

LAS MANERAS DEL ODIO.

APROXIMACIONES A LA FEMME FATALE Y A LA MISOGINIA EN EL CINE

Bértold Salas Murillo¹

bsalasmurillo@yahoo.com



PRIMERAS PALABRAS

Es difícil imaginar una película del denominado *cine negro* —es decir, casi todo el cine estadounidense de temática criminal de los 40 y 50— sin la presencia de una *femme fatale*. Generalmente, una dama rubia y oscura, atrevida pero probablemente frígida, tan inteligente como inescrupulosa. Que sea diestra en las armas, es irrelevante: con o sin un revolver en sus manos, es una amenaza. Es peligrosa, porque para el héroe (mejor, antihéroe), más confiado de lo que él mismo supone, es una mujer frágil e inocente. Más importante: es dueña del deseo del protagonista y lo sabe.

La *femme fatale* es una característica del *cine negro*, aunque es posible rastrear mujeres fatales desde las décadas precedentes, en películas como las que dirigió Josef Von Sternberg y protagonizó Marlene Dietrich (*The Blue Angel*, 1930; *The Devil is a Woman*, 1935), o en las piezas del expresionismo alemán, como

¹ Licenciado en Ciencias de la Comunicación Colectiva con énfasis en Periodismo, en la Universidad de Costa Rica. En esta institución es profesor de Apreciación de Cine en la Escuela de Estudios Generales y estudiante de la Maestría en Artes con énfasis en Cine.

Metropolis (1927), de Fritz Lang. La *femme fatale* es anterior al cine negro, pero también a la invención del cinematógrafo, y a la mayoría de las piezas artísticas que son conocidas en la actualidad. La *femme fatale* es un componente acaso no esencial, pero sí característico, de lo que hoy denominamos cultura occidental.

Al menos tres figuras míticas anuncian la *femme fatale*: *Eva*, *Pandora* y la menos conocida *Lilith*. Las tres son mencionadas en *Historia de la misoginia*, de Bosch, Ferrer y Gili², quienes se ocupan inicialmente de Eva y del relato del Génesis. Compañera de Adán en el paraíso terrenal —creada de su costilla—, fue inducida por el demonio en forma de serpiente, para pecar y convencer a Adán de que siguiera su ejemplo. Este relato sirvió como pretexto para que la mujer fuera considerada como la “puerta del diablo” por el catolicismo medieval.

De origen griego, la historia de Pandora es muy parecida a la de Eva. De acuerdo con Hesiodo, esta fue la primera mujer; creada por Hefesto y Atenea, cada uno de los dioses le dio una cualidad: belleza, gracia, habilidades manuales. Pero Afrodita, diosa de la belleza y del amor, la dotó del engaño, y Hermes, el mensajero de los dioses, de la capacidad de pronunciar fáciles discursos. Obsequiada al titán Prometeo (“el que piensa antes”, quien obsequió el fuego a los hombres), enamoró a su hermano Epimeteo (“el que piensa después”), y lo convenció de abrir la caja que contiene las desgracias de la humanidad.

Una tercera mujer, bastante menos conocida, emerge entre los mitos judíos: Lilith, la primera esposa de Adán. A diferencia de Eva, creada desde la costilla del hombre, ella fue modelada de la misma manera que este, pero utilizando suciedad y heces en vez de polvo. Según aparece en el *Zohar*, *libro del Esplendor* y en el *Talmud*, Lilith se negó a tener un papel secundario respecto a Adán y a mantener relaciones sexuales en la postura del misionero que consideraba humillante; finalmente, huyó del paraíso. Según explican Bosch, Ferrer y Gili, su historia “parece encarnar los más profundos temores masculinos sobre la impotencia, la debilidad y muy especialmente sobre la “desenfrenada” sexualidad femenina, su afirmación y su independencia”³.

En su estudio de la literatura griega, Mercedes Madrid apunta que las principales características de la misoginia europea provienen de la tradición hebrea y no de la helénica. Es allí donde se forja una imagen de la mujer como un ser perverso, en el sentido más propio del término⁴. Entre los textos judíos, la mujer es creada como complemento para Adán, y fue elegida por el enemigo de Javé para hacerlo caer.

Bellas y seductoras, Eva y Pandora son la tentación que pierde al varón. Lilith es la bruja, la mujer emancipada, la que posee una voluntad más allá de la del hombre. Prefijan algunas de las características de la *misoginia*, que es el conjunto de figuras culturales que se expresan en los pequeños y grandes relatos e intercambios sociales, y que está detrás de la figura de la *femme fatale*, que acá es estudiada.

La exposición que sigue consta de tres partes: en la primera, se caracteriza la misoginia, pues allí donde será comprendida la figura de la *femme fatale*. A continuación, se presenta una serie de estrategias para el

2 Bosch, Esperanza; Ferrer, Victoria; Gili, Margarita, *Historia de la misoginia* (Anthropos: Palma de Mallorca, 1999), p. 10 y ss.

3 Ibid., p. 14.

4 Madrid, Mercedes, *La misoginia en Grecia* (Cátedra: Universitat de Valencia, 1999), p. 17.

reconocimiento y abordaje las representaciones de la misoginia en el cine, principalmente el de Hollywood. Finalmente, se reflexiona en torno a la figura de la *femme fatale*, y las variantes que mostró en el denominado *cine negro*.

Antes de comenzar, es pertinente hacer tres “advertencias”, algo así como los presupuestos de la investigación. Se entiende que cada texto fílmico es un proceso de significación, en el que pugnan diferentes fuerzas de sentido. A veces, estas fuerzas apuntan en direcciones opuestas, y el texto es lo que se denomina “ambiguo”. Al apreciar un filme, es irresponsable negarse a esta ambigüedad. Es decir: no cualquier filme puede considerarse completamente “misógino”, aunque la mayoría muestra rasgos misóginos, pues este es un componente importante de la lógica del patriarcado.

En segundo lugar, como apunta Taril Moi⁵, ninguna crítica es imparcial, pues siempre debe asumir una perspectiva o punto de partida —que habrá que explicitar—. Sin embargo, también recuerda que una escuela de la crítica literaria feminista, que se denominó “imágenes de la mujer”, en realidad estudió las que de previo consideró como “falsas imágenes”, lo cual implicaba conocer las “verdaderas”. Eso es salir de la crítica literaria o cinematográfica y entrar en la antropología. En esta investigación no se pretende afirmar como “verdaderas” o “falsas” las imágenes de la mujer en los filmes, pero sí reconocerlas, y asociarlas a los discursos misóginos.

Finalmente, el tercer “presupuesto” es de orden estético: no dudamos de los méritos artísticos de la mayoría de las películas que menciona el texto. Asegurar que una película contiene elementos misóginos, no afecta sus valores formales. De la misma manera que una película sin un solo rasgo misógino no es, necesariamente, una “buena” película.

LARGA HISTORIA MISÓGINA

Bosch, Ferrer y Gili apunta que el término *misoginia* está formado por la raíz griega *miseo*, que significa “odiar”, y *gyne*, cuya traducción sería mujer. Las autoras resumen el concepto en asumir que la mujer es, por naturaleza, intelectual, biológica y moralmente inferior que el hombre⁶.

Marcela Lagarde hace una sutil diferenciación que acá es recogida: cuando define misoginia, se refiere a fobia —y no odio— hacia las mujeres. Agrega que es una sofisticada forma cultural y social de representación de lo femenino: “Se basa en un negativismo de lo femenino, en una desvalorización generalizada de todas las mujeres; en una descalificación, reprobación, rechazo a las mujeres y lo femenino”⁷.

5 Moi, Taril, *Teoría literaria feminista* (Madrid:Cátedra, 1988), p. 56.

6 Ibid., p. 9.

7 Lagarde, Marcela, *Claves feministas para el poderío y la autonomía de las mujeres* (Managua:Punto de encuentro, 1998), p. 112.

Como una de las características del patriarcado, la misoginia emerge en medio de acciones y discursos. Apunta Bonnie Anderson que las creencias respecto a la inferioridad de las mujeres y la necesidad de que sean controladas por los hombres, poseen una historia de miles de años⁸. Agrega que identificar la misoginia implica una serie de transacciones intelectuales complejas: “en primer lugar, darse cuenta de que lo que ha sido visto como universal estaba en realidad orientado hacia el hombre y, en consecuencia, sesgado hacia la mujer; en segundo lugar, delinear la variedad de formas de misoginia asumida; y en tercer lugar, trazar y estudiar su influencia en el pasado y el presente”⁹. Como recuerda Anderson, la misoginia ha impregnado los discursos filosóficos y pseudocientíficos: Rousseau, quien apuntó que las niñas preferían aprender a tejer, que a leer y escribir, o la teoría freudiana que “descubrió” que las mujeres eran hombres incompletos, para mencionar dos ejemplos. En cualquier caso, es una “naturalización” de las características que la mujer presenta socialmente.

Lagarde explica que la misoginia es “funcional” al machismo, el androcentrismo y al sexismo. Las mujeres y lo femenino se encuentran se encuentran varios escalones por debajo de los hombres y de lo masculino; esta escala de valores ha sido interiorizada por las mujeres. Según la feminista mexicana: “Todas las personas somos misóginas, pero en los hombres tradicionales la misoginia es una necesidad vital, es un asunto de sobrevivencia”¹⁰. Para los hombres, la misoginia “es un atributo de virilidad”: “Para ser hombres, tienen que ser reconocidos por los otros hombres en su rechazo, desconocimiento, desinterés y en todas las formas de la violencia dañina y nefasta hacia las mujeres”¹¹.

La misoginia también se ejerce y reproduce a través de las mujeres. Lagarde señala que:

“Una mujer, al ser misógina, cree que se salva y piensa que las otras son inadecuadas, peores, horribles, insoportables, con opiniones pésimas (...) La misoginia es uno de los componentes más radicales de la enemistad entre las mujeres porque permite proyectar en las otras mujeres nuestros comportamientos misóginos”¹².

Por otra parte, para no pocas personas el “amor cortés” es una forma de respetar y rendir culto a la mujer. Sin embargo, tras repasar sus orígenes en la Europa medieval, Bosch, Ferrer y Gili estiman que el amor cortés tenía marcados rasgos misóginos. De acuerdo con este —del que sobran ejemplos en la literatura, el cine y la vida cotidiana— el amor era la auténtica base de la relación entre un hombre y una mujer, y se desvinculaba el amor y el sexo. Había un culto a la mujer, pero idealizada en su belleza y virtuosismo, como ocurría con la otra mujer que fue central en la cultura occidental, también asexual: la virgen María. Para las autoras, la mujer “era considerada simplemente como un señuelo, una excusa, la falsa protagonista”¹³. Se

8 Prólogo a Bosch, Esperanza; Ferrer, Victoria; Gili, Margarita, *Historia de la misoginia* (Anthropos: Palma de Mallorca, 1999), p. VII.

9 Ibid., p. VIII.

10 Lagarde, Marcela, *Claves feministas para el poderío y la autonomía de las mujeres* (Managua: Punto de encuentro, 1998), p. 112.

11 Ibid., p. 112.

12 Ibid., 112.

13 Bosch, Esperanza; Ferrer, Victoria; Gili, Margarita, *Historia de la misoginia* (Anthropos: Palma de Mallorca, 1999), p. 25.

hacía hincapié en el cortejo amoroso y se restaba valor al acto sexual, de manera que el galanteo se convertía en un fin en sí mismo.

Otras dos figuras misóginas aluden directamente a los hombres: las que en España se conocen como "cornudo" y "calzonazos". El primero, es el esposo o novio de la mujer infiel. El otro, es aquel que permite que la esposa le mande. Bosch, Ferrer y Gili también recuerdan a la "mujeres sabias", aquellas nobles francesas que quisieron educarse y fueron ridiculizadas por Molière; este es un ejemplo, pero no ha dejado de reproducirse en la historia de Occidente.

Williams y Bennett elaboraron una lista de atributos —estereotipos— que la cultura occidental ha atribuido a hombres y mujeres. Según esta, la mujer es o debe ser:

- *afectada, atractiva, complaciente, coqueta, de corazón blando, débil, dependiente, dócil, emocional, encantadora, estirada, excitable, frívola, gentil, habladora, llorona, necia, remilgada, sensible, sentimental, soñadora, sumisa, voluble.*¹⁴

Por su parte, el hombre es:

- *agresivo, ambicioso, asertivo, austero, auto-confiado, autocrático, aventurero, con coraje, cruel, desordenado, digno de confianza, dominante, emprendedor, estable, fuerte, hábil, independiente, lógico, masculino, no emotivo, realista, resistente, robusto, seguro y severo.*¹⁵

La lista de Ellmann, elaborada a partir de las obras de escritores y críticos literarios, reduce los estereotipos de la femineidad a once. Estos no se refieren a adjetivos, sino a comportamientos: *indecisión, pasividad, inestabilidad, confinamiento, piedad, materialidad, espiritualidad, irracionalidad, complicación* y, por último, las dos figuras incorregibles de la *Bruja* y la *Arpia*¹⁶.

Como fue apuntado por Anderson, la psicología y la psiquiatría brindaron sustento científico a la misoginia a principios del siglo XX. Estas disciplinas consideraron que la histeria era una patología exclusivamente femenina; de esta manera, fueron justificados y emergieron nuevos estereotipos, muchos de los cuales han llegado al cine o la televisión, como una manera de representar a los personajes femeninos. El histerismo se caracteriza por el histrionismo o la teatralidad, el deseo de llamar la atención, la somatización de las pasiones y un lenguaje sin detalles. En sus relaciones, la persona histérica tiende a humillar a los demás o al chantaje emocional. Una característica muy relevante de la mujer histérica, y que se repetirá en la figura de la *femme fatale*, es la dificultad para las relaciones sexuales, a pesar de su apariencia desinhibida¹⁷.

14 Ibid., p. 143.

15 Ibid., p. 143.

16 Moi, Taril, *Teoría literaria feminista* (Madrid:Cátedra, 1988), p. 47.

17 Bosch, Esperanza; Ferrer, Victoria; Gili, Margarita, *Historia de la misoginia* (Anthropos:Palma de Mallorca, 1999), p. 204.

LA MISOGINIA EN EL CINE

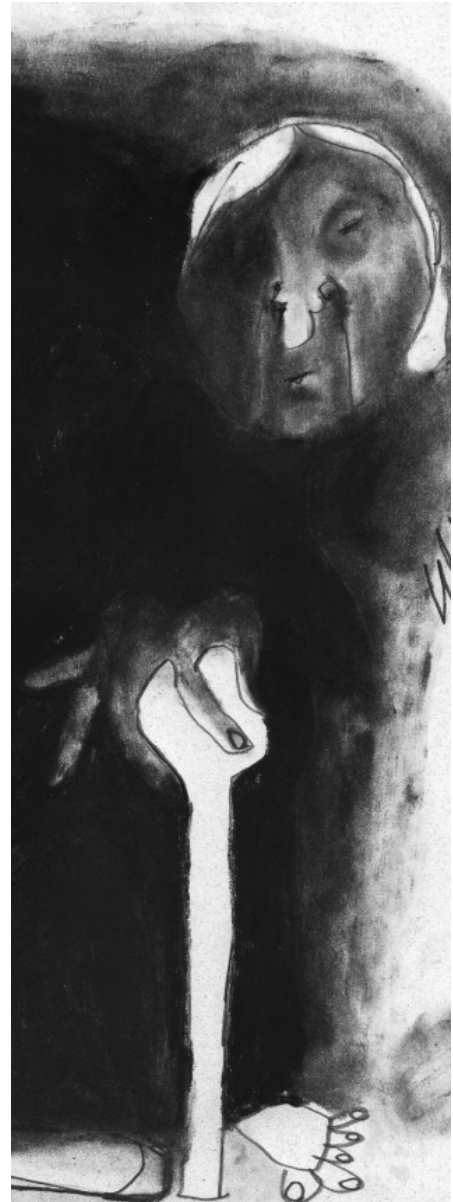
Tras este breve repaso de elementos de la misoginia que se consideran pertinentes para la investigación, es hora de entrar en materia y tratar los textos cinematográficos. Se pasa de la cita de estudiosos a la identificación de una serie de variantes de misoginia en el cine, para aterrizar finalmente en la que interesa: la *femme fatale*.

Para comenzar, puede utilizarse la metodología de Madrid respecto a los textos clásicos griegos, en la que identifica primero las figuras femeninas y las vincula con los *papeles* o roles que juegan, los *espacios* que ocupan y la *naturaleza* que se les atribuye. Esta identificación debe involucrar tanto el argumento —lo que ocurre, lo que se dice—, como la narración —la forma de contar—.

Aunque con matices, la mayoría de los relatos cinematográficos presenta rasgos misóginos, porque han sido elaborados en el contexto de una sociedad patriarcal en la que, como apuntó Lagarde, “todos somos misóginos”. Por supuesto, no puede *culpase* a una sola película por presentar a una mujer como una “histórica”¹⁸, pero es imposible ignorar la repetición en los roles que presentan los textos fílmicos. Por eso, se agradece cuando un texto fílmico “quiebra” con el discurso misógeno y patriarcal.

Por rasgos misóginos se entienden los roles que se atribuyen a hombres y a mujeres, que son presentados sin ningún titubeo: las profesiones que unas y otros desempeñan, los roles en el hogar o la crianza de los hijos, el papel en el encuentro amoroso o sexual, o la forma en que expresan los sentimientos, entre otros asuntos. Son rasgos que emergen en dos niveles: en la caracterización de los personajes —indispensable en un relato cinematográfico convencional, aunque sea poco relevante para el argumento— y en el desarrollo de la historia fílmica.

Por supuesto, reproducir estos roles sin efectuar una legitimación explícita, es menos misógeno que plantear, de manera afirmativa, que son evidencia de una “naturaleza humana”, según la cual hombres y mujeres son de una determinada manera. Sin embargo, reproducir es ya una manera de confirmar los relatos patriarcales, de “reforzar caracteres”. Es el caso de la mayoría de las que se conocen como comedias románticas, donde los estereotipos —de por sí, indispensables para que funcione todo relato cómico— parten de lo que se entiende y espera culturalmente



18 No ocurre solamente con las mujeres: un musulmán como terrorista, un latino como asaltante, o a un negro como complemento de un protagonista que es blanco, para mencionar tres figuras recurrentes.

de los personajes femeninos y masculinos, y los subraya como una estrategia más para la conquista del espectador. Ocurre así en filmes tan distantes en el tiempo como *It Happened One Night* (Sucedió una noche, 1934), de Frank Capra y *Runaway Bride* (1999), de Garry Marshall, entre muchísimas otras.

Otro rasgo misógino que comparten filmes de todos los tipos es la *objetivación* del cuerpo femenino. Objetivación, como contrario a *subjetivación*, o reconocimiento como sujeto. En numerosas películas, la mujer no es solamente la *otredad* —pues la historia que interesa es la del varón—, sino que su subjetividad es anulada y su cuerpo expuesto como un objeto para ser admirado o conquistado. Esta lógica ocurre al menos en los dos niveles mencionados: en el del argumento y de los diálogos —qué ocurre, qué se dice—, y en el de la narración —cómo es contado—. Aunque formalmente son dos operaciones distintas, que un personaje haga una afirmación que objetive a las mujeres —y que nadie lo corrija después— y que la cámara se detenga por algunos segundos en las piernas o trasero de una de ellas —sin que haya una justificación al interior del relato—, apuntan en la misma dirección.

Por otra parte, en la mayoría de las películas que son conocidas como de aventuras o de acción, así como en la casi totalidad de los *western*, la mujer es un complemento para el protagonista. Generalmente, su aparición y presencia atiende la lógica del “amor cortés”, con el consiguiente desinterés por brindar complejidad a los motivos del personaje femenino. Con la mujer, se encuentra la oportunidad para situaciones románticas o cómicas. En términos de guión, sirve para definir mejor las características (psicológicas, sociales, familiares) del personaje masculino, o para contar su pasado. Sin embargo, a la hora de “hacer cuentas”, se descubre que la presencia de esta mujer no era indispensable para la historia central.

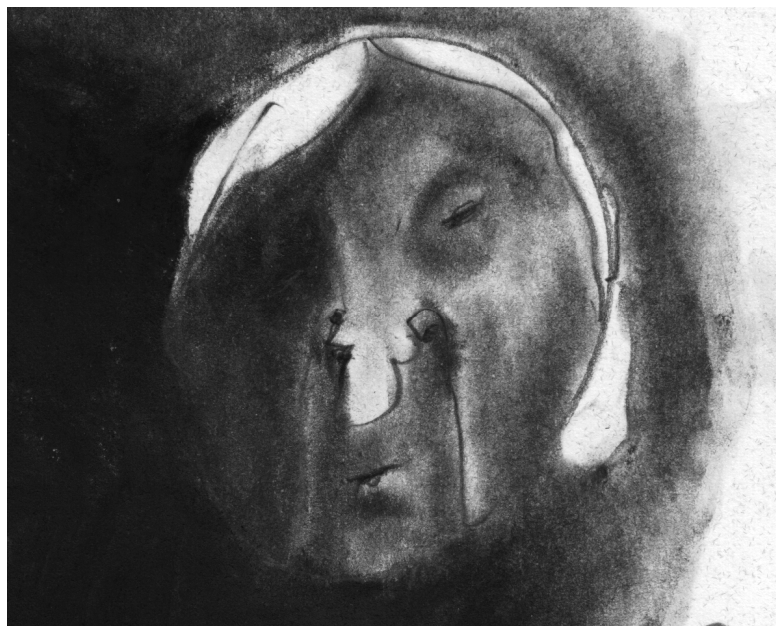
Evidentemente, la forma diferenciada en que los personajes femeninos y masculinos exteriorizan sus sentimientos afecta tanto a hombres como a mujeres. Sin caer en una victimización de la masculinidad, lo cierto es que ha sido entendida como ajena a cualquier explosión emocional dentro de la mayoría de los relatos fílmicos convencionales. En el caso de las mujeres, la expresión de los sentimientos ha sido, por el contrario, hiperbolizada: las lágrimas, los gritos o el histerismo están detrás de la construcción de numerosos personajes femeninos y de cómo afrontan los conflictos que constituyen el argumento. ¿Es esto misoginia? Lo será, si hay un énfasis de la narración en estos rasgos, a través de las situaciones que dispone el guión, la interpretación de los actores, el manejo de la cámara, la edición e incluso el uso de la música. Una cinematografía que se ha dedicado fundamentalmente a “lo femenino”, la del español Pedro Almodóvar, posee ese componente misógino, acaso no en todas, pero sí en muchas de sus películas: *Entre tinieblas* (1983) o *Kika* (1995), entre otras.

Los énfasis de la narración son la forma más sutil de misoginia. Por ejemplo, un acto de violencia contra una mujer no es necesariamente misógino. Es decir: también hay violencia contra los personajes masculinos. Sí lo será, en cambio, en situaciones como las siguientes: si la violencia ocurre, específicamente, por la condición de mujer del personaje. Puede ocurrir, además, que la narración brinde al acto de violencia un énfasis más allá de las necesidades del argumento; en este caso, la duración de la escena, la angulación de la cámara o el ritmo de la edición significan diferencias sutiles e importantes. También puede ocurrir que, de acuerdo con la información que brinda el guión, este acto de violencia no sea “justificado” —como que era la antagonista, la “villana”— o “castigado” —quien agredió a una mujer, “paga” por ello—. Más allá de sus indudables méritos artísticos, algunas películas de Luis Buñuel (*Viridiana*, 1960; *Tristana*, 1970), Alfred Hitchcock (*Strangers on a Train*, 1950; *Psycho*, 1960; *Frenzy*, 1972) y Stanley Kubrick (*A Clockwork Orange*,

1973) se caracterizan por cierta “complacencia” al narrar la violencia contra la mujer y su desgracia, de la misma manera que otros filmes se complacen en la exposición del cuerpo femenino.

También es una sutil misoginia la que hay detrás de la construcción de numerosos personajes femeninos, cuya principal motivación es la apropiación del hombre o de lo masculino. Es una mujer carente de autonomía, dueña de cualidades como inteligencia, astucia o destreza manual, pero en función de la búsqueda de un varón, o para sublimar la ausencia de este. En películas como *Johnny Guitar* (1954), de Nicholas Ray, *Disclosure* (Acoso sexual, 1994), de Barry Levinson, e incluso *Lara Croft: Tomb Raider* (2001), de Simon West, el triunfo material es muchas veces un sustituto para el hombre. Una variante, son las películas que muestran la rivalidad entre mujeres, también con un hombre como motivo; nuevamente es ejemplo el cine de Pedro Almodóvar y una de sus películas más célebres: *Mujeres al borde de un ataque de nervios* (1988)¹⁹. En general, la identificación de las motivaciones de los personajes femeninos o el margen con que cuentan para hacer valer su voluntad, son vías para la identificación de los rasgos misóginos en un filme.

Hay que apuntar que existen textos fílmicos de difícil lectura, en los que la ambigüedad los acerca a la misoginia, aunque son finalmente una denuncia de esta, o del más amplio patriarcado. Desde el feminismo militante, podría criticarse que no son ejemplos de una práctica liberadora, pues su línea argumental y desenlace parecen resignarse al mantenimiento del orden patriarcal. Es el caso de *Holy Smoke* (1999), de Jane Campion, o de *La pianiste* (La pianista, 2001), de Michael Haneke.



19 No puede obviarse, sin embargo, que el desenlace del filme presenta la “liberación” del personaje protagonista. No ocurre necesariamente lo mismo con los otras mujeres de esta película.

LA FEMME FATALE

La *femme fatale*, o mujer fatal, supone un cambio importante con respecto a las anteriores formas de misoginia. La presentación a través de estereotipos de los roles de hombres y las mujeres, así como la complacencia en algunos casos, estaban más vinculados a los presupuestos culturales y personales de los creadores cinematográficos, que a una necesidad al interior del texto fílmico. La *femme fatale*, por el contrario, es un elemento indispensable en el cine negro; de manera más contingente, emerge también en comedias románticas, melodramas o en películas de terror.

La primera característica de la *femme fatale* está en Eva y Pandora: la mujer fatal es aquella que tienta y lleva a la desgracia al hombre. Misoginia en dos sentidos: la historia que interesa es la del hombre, nunca la de la mujer; asimismo, esta aparece como una mentirosa antagonista, pues en un primer momento parece inofensiva. Como apuntan Silver y Ursini, el cine negro no abandona al protagonista masculino: "por muy dominante que sea la mujer, no hay historia sin una figura masculina de igual prominencia: sin un hombre que destruir no hay mujer fatal"²⁰.

Como las mujeres de los relatos bíblico y mítico, el poder de la *femme fatale* reside, por partes iguales, en su inteligencia o habilidad para la palabra, y en su belleza. También como Eva y Pandora, acompaña al hombre en la caída que provocó: son pocas las mujeres fatales que se salen con la suya, y la narración suele subrayar cómo el destino y la justicia cobran por su atrevimiento y su maldad. Por otra parte, como Lilith, la *femme fatale* representa a la mujer que no se somete, y cuya voluntad parece fuera del alcance de la del hombre.

Es posible dudar de la inteligencia o prudencia del protagonista masculino en el *cine negro*, pero no de la solidaridad del relato para con él. Borde y Chaumerton caracterizan al héroe (o antihéroe) de este género como ligeramente masoquista²¹. Por su parte, Heredero y Santamarina señalan que la irrupción de la mujer fatal quebró la construcción del héroe clásico e incluso aproxima al protagonista masculino a lo que eran los roles de los personajes femeninos; según explican:

“...el desafío que introduce la expresión de la sexualidad femenina como elemento perturbador de la seguridad masculina (...) enfrenta a los hombres con una incertidumbre psicológica y de objetivos —tanto sexuales como emocionales— que, hasta entonces, era patrimonio casi exclusivo de la representación cinematográfica típica del universo de las mujeres. En este sentido, el cine negro no sólo quiebra la firmeza característica del héroe masculino clásico, sino que también puede ser leído, paradójicamente, como una incisión de carácter subversivo en la caracterización cinematográfica tradicional de los roles sexuales.”²²

Pese a su indudable misoginia, la figura de la *femme fatale* supuso un cambio en la representación de la mujer en el cine de Hollywood. Hasta entonces, los personajes femeninos eran complementos a los

20 Silver, Adam; Ursini, James, *Cine negro* (Barcelona: Taschen, 2004), p. 131.

21 Borde, Raymond; Chaumeton, Etienne, *Panorama del cine negro* (Buenos Aires: Lossange, 1958), p. 145.

22 Heredero, Carlos F.; Santamarina, Antonio, *El cine negro. Maduración y crisis de la escritura clásica* (Barcelona: Paidós, 1996), p. 206.

masculinos, contruidos a partir de estereotipos y sin muestras de brillo intelectual. Por el contrario, la mujer fatal poseía voluntad, inteligencia y era central en la historia. La *femme fatale* es una figura contradictoria, como apuntan Borde y Chaumeton:

“La mujer fatal, cuyo fatalismo revierte en ella misma. Frustrada y criminal, por mitades devoradora y devorada, desenvuelta y acorralada, y que cae víctima de sus propias trampas. (...) Este nuevo tipo de mujer, orillando o entregada a manejos criminales, insensible y cruel a semejanza del medio que la rodea, y también experta en la extorsión y el “vicio” como en las armas de fuego —y probablemente frígida—, ha impuesto su sello a un erotismo “negro” que a veces no es más que una erotización de la violencia, y que está a mil leguas de las castas heroínas del *western*, de la película histórica.”²³

Que la *femme fatale* busque o no la desgracia del hombre, eso es secundario: tampoco Eva o Pandora estaban por completo conscientes de las implicaciones de sus actos. Y esto es acaso el colmo de la misoginia en la figura de la mujer fatal: lleva al infortunio, incluso sin querer. Esta asociación de mujer y desgracia ya era frecuente en las tragedias griegas. Puede decir que no hay disculpa para las protagonistas de *Double Indemnity* (Perdición, 1944), de Billy Wilder, o del *neonoir* *Body Heat* (Calor en el cuerpo, 1981), de Lawrence Kasdan: ellas invitan a que el hombre asesine. Sin embargo, las mujeres de *Laura* (1944), de Otto Preminger, *Gilda* (1946), de Charles Vidor y *Anatomy of a Murder* (1959), también de Preminger, llevan a que los hombres comentan un crimen, sin ni siquiera insinuarlo.

La presentación de las *femme fatale* en las películas del cine negro posee una carga de ambigüedad que no es enteramente resuelta en el desenlace de los relatos: es imposible reconocer si está del lado del *Bien* o del *Mal*. Hay que agregar que la ambigüedad también caracteriza a toda la narración en el cine negro y a algunos de los protagonistas masculinos.

Por otra parte, la objetivación del cuerpo femenino adquiere un nuevo matiz en el *cine negro*: la *femme fatale* participa frecuentemente de prácticas de dominación. El sometimiento del cuerpo femenino por parte del masculino —o viceversa— es recurrente en el género: la mujer atada o de rodillas frente al hombre. Otra práctica de dominación, no corporal pero en la que está involucrada la mujer fatal (como víctima o victimaria), es la extorsión.

Aunque probablemente frígida —es decir, no dueña de su deseo—, la *femme fatale* carga las escenas de erotismo y falocentrismo. Si no es con la exposición de su cuerpo, es a través de evocaciones a la oralidad, como el detalle de los labios, el cigarrillo o el revólver. Es un erotismo entendido como otra práctica de dominación y en dos direcciones: de la mujer al hombre —por el deseo que genera—, y del hombre a la mujer —porque busca someterla—.

La mujer fatal parece indispensable en los textos fílmicos del cine negro. Pero, como fue apuntado, también aparecen en películas como la comedia romántica y el melodrama, y algunas películas de terror,

23 Borde, Raymond; Chaumeton, Etienne, *Panorama del cine negro* (Buenos Aires: Lossange, 1958), p. 17.

especialmente cuando hay un híbrido con la ciencia ficción. En el primer caso, el mejor ejemplo es el cine de Woody Allen: generalmente narrado desde la perspectiva del hombre, abunda en cuanto a mujeres histéricas —aunque claro, el protagonista que suele interpretar el realizador está también cargado de neurosis— y no es infrecuente que las asocie a la desgracia, infelicidad o actuación criminal del protagonista (*Annie Hall*, 1977; *Crimes and Misdemeanors*, 1989; *Match Point*, 2005).

En el caso del cine de terror, la *femme fatale* se ha entremezclado con la idealizada figura de la madre. Una mujer es la puerta que permite la llegada del demonio al mundo en *Rosemary's Baby* (La semilla del diablo, 1968), de Roman Polansky. En filmes que parecen de ciencia ficción, pero atienden la lógica del cine de terror, la mujer es “portadora” de monstruos de otros mundos, como *Alien 3* (1992), de David Fincher, y en el díptico de *Species* (1995 y 1998).

ÚLTIMAS PALABRAS (AUNQUE NO CONCLUSIONES)

Esta es una primera aproximación a la figura de la *femme fatale*, y a la misoginia en el cine. La incorporación de más ejemplos de textos filmicos, se podrán revisar las diversas formas que fueron expuestas, así como incorporar otras.

A manera de resumen, puede señalarse que la misoginia es una constante en los relatos filmicos de ficción, porque estos son elaborados en el contexto de una sociedad patriarcal. En algunos casos —y no pocos—, hay un énfasis en el tratamiento (el argumento, la narración), que convierte el relato filmico en una afirmación de la misoginia.

En cuanto a la figura de la *femme fatale*, principalmente en el *cine negro*, está más cerca de la idea de misoginia como “fobia” y no como “odio” a la mujer. La mujer fatal es aquella que “pierde” al protagonista masculino. Al menos dos elementos diferencia esta figura de otras de la misoginia: en primer lugar, es central e indispensable para que el relato funcione. En segundo lugar, supuso un cambio en la presentación de lo femenino en las películas de Hollywood: aunque “fatal”, poseía una inteligencia y voluntad de la que no gozaban las anteriores mujeres del cine.

BIBLIOGRAFÍA

- Borde, Raymond; Chaumeton, Etienne. *Panorama del cine negro*. Buenos Aires:Lossange, 1958.
- Bosch, Esperanza; Ferrer, Victoria; Gili, Margarita. *Historia de la misoginia*. Anthropos:Palma de Mallorca, 1999.
- Herederó, Carlos F.; Santamarina, Antonio. *El cine negro. Maduración y crisis de la escritura clásica*. Barcelona:Paidós, 1996.
- Lagarde, Marcela. *Claves feministas para el poderío y la autonomía de las mujeres*. Managua:Punto de encuentro, 1998.
- Madrid, Mercedes, *La misoginia en Grecia*. Cátedra:Universitat de Valencia, 1999.
- Moi, Taril. *Teoría literaria feminista*. Madrid:Cátedra, 1988.
- Silver, Adam; Ursini, James. *Cine negro*. Barcelona:Taschen, 2004.