) señala que siendo la mujer (la madre) la razón por la que los hermanos de la horda primitiva mataron al padre, ésta fue transformada, en la fantasía, en una seductora que había instigado a los hermanos a cometer el crimen. El deseo de matar al padre, y la culpa derivada de este deseo, son proyectados sobre la madre (mujer). Esta fantasía prehistórica parece ser complementaria de otra fantasía masculina descrita por Freud en «Sobre un Tipo Especial de Objeto» (1910). En este artículo Freud describe cómo cierto tipo de hombre necesita enamorarse de una mujer promiscua que pertenezca a otro hombre para satisfacer de forma inconsciente la fantasía edípica de rescatarla (a la madre).

El hombre parece proyectar sobre la mujer la fantasía de que ésta es tanto una prostituta como una víctima que necesita ser rescatada. Una combinación de estas dos fantasías descritas por Freud parece estar presente en muchas películas del género negro de los años 40. Una mujer seductora, ambiciosa y joven está casada o tiene una relación con un hombre al que no ama, por tanto decide deshacerse del hombre y quedarse con su dinero. Con tal propósito en mente seduce al héroe que, sin poder evitarlo, cae en sus redes y decide cometer un crimen, generalmente un asesinato, para permanecer a su lado. Películas que siguen este esquema son, por ejemplo: *El Cartero Siempre Llama Dos Veces* (*The Postman Always Rings Twice*, Tay Garnett, 1946), *Perdición* (*Double Indemnity*, Billy Wilder, 1944), *Criss Cross* (Robert Siodmak, 1948), *Forajidos* (*The Killers*, Robert Siodmak, 1946) o *Retorno al Pasado* (*Out of the Past*, Jacques Tourneur, 1947). La relación que mantienen el héroe y la *mujer fatal* les lleva a los dos a la destrucción.

La típica *mujer fatal* (la que para algunos autores es la única verdadera) es una mujer fuerte y ambiciosa que utiliza su atractivo sexual y su capacidad de seducción para conseguir lo que quiere de los hombres. Sin embargo, hay en el cine de Hollywood otras mujeres atractivas y seductoras que, aunque no son especialmente ambiciosas o malvadas, también han sido consideradas *mujeres fatales*. Este es el caso de Laura (*Laura*, Otto Preminger, 1944) Gilda (*Gilda*, Charles Vidor, 1946) o Alice en *La Mujer del Cuadro* (*The Woman in the Window*, Fritz Lang, 1944). Todas ellas comparten un gran atractivo y cualidades seductoras que conducen a los héroes a actividades criminales, peligrosas o autodestructivas sin que ellas hagan nada especialmente perverso. El hecho de que no sea tan relevante para calificar de *fatal* a una mujer que ésta realmente induzca al héroe hacia el mundo criminal, demuestra que la *fatalidad* en la mujer es más que nada una fantasía que, en este caso, el hombre proyecta sobre la mujer.

La mayor parte de las teóricas feministas del cine consideran que esta fantasía de la mujer como *mujer fatal* es una fantasía masculina, una consecuencia de su misoginia (Kaplan, 1978; Allen, 1983; Bornay, 1995). Estas autoras defienden que la fantasía es misógina primero porque al final de las películas las mujeres siempre acaban mal, reciben un castigo, a no ser que demuestren ser buenas a pesar de todo

(es decir, a no ser que se enamoren del héroe como le ocurre al personaje de Lauren Bacall en *El Sueño Eterno* -*The Big Sleep*, Howard Hawks, 1946-); y segundo, la fantasía es misógina, dicen, porque expresa el terror de los hombres hacia mujeres fuertes, seductoras y ambiciosas.

Sin embargo, lo cierto es que los hombres, y no sólo las mujeres, reciben un castigo (la muerte) al final de las películas. Esto se debe a que el castigo va dirigido no tanto a los personajes como a la necesidad de enfatizar que el deseo adúltero hecho explícito en el film es un deseo prohibido, tanto para la censura institucional de la época como para la censura psíquica de los individuos. Por tanto, la fantasía-film satisface dos deseos a la vez. Un deseo de carácter sexual y otro de carácter moral, a través del castigo (Freud Sigmund, 1925: 2894). Por otro lado, decir que la fantasía de la *mujer fatal* es masculina porque explica los miedos de los hombres hacia mujeres seductoras y ambiciosas no resuelve de ningún modo la cuestión de por qué también las espectadoras encontraban/encuentran a la *mujer fatal* fascinante. En mi opinión, la fantasía de la *mujer fatal* es una fantasía tan femenina como masculina.

4. LA MUJER FATAL COMO MITO-FANTASIA FEMENINA

Para demostrar que la *mujer fatal* es una fantasía femenina diré que las espectadoras se identifican con el personaje así como les resulta fascinante. Por otro lado, a nivel textual, me voy a ocupar de una serie de films que representan la fantasía de la *mujer fatal* desde una perspectiva femenina.

Para empezar podemos afirmar que cualquier espectadora está dispuesta a identificarse conscientemente con un personaje femenino que no sólo cuenta con unos poderes de seducción irresistibles sino que, además, es inteligente y capaz de luchar por lo que quiere, utilizando a un hombre en caso necesario. Las espectadoras, entonces, se identificarán con un personaje femenino que si bien no controla la narración, sí que controla el curso de los acontecimientos, la imagen en la pantalla y los movimientos de cámara. La *mujer fatal* es el centro de atención de los espectadores y en especial de las espectadoras en tanto que controla y utiliza su imagen. La imagen de la *mujer fatal* se define por un determinado tipo de maquillaje y peinados sofisticados, de vestuario (trajes de noche ajustados de satén o terciopelo), de joyas y de gestos (una forma de fumar, de caminar, de mirar). La *mujer fatal* exhibe su cuerpo envuelto en toda esta serie de ornamentos femeninos y, gracias a ellos, seduce para conseguir sus objetivos. Como Marta Belluscio (1996) ha señalado en su libro: «¿a qué mujer no le agradaría poseer esa fuerza?».

Por otro lado, la espectadora no sólo se identifica con el personaje de la *mujer fatal* sino que además muchas veces está fascinada con él, lo que nos indica que la espectadora reconoce esta fantasía como propia. Esta identificación-fascinación se hace patente si pensamos la importancia que adquirió este estereotipo para las mujeres no sólo de fines de siglo sino también de los años 40. Las mujeres

copiaban los vestidos, las joyas, los peinados (Veronica Lake), la manera de maquillarse, de fumar, de moverse, de hablar de las *mujeres fatales* de la pantalla. La *mujer fatal* llegó a convertirse en objeto de admiración e imitación para miles de mujeres.

A nivel textual me parece que también podemos demostrar que la *mujer fatal* es una fantasía femenina. Como he dicho en relación al cine negro, la *mujer fatal* es una mujer fascinante, seductora y destructiva. Hay otro género, a parte del cine negro, en el que una mujer protagonista se encuentra con Otra Mujer, una rival, que comparte estas características. Es decir, existe un género en que Otra Mujer, y no la protagonista, controla la feminidad y seduce/ha seducido al hombre que la protagonista desea. Esta Otra Mujer es tan poderosa que puede incluso destruir a la protagonista. Tal y como ha indicado Elizabeth Cowie si partimos de la base de que la fantasía de la *mujer fatal* es una fantasía acerca del peligro de la sexualidad femenina, esta fantasía es tan femenina como masculina (Cowie, 1994:136), y como podemos comprobar en este tipo de películas es, precisamente, una mujer la que teme acerca del poder de seducción de Otra Mujer, que seduce aun a pesar de estar muerta.

5. EL GÉNERO GÓTICO FEMENINO

Durante los años 40 se produjeron un grupo de películas en Hollywood que contaban con una protagonista femenina y con la fuerte presencia de Otra Mujer altamente seductora. Este grupo de películas, que recibió el nombre de «Género Gótico Femenino» (*Female Gothic Genre*), no sólo contaban con una protagonista que relataba su historia sino que además estaban específicamente dirigidas a la audiencia femenina.

El «género gótico femenino» pertenecía al género «películas de mujer» (*Woman's film*). Según Mary Ann Doane (1987) este género buscaba producir fantasías femeninas para su audiencia, lo que según esta autora se traducía en fantasías masoquistas o paranoicas. Aunque Mary Ann Doane indica que las «películas de mujer» podían recibir cierta influencia de otros géneros como el negro (habría, por tanto, protagonistas femeninas en películas negras, como es el caso de Mildred Pierce en *Alma en Suplicio - Mildred Pierce*, Michael Curtiz, 1945-), no continúa explorando en esta dirección y se centra en el género gótico, el melodrama, las historias de amor y lo que ella llama películas con discurso médico. Un tema de investigación sería estudiar este grupo de películas negras con protagonista femenina y la relación de estas con la *mujer fatal* (por ejemplo, el caso de *Strange Impersonation*, Jacques Tourneur, 1946), pero lo que me ocupa aquí es el «género gótico femenino» o lo que Doane llama «películas góticas paranoicas». En estas películas, aunque con ciertas variaciones, la joven protagonista se casa con un viudo, al que apenas conoce. Después de la boda la pareja se traslada a su casa (de él) que es un castillo o una mansión, generalmente en el campo. Al instalarse en la casa, la protagonista empieza a sospechar de que su marido quiere matarla o volverla loca. Por otro lado, hay que destacar que en la casa hay un retrato de Otra Mujer (un ancestro o la primera esposa) cuya presencia cobra extrema

importancia para la protagonista. A esta categoría pertenecen películas como: *Rebeca* (*Rebecca*, Alfred Hitchcock, 1940), *El Castillo de Dragonwyck* (*Dragonwyck*, Joseph L. Mankiewicz, 1946), *Secreto Tras la Puerta* (*Secret Beyond the Door*, Fritz Lang, 1948), *Luz que Agoniza* (*Gaslight*, George Cukor, 1944) o *Las Dos Señoras Carroll* (*Two Mrs. Carrolls*, Peter Godfrey, 1945). Según Mary Ann Doane estas películas con protagonista femenina tratan de reproducir una fantasía paranoica femenina con la que la espectadora se pueda identificar. Murray Smith (1988), en su análisis de *Deception* (Irving Rapper, 1946), también define el «género gótico femenino» como el género opuesto al negro porque, mientras en el género negro el enigma es la mujer, en el «género gótico femenino» el enigma es el hombre. Sin embargo, en mi opinión, en el «género gótico femenino» el enigma no es tanto el marido, como puede parecer, sino la Otra Mujer presente en el retrato -esa mujer de «treinta tres años, con un traje negro de satén y un collar de perlas» (*Rebeca*)- aunque de alguna manera este enigma se desplace hacia el marido. Para apoyar mi hipótesis voy a basarme, como hace la propia Doane, en el funcionamiento de la paranoia tal y como ha sido descrito en la teoría psicoanalítica. En breve podemos decir que en "Un Caso de Paranoia Femenina", Freud (1915) señala que la paranoia femenina es una defensa contra la homosexualidad, puesto que el perseguidor es siempre femenino. Pero, si bien Doane destaca el papel crucial que cumple la Otra Mujer en estas películas, a través de su presencia en el retrato, no parece considerar, sin embargo, que la Otra Mujer es la causa real de la paranoia de la protagonista. En mi opinión, por el contrario, la paranoia no depende tanto de las intenciones reales del marido como del papel que desempeña esta Otra Mujer (la madre). La protagonista la teme porque piensa que le ha arrebatado su lugar y, a la vez, está fascinada y desearía ser como ella porque cree que la Otra Mujer es mucho más seductora². La curiosidad de la protagonista, entonces, no va tanto dirigida hacia las intenciones del marido como hacia saber más sobre esa Otra Mujer y la Casa que habitó³. Tanto la Mujer como la Casa (*Manderley*, *Dragonwyck*) devienen para la protagonista una fuente de fascinación y temor (podemos pensar en la connotación siniestra de la casa como el carácter fantasmático de la Mujer). Serge Cottet (1994) ha resumido la ficción perfectamente: «Qué hermoso ser una mujer, amada como lo fue la mujer muerta». La Otra Mujer, por tanto, es tanto una figura de identificación-fascinación como una rival temida por su posible venganza.

6. LA OTRA MUJER ES UNA MUJER FATAL

Parece, entonces, que tanto el cine negro como el «género gótico femenino» comparten la fantasía de una mujer que es fascinante y peligrosa. En el cine negro, la mujer seduce al héroe y lo conduce a la destrucción o al crimen, en el «género gótico femenino» la Otra Mujer fascina a la heroína y la arrastra hacia la paranoia e, incluso a veces, la muerte, pues el marido tiene que morir. Tanto la protagonista del género negro como la Otra Mujer del «género gótico femenino» son *mujeres fatales*. Ambas fascinan a través de su imagen (el motivo del retrato también está presente en algunas películas negras

como *Laura -Laura*, Otto Preminger, 1944- o *La Mujer del Cuadro- The Woman in the Window*, Fritz Lang, 1944-) y ambas conllevan peligro.

Aunque algunas teóricas han considerado el carácter fascinante de la Otra Mujer en el «género gótico femenino»⁴, resulta de algún modo sorprendente que ningún teórico del cine, que se ha ocupado de este género, haya analizado a las mujeres de los retratos en términos de *mujer fatal*.

El «género gótico femenino» parece representar, pues, una fantasía/paranoia femenina sobre Otra Mujer que es fascinante, seductora y, por tanto, peligrosa. El género gótico, en resumen, produce esta fantasía de *mujer fatal* desde una perspectiva femenina y también para una espectadora, quien verá en la *mujer fatal* un personaje de mujer tan fascinante como, sin duda, temible.⁵

4

Por ejemplo Joanna Russ ha definido a la Otra Mujer del género gótico como: «beautiful, worldly, glamorous, in moral, flirtatious, irresponsible and openly sexual» Todas estas son características de la mujer fatal. (Russ Joanna, 1973:668).

5

1

2

SarahKofmanmencionacomolafantasiaparanoicafemeninadeserasesinada/envenenadaporlamadre,generalmentesetransfierealpadre.(KofmanSarah,1982:177-8).

3

TaniaModleskiyahasenaladoqueloqueestaspelículastrataneseldescubrimientodeunamujerdequeelenemigonoeselpadresinolamadre(ModleskiTania,1988:69).