PONTIFICIA UNIVERSIDAD CATOLICA DEL PERU

"MUJERES DE FUEGO, MUJERES DE HIELO"

LA MUJER FATAL EN LAS CANCIONES DE JOAQUIN SABINA

Monografía que como parte del curso

Investigación Académica presenta el alumno:

Rodrigo González Rubio

Noviembre, 2009

RESUMEN

El presente trabajo tratará el tema de la Mujer Fatal en las canciones de Joaquín Sabina. En él se buscará comprobar que los conceptos que maneja el cantautor tiene una relación más estrecha con los estereotipos de mujer idealizada, seductora, desconcertante y mortal, que con los de mujer concreta o luchadora.

Para ello, en el primer capítulo se mostrarán diversos enfoques sobre la mujer fatal, tanto en la Historia como en el Arte y los Medios de Comunicación. Esto nos dará un marco teórico para conocer más sobre el tema. En el segundo capítulo se hará un breve análisis de la mujer fatal en la obra de Joaquín Sabina, para conocer cómo es que maneja esta imagen en sus canciones. Para ello se eligieron tres piezas musicales sobre las cuales se realizará el análisis. Finalmente, el tercer capítulo vinculará a Sabina con los otros enfoques sobre el tema, con el fin de hallar semejanzas y divergencias que nos permitirán saber hacia que estereotipos se inclina más el cantautor.

Gracias a este análisis, concluiremos que la obra de Joaquín Sabina tiene mayores coincidencias conceptuales con la historia, la literatura y el cine, pues todos ellos incluyen la idealización y la seducción en sus construcciones y completan el círculo de la fatalidad en su contexto. Por el contrario, la imagen de los medios de comunicación no es completa y no alcanza la complejidad que caracteriza a los personajes evocados por el cantautor, las artes y la historia.

ÍNDICE

RESUMEN 3

INTRODUCCION 5

CAPITULO 1: ALGUNOS ENFOQUES SOBRE LA MUJER FATAL..... 8

1.1 La Mujer Fatal en la Historia 8

1.1.1 Evolución histórica del concepto 8

1.1.2 Casos históricos famosos 19

1.2 La Mujer Fatal como inspiración artística 24

1.2.1 Literatura 24

1.2.2 Cine 33

1.3 La Mujer Fatal en los Medios de Comunicación 40

1.3.1 Realidad y Noticia 40

1.3.2 Fantasía Mediática..... 45

CAPITULO 2: BREVE ANALISIS DE LA MUJER FATAL EN LA OBRA DE JOAQUIN SABINA 50

2.1 "Princesa" 50

2.2 "Mujeres Fatal"..... 54

2.3 "Aves de Paso"..... 58

CAPITULO 3: ACERCANDO PERCEPCIONES SOBRE LA MUJER FATAL 62

3.1 Joaquín Sabina y la Historia 62

3.2 Joaquín Sabina y el Arte ……...…… 67

3.3 Joaquín Sabina y los Medios de Comunicación …….……...…… 72

CONCLUSIONES …… 77

ANEXOS ……...……...…79

BIBLIOGRAFIA ……...…… 82

INTRODUCCIÓN

Era un día cualquiera del verano de 1995, sin nada planificado, como era costumbre entre los adolescentes limeños, hasta que una sugerencia amiga me sumergió en el mundo del desenfado, la poesía musicalizada y la innovación expresiva de Joaquín Sabina. Fue su primer concierto en Lima, en un local que hoy es sólo tierra límite con el mar. Desde entonces me dediqué a coleccionar cada nuevo disco que salía y hurgué en su historia para descubrir hasta el más soterrado de sus trabajos artísticos. Pero lo que más me atrajo de su obra fue, además de la gran diferencia que marcaba con el aplanamiento y monotonía de la propuesta musical de ese entonces, la mezcla de crudeza, romanticismo y devoción que mostraba en sus composiciones hacia la mujer. Creo que el sólo escuchar esas tonadas me ayudó en mucho a desenvolverme frente al género, dejando atrás (o por lo menos, aliviando en mucho) el lastre de mi educación en colegio de varones.

Una de las canciones que más me atrajo fue "Mujeres Fatal", rica en simbolismos nuevos para mí, cuya melodía la convertía casi en un canto épico. ¿Qué tan fuerte puede ser la imagen de la *femme fatale* como para inspirar una canción semejante? De ahí mi deseo por averiguar más sobre un tema que también es interesante en la medida en que me permitió conocer más sobre sus orígenes y las diferentes vertientes de las que se nutrió Sabina, conciente o inconcientemente. Es también mi aspiración que este trabajo

pueda servir de mucho a que otros atentos seguidores del cantautor de Ubeda tomen nota de la verdadera dimensión e influencia de su obra en la cultura humana.

Me propuse entonces centrar la investigación en establecer cual es el concepto de mujer fatal que maneja el cantautor, siendo mi percepción que se acercaba más a lo idealizado, seductor y mortal, antes que a lo concreto o a la figura luchadora, debido a que lo primera está más vinculado con la creación artística en que se mueve el cantautor español.

Para esto se buscó primero identificar características de la mujer fatal en diversos aspectos de nuestra cultura, describiendo brevemente el desarrollo del concepto de mujer fatal a través de la historia y explicando los casos más famosos, analizando los diversos acercamientos al concepto de mujer fatal en la literatura y el cine, y estableciendo cual es el estereotipo de mujer fatal que se presenta a través de los medios de comunicación.

También me propuse analizar las ideas que expone Sabina sobre la mujer fatal en algunas de sus composiciones musicales para luego compararlo con las otras vertientes y lograr así identificar con cuál se relaciona más la mujer fatal de Sabina.

El trabajo se organizó en tres partes, empezando por el acercamiento a algunas áreas de la cultura humana donde se manifestó la imagen de mujer fatal: Historia, Literatura, Cine y Medios de Comunicación. Luego se prosiguió con el análisis de tres obras elegidas de Sabina y finalmente se hicieron las comparaciones de los conceptos del cantautor con las expresiones culturales antes descritas. A medida que se iba avanzando

en la elaboración del trabajo, la información encontrada demostró ser muy útil para encontrar coincidencias y diferencias. También se apreció como las tres partes de la investigación se enriquecían y retroalimentaban mutuamente de manera que propiciaron la formación de opinión y el establecimiento de conclusiones.

Debemos hacer notar, sin embargo, que no fue posible incluir más canciones para su análisis, quedando en el tintero muchas otras que estamos seguros habrían significado un gran aporte. De la misma manera se privilegió el uso de información sobre temas puntuales de la historia, la literatura y del cine en los que se notó una mayor incidencia del estereotipo de mujer fatal, como por ejemplo la literatura de fines del siglo XIX. Esperamos que estas faltas inspiren a otros a seguir en la búsqueda, tanto de otros aspectos en la obra de Sabina, como de nuevas dimensiones de la imagen de la mujer fatal en la cultura humana.

CAPITULO 1

ALGUNOS ENFOQUES SOBRE LA MUJER FATAL

En este capítulo nos dedicaremos a conocer algunos de los diversos círculos en los que se ha movido la imagen de Mujer Fatal. Esto nos servirá de marco general en el trabajo. Haremos primero un repaso de los conceptos que se han manejado de este ícono y de su presencia en la historia, destacando algunos casos famosos. Luego sondearemos su influencia en las artes, destacando las letras y el ecran, enriqueciendo esto con la mención de figuras determinantes en la construcción del ícono en sus respectivas disciplinas. Finalmente veremos cómo se dio este fenómeno en los medios de comunicación (televisión y prensa) y el manejo que hicieron de él.

1.1 La Mujer fatal en la historia

1.1.1 Evolución histórica del concepto

En la historia, las sociedades siempre han buscado esquematizarlo y clasificarlo todo en su búsqueda del orden, la sobrevivencia y la adaptación social; siempre han dividido lo bueno y lo malo, lo que se debe ser y lo que no, para que el individuo pueda insertarse adecuadamente en la sociedad que le tocó vivir. Entre los conceptos ubicados como criticables y socialmente marginales esta el de la Mujer Fatal. A su sombra, diversos casos han devenido en estereotipos, y otros muchos se han amoldado , natural o artificialmente, a modelos preestablecidos.

Pero la mujer no ha tenido que ser fatal para estar mal considerada o relegada en las sociedades. El sólo hecho de ser mujer ya era causa de sospecha y de repudio pues se

tenía un mal concepto de ella por su propia naturaleza: "Abrid la historia y las veréis siempre próximas al exceso de la piedad o la venganza" (Thomas en Larcher 1893: 56).

Thomas ubica aquí a la mujer con tendencia extremista, ya sea para bien o para mal. Para él la mujer no conoce de puntos medios ni el equilibrio justo. Usualmente esta capacidad está reservada a personas con dominio de la razón y que no se dejan llevar por sus emociones sino que reflexionan y no actúan sin pensar bien las cosas. Ubica así a la mujer, en resumidas cuentas, como un ser irreflexivo, que se deja llevar fácilmente por las emociones y actúa guiado por ellas: es impredecible.

Ahora bien, si la mujer es considerada extremista, debería serlo para todo, y todos los tipos de mujer deberían serlo también. José Manuel Camacho parece haber percibido esta imagen de fuerza creadora y destructora en una sola: "(…) ellas también representan la fatalidad, la perversión, la unión indisoluble entre el erotismo y la muerte (Eros y Tánatos), entre el deseo y la destrucción (…)" (Camacho 2006: 26-27).

El erotismo y el deseo son las fuerzas creadoras: la muerte y la destrucción son lo opuesto. Las primeras son atractivas y las segundas repulsivas, pero ambas se asignan al mismo concepto de mujer fatal. La única manera de que aparezcan juntas es considerar que se utilizarán unas como herramienta para lograr las segundas, de suerte que la *femme fatale* aparece como maestra del maquiavelismo y la degradación, utilizando los más sublimes sentimientos para lograr el más terrible de los efectos.

El hecho de nombrarla "fatal" ya relaciona directamente a este tipo de mujer con la muerte, que toma muchos sentidos: física -desde luego-, moral y social; la negación de

lo civilizado. Dentro de esta ubicación se asignan todas las actitudes que requiere un ser humano para representar la muerte, como el engaño, la seducción, la artimaña y la utilización, no sólo del hombre sino de otras mujeres, para lograr su objetivo –usualmente de venganza-, sin importar las terribles consecuencias que sus acciones tengan sobre los demás.

> "(…) es malvada porque puede representar diversos papeles para lograr sus objetivos: puede ser una chica tímida que se sonroja o una chica sexy que promete infinito goce sexual. La propiedad de la mujer fatal es escenificar, en sí misma, la mirada masculina sobre la mujer: puede vestirse, hablar y moverse en una forma que produce gratificación en el varón. Con esto la femme fatale aspira a que el hombre la proteja frente a las transgresiones que efectúa contra los pactos y controles impuestos en la sociedad patriarcal legalista." (Sepálveda 2007: 177)

Es aquí donde aparece otro aspecto de la mujer fatal: la adaptación al ideal masculino de mujer. La mujer fatal no podría llevar a cabo sus planes sin la complicidad masculina. La razón es que ella se mueve en un mundo dominado por el hombre, con reglas impuestas por ellos. Si quisiera transgredir sin lograr sus favores, sería condenada de inmediato. No sólo adaptándose, sino dominando este lenguaje, es que podrá actuar libremente y lograr el éxito.

Esta imagen intrigante se ha ido además puliendo con el tiempo, detallándose incluso las estrategias puntuales que se utilizan para tener el terreno despejado para la maldad. Las actitudes más despreciables son incluidas en este perfil:

> "Hay mujeres libertinas y falsas que engañan á sus maridos y á sus amantes con toda la prudencia y la destreza posibles. Observan el tono de todo y usan de él con habilidad; escuchan á las ancianas, razonan y cacarean con las jóvenes, son serias con los gazmoñas y vivas con las coquetas; son ciegas por hacer falsas confidencias, y sobretodo poseen el arte de hacerse adorar por todos los individuos de las familias, cuentan historias á los papás; piden consejos á las mamás, se los dan á las hijas, y reciben con agrado las declaraciones de los hermanos." (Larcher 1893: 277)

Es la especialización en el proceso de adaptación a los ideales, no sólo del hombre motivo de sus maquinaciones, sino de todos los que lo rodean y que, siendo favorables a

la mujer fatal, se convierten ellos también en recursos utilizables en la conspiración tramada.

Lo que resulta poco creíble dentro de esta aparente perfección es que todos los involucrados caigan tan fácilmente. Es una idealización en negativo de este tipo de mujer que, como toda idealización, es poco frecuente, por no decir prácticamente imposible en la realidad. Hay muchas variables que controlar, versiones que se pueden cruzar en cualquier momento, en cualquier conversación: muchas de estas personas tomarán partido por la manipuladora, pero algunas por lo menos dudarán. Todo esto en el supuesto caso de que tal personaje logre tramar todo este complejo aparato.

Incluso para estos valientes héroes, la cultura popular depara el mismo destino fatal, que los asocia a aquellos que creerán hasta el final en la manzana dulce y tierna, pero que nunca podrán morder. La frustración se convierte así en otro efecto en las víctimas.

"Mujer Fatal: actriz solitaria, promesa de goce nunca cumplido y, sobretodo, destino de muerte para los que impiden su libertad." (Sepálveda 2007: 184) Es una "actriz solitaria" porque está representando un papel, es un personaje dentro de su propio guión. Al indicarse que es actriz, se alude así a una escenificación, un aparato de ilusión creado para ser considerado como real, principalmente por el hombre, tanto el coprotagonista como los secundarios. Es una obra que hace partícipes hasta a las graderías y el palco, si incluimos aquí las afirmaciones de Larcher sobre su "prudencia" y su "destreza". La mujer fatal tiene así como principal víctima, aunque no la única, al hombre, cuyo poder en la sociedad patriarcal osa cuestionar y desafiar, a la par que

logra su propio consentimiento. Pero, ¿de dónde salieron todas estas ideas?, ¿cómo fueron tomando fuerza?, ¿por qué sobreviven hasta hoy?

La idea de mujer fatal se ha fortalecido permanentemente en la Historia, perdiéndose su origen en el mito y la leyenda y reinventándose según la época. Esto es totalmente comprensible si se tiene en cuenta que la historia es un proceso dinámico y en constante cambio, pero que siempre usa la referencia a modelos pasados para recrearlos según el contexto temporal actual. El modelo de mujer fatal no es la excepción. Empezó con la estigmatización de la mujer desde el inicio de los tiempos.

> "La elección de la mujer como la primera interlocutora de la serpiente, el hecho de que ella sea la primera en sucumbir a la seducción del maligno, su papel activo para llevar al hombre a la falta tendrán consecuencias graves para la `reputación` de las mujeres a lo largo de los siglos, incluso en nuestros días. Se considerará a la mujer como el ser débil, fácil de seducir; como la que tienta al hombre y le hace caer." (Dumais 1987: 18)

Aquí, Monique Dumais puntualiza el efecto que la imagen bíblica de mujer tentadora tuvo posteriormente en la historia, un estereotipo arcaico que también sirvió de inspiración literaria a infinidad de autores, como veremos posteriormente.

La mujer tiene así el estigma de tentadora desde su primer representante conocido y reconocible -aceptado como histórico por unanimidad hasta hace muy poco-. No es que se haya vuelto tentadora; fue así desde sus inicios. Por lo tanto, se podría suponer que es una propiedad natural, inherente. Al ser concebida como tal, es lógico que esto se generalice a todas las mujeres y que dicha generalización tenga las "consecuencias" en la conceptualización de la mujer que indica Dumais.

Además, la influencia de los relatos bíblicos en la vida cotidiana fue poderosa durante siglos. Fue un referente ideal para el afianzamiento de este y muchos estereotipos.

Dumais reconoce el balance que hay en el tratamiento de la mujer en la Biblia, donde "los versículos que describen la perversidad de la mujer alternan frecuentemente con otros cargados de admiración." (Dumais 1987:42). Pero cuando le toca retratar esa "perversidad", la Sagrada Escritura es capaz de las más floridas construcciones: "(…) es más amarga que la muerte, porque ella es un lazo; su corazón es una red, y sus brazos son cadenas" (Eclesiastés 7, 26 en Dumais 1987: 42).

Los símbolos bíblicos utilizados en este extracto aluden inequívocamente al sometimiento. La muerte, un extremo en sí misma, es sobrepasada por la mujer que se convierte así en el nuevo extremo negativo: lo peor de lo peor.

En otro pasaje, la Biblia también especifica la procedencia de las mujeres perversas y adúlteras. Según Proverbios, viene de afuera:

> "Hijo mío, presta atención a mi sabiduría, inclina tu oido a mi inteligencia para conservar la prudencia y la ciencia. Ellas guardarán tus labios. Porque los labios de la extranjera destilan miel, y su palabra es más untuosa que el aceite. Pero su fin es amargo como el ajenjo, agudo como espada de dos filos. Sus pies descienden a la muerte, al Seol se dirigen sus pasos. Ella no considera el camino de la vida, sus pies van errando sin que ella sepa adónde." (Proverbios 5, 1-6 en Dumais 1987: 42).

Si bien gran parte de este proceso se ha centralizado en algunas épocas puntuales, algunos autores prefieren expandir sus dominios un poco más.

> "El arquetipo de mujer fatal existe en, prácticamente, todas las culturas (Wallace 1960: 236). Los orígenes del arquetipo de la mujer fatal se remontan a la mitología de la antigüedad. Posteriormente, el tipo de la mujer mortífera está omnipresente en el folclore popular y el arte de la cultura occidental. El arquetipo resurge en el romanticismo y florece particularmente en el arte de fines del siglo XIX y a inicios del siglo XX." (Houvenaghel 2008: 854)

Si bien Eugenia Houvenaghel y Aagje Monballieu indican que el ideal de mujer fatal está en "todas las culturas", no puntualizan en que fase de éstas tuvo más fuerza o vigencia. Ello se explica cuando las ubican en la tradición popular; inserta así en el

acervo cultural, se hace parte permanente en toda cultura. Pero si tenemos que buscar su mayor incidencia, podemos tomar el arte (principal vehículo de expresión humana) de finales del siglo XIX y principios del XX como ejemplo. Aquél tuvo sus principales representantes en la Literatura, uno, y en el Cine, otro. Es lógico deducir de ello que fuera en estas disciplinas donde más se expresó y desarrolló la mujer fatal.

Sin embargo, si bien se dan los "picos" de incidencia de este personaje, las autoras mencionadas también rescatan el fenómeno de la reinvención de la mujer fatal, lo cual, unido a su inserción en la tradición popular, nos lleva a considerar también su carácter de omnipresente en toda la historia humana desde su aparición primigenia. A esto se le suma el concepto del tiempo como fenómeno cíclico: "la mujer fatal se presenta como un elemento que, de acuerdo con la teoría heraclitiana del Eterno Retorno, vuelve a aparecer en todos los tiempos y en todas las tradiciones, siendo a la vez la misma y diferente" (Houvenaghel y Monballieu 2008: 865). Es la misma en esencia; pero es diferente, porque es la reinvención de ese referente en una época y cultura determinada.

Por otro lado, la historia enseña: más que la historia en sí, su conocimiento y utilización como lección de vida. Aplicando esto al hombre, su experiencia como género frente a la mujer fatal debería entonce servir como lección a los que vengan después. Concepciones como éstas son aplicadas en consejos brindados desde las fuentes más impensables, como es el caso de Eneas Silvio Piccolomini, quien luego sería el Papa Pío II, y que en la advertencia que hace sobre el tema, toma como referencia a la Historia: "Enseña también la estoria a los moços que en la reqüesta de la mugeres no anden mucho solícitos, los cuales mucho más de hiel que de miel tienen; más dexada la

lascivia, que los hombres torna locos, al exercicio de la virtud se den, que sola sus poseedores pueden hazer bienaventurados." (Piccolomini en Morros 2004: 80)

Es así como este personaje invoca no sólo a evitar a la mujer por los peligros de sinsabores y sufrimientos que encierra, sino a hacerlo optando por la vida reflexiva y virtuosa como medio ideal para distraernos de esa tentación. La misma advertencia se encuentra en el breve listado de algunas víctimas de mujeres fatales que Bienvenido Morros toma de la "Historia" de Eurídalo: figuras sobresalientes del pasado cuya imagen altiva se tambalea ante la confesión de sus miserias a manos de sus compañeras.

> "Sabes que ni el sanctísimo David, ni el sapientísimo Salomón, ni el fuerte Sansón, desta pasión fueron libres.
> (…)Virgilio, subido por un cordel, en el medio camino quedó colgado, pensando gozar de los abraçados de su amiga.
> En Aristótil como caballo subió la muger, y con el freno lo apremió y aguijó con espuelas." (Eurídalo en Morros 2004: 87)

Nótese que en los tres primeros casos, Eurídalo ya indica el carácter destacado y elevado de las víctimas. Los hombres son virtuosos y su virtud se ve victimizada y ridiculizada por la mujer sometedora. Otra vez aparece la oposición de la virtud, personalizada en el hombre, frente a la tentación y el sufrimiento, representadas en la mujer. Lo mismo se reafirma en la segunda parte, en la que dos grandes pensadores y referentes de la tradición antigua son vilipendiados a causa de una mujer en sendas anécdotas tragicómicas. La mujer fatal se fortalece así como lo que no debe ser en la sociedad, mostrándola como lo opuesto a lo aceptable o deseable y que sirve además como elemento instructivo de cómo lograr el adecuamiento social, oponiéndose en el pensamiento y la obra a este tipo de anti-modelos.

La necesidad por estereotipar lo más precisamente posible esta imagen ha permitido que no sólo se les ubique en un momento específico, sino también hasta en un lugar o cultura puntual: “En España, la mujer es una especie de enemigo peligroso a quien no está de más encerrar algunas veces” (Madame de Lambert en Larcher 1893: 56). Un concepto tan extremo sobre la mujer expresado nada menos que por otra mujer. Podríamos pensar que algo tendría que ver el enfrentamiento que durante gran parte de la historia moderna hubo entre Francia y España. En todo caso, sorprende que no sea un hombre quien lo declare, siendo como es el principal responsable de la existencia de esta imagen de mujer fatal en la cultura, tal como se verá más adelante.

Entre las culturas más importantes, debido a su relación con las epopeyas bíblicas y su rica tradición, está la cultura hebrea antigua. En ella se desarrolló con especial crueldad el desprecio hacia la mujer y las modalidades para hacérselo sentir. Desprecio que, como vimos previamente, defendería Thomas entre otros; más grave aun si tomamos en cuenta el hecho de que es la religión el aspecto de la vida de esa comunidad en el que se refuerza esta actitud: “Se decía en el talmud que era preciso dar gracias a Dios cada día por tres cosas: `Te doy gracias por no haberme hecho pagano, por no haberme hecho mujer y por no haberme hecho ignorante´” (Dumais 1987: 34). La religión hebrea, desde el centro de su dogma, iguala a la mujer con aspectos considerados como los más marginales por los eruditos religiosos, como eran la ignorancia (de la cual se autoexcluyen de manera soberbia) y la falta de fe en su Dios. Se agradece a Dios por esto pues, si no fuera así, ellos no habrían estado donde estuvieron, no habrían tenido los privilegios que tuvieron ni habrían gozado del temor y respeto que infundían.

Sólo podemos intentar imaginar las condiciones en las que las mujeres vivían en esta época a causa del prejuicio, no sólo relegadas, sino tratadas cruelmente, teniendo también en cuenta la diferente consideración frente a las mismas faltas en comparación con el hombre. Los castigos que recibían son el mejor ejemplo de lo que puede producir una concepción inspirada fundamentalmente en íconos religiosos como el de Eva, vista "no sólo como la seductora de la que es preciso desconfiar, sino como el ser débil, incapaz de resistir a la tentación" (Dumais 1987: 36).

Se le castiga por considerarse que no es digna de confianza (engañó -¿?- a su pareja) y por lo tanto peligrosa (provocó que ambos se hicieran mortales). Se le castiga porque es débil frente a la tentación. Pero, ¿se puede acaso ser algo peligroso y débil al mismo tiempo? Es posible si tomamos esa debilidad como la incapacidad de resistirse, lo fácil que le es adoptarla a su forma de ser sin mayores cuestionamientos. Los fundamentos del castigo tienen estrecha vinculación con la dominación patriarcal: "La mujer adúltera era condenada a muerte. La virgen desposada que era sorprendida en una relación sexual con otro hombre era lapidada, no por haber pecado contra la pureza, sino por haber ofendido al hombre al que había sido prometida" (Dumais 1987: 35). El castigo se constituye así en una manera concreta de expresar el repudio y la desaprobación, en el que la comunidad participaba activamente.

Pero la hebrea no ha sido la única sociedad que escarmentaba a las mujeres descubiertas en falta hacia el hombre. En la ley de los germanos, los castigos tenían que llevarse a cabo por etapas, empezando con que "el marido, habiéndole cortado el pelo y desnudándola, la arroja de la casa en presencia de los parientes; después la echa a latigazos por la villa (…)" (Larcher 1893: 285). La ley sajona no es tan elaborada,

aunque bastante más lúgubre pues según ella "la mujer adúltera debe ahorcarse ella misma (…)" (Larcher 1893: 285), y su "prima" anglosajona se fijaba más en asegurar que los azotes duelan, al ordenar "(…)que sus ropas le sean cortadas alrededor, a lo alto de la cintura y que sea azotada y arrojada en medio de las burlas del pueblo." (Larcher 1893: 285). También recopila una "costumbre que todavía existe en Inglaterra: (…)se le obliga a montar sobre un carnero negro, llevando la cola a manera de brida (…)"(Larcher 1893: 285), y el destierro como pena capital aparece en el "Derecho de Soleure, año 1506.- la mujer adúltera debe partir sin llevar más que una rueca y cuatro pfennings." (Larcher 1893: 285) Este último podría sonar benévolo, pero en aquella época que una mujer sea desterrada era exponerla a los peligros más atroces que le acecharían tanto en el camino al pueblo más cercano como en el mismo pueblo, una vez se enterasen del motivo de su visita. Finalmente, aparece la figura de Pedro III de Aragón, quien "permitió al marido tener a su mujer adúltera en cárcel secreta a pan y agua" (Larcher 1893: 285). Con excepción de la última, todas ellas tiene en común la denigración pública y la burla en retribución por haber provocado lo mismo sobre el esposo.

Podemos ver entonces como es que los conceptos de mujer fatal la reinventaron según la época, existiendo en mayor o menor medida en todas las culturas y mereciendo en todas el rechazo y la represión. La mujer fatal es mostrada como peligrosa y malvada y no digna de confianza, como el modelo del mal, de lo que no debe ser. Se defienden de esta manera los modelos culturales patriarcales y el hombre logra otra forma de restringir el potencial femenino.

1.1.2 Casos históricos famosos

Son muchos los casos de mujeres fatales que se han hecho conocidos a lo largo de la historia. Algunos parecen ser fiel representación de los hechos, pero en muchos otros se podría sospechar de algún tipo de enriquecimiento subjetivo por parte de las tradiciones orales y la libre interpretación de las fuentes, procedentes éstas de antiguos mitos y religiones, como la diosa sumeria Ishtar; de la tradición judía, como Lilith, "la primera esposa demoníaca de Adán" y Dalila; o de los mitos de la Grecia Clásica, como "Helena de Troya, Medea y Pandora" (Houvenaghel y Monballieu 2008: 854). La Roma Antigua también tiene su mujer fatal propia, representada en varios personajes, entre ellos: "A Delia, quien vive en el siglo I a.c. en Roma, se le conoce como la amante cruel de Tibulo, el poeta elegíaco romano (…) primero Delia rechaza a su marido para estar con Tibulo, después rechaza también a Tibulo para poder estar con otro amante." (Houvenaghel y Monballieu 2008: 863)

Pero si hay que buscar a las mujeres símbolo de esta imagen de fatales, Camacho, en un primer acercamiento, establece "(…) el ícono de la mujer fatal, centrado en las figuras de Cleopatra, Judith y Salomé, verdaderos ídolos de la perversión femenina" (Camacho 2006: 22). El caso de Eva no lo considera, y no le faltaría razón. Si bien es cierto que el relato bíblico la presenta como débil ante la tentación, no la presenta como la maquinadora del engaño. Si la presenta como la que tienta al hombre, pero no se percibe malicia en esto, sino más bien su voluntad de compartir aquel descubrimiento con su pareja. Eva más bien fue un modelo que se utilizó para perfeccionar uno más sofisticado que se fue completando y enriqueciendo hasta llegar a nuestros días.

La que sí parece ser un referente preciso y completo de mujer fatal es Salomé, famosa por haber logrado la decapitación de Juan el Bautista bailando para el Rey -su padrastro- con la complicidad de su propia madre. " Tal y como se concibió su figura legendaria Salomé representa la perversión sexual de una adolescente virgen que provoca los deseos más irrefrenables con sus bailes exóticos, al modo de la danza de los siete velos, y su anhelo satánico por poseer la cabeza santa del hombre que bautizó a Jesucristo" (Camacho 2006: 28). Salomé logra su propósito valiéndose de la seducción para complacer al Rey, quien no tiene más remedio que ceder a su pedido. La inspiración de Salomé fue la famosa danza árabe, la misma que sería utilizada siglos después por otra famosa mujer fatal, como se verá más adelante, y cuya semejanza con la primera ayudaría a encasillarla en el estereotipo. Y es que la influencia de la imagen de Salomé duró mucho tiempo, reavivándose con especial fuerza a fines del siglo XIX, en el que según algunos, "(…) Salomé llegó a ser el personaje emblemático de la mujer fatal más importante de fin de siglo" (Chaves 1997: 98).

Prueba de esta influencia, son las líneas que le dedica el poeta Rubén Darío en su obra "Los Cisnes y otros poemas" (1905):

> "En el país de las alegorías
> Salomé siempre danza
> Ante el tiarado Herodes,
> Eternamente.
> Y la cabeza de Juan el Bautista,
> Ante quien tiemblan los leones,
> Cae al hachazo. Sangre llueve.
> Pues la rosa sexual
> Al entreabrirse
> Conmueve todo lo que existe,
> Con su efluvio carnal
> Y con su enigma espiritual." (Rubén Darío en Camacho 2006: 33)

Nótese la relación entre lo genital y lo sangriento, entre la causa de caos y el misterio de sus motivos. Al final, ya no es de Salomé de quien se habla, sino que se generaliza a

todas la mujeres (la "rosa sexual") de todos los tiempos (baila "eternamente") como un enigma, un peligro para el hombre. El hachazo también podría relacionarse con la amputación y por lo tanto con la castración en el sentido más amplio, uno de los grandes miedos del hombre. Esta visión parece confirmarla Chaves, al indicar que mujeres como Salomé "sirvieron para concentrar muchos de los temores de castración y pérdida de imagen y poder por parte de los hombres" (Chaves 1997: 99).

Sin embargo, un aspecto que hace única y particularmente perversa a la imagen de Salomé es el del objeto de la seducción, pues "no debe olvidarse que la bailarina bíblica a quien seduce no es al casto Juan sino a su padrastro Herodes. Hay en la figura de Salomé una importante pulsión de incesto que normalmente se descuida (…)." (Chaves 1997: 104). Sin embargo, habría que puntualizar aquí que el incesto propiamente dicho es el de consanguinidad directa, cosa que no sucede entre hijastras y padrastros: podría más bien considerarse como un incesto de afinidad, en todo caso. El hecho es que una figura de mujer fatal semejante no parece repetirse con este matiz particular.

Otro personaje histórico adornado con infinidad de mitos y perversiones es el de Cleopatra, la reina egipcia. En su lado histórico es reconocida como valiente y gran estratega, no tanto de batallas cuanto de negociaciones, pues su imperio estaba en decadencia mientras que veía su cielo oscurecerse con la sombra del coloso romano.

Frente a esta realidad, Egipto necesitaba que sus gobernantes fueran diestros negociadores, artistas de la conciliación y la política para así lograr algún beneficio para su pueblo. Probablemente, la imagen de mujer fatal de Cleopatra haya nacido ahí, cuando propios y extraños no hallaban otra explicaciones para sus exitosas

negociaciones que las de sus artes amatorias, unidas a una excentricidad y despotismo infinitos. En resumen, la imagen que queda de ella es la de "(…)una mujer insaciable en sus apetitos sexuales, una mujer sensual y hermosa que cuida su piel dándose baños de esperma; una mujer que ajusticia sin el menor atisbo de piedad a los esclavos-amantes con los que vive noches desaforadas de amor y sexo" (Camacho 2006: 27). Personajes de la historia como estos ven transformada su imagen a través del mito y la leyenda, convirtiéndose en emblemáticos. (Chaves 1997: 96-97)

El personaje histórico se ve así ocultado por la leyenda, esta última creada por una necesidad desesperada de explicar su éxito de manera tal que no compita con las cualidades reservadas a un Rey, como su capacidad diplomática, entre otras explicaciones que alaben su inteligencia y valor, y no otras destrezas, como herramientas de buen gobierno.

Chaves también reconoce esta sobreposición, mostrando un ejemplo en el que se sacrifica la labor real de la reina y se destaca el aspecto frívolo, desmereciendo -¿intencionalmente?- su papel:

> "Se trata del personaje de un cuento de Theopile Gautier 'Une nuit de Clêopâtre' (1845), que inspirado en el personaje histórico, es mañosamente alterado para hacer de ella una encarnación de la belleza, l'ennui y el canibalismo sexual. De la Cleopatra sabia, políglota y protectora de la biblioteca de Alejandría nada queda. Lo que se quiere destacar es la mujer/mantis que ordena asesinar por la mañana a los amantes que había disfrutado en la noche." (Chaves 1997: 97)

Efecto parecido sufrió Mata Hari, famosa bailarina que "(…) encarnó la decadencia propia de Salomé con sus extravagantes danzas(…)" (Manzanera 2008: 212) en tiempos de guerra en el siglo XX, y espía confesa. Su historia está saturada de mitos y exageraciones, tanto que no es posible separar totalmente lo real de la ficción. La explicación que da Julie Wheelwright de esta mezcla parece coincidir con las

encontradas en Cleopatra, al decir que "(…) el mito de la espía-seductora perteneciente al mundo de la ficción refleja las fantasías masculinas" (Julie Wheelwright en Manzanera 2008: 211).

El hombre, nuevamente luchando contra sus miedos, tratando de controlarlos, se siente retado por la incursión de la mujer en sus dominios, esta vez, el espionaje: más aun cuando cientos, si no miles de ellas no sólo se enlistan sino que tienen gran éxito en su labor de inteligencia. Sin embargo, "la mayoría de mujeres que intentaron cumplir con su deber en el campo del espionaje durante la Primera Guerra Mundial no encajan ni en la imagen de *femme fatale* que popularizó Mata Hari, ni en la de víctimas inocentes con la que se ha etiquetado a Edith Cavell o Louise de Bettignies (…)" (Manzanera 2008: 196). Fueron personas que, a pesar de conocer el peligro en que estaban ellas y su familia, no dudaron en realizar estas labores por un fin que creían justo.

En el caso de Mata Hari, al igual que en Cleopatra, desaparecieron sus dotes como bailarina, que la hicieron famosa antes de conocerse su faceta de espía, que la reemplazó. Esta combinación hizo que fuera fácilmente señalable con el dedo y utilizada como escarmiento, no tanto por su supuesta traición, ni siquiera por atreverse a retar al hombre en su medio, sino más bien por haber destacado en ello de manera pública. Quedó así acuñada la imagen de Mata Hari como "el tipo de espía femenina que Hollywood se ha empeñado en mostrar, el de la 'vampiresa de película', fría, egoísta y vengativa, dispuesta a provocar una atracción casi demoníaca en los hombre con tal de lograr sus propósitos" (Manzanera 2008: 209).

Además de los ingredientes de perversión y depravación, comunes en las imágenes de Salomé, Cleopatra y Mata Hari, ésta última cuenta con "la incertidumbre en cuanto a su complicidad, la falta de claridad sobre su caso y su muerte violenta (…)" (Manzanera 2008: 214) como un elemento adicional que refuerza aun más su carácter mítico.

Los casos expuestos tienen en común el haberse atrevido a participar en el mundo patriarcal: Salomé, al pretender entrar –muy a su manera- en política, influyendo dramáticamente en decisiones que podrían considerarse de este tipo en aquella época; Cleopatra por llegar tan alto y Mata Hari por ser tan notoria, teniendo una profesión de dudosa reputación.

También descubrimos que a los castigos físicos señalados antes se les agregan otros a manera de reprensión moral y social. El más directo de ellos: etiquetarlas para la historia como mujeres fatales.

1.2 La Mujer Fatal como inspiración artística

1.2.1 Literatura

Vimos anteriormente cómo las concepciones de mujer fatal se mezclaban en la historia con los mitos y los miedos, dependiendo de la cultura y el momento en que se presentaban. Pero al final la historia es también una narración y por lo tanto puede ser observada como fenómeno literario:"(…) la dimensión sobrenatural de la mujer fatal se relaciona más con la instancia narradora de las historias –que suele ser masculina, y por lo tanto, influenciada por el miedo ante el peligro femenino- que con el auténtico carácter mágico de los poderes de la *femme fatale*" (Houvenaghel 2008: 855). Encontramos entonces a la mujer fatal como necesidad de expresión de los miedos, que

se dio desde la antigüedad en la historia narrada, y también en la literatura. ¿Habrá sido en ambas el miedo el vehículo moldeador de esta imagen?

No es coincidencia que una de las épocas más fructíferas en producción literaria haya sido precisamente aquella en la que se daban profundos cambios sociales y tecnológicos, como lo fue la última parte del siglo XIX. Estos cambios debieron tener necesariamente una influencia en la narrativa y en la poesía, pues eran éstas, entre otras cosas, formas de expresión.

> "La literatura finisecular se apoya en una serie de metamorfosis o máscaras que deben ser entendidos como nuevas invenciones masculinas. Es el hombre quien crea a la mujer mala y la crea a su imagen y semejanza, para deleite de sus sentidos y como válvula de escape de las tensiones sexuales que atenazan el inminente cambio de siglo" (Camacho 2006: 26).

Camacho incluye la variable de la "tensión sexual" al cambio de siglo. Se podría entender perfectamente como la inseguridad y la incertidumbre que arrastran estos momentos, unidos a la superstición por un lado, y al instinto de supervivencia y trascendencia, por otro. La angustia procreadora se encontraría así con el muro de las reivindicaciones femeninas, resultando en frustración e influyendo ésta en la concepción del entorno. Más de uno se lamenta de ello: "cuanto más os queremos, más nos atormentáis y tal vez nos encantáis tanto por los tormentos que nos hacéis pasar" (Demoustier en Larcher 1893: 61).

Fue pues un tiempo en el que los roles sociales se cuestionaron y empezaron a alterarse, las mujeres comenzaron a jugar un papel cada vez más protagónico y los hombre comenzaron a resentir esta incursión de las mujeres en su mundo: "(…)el escritor finisecular convierte la reivindicación femenina en una nueva perversión" (Camacho 2006: 34). Es más, si interpretamos sus obras, podríamos encontrar que pueden

aplicarse tanto a los cambios en una mujer en particular, como a su nuevo protagonismo en la sociedad, tal como se extrae de "A una Mujer" de Zorrilla: "para ti no había tiempo, /todo era paz, todo flores (…) Ayer era el sol brillante,/el cielo azul y sereno" (Zorrilla en Navas Ruiz 1995: 57). Es la "inocencia" social de la mujer, que se torna dramáticamente distinta, causando decepción en el autor, al reflejar "(…)la degradación, el secreto torcedor, el porvenir vacío" (Navas Ruiz 1995: 57).

La concentración de todos esos miedos tuvo a la mujer fatal como catalizador ideal. Las más truculentas fantasías la tuvieron como antiheroína y causante de todos los males, como culpable de todas las frustraciones del hombre, a la cual había que controlar, aunque sea "exorcizándola" a través de la escritura catártica. La mujer fatal resurge con fuerza y su figura adquiere aspectos definidos.

> "Las chicas galantes que aparecen en la literatura son mujeres suficientemente capaces de adoctrinar al hombre en los juegos del amor y la palabra. Son amorosas, coquetas, conocen mil formas de seducción para volver loco al cliente, pero también poseen altos vuelos intelectuales, y es precisamente en esta capacidad para equipararse intelectual y culturalmente al hombre, donde se alcanza el mayor grado de perversión. No hay mayor placer que el que pasa por el filtro de la inteligencia." (Camacho 2006: 26).

Y no sólo se define en su relación de dominación con el hombre, sino también en su contrapunto explícito con su opuesto, al cual martiriza: la mujer pura.

> "Javier Herrero señala que la relación entre la virgen y la hetaira constituye el ´centro diabólico de la escritura de finales del siglo XIX, por medio del cual se comunica el conflicto espiritual de la época (…). Así, la virgen simboliza la ´incontaminación…frente a la civilización industrial´, mientras que la hetaira tiene como ´morada…el templo sacrílego de la sensualidad y el poder, del vicio y el crimen´ " (Cruz 1992: 30).

Estas construcciones argumentales encuentran muchos exponentes, algunos más oscuros que otros, algunos más exitosos que otros en su misión de formar, intencionalmente o no, el arquetipo de mujer fatal en el conciente colectivo.

Cada escritor ha tenido su acercamiento particular a este modelo de mujer. Mientras podemos hallarla en Gustavo Adolfo Bécquer como " (…)la mujer que lleva al amante a la locura, a la muerte o a matar a un ser querido" (Woolsey 1964: 277), en la poesía de Baudelaire "la mujer simboliza el mal, el nuevo ángel caído, hermoso, luciferino y mortal, que arrastra al hombre hacia las zonas oscuras de su personalidad." (Camacho 2006: 27), dándosele así un carácter sobrehumano.

La mujer se presenta como una deliciosa tentación, pero de cuya promesa de goce se cuelgan las más terribles desventuras. Una imagen que atrae y atemoriza al mismo tiempo, pero ante cuyo poder el hombre enceguecido está condenado desde el principio "(…)hacia su propia destrucción, pero también hasta formas de goce carnal inimaginables" (Camacho 2006: 26).

En "Circe", Julio Cortázar hace una representación de la hermosa diosa griega, "una de las *femmes fatales* de la Odisea" (Houvenaghel y Monballieu 2008: 856), en el personaje de Delia Mañara, mientras que José Martí tiene en Lucía Jerez, de su obra "Amistades Funestas", a la mujer funesta, como resultado de la "feminización de la muerte" (Cruz 1992: 34) que puebla su poesía. En ella "(…)la muerte no sólo cobra atributos femeninos, sino también eróticos y, en el fondo, viene a ser una alegoría de la mujer (o viceversa)." (Cruz 1992: 34). Algunos incluso descubren un referente cercano a Lucía en la vida real del poeta: "(…)sus atributos restantes la emparentan en la opinión de algunos críticos, con la esposa de Martí, es decir, con la mujer tradicional: es celosa, posesiva, y limita las aspiraciones idealistas del hombre al que ama (´Yo no quiero que tu veas nada, Juan`)(…)" (Cruz 1992: 31). En todos ellos se siente la

fatalidad, el terrible destino del hombre como inevitable. La causante de sus miserias es la mujer fatal o "funesta".

En "La Ajorca de Oro" de Bécquer, la influencia de la mujer como causante de fatalidad es más indirecta, pero su fuerte presencia se siente como una opresión constante, gracias a la cual, a pesar de la superstición y el miedo que sentía Pedro Alfonso de Orellana, decide igualmente complacer a su mujer, María Antúnez de Toledo, con tal de mantener sus favores. Ella ambicionaba la ajorca de oro de la iglesia de la localidad, a la cual el desventurado hombre ingresa, para ser presa de su imaginación y perder la razón (Woolsey 1964: 278).

Esto se asemeja a lo que José Zorrilla propone en "Mañana voy, nazarena", "[donde] se toca el [tema] del esclavo moro, puesto en libertad, pero que, rechazado por la cristiana que ama, prefiere retirarse a Córdoba para morir" (Navas Ruiz 1995: 61). Aquí la mujer no causa la muerte del fiel amante ni intencionalmente ni empujando a su víctima de manera conciente a la perdición, sino que su rechazo la provoca como consecuencia natural.

En otra obra de Bécquer, "El Beso", se repite la figura aunque con variables fantásticas. En esta historia, el protagonista se enamora de una estatua de piedra, ufanándose de ella frente a los amigos. Al abrazarla, la pareja de piedra, que forma una sola pieza con la mujer, mata de una bofetada pétrea al atrevido desventurado (Woolsey 1964: 278). Bécquer pareciera decirnos que la influencia de un amor no correspondido puede trascender la vida misma, de tan fuerte que es su poder, pues al protagonista "el amor por una mujer que ya no vive le ha costado la vida" (Woolsey 1964: 278).

En la literatura, los estereotipos también sirven de inspiración para que en base a ellos se cree una nueva versión, adaptada a la época. Cortázar también reinventa a una mujer fatal paradigmática, como es la diosa Circe, atribuyéndole las mismas características a su personaje femenino, como el hecho de que "Delia –bella y sabia- aplica básicamente el mismo modo operativo que la diosa homérica: la del arte culinario en el cual la dulzura seduce y al mismo tiempo trae consigo peligro" y donde "Tanto Circe como Delia confrontan a sus víctimas masculinas con animales que simbolizan humillación –cerdos o cucarachas" (Houvenaghel y Monballieu 2008: 860).

Ambas comparten también la capacidad de urdir intrigas, de tejer conspiraciones. De aquí que se asocie a estos personajes "con la araña, animal negativo que simboliza la feminidad fatal (Durand 1969: 115)" (Houvenaghel y Monballieu 2008: 863).

Por su parte, una muestra de la imagen negativa que sobre la mujer elabora José Martí es la que descubre Rubén Darío, "quien mejor ha captado el sentimiento que la mujer fatal inspira a Martí, al indicar que aquella es `el peor martirizador` e `irremediablemente enemiga` (…)" (Cruz, 1992: 30). Las imágenes que se descubren en la obra de Martí refuerzan esta idea, al hablar de "el seno fatal de una hermosura" (José Martí en Cruz 1992: 31) o al no limitarse a atacar la lujuria, sino realizando un acercamiento desconfiado de la mismísima pureza, para la cual tiene los versos más violentos:

> "¡Dios las maldiga! Frívolas e impuras
> Guardan tal vez el cuerpo con recato
> Como un vaso de Sevres donde humean
> Hidras ardientes y espantosos trasgos
> ¡Dios las maldiga!, y si pueda sepulte
> Todo rostro que el alma real oculte!" (José Martí en Cruz 1992: 32)

La historia de Calixto y Melibea en La Celestina, obra atribuida a dos autores, es también un buen ejemplo de cómo construir una imagen de la mujer como ser cruel, por despreciar el amor de su pretendiente. En esta narración puede ser hallada la misma inspiración en el remedium amoris que impulsó a Piccolomini (Morros 2004: 82), mientras que la condensación (clímax) de su concepción de la mujer perversa parece estar muy bien representado en la larga lista de insultos que el personaje de Sempronio le enumera a su amo Calixto:

> "¿Quién le contaría sus mentiras, sus tráfagas, sus cambios, su liviandad, sus lagrimillas, sus alteraciones, sus osadías…, sus disimulaciones, su lengua, su engaño, su olvido, su desamor, su ingratitud, su inconstancia, su testimoniar, su negar, su revolver, su presunción, su vanagloria, su abatimiento, su locura, su desdén, su soberbia, su sujeción, su parlería, su golosina, su lujuria, su suciedad, su miedo, su atrevimiento?" (Anónimo y Rojas en Morros 2004: 88).

Pero así como se incluye en la misma personalidad fatal a la destrucción y al placer, también se dan contradicciones y tratos injustos a la hora de poner en la misma balanza al hombre y a la mujer. Por ejemplo, mientras que Martí trata con gran dureza a las féminas en su obra, en ellas el hombre aparece como "en absoluto responsable de sus experiencias eróticas" (Cruz 1992: 31), justificando el donjuanismo de sus personajes masculinos e incluso el suyo propio. Jacqueline Cruz incluso compara este caso con el del cantautor contemporáneo Joaquín Sabina, reconociéndolo como conocido mujeriego que en algunas canciones se victimiza y en otras se ufana de su donjuanismo (Cruz 1992: 31-32). Este papel de víctima del amor parece percibirlo también Wallace Woolsey, al decir de la obra de Bécquer que "(…)la atracción del amor se ejerce solamente sobre el hombre", aunque reconoce que en algunas obras "(…)la mujer no está ajena a la pasión" (Woolsey 1964: 279).

Hasta el momento, vemos que la gran mayoría de mujeres fatales en la literatura tienen un poder demoledor sobre el hombre, llevándolo al abismo, sin opción de redención.

Esto pareciera confirmar lo que algunos autores sostienen, en el sentido de que en toda narración sobre mujeres fatales la fémina siempre vence al final (Houvenaghel y Monballieu 2008: 856). Sin embargo, existen muestras de que las cosas no son blanco y negro, incluso en la literatura. Es el caso de La Corza Blanca de Bécquer y El Resplandor del Ocaso de Francisco Soler. En la primera, Garcés, el protagonista perdido de amor no correspondido por una misteriosa mujer, de la que "(…)será siempre el blanco del desdén y de la burla(…)" (Woolsey 1964: 279) , desea darle como regalo la cosa más rara del mundo: una Corza Blanca. Finalmente cuando la encuentra, se da cuenta de que ese ser maravilloso y el objeto de su amor eran uno mismo (Woolsey 1964: 279). Aquí la víctima de la fatalidad es la mismísima mujer fatal. En todo caso es la que paga las peores consecuencias; el hombre vivirá con la pesada carga, pero es un destino con más opciones que el primero.

En la segunda, la mujer perversa es conducida a la locura por Astorga, luego de llevar a la muerte a Armando, el hombre objeto de sus abyecciones (Chaves 1997: 114). De todas formas esta es una victoria parcial, al igual que en "La Corza Blanca" de Bécquer. Si bien la mujer fatal logra su objetivo, no lo hace "al final", sino que también recibe su castigo. Zorrilla, cuyo hijo predilecto es el famoso Don Juan Tenorio, "(…)con 72 mujeres burladas y 32 hombres muertos en desafío" (Dowling 1989: 451), tampoco podía dejar de reivindicar al hombre frente a la mujer que osa engañarlo. En "Honra y vida que se pierden no se cobran, mas se vengan", se describe la historia de Pérez, que descubre la infidelidad de su esposa Margarita con Mendo Abarca. Ante esto, decide matar a su esposa y ultraja a Leonor, la esposa de Mendo. Luego de mucho tiempo, disfrazado de cura, hace que Leonor confiese el suceso, con Mendo escuchando

escondido. Este último, enceguecido de furia, asesina ahí mismo a su esposa (Navas Ruiz 1995: 69-70): el hombre burlado triunfa al final.

Zorrilla va mucho más allá en los relatos fantásticos hasta llegar, en su obra "Elvira", a niveles de "venganza, terror, tenebrismo", donde "lo más interesante es la transformación de la protagonista en bruja" (Navas Ruiz 1995:65). Pero donde logra dar otra vuelta de tuerca es al añadirle al tema el elemento diabólico en "Las Dos Rosas". En esta última se cuenta la tragedia protagonizada por una mujer que deja a su pareja por un poderoso señor feudal. El hombre despechado huye, pero regresa próspero tiempo después a cobrarse venganza ayudado por Satanás, quemando el castillo de la noble pareja, que perece en sus propias nupcias. Luego de un tiempo, el asesino conoce a otra Rosa y en la noche de bodas ella, transformada en "el espíritu diabólico de la primera, (…) incendia el palacio del novio, que muere abrasado" (Navas Ruiz 1995: 73) El autor explicaría este depurado dominio de la narración fantástica con otra fantasía, al afirmar que la inspiración se lo daba la mandrágora, planta de propiedades mágicas (Navas Ruiz 1995: 170-171) Coincidentemente, Joaquín Sabina usaría tiempo después la imagen mágica de este brote para nombrar uno de sus trabajos, quien sabe si queriendo apelar así a sus favores iluminadores como lo hizo antes Zorrilla.

La lista de mujeres fatales en la literatura parecería interminable. Pero podríamos finalizar mencionando a otros ejemplos, como Hyacinthe, en "La`-bas" de Joris Karl Huysmans "una mujer fatal y literalmente diabólica" (Huysmans en Chaves 1997: 105); la Niña Chole del Marqués de Valle Inclán, "aquella mujer desnuda, velada por las llamas" (Del Valle Inclán en Chaves 1997: 106); Elena de Rivas en "La Cabellera" de Efraín Revolledo, quien "contemplaba el sufrimiento de su víctima con un deleite digno

del Marqués de Sade" (Revolledo en Chaves 1997: 108). O más puntualmente en el siglo XIX, la época literaria de mayor incidencia "fatal", en el cual según Houvenaghel y Monballieu destacan figuras como "(…) La belle Dame sans Merci (John Kyats, 1819), Lorelei (Personaje del folclore alemán, utilizado por H. Heine en 1823) y Carmen (de Mérimée 1845). Pensemos también en las representaciones de la mujer mortífera en las obras de Oscar Wilde, Edvard Munch y Gustav Klimmt, entre otras" (Houvenaghel y Monballieu 2008: 854).

Hemos recorrido brevemente la influencia que tuvo la imagen de mujer fatal como inspiración literaria en figuras resaltantes de estas artes, especialmente durante finales del siglo XIX, y hemos visto cómo aquellas figuras adquirieron fuerza por sí mismas. La riqueza del momento histórico contribuyó de tal manera a la riqueza de personajes tan potentes y de tanta actualidad, que su influencia en la sociedad habría sido decisiva en la asimilación cultural de los estereotipos así creados.

1.2.2 Cine

Otra de las más importantes formas de expresión del arte humano es el Cine. Su reciente aparición en la cultura humana ha contribuido muchísimo en la difusión de valores y antivalores culturales a lo largo de su corta existencia, si la comparamos con la vigencia de su contraparte literaria. Es de esta última que se ha nutrido, bien sea llevando al ecran grandes obras narrativas y del pensamiento humano, o bien para plasmar –sólo en imágenes, primero y también en sonido, después-, historias imaginadas en guiones originales. Pero aun en estos últimos siempre veremos la repetición, la "reinvención" de íconos culturales, escondidos o evidentes en la tradición y el mito, de donde son reflotados y puestos sobre la mesa en un nuevo impulso de la eterna dialéctica humana.

Uno de los íconos cinematográficos por excelencia es el de la mujer, y más concretamente la mujer fatal, la cual encuentra aquí una manera mucho más completa de difundirse como estereotipo. El cine le brinda la posibilidad no sólo de ser leída, sino vista y escuchada por miles de personas casi en simultáneo. Si a esto le agregamos el hecho de que la aparición del Cine coincide con uno de los picos de la mujer fatal en la historia, comprenderemos por qué esta imagen está tan internalizada en nuestra mente como referente cultural y como esto impulsó la aparición de toda una sub-categoría en la disciplina, denominada "film noir" (cine negro) "(…)uno de los pocos períodos del cine en el que las mujeres son símbolos activos, no estáticos, son inteligentes y poderosas, así como destructivas, y de cuya sexualidad emana poder y no debilidad" (Place en Kaplan ed. 1980: 35)[1].

Place señala al cine negro como el espacio en el que se hace evidente el cambio social de la época, al decir que la mujer ya no es un ser inanimado e intrascendente, lo cual coincide con su papel más participativo en la sociedad. Pero notemos también que la reconoce como símbolo; antes de un tipo y luego de otro opuesto. Y es que la mujer ha sido siempre un referente en las sociedades, personificando en ella valores como la justicia, el amor, la maternidad o el sacrificio; la diferencia es que ahora tiene el poder para dominar este mundo de hombres, donde, al igual que vimos en el caso de la inspiración literaria de la mujer fatal, el "Film noir es una fantasía masculina, como lo es la mayoría de nuestro arte"(Place en Kaplan ed. 1980: 35)[2].

[1] "(…)one of the few periods of film in which women are active, not static symbols, are intelligent and powerful, if destructively so, and derive power, not weakness, from their sexuality." (Place in Kaplan ed. 1980: 35)

[2] "Film noir is a male fantasy, as in most of our art."(…)" (Place in Kaplan ed 1980: 35)

Dotada con estas poderosas herramientas contextuales y tecnológicas, la *femme fatale* será el motivo de múltiples piezas fílmicas. Sin embargo, en opinión de algunos, tal poder sería sólo aparente, si consideramos la reflexión que sobre el tema hace Slavoj Zizekj al analizar el cine negro: "el destino de la mujer fatal es el film noir, su derrumbe histérico final, ejemplifica perfectamente la proposición laconiana de que `la Mujer no existe`; su poder de fascinación oculta el vacío de su inexistencia." (Zizekj en Sepálveda 2007: 184). ¿Es ésta la venganza del hombre desesperado por controlar a la mujer emergente y contestataria? La verdadera esencia de la mujer está oculta debajo de sofisticaciones y actitudes; es la mujer misteriosa de la que poco se sabe.

El hecho es que la primera impresión es potente. El conjunto de simbolismo que se reúnen en una sola mujer hace secundario frente al público cualquier análisis más profundo. "(…)el estilo visual le da tanta libertad de movimiento y dominio que es su fuerza y su textura visual sensual la que se imprime inevitablemente en nuestra memoria, no su destrucción final" (Place en Kaplan ed. 1980: 54)[3]. Las características que describían a la mujer fatal en la narrativa de fines de siglo se reproducen ahora ante los ojos de un mundo maravillado por la novedad y encandilado por sus maneras y actitudes: Una nueva reinvención.

> "La iconografía es explícitamente sexual, de la misma manera que explícitamente violenta a menudo: largos cabellos (rubios u oscuros), maquillaje, y joyas. Cigarrillos con sus rastros difuminados de humo pueden convertirse en signos de sensualidad oscura e inmoral, y la iconografía de la violencia (principalmente armas) es un símbolo específico (como lo es probablemente el cigarrillo) de su antinatural poder fálico. La *femme fatale* está caracterizada por sus largas y espléndidas piernas (…)" (Place en Kaplan ed. 1980: 45)[4].

---

[3] "(…)the visual style gives her such freedom of movement and dominance that it is her strength and sensual visual texture that is inevitably printed in our memory, not her ultimate destruction." (Place in Kaplan 1980: 54)

[4] "The iconography is explicitly sexual, and often explicitly violent as well: long hair (blond or dark) make up, and jewellery. Cigarettes with their wispy trails of smoke can become cues of dark and immoral sensuality, and the iconography of violence (primarily guns) is a specific symbol (as is perhaps the cigarettes) of her ´unnatural´ phalic power. The femme fatale is characterised by her long lovely legs (…)" (Place in Kaplan ed. 1980: 45).

Es interesante descubrir como es que las mismas analogías que se hallaron en los personajes literarios antes estudiados se encuentran también en el cine. Ejemplo de esto es el mantenimiento de la araña como símbolo asociado a la mujer fatal en el film noir, a la que por ello también llega a conocérsele como la " (…)´mujer araña´ (…) a medida que ella teje una red para atrapar y finalmente destruir a su joven víctima (…)" (Place en Kaplan ed. 1980: 43)[5].

La propuesta comunicativa de este tipo de cine motivará el nacimiento de las llamadas "divas", actrices que representarán el ícono con gran talento, formando parte de la era dorada del celuloide. Cada una de ellas aportará con su estilo particular al estereotipo, ahora audiovisual y casi táctil, de la mujer fatal; imagen que muchas veces desbordará los límites mismos del ecran, confundiéndose con la vida real. Entre las que más destacaron hemos querido tomar como representantes a tres: Marlene Dietrich, Rita Hayworth y Sharon Stone.

Nacida en Alemania, Marlene Dietrich es una de las principales restituyentes de la mujer fatal en el cine. Con "una personalidad fuera de toda medida" (Jeanne y Ford 1981: 89) no sólo tuvo un total dominio sobre este tipo de personajes, sino que le dio un sello particular e innovador "que no tenía nada que ver con el que había reinado sobre las pantallas desde Theda Bara y Nita Naldi" (Jeanne y Ford 1981: 91).

Esa fuerte personalidad fue reconocida incluso por sus detractores y críticos, como fue el caso de Jacques Feyder que protagoniza un "choque de egos" con Dietrich, de la cual se expresa con ironía: "Marlene Dietrich tiene mucho encanto. Lo usa con sorprendente

[5] " Norma Desmond in Sunset Boulevard is the most highly stylised ´spider woman´ in all of film noir as she weaves a web to trap and finally destroy her young victim, but even as she vesically dominates him, she is presented as caught by the same false value system" (Place in Kaplan ed. 1980: 43).

virtuosidad, Conoce admirablemente su oficio. Como naturalmente no rueda más que filmes, Marlene Dietrich no se preocupa más que de una cosa, que el filme sea efectivamente un filme Marlene Dietrich" (Feyder en Jeanne y Ford 1981: 199-200). Este dudoso elogio daría a entender que la actriz habría tenido mucho de mujer fatal detrás de cámaras, una personalidad dominante que rivalizaría con los mismísimos directores de cine a la hora de imponer su sello personal en la obra.

Su debut oficial fue en la película alemana "El Angel Azul" (1930), pues "hasta entonces sólo había aparecido en pequeños papeles." (Jeanne y Ford 1981: 164). El impacto de su presencia en la pantalla fue tal que desplazó al protagonista, encarnado en el actor Emil Jannings (Jeanne y Ford 1981: 164). La historia trata sobre un profesor de apellido Rath que, enterado que sus alumnos acuden a una taberna a ver a la bailarina Lola-Lola, decide ir y encararla. Al final se une a ella en matrimonio, iniciando así una cadena de humillaciones que finalizan con su muerte, en el aula donde alguna vez enseñó (Gubern 1973: 284-285). Sobre esta película, Roman Gubern resalta " (…) su turbio erotismo, con la provocativa belleza de Lola-Lola exhibiendo sus espléndidas piernas enfundadas en medias de seda, subrayado por el lujurioso punto de vista de la cámara baja, y su sadismo implícito, que hurga sin piedad en la llaga de la degeneración física y moral del antiguo profesor (…)" (Gubern 1973; 285-286).

La crueldad más pura se personifica en la figura de Lola-Lola, una "vamp devoradora de hombres" (Gubern 1973: 286) que revive esta imagen mítica con especial maldad. A pesar que Dietrich hizo muchas películas más personificando a mujeres fatales, ya sea recreando a mujeres célebres como Catalina II de Rusia en "Capricho Imperial" (Jeanne y Ford 1981: 57-58), o a *femmes fatales* que para seducir apelaban primero al encanto

natural antes que al sex-appeal más o menos sofisticado como en "Angel" (Jeanne y Ford 1981: 92).

> "En ´Marruecos´ (Morocco 1930) no sólo no devora al hombre (…) sino que en la escena final arroja sus lujosos zapatos para correr tras él y compartir como una humilde beduina los riesgos y penalidades del desierto. En ´Fatalidad´ (Deshonoured, 1931) se convertirá en espía por amor, traicionará a su patria y será fusilada, y en ´El Expreso de Shangai´ (Shangai Express, 1932) sacrificará su honor para salvar al hombre que ama" (Gubern 1973: 299).

El cambiante contexto temporal hará virar lentamente el rumbo hacia otro tipo de personajes. Las nuevas regulaciones en la producción del séptimo arte presionarán para regresar a la mujer a su rol sacrificado y de acompañante fiel. Aunque luego, como se verá más adelante, ocurrirá todo lo contrario.

Otra gran figura del género es Rita Hayworth. Su belleza, su gran desempeño actoral y su carisma hipnotizante hicieron que muchos creyeran que "es difícil para una *femme fatale* ser desconocida y estar ´ausente´, cuando está encarnada por alguien tan conocido y presente como Rita Hayworth" (Dyer en Kaplan ed. 1980: 96)[6]. Y es que los papeles de mujer fatal que actuó Hayworth afirmaron con gran fuerza grandes reivindicaciones, como el ser "una mujer sexualmente viva" (Place en Kaplan ed. 1980: 48)[7] , afirmando su derecho a tomar la iniciativa, o "´estar ahí por ella´ (y no por el héroe)." (Dyer en Kaplan ed. 1980: 95)[8], como se ve en "Gilda", afirmando su independencia existencial.

Richard Dyer descubre en "Gilda" un elemento que devela la verdad oculta tras el telón de las mujeres fatales: la necesidad del hombre por controlar a la mujer transgresora de las normas que ellos crearon y que les favorecen. Los miedos frente a ello se ven

---

6 " It is difficult for a femme fatale to be unknowable and ´absent´, when incarnated by someone so known and present as Rita Hayworth" (Dyer in Kaplan ed. 1980: 96).

7 "(…) a sexually alive woman (…)" (Place in Kaplan ed. 1980: 48)

8 " (..) ´being there for her own sake´ (and not just for the sake of the hero)." (Dyer en Kaplan 1980: 95)

ilustrados, a manera de autocrítica del film noir en sí mismo, en la famosa canción "Put the Blame on Mame" (Culpa a Mami), clímax de la película. "El contenido de la canción, unido a su privilegiada ´puesta en escena´, apunta hacia la ilegitimidad del hombre al culpar a la mujer, ahí donde el cine negro se preocupa en afirmar justamente eso" (Dyer en Kaplan 1980: 95)[9].

"Gilda" sirve así como un autodiagnóstico de las verdadera frustraciones que mueven a la sociedad a expresarse, culpando de todos los males del mundo a quien ve como la suma de todos sus miedos.

Algunos años han pasado. Las guerras, la tecnología y los movimientos sociales no sólo han acelerado la inserción de la mujer en la actividad laboral sino que en ella desempeñan el liderazgo y han sabido crear su propio mundo, totalmente autónomo al del hombre. Es en este contexto más contemporáneo que aparece Sharon Stone como una de las más recientes versiones de la *femme fatale*:

> "(…) una variante de la mujer fatal (con raíces cinematográficas en Theda Bara, Marlene Dietrich y otras) modernizada por la cultura feminista y la inserción de la mujer en la Universidad y el mercado de trabajo, la difusión de los modernos métodos anticonceptivos y la consiguiente liberalización de la sexualidad. Típicamente esta mujer es soltera o divorciada, tiene un nivel educativo alto, una ocupación alta o medio alta estrechamente relacionada con la cultura, carece de lazos familiares ´activos´, vive sola y ¡albricias! es rubia (…) (Cardoso 1996: 48).

Las "raíces" que menciona Manuel Cardoso nos confirman la naturaleza de constante reinvención de la imagen de mujer fatal, sólo que el rompimiento con el mundo masculino ya es total. Ya ni siquiera le interesa adaptarse a sus simbolismos y deseos

[9] " The content of the song, together with its privileging ´mise en scene´, points to the illegitimacy of men blaming women, where film noir generally is concerned to assert just that." (Dyer en Kaplan 1980: 95)

para lograr sus objetivos: simplemente "no lo necesita" (Cardoso 1996: 49), el hombre es prescindible.

Ese es el delito que debe pagar Catherine Trammel, personaje principal en la película "Bajos Instintos": su "autosuficiencia". Llegar a este extremo fue posible entre otras razones gracias a la abolición del famoso "Código Hays", al que todos los directores debieron ceñirse durante años. Debido a estos parámetros, la mujer fatal del cine nunca pudo independizarse totalmente, hasta Sharon Stone (Cardoso 1996: 49).

La mujer fatal alcanza así su perfección en el cine, libre de ataduras, moderna y poderosa. No es un poder prestado, es un poder real: la mujer fatal si "existe"; si descubre su esencia. Ahora es el hombre el que debe adaptarse para sobrevivir, a sabiendas de que no será bienvenido.

1.3 La Mujer Fatal en los Medios de Comunicación

1.3.1 Realidad y noticia

Desde siempre el hombre se ha encontrado con la gran brecha que separa aquella mujer ideal que ha construido en su fantasía con la que encuentra todos los días en su vida diaria. "Qué hombre, que lo sea ama a una mujer más que por el espíritu puro que supone en ella, o por el que cree ver en sus acciones (…) Así, en un día dejan de amar los hombres a la mujer a quien quisieron…cuando un acto…les revela que en aquella alma no existen la dulzura y superioridad con que la invistió su fantasía (…)" (José Martí en Cruz 1992: 35) ¿Pero debemos –como también se preguntaba "Gilda"- culpar a la mujer por ello?¿No se debe amar acaso lo que se conoce de alguien, antes que lo que se supone de esta persona? La fantasía –un idealismo al fin- de encuentra dolorosamente

con la realidad al no corresponder con ella. ¿Acaso sólo se puede amar lo idealizado? Esta decepción es también una de las causas de la aparición de la mujer fatal en esa misma fantasía, a manera de venganza.

Desde otro punto de vista podríamos ver que no es la realidad la que se descubre al final, sino la que se intenta ocultar desde un principio debajo de aquella fantasía: "Desde la aristocracia de la literatura se crea a la becerra lúbrica a la que se adora y canta en la Sodoma decimonónica y se omite de forma deliberada a la mujer de carne y hueso, a la del día a día, a la que no es portadora del misterio y el enigma del mundo, sino sólo un telar de desdichas" (Camacho 2006: 35). Y es que la cotideaneidad es mucho más compleja que la ficción, pero está parametrada por el hombre, que la concibe como un sistema correcto y sencillo. Por lo tanto se desconcierta ante la menor perturbación en él.

Los medios de comunicación se convertirán en una nueva herramienta del hombre para tratar de controlar estas perturbaciones o transgresiones; una nueva forma de ahuyentar y reprender a estos demonios.

> "Sólo hay que consultar las muchas historias de lujuria, de muerte, de satanismo, camufladas en el inevitable lenguaje publicitario, o contemplar la explosión de colorido de las llamadas "reinas de la noche" (o drag-queens), o examinar los símbolos (…) de la música pop, o el lenguaje polisémico de los tatuajes, para corroborar que estas nuevas manifestaciones de la sexualidad artística responden también a los vaivenes que sufre la sensibilidad en este arranque de milenio " (Camacho 2006: 35).

Los medios de comunicación audiovisuales hacen patente aquello que antes podía ser considerado sólo como fruto de la imaginación y el talento creativo. Los medios se instalan así como los intérpretes de la realidad, y como los que definirán qué es realidad de acuerdo a sus filtros. A través de estos filtros pasará irremediablemente la mujer.

Pero, ¿existe la mujer fatal en la realidad? Frente a quienes podrían remitirla estrictamente a una fantasía inspirada en la frustración cultural del hombre, otros la describen y se explican su existencia desde coyunturas verificables, de manera que la línea divisoria realidad/ficción se hace difusa, primero presentando las causas que llevan a una mujer a convertirse en transgresora por maltrato: "son mujeres que salen de la institución familiar porque se ha quebrado la alianza o contrato, debido a la omnipresencia de un marido alcohólico que las golpea, que no las satisface sexualmente –o que las engaña con amantes- y que, sin embargo, no desea dejarlas libres." (Sepálveda 2007: 178). Luego, se explica desde un contexto de conveniencia económica y apariencia social:

> " Actitud comprensible si se considera las condiciones laborales de las mujeres en los años cincuenta, donde es difícil que logren un ingreso que asegure su emancipación, pues, recién entran al mercado laboral. Debido a esto, creen que para obtener dinero deben relacionarse con hombres que lo posean para, idealmente, arrebatárselo. En ese punto tienen una lógica similar a la de una prostituta, pues, ven como única salida económica la venta de su cuerpo a un tercero. Ellas están dispuestas a aliarse con delincuentes, actuando para seducir al incauto mediante la exhibición de su cuerpo. La *femme fatale* es ambiciosa. No tiene vocación de pobreza, de ama de casa sufrida; acepta que la cultura este dominada por un amo al cual más vale reproducirlo en todos los espacios, para dormirlo o hipnotizarlo mientras roba o gasta su dinero. La *femme fatale* prefiere poner su cuerpo en la cama, antes que estropearlo en la máquina laboral" (Sepálveda 2007: 180).

Un sórdido cuadro como este, establece el reino de las divas del film noir en la casa de al lado. Pero se nota también que aquí la mujer fatal huye inicialmente del nuevo rol laboral de la mujer, hecho que paradójicamente le insufló el aliento de vida en aquel momento de la historia. Por otro lado, la caracterización del hombre como "amo" no es muy acertada, teniendo en cuenta que ese privilegio, frente a una mujer fatal, sólo podría creérselo él mismo. Tal vez pueda interpretarse en el sentido de que se le reconoce como amo sólo en apariencia, con tal de "tener su favor".

En cuanto al primer caso (rompimiento del matrimonio), se presenta una de las situaciones más comunes en los conflictos de pareja de la sociedad actual como origen de la mujer fatal, lo cual la hace mucho más plausible y menos ajena. De hecho son la causa de muchos crímenes pasionales; aquellos que rebalsan las portadas de los periódicos sensacionalistas a diario.

Retomando el tema del espionaje como contexto en el que se forjaron mujeres fatales en la época de las grandes guerras, consideremos las informaciones que sobre las espías se daban: "Los retratos que tanto la ficción como los medios de comunicación, e incluso los informes oficiales, han hecho de las agentes secretas de este período se alejan en gran medida de la realidad histórica." (Manzanera 2008: 196). Aquellos que supuestamente debían dar una información objetiva al público hicieron suyos los estereotipos que flotaban en el imaginario bélico-popular de entonces, contribuyendo a amalgamar la idea de espía femenina con la de "(…)la mujer hermosa, cargada de erotismo y sin escrúpulos(…)" (Manzanera 2008: 209).

Desde entonces se percibe ya la diferencia en el tratamiento de los roles del hombre y la mujer en la información. Si nos remitimos específicamente al caso peruano como ejemplo, vemos que "la mujer no es fuente, ni objeto ni sujeto relevante de la información de los medios(…)" (Alfaro y Pinilla en Promudeh 2002: 27).

La idea de una mujer protagónica se debilita aquí. Los medios no permiten que en ellos (supuestos referentes de la realidad) el género que logró el dominio del mundo masculino en la ficción lo haga en su fuero. Los medios procurarán siempre que el rol de la mujer en la noticia sea secundario.

"Así, por ejemplo, en las noticias que se relacionan con la vida política y económica del país, además de tener como actor principal al hombre, es él quien predomina en los roles de opinión, análisis y argumentación; mientras la mujer aparece más como espectadora o testigo de los hechos" (Promudeh 2002: 28). Estas son poderosas limitaciones al surgimiento de la mujer como tal, y con mayor razón de una mujer fatal que marque la pauta. ¿Se valen los medios de la realidad para evitarlo? Una cosa es permitirse esas licencias a la hora de la creación artística; otra muy distinta –y mucho más "peligrosa"- sería avalarlo donde la gente se pone en contacto con lo que "se le presenta" como lo real.

Ampliando en el mismo tema, Rosa María Alfaro, de Calandria, señala la paradoja de la mujer en la televisión, en la que "No hay noticiero que deje de incorporarla como locutora o presentadora, pero no como protagonistas de la agenda pública del país o la región (…)" (Alfaro 2009: 43). Lo que protagoniza la mujer en la televisión es el papel de víctima eterna, "a quien el hombre ha de rescatar" (Promudeh 2002: 29), limitándose a llorar y lamentarse, a suplicar y a someterse frente a su salvador (Alfaro 2009: 43); como tomadora de decisiones no es tomada en cuenta.

Y no es que no existan estas mujeres de decisiones, emprendimientos y líderes de opinión o que reten al hombre con este poder, lo que hay es un ninguneo de estas capacidades por parte de los grandes filtros mediáticos, sacrificándolos por destacar en ellas otros elementos que distraigan al público de los primeros.

Pareciera que la decepción y miedo que produce en el hombre la constatación de las diferencias entre la mujer ideal y la real, influyera en su necesidad de evitar que esto se

haga evidente en los medios –más exactamente en su versión de la realidad-, por lo que filtra y edita, condiciona y estigmatiza. Sólo permitirá que aparezca, bastante restringida, en una porción de la fantasía mediática.

1.3.2 Fantasía Mediática

Hay un sector de la noticia que se cruza con la fantasía. Un lugar cuyo origen se remonta al momento en el que "como las celebridades han incrementado su presencia en los *mass media*, las noticias se han visto obligadas a reconocer y promover el culto a los famosos(…)" (Langer 2000: 70): es la prensa sensacionalista.

Es en ella donde la mujer fatal encontrará el ambiente ideal para reinventarse y robustecerse mezclando la realidad con la fantasía, lo cual le permitirá extender nuevamente su red, esta vez hacia una nueva víctima: el consumidor

> "En la prensa sensacionalista la mujer sí es protagonista, pero su protagonismo reposa en una imagen díscola y libertina. El valor de la imagen de la mujer reposa así en su capacidad para el affaire y el ejercicio de su sexualidad, explotada al máximo en el doble sentido con que se tratan las leyendas que acompañan las fotografías de vedettes en las portadas." (Promudeh 2002: 30)

La *femme fatale* encuentra así, en personajes como las vedettes y modelos de farándula, un referente real sobre el cual tejer la fantasía, atrapando al lector (o más bien espectador). Es una promesa que nunca se cumplirá para él, trayéndole frustraciones y decepciones muy reales. Desde este nuevo trono, la mujer fatal manipula a su antojo las emociones de los hombres. Se presentará incluso como víctima, pero sólo para obtener ganancias de este "montaje comercial" (Promudeh 2002: 30)La fórmula es sencilla y exitosa, y a diferencia de su contraparte cinematográfica, se cuida de que la separación entre la mujer real y la idealizada sea casi imperceptible.

¿Y que hay con las telenovelas? ¿Existen en ellas mujeres fatales, y si es así -y se da con la anuencia de los medios- son realmente fatales? Las telenovelas se suponen inspiradas en la realidad. Su puesta en escena rara vez invoca elementos mágicos u otros que la alejen de ser una versión de la cotideaneidad. Por esta razón es que la telenovela es utilizada para imponer roles y situaciones puntuales que se repiten una y otra vez, con escasas excepciones, en todas ellas. Dentro de su argumento, invoca estereotipos que pueden ser tradicionales o, en menor medida, modernos. En uno más que en el otro, la mujer está encasillada en roles seculares, de los que difícilmente se le permite salir. Y si lo logra, es dentro de los límites de un modelo patriarcal.

En las telenovelas tradicionales la mujer se moviliza en términos de dependencia (emocional y económica), sumisión y la realización de roles tradicionalmente asignados a la mujer (cocina, tejidos). En la telenovela moderna, si bien se descubre a una mujer empresaria, las actividades en las que se involucra siguen ligadas a sus roles estereotípicos (moda, alta cocina, etc) (Promudeh 2002: 9-15). Sin embargo, en esta última, "(…)las tomas y el vestuario espectacularizan el cuerpo de la mujer, a diferencia de las tradicionales que lo ocultaban, rescatando únicamente la belleza del rostro. En este caso, la belleza femenina es presentada a partir del lenguaje corporal de la mujer" (Promudeh 2002: 14). Vemos así que ni siquiera en la telenovela moderna la mujer deja de ser un objeto. A lo mucho la protagonista llega a ser objeto sexual además de "(…) bella, elegante, frívola, sumisa, alienada, derrochadora, superficial…" (Iriarte y Orsini 1993: 57). Pero nunca llega a la sofisticación, inteligencia y maquiavelismo de una *femme fatale* a carta cabal.

Existen, sin embargo, algunos ejemplos de esfuerzos realizados para cambiar esta situación y avanzar hacia el rompimiento de esta visión tradicional de la mujer. En Brasil, se da el caso de la telenovela "Los Gigantes" (1980) en el que se intenta romper con la imagen de víctima. "Paloma, su personaje principal, es una mujer de horizontes amplios, libre, no objeto de acción, sino sujeto de decisiones" (Iriarte y Orsini 1993: 97).

La mujer se esfuerza por crear sus propias reglas, deja de ser pasiva, organiza su entorno, se traza metas. Es decir, se arroga muchos de los roles que se consideraban exclusivos del hombre.

Pero en la gran mayoría de los casos se da el modelo tradicional. Esto es entendible en el sentido en que se evita la confrontación de los estereotipos, mas bien reforzándolos. Así las propuestas son más digeribles y comercialmente más viables. Además, la telenovela tiene un público mayoritariamente femenino y tradicional. El presentar en ellas a una mujer fatal no sería bien recibido, pudiendo incluso provocar quejas.

En la publicidad sucede algo parecido. Al revisarse varios ejemplos de publicidad televisiva, podremos ver que la mujer es presentada como ama de casa o como objeto sexual. Puede ser seductora, sensual y hermosa, pero casi nunca llega a la transgresión o a la maldad, ni conduce al hombre (por lo menos de manera directa y conciente) a su perdición. Esto último podría sin embargo reconsiderarse, si tomamos en cuenta ejemplos "indirectos" contemplados en algunos casos literarios, aunque a diferencia de estos, en la publicidad la destructora y la víctima están en diferentes contextos: uno es el imaginario, el otro es el real.

Bajo la misma perspectiva, podemos encontrar una semejanza entre la prensa sensacionalista y la publicidad en la manera cómo una mujer objeto puede resultar fatal a través de la promesa nunca cumplida: " (…)la publicidad representa la producción en masa de impulsos fetichistas, de todo tipo de sueños eróticos y aventuras repletas de promesas utópicas" (Furones 1984: 29). Esto siempre y cuando se considere en el papel de víctima al público consumidor.

La mujer objeto tiene gran cabida en múltiples estrategias publicitarias, pero mientras sus características sólo le sirven para "´premiar´ al hombre con su sola presencia (sin hablar, argumentar, mostrar alguna habilidad, etc.)" (Promudeh 2002: 26), la *femme fatale* las utiliza en beneficio propio. Ella no es un objeto, sino más bien un "sujeto" sexual. Los papeles en los que se limita a la mujer en la publicidad están estrechamente vinculados con los que se le reconocen en la realidad "el de encantadora, eficiente y puntual servidora doméstica, y el de sugerente y seductor símbolo y objeto erótico" (Furones 1984: 28).

A pesar de que algunos opinan que esta cosificación de la mujer en la publicidad ha empeorado con los años, refiriéndose puntualmente al caso español, (APAP 2004: 58), otros indican todo lo contrario:

> " (…) varias décadas de críticas a la representación publicitaria de la mujer (…) han tenido finalmente su efecto en la publicidad (…); los cambios se han hecho notar principalmente en dos aspectos: el nuevo rol laboral de la mujer (desde los años setenta más y más anuncios han mostrado a la mujer en tareas profesionales)(Courtney y Whipple, 1983) y una radical autonomía e incluso capacidad de someter al hombre" (León 1996: 212).

La mujer fatal encuentra así finalmente un lugar donde aparecer representada. Si bien es cierto está destinada a productos muy específicos, ya se pueden encontrar registrados algunos ejemplos:

> "(…) el anuncio de una mujer sosteniendo una botella de vodka con el titular ´ya no quedan ángeles´; un automóvil dirigido a la mujer que busca cuidarse a sí misma; una mujer que lleva el volante mientras su partner va al lado, en un anuncio de cigarrillos rubios; o una mujer que da consejo profesional a un hombre en el anuncio de una empresa de trabajo temporal" (León 1996: 212).

Los demonios remplazan a los "ángeles"; aparecen nuevamente los cigarrillos en la simbología fatal del poder fálico reclamado por la mujer, que es quien lleva las riendas; y finalmente el rol activo lo asume la mujer, que le cede el rol pasivo al hombre. Pero es la publicidad de perfumes la que más se acerca a las facetas propias de una *femme fatale*, pues en ella "(…)puede ser protectora, princesa, hechicera o vampiresa (…)" (León 1996: 213). Esto probablemente se deba a la sofisticación que envuelve esta categoría y que remite directamente al aura que rodea a la mujer fatal.

Hemos visto como la fantasía mediática también ha buscado restringir, con mayor o menor éxito según el formato, las posibilidades de la mujer de retar a lo establecido a través de la transgresión, especialmente en las telenovelas. En otros casos, como en la prensa sensacionalista o la publicidad, logra hacerlo tomando al consumidor como víctima indirecta de la mujer objeto que, al ofrecer la promesa incumplida, se acerca más al estereotipo fatal.

CAPITULO 2

BREVE ANALISIS DE LA MUJER FATAL EN LA OBRA DE JOAQUIN SABINA

"Porque el amor cuando no muere mata,/
Porque amores que matan nunca mueren."

Joaquín Sabina.

Luego de haber tenido un breve acercamiento al mundo, la historia y la iconografía de la mujer fatal, corresponde buscarla y analizarla en las canciones de Joaquín Sabina. Sería materia de un trabajo más amplio el abarcar esta imagen en toda la obra del desenfadado cantautor español, debido al volumen de la producción artística del autor. Por ello hemos elegido (difícil decisión) tres canciones, en las cuales consideramos que se hace referencia al estereotipo en estudio de manera directa y abundante. Habríamos querido también considerar otras tantas, como "Contigo" del álbum "Yo, mi, me contigo" (1996), pero de ella nos basta y sobra la referencia que acompaña el título de este segundo capítulo.

2.1 **"Princesa"** (Sabina 1985)

Esta composición está incorporada en el álbum "Juez y Parte", publicado en 1985 (Anexo 1). En ella se cuenta la historia de una mujer "caída" (Martínez 2006: 40), narrada por un hombre con quien compartió intensas vivencias y que rompe finalmente con ella en un intento de redimirse ante sí mismo y evitar seguir la misma ruta de degradación en la que parece estar atrapada la "Princesa" en cuestión.

El narrador parece sentir cierta nostalgia por lo vivido, lo cual se une a la melodía que, contrariamente a lo que uno podría pensar para el tema que trata y el lenguaje duro que utiliza, es más bien melancólica, pausada y hasta remitente a una búsqueda de reconciliación con el pasado. El personaje de esta historia parece haber tenido pleno dominio sobre el narrador. Esto se deduce de varios momentos, como aquél en que la recuerda cuando aun era una mujer hermosa y en pleno uso de sus facultades, que ya se vislumbraban turbias: "Cuando eras la princesa/de la boca de fresa/cuando tenías aun esa forma/de hacerme daño."

El narrador invoca con igual sentimiento aspectos contrapuestos de la mujer. Por un lado su belleza, y por el otro el maltrato que recibía de ella. Esto último no parece reprochárselo en el pasaje, sino más bien evocarlo con nostalgia. Adicionalmente, el hecho de llamarla "Princesa" denota ya una sumisión jerárquica de él hacia ella, cuyo carácter monárquico refuerza su imagen dominante y avasalladora. Dicha sumisión se percibe a lo largo de la historia, expresada unas veces con cariño: "Cuantas veces hubiera/dado la vida entera/ por que tú me pidieras/llevarte el equipaje", y otras con rencor y dureza, como el coro: " Ahora es demasiado tarde princesa/búscate otro perro que te ladre, princesa."

La situación de la mujer se complica debido a malas compañías, personificadas en un "gurú", que bien podría ser un comercializador de droga que se la ofrecía como algún tipo de pasaporte hacia un nivel superior. Aunque parece referirse más a un gurú de la moda, pues líneas abajo lo puntualiza en "Tú que sembraste en todas/las islas de la moda/las flores de tu gracia". La separación que esto causa entre los dos la dibuja Sabina como un "silencio oscuro" "levantado" entre ellos como un muro. La oscuridad

remite al efecto de las drogas en la mente y en la socialización de individuo. La oscuridad y la referencia a muros nos puede crear la imagen de una cárcel -como aquél castigo autorizado por Pedro III de Aragón (pag 13)- destinada a seres marginados, "prisioneros del aislamiento social contemporáneo"(Martínez 2006: 40), el mismo destino de marginación que se le asigna a la mujer fatal. Así pues, la chica es una modelo, inmersa en el mundo de vicios y drogas que caracteriza a muchos de estos círculos de la imagen y el glamour.

Al final de la historia la degradación se acentúa. El descontrol invade la vida de la mujer, quien desesperada acude a todos los medios para aliviar su adicción, desde los amigos: "vale, déjame veinte duros", hasta el robo: "¿cómo no ibas a verte/envuelta en una muerte/con asalto a farmacia?". Así se completa un cuadro que bien puede referirnos al de una mujer fatal por sus rasgos, los cuales coinciden con varios de los presentados previamente.

Entre ellos están el de él como sumiso y el de ella como sujeto dominante: una de las "antiheroínas" (Martínez 2006: 38) del repertorio de Sabina: una sumisión de la que la víctima parece lograr zafarse, pero muy a su pesar.

También está la presentación de la mujer como una belleza tal que es contratada como modelo. La belleza es requisito necesario de toda mujer fatal, pues a través de ella es que logra captar el favor del hombre, favor que se confirma presente y logrado en esta historia al extraerlo de los siguientes versos: "¿Con que ley condenarte/si somos juez y parte/todos de tus andanzas?"

Esta belleza además le permite a la mujer tener ingresos como modelo. Se nota aquí un elemento más de la mujer fatal: se incorpora al mundo laboral (destinado, como se vio antes, únicamente al hombre en una sociedad patriarcal) a través de aquello que le permitirá captar la atención masculina: su propia belleza. Esta belleza, es la misma que Martínez describe en la obra de otros autores muy cercanos a Sabina, como Joan Manuel Serrat, presentada como un simbolismo materialista: "el materialismo avasallante que parece haberle preocupado profundamente al cantautor catalán, encuentra forma en el cuerpo de una mujer progresivamente plastificada, para la cual no hay romanticismos ni filtros de amor que valgan mas que ´cubrirla de diamantes o montarle un piso´"(Martínez 2006: 35).

Ese mismo materialismo lleva a la mujer al corazón de la sociedad de las apariencias donde el dinero lo es todo y donde la mujer "no existe" (pag. 32) debajo de aquella cobertura de belleza. Esta misma imagen es recurrente en la obra de Sabina, como veremos más adelante.

La Princesa es una transgresora contra el sistema, no sólo por el dominio que ejerce sobre los que la rodean, sino además a través de la droga y el robo. Incluso parece entreverse una situación de permanente ingreso y salida de la cárcel: "Sigue con tus movidas/pero no pidas/que me pase la vida/pagándote fianzas", por las que incluso le habría supuesto más de "veinte duros" al bolsillo de su leal súbdito.

Resulta difícil concebir esta historia sin involucrar al cantautor en ella, pues es sabido que "(…) Sabina también ofrece en sus temáticas, ya sea que éstas estén ligadas al sexo femenino o no, diferentes niveles de acercamiento a su universo personal, que van desde

el retrato casi autobiográfico hasta la reflexión filosófica y cultural." (Martínez 2006: 38). La narración en primera persona y la referencia a una realidad cotidiana fácilmente ubicable son elementos que también ayudan a tener esta percepción. "Princesa" se constituye así en una descripción de los terribles efectos que una mujer con rasgos de fatal puede tener en la vida de los hombres a los que somete.

2.2 "Mujeres Fatal" (Sabina 1994)

Esta canción se publicó como parte del disco "Esta Boca es Mía", puesto a la venta en el año 1994 (Anexo 2). En su gran mayoría es un retrato sórdido de la mujer, matizado con algunos desfogues positivos. Sabina inserta grandes dosis de simbolismos y figuras novedosas para representar la complejidad de la mujer.

Sobre esta misma composición Adriana Martínez afirma que "(…) posiblemente la canción 'Mujeres Fatal'(1994) sea uno de los mejores intentos de este cantautor de colectivizar y resumir su particular expresión y relectura de lo femenino, revisitando a las mujeres desde su soledad hasta su tradicionalismo, pasando por los derroteros del materialismo, la sensualidad y lo sublime" (Martínez 2006: 40).

Si seguimos en esa dirección podemos verlo hablar por ejemplo de la mujer perdida, vagando sin rumbo ni destino en la vida, arrastrando "maletas cargadas de lluvia". Las maletas implican que salió del hogar, pero tan intempestivamente que no llevan dentro más que la lluvia acumulada en el camino. Si ubicamos este cuadro en el tema de la canción, no sería difícil intuir que su partida pudo originarse en un engaño y el consiguiente repudio por parte de su pareja.

El culto a la apariencia y la búsqueda desesperada de status en algunas mujeres se ve también representada en las que "sueñan con trenes llenos de soldados", imagen a la que se ha recurrido muchas veces en el cine como la estrategia que usan algunas mujeres para encontrar un "buen partido". El hecho de que estos trenes vengan "llenos" en sueños podría incluso relacionarse con la imagen de una vampiresa ninfómana (pag 17), estereotipo relacionado directamente con la mujer fatal.

El coro de la canción condensa muchas metáforas que juntas definen para el autor a la mujer fatal: "Hay mujeres veneno, mujeres imán, / hay mujeres consuelo, mujeres puñal,/hay mujeres de fuego, /hay mujeres de hielo, /mujeres fatal." El veneno, como aquellos sentimientos de odio y venganza; el imán, por su facilidad para atraer al hombre siempre desde la óptica de la "promesa de goce nunca cumplido" (pag. 5), que aparentemente se atenúa con el "consuelo" el cual, integrado al contexto del coro, se puede interpretar como una de las herramientas de la que se vale la mujer fatal para lograr el dominio sobre su víctima. Finalmente, el fuego y el hielo contrapuestos pero incluidos en la misma imagen: el fuego como relativo tanto a lo demoníaco como a lo pasional; el hielo como la crueldad, el sadismo y la indiferencia frente a la perturbación causada en su víctima.

El mismo contrapunto lo utiliza el autor seguidamente, al hablar de que "Hay mujeres que tocan y curan, que besan y matan". En ambas situaciones hay un contacto, pero mientras que en uno es salvador y milagroso, en el otro caso es mortal. Además relaciona estrechamente un elemento vinculado al amor (el beso) con la muerte, por lo que una vez más se deduce que la promesa de amor es utilizada para lograr la venganza final, representada en la muerte real o espiritual de la víctima.

Sabina también presenta a la mujer abriendo "agujeros negros en el alma", es decir, envileciendo el corazón de su víctima. Se presenta así al hombre como aquel cuyo corazón se torna oscuro, lleno de intrigas vertidas en él por la mujer fatal. Una oscuridad que absorbe todo rastro de buenos sentimientos y los reemplaza por desconfianza y miedo hacia todo lo que no sea el objeto de su devoción. Así creerá que todo aquello que ella le diga que es malo lo es, que todo aquel que ella le diga que esta en su contra lo está, etc. Un alma oscurecida, nula, absorbida por la maldad de la *femme fatale.*

Otra de las figuras utilizadas para representar a la *femme fatale* es aquella de la aparente conciliación como punto de quiebre hacia niveles insospechados de revanchismo: "Hay mujeres que empiezan la guerra firmando la paz". Cuando el hombre piensa que finalmente todo ha sido aclarado y perdonado, la guerra de la venganza recién se inicia. La victimización masculina (pag. 27), en este caso, se enmarca en un contexto netamente varonil: la guerra. La irrupción, en este contexto típico de una sociedad patriarcal, acerca aun más a estas mujeres con el estereotipo de la *femme fatale:* es más, en clara muestra del dominio que tienen de él, utilizan la estrategia bélica de la supuesta llegada a la paz para así causar que el enemigo relaje sus defensas, para poder hacerle un daño mayor al reemprender el ataque.

Sabina también coincide con la imagen de "mujer inexistente" que encontramos líneas arriba, al decir que: "Hay mujeres envueltas en pieles, /sin cuerpo debajo". Es el efecto de la superficie sobre la esencia de la mujer. Todos los accesorios utilizados por la mujer fatal para calzar con el ideal femenino que desea el hombre impiden ver su

esencia. Sin ellos, la mujer es nada: las "pieles" a que se refiere el autor son una referencia directa a la apariencia y el lujo, propio de las mujeres fatales más exitosas.

Al escuchar el verso "Hay mujeres en cuyas caderas /no se pone el sol", lo primero que se nos viene a la mente es un paisaje curvilíneo, un horizonte accidentado. Pero tal vez una clave para descifrar esta simbología está en algunas ideas de Sabina sobre la influencia de la música latinoamericana en la española: "En España la gente ya no tenía caderas, contaba más la marca que la ropa, el envoltorio que lo que había dentro, y Latinoamérica nos está devolviendo cosas que le dimos para nuestro bien." (Sabina en Pancani 1999: 54). Es decir, la sensibilidad recuperada a través de la música. Esa sensibilidad es la que parece inexistente en la figura de la mujer fatal; la sensibilidad, el romanticismo que podría sugerir una puesta de sol no tendría mayor significado ni efecto en ella.

Sabina es etiquetado como un "cantautor urbano" (Pancani 1999: 49) entre otras razones por sus referencias directas a la vida cotidiana, sobre todo para relacionarla con el tedio y la rutina, aquello que se debe retar con la transgresión. Esa misma necesidad no sólo la siente él, sino que incluso **la exige en sus colegas cantautores españoles,** a los cuales llega a calificar como "(…) muy buenos, pero no demasiados transgresores" (Sabina en Pancani 1999: 53). Vemos entonces que, en lo que respecta a la transgresión, Sabina se acerca a las mujeres fatales él mismo; de ahí su inspirada referencia a ellas en sus letras, ya sea a través de elogios o de advertencias.

Esa misma rutina a ser transgredida, se refleja en la similitud entre trabajo y sexo que menciona en "Hay mujeres que van al amor / como van al trabajo". Aquí pinta de

cuerpo entero a la mujer fría, carente de emociones y sentimientos hacia su pareja, bien sea por una infidelidad o por el simple gusto de hacerlo padecer la carencia de afecto, incluso en la intimidad. Pero ello mismo podría enmarcarse en una sociedad represiva, en las que no se permite que la mujer sienta. La rutina social se infiltra así, de un modo u otro, en la relación de pareja.

Finalmente, Sabina habla de la mujer fatal como causa de locura, locura como resultado o locura como impulsadora del hombre a hacer cosas que jamás hubiera pensado hacer, con tal de lograr los favores, intencionalmente inalcanzables, del objeto de su ciega adoración.

Se completa entonces un cuadro abundante en matices, simbolismos y elaborada belleza poética. El fondo mágico y surrealista es reforzado por el acompañamiento musical, creando una atmósfera de permanente amenaza, de un poder inminente del que no se puede escapar una vez que nos convertimos en su víctima.

2.3 "Aves de Paso" (Sabina 1996)

Canción que incluyó el cantautor en su disco "Yo, mi, me, contigo", en 1996 (Anexo 3), año de gran actividad, lleno de conciertos y tremendos éxitos de venta.

"Aves de Paso" es un compendio de las mujeres en la vida de Sabina. A diferencia de "Princesa" no le canta sólo a la mujer fatal –no lo es por lo menos contra él-, sino principalmente a aquellas con las que compartió una aventura amorosa, confirmando de paso su fama de "(…) querendón de mujeres de poca y alta monta (…)" (Pancani 1999: 49). El músico resume los momentos que parecen causarle mayor nostalgia en sus

letras, desde su despertar sexual adolescente con una niñera, hasta referentes bíblicos –estos sí, icónicos- de mujer fatal.

Las podemos encontrar atisbando en algunos renglones, como el caso de las "peligrosas rubias de bote". Aquí parece referirse a una de las modalidades de la prostitución clandestina, la cual en muchos países utilizan de embarcaciones para acoderarse por las noches en determinados puertos y recibir ahí a los clientes. Ante cualquier signo de un operativo policial, sólo tienen que zarpar. El hecho de que las califique como peligrosas parece referirse a que son de armas tomar, lo cual no sería nada extraño debido a la naturaleza de su actividad y con la clase de gente con la que tienen que enfrentarse en esos puertos, tanto o más peligrosos que ellas mismas. Pero a renglón seguido Sabina las santifica, hablando del "relicario de sus escotes" donde "perfumaron mi juventud". Una vez más aparece la fascinación que despiertan los personajes marginales en el hombre, que llega a endiosar a una mujer, no a pesar de ser peligrosa, sino precisamente por eso.

De igual manera menciona por su propio nombre a algunas mujeres famosas del cine, arte y hasta de la Biblia; unas más fatales que otras. Algunas como Mata-Hari o Salomé aparecen etiquetadas como mujeres fatales por diversos autores cuyas apreciaciones han sido incluidas líneas arriba: otras no, pero son igualmente reconocibles, como Marylin, Magdalena y Fátima. Estas últimas podrían ser reconocidas como mujeres fatales en tanto que transgresoras, a excepción de la última que sí tiene un perfil fatal mucho más completo. Eso sí, todas coinciden con una imagen de mujer "objetificada sexualmente" (Martínez 2006: 36), característica inherente a la mujer fatal.

Otra forma de referirse a la *femme fatale* es mediante la negación de aquello a lo que rinde homenaje: "A las flores de un día / que no duraban, / que no dolían, / que te besaban, / que se perdían.". Son los amores fugaces, aquellos que se encuentran y coinciden en ganas y momento, pero sin buscar aprovechar la relación con motivaciones ajenas a las puramente pasionales. No "duran" por ello. El autor pone en la misma balanza la relación que "dura" con la que "duele". Son las relaciones formales y estables de las que tiene tendencia a huir para evitar el dolor. Ese dolor se puede interpretar como engaño, decepción, manipulación, sometimiento. Pero habría que precisar que también existen relaciones duraderas que no duelen, y otras que no tardan en terminar precisamente porque una de las partes se descubre burlada.

También las considera "pañuelos cura-fracasos"; otra vez la mujer-objeto, un pretexto recurrente para que los hombres se refugien en una relación, para olvidar (o vengarse) de la otra. Es aquí donde "El héroe de la aventura se ve obligado a reconocer sus cicatrices."(Montero en Sabina 2003: 13). Estas son las mujeres idealizadas por el hombre debido básicamente a que les dan lo que ellos desean. No son "promesas sin cumplir" como las fatales que dejaron durmiendo en casa, no utilizan lo que saben que son anhelos masculinos para someterlos (aunque sabemos que en el caso de la prostitución sí hay una búsqueda de beneficio propio, el monetario). El "fracaso" al que se alude entonces es el no haber podido satisfacer sus deseos sin tener que sacrificar nada: se maneja entonces la idea de la mujer formal como chantajista sexual.

No queda claro, sin embargo, qué tan reales son estas mujeres que Sabina incluye en las diversas situaciones que describe, ya que a lo largo de la canción, así como hace un compendio de mujeres, hace lo mismo combinando los títulos o versos de varias de sus

composiciones anteriores. De aquí que se podría considerar que existe una necesidad en el cantautor de acercar lo cotidiano a lo idealizado para poder ser evocable y adaptable a una composición poética.

Lo fugaz de estas relaciones unido a su idealización explica que hayan generado gran nostalgia en el autor, quien no encontró mejor manera de homenajearlas y hacerlas eternas plasmándolas en letra y música. Una manera de hacerle trampa a la vida, de jugarle sucio al tiempo.

CAPITULO 3

ACERCANDO PERCEPCIONES SOBRE LA MUJER FATAL

3.1 Joaquín Sabina y la Historia

Al abordar la presencia histórica de la mujer fatal hemos tenido oportunidad de conocer desde dónde se formó esta imagen en la cultura humana, los fundamentos en que reposa y su permanencia a través de los siglos, reinventándose y enriqueciéndose con visiones de cada época y cada coyuntura humana.

Esa imagen de mujer fatal fue usada de inspiración en diversas ramas artísticas, como la música, en la que se mueve el cantautor Joaquín Sabina blandiendo composiciones que van de lo obsceno a lo romántico, y en las que se ven referencias generales y específicas a la mujer fatal en la historia. Entre las referencias específicas están los ejemplos encontrados en la canción "Aves de Paso" analizada previamente, en la cual aparecen mencionadas figuras históricas como María Magdalena, Mata Hari, o Salomé, habiendo sido las dos últimas examinadas en el inicio de la investigación (pags. 18 y 14 respectivamente).

Como se vio previamente, el tono de la canción es de homenaje a aquellas mujeres "que no duraban, que no dolían". No se llega a comprender entonces la inclusión de Salomé en ella, pues si bien se podría explicar por una adoración masculina hacia su tormento no es precisamente una imagen ajena al dolor, ni que haya sido de breve duración, pues lo más probable es que el episodio de Salomé con el Rey para pedirle la cabeza de Juan

el Bautista no haya sido el único de los caprichos con los que atormentaba al corrupto soberano. Otros elementos de la historia de Salomé, como la amputación o la danza, también están incluidos en los símbolos de Sabina; la amputación en las "mujeres puñal" y la danza en las "mujeres que bailan desnudas", ambas incluidas así en la pieza "Mujeres Fatal".

Si bien Sabina no habla de Cleopatra específicamente, podemos encontrar también una semejanza entre la imagen de esta reina egipcia y algunos versos de Sabina. Cleopatra es conocida también por haber logrado alejar por algún tiempo el desastre que se cernía sobre Egipto con sus artes negociadoras (pag 17). Su carácter monárquico la hacia también jefa del ejército de su país y por lo tanto relacionada a la guerra. Esta relación también la utiliza el cantautor español al hablar de las "mujeres que empiezan la guerra, firmando la paz" en "Mujeres Fatal". En ambos casos, la mujeres ejerce pleno dominio sobre un ámbito supuestamente reservado a los hombres. Aun así Cleopatra tuvo tiempo de negociar, seducir, velar por su pueblo, ejercer el gobierno, etc. Esta complejidad y versatilidad femenina también se ve en "Mujer fatal", cuando se aprecia la lista de definiciones rica en matices, contradicciones y símbolos de esta mujer según Sabina. ¿Cuánto podría decir una compositora sobre el hombre en una canción?

Como vimos ya Mata-Hari es mencionada por Sabina como mujer fatal. De ella vimos que mucho hubo de ficción entremezclada con su figura histórica. Una ficción producto, como siempre, de las fantasías masculinas(pag 18), queriendo incluso generalizarla a todas las espías de la época de las Grandes Guerras (otra vez la mujer en un mundo de hombres). En este caso Mata-Hari, tampoco coincidiría al igual que Salomé en la definición de "aves de paso", pues duraba (desde el punto de vista de sus misiones, que

fueron varias) y dolía (en cada desengaño del enemigo enamorado). Más bien sí se podría hacer la semejanza si nos centráramos únicamente en su faceta de bailarina exótica, en la que ni dura, ni duele, besa y se pierde. En todo caso, parece ser un esfuerzo de reivindicación ensayado por Sabina hacia ellas, destacando su lado que "no duele" como homenajeable. Al que "sí duele" le reservó un lugar preferencial en las letras de "Mujer Fatal".

Joaquín Sabina también coincide con la percepción contradictoria de la mujer fatal (cap 2 pag 6). Vimos que tanto la fuerza creadora como la destructora pueden estar contenidas y formar parte de esta imagen (pag 2), en la mayoría de los casos para que las primeras sirvan de herramientas a las segundas. El cantautor español también lo hace patente en sus composiciones, por ejemplo al indicarnos en su canción "Mujeres Fatal" que "hay mujeres que tocan y curan, que besan y matan", verso del cual se hizo ya una breve interpretación (cap 2 pag 7).

Al expresarse así, Sabina actualiza, hace su propio proceso de reinvención de la Mujer Fatal manteniendo su carácter de contradictoria y coincidiendo en ello con la figura histórica. En este punto debemos recordar que la reinvención de los modelos se ha dado siempre en la historia (pag 5 y 8). Al dar Sabina su versión, se incluye en dicho proceso, y su perspectiva será a su vez –como ya lo va siendo para miles de seguidores- un nuevo punto de partida en este proceso infinito.

En todo caso, se ve aquí una segunda coincidencia entre la tradición histórica y la obra de Joaquín Sabina.

La mujer fatal como transgresora que se apoya en la complicidad masculina se ve en la historia (pag 3) al igual que en la obra de Sabina (cap 2 pag 4). Un ejemplo en la obra de este talentoso músico natural de Ubeda, es la mención hecha en "Princesa" de que "somos juez y parte, todos de tus andanzas". El favor de la víctima, ávida de la promesa sin cumplir, encuentra un terreno común.

El carácter de fatal de este tipo de mujer también tiene un momento histórico más precisamente en la Biblia, donde se le relaciona directamente no sólo con la seducción, que podría resultar hasta romántica, sino directamente con la muerte –o algo peor que ella-, relacionándola con objetos que la ocasionan, como lazos, redes y cadenas(pag 6). Joaquina hace lo suyo, hablando de las "mujeres puñal"(cap 2 pag 6).

La imagen de mujer perdida también es un punto en común entre la historia bíblica y el cantautor. Esto se nota si comparamos la advertencia que se hace de ella en proverbios que la mencionan deambulando sin rumbo y sin saber a dónde va (pag 7), con Sabina cantándole a las mujeres que "arrastran maletas cargadas de lluvia" en "Mujeres Fatal". Las imágenes mentales así estimuladas son muy similares. Una mujer de destino incierto a la que sólo le interesa el "ahora", y en él su sed de venganza.

Expresiones encontradas en la investigación y que se refieren a la imagen histórica de *femme fatale* son precisas también en lo relacionado al encierro, algunas incluso en coincidencia regional con Sabina. Así se vio al hallar una mención a la mujer española como peligrosa y a la que se le podía aplicar el encierro en castigo (pag 10), al igual que la mención sobre el reino de Pedro III (pag 13), mientras que en Sabina ya conocimos a esas mujeres que "bailan desnudas en cárceles de oro". Es decir, la tentación

arrinconada, en un afán por controlarla castigándola con la privación de su libertad, en la que pese a todo continua seduciendo –otro ejemplo de adaptación al sistema masculino para usarlo en beneficio propio. Es de destacar que el tema del castigo a la mujer transgresora también ha sido tratado por la historia en la antigua civilización hebrea, entre lapidaciones y latigazos, y por Sabina en "Princesa", donde ella está permanentemente siendo encerrada en la cárcel (cap 2 pag 4).

El ejemplo de la mujer que arrastra sus maletas cargadas de lluvia que usáramos líneas arriba, también puede descubrir nuevas coincidencias en lo relacionado con el castigo. Y es que la imagen evocada también puede relacionarse con el destierro. Una mujer desterrada por haber cometido una falta grave ante la sociedad. En la historia vimos como en 1506 se aplicaba este castigo a la mujer adúltera (pag12-13), exponiéndola a grandes peligros en su camino. Un camino sin rumbo, y más que probable sin destino seguro.

Se nota pues una gran contradicción -a la luz de su comparación con la historia- en Sabina. Mientras por un lado refuerza la imagen peligrosa de la mujer fatal y la reinventa (pag 8) con su creatividad compositora, por el otro la homenajea. Al hacerlo, reconoce la fascinación que le causa precisamente por estas contradicciones, misterios que de no existir arrastrarían con ellos al encantamiento que producen en el hombre; encantamiento que promueve la inspiración. ¿Y qué sería del arte sin esta inspiración?

3.2 Joaquín Sabina y el Arte

En las canciones analizadas de Sabina no hay referencia concreta a temas o personajes estrictamente literarios de Mujer Fatal. No por ello podemos negar que el cantautor las haya evocado en algún otro rincón de su vastísima obra.

Sin embargo, su obra misma es también clasificable dentro de la literatura. De hecho su predisposición a ella es clara en su obra. Basta leer su poemario "Ciento Volando de Catorce" (2003), su vasta cultura general, sobre todo en las entrevistas que se le hacen en los medios, y hasta la carrera que inició en Granada: Filología Románica.

El resultado es una obra enmarcada en la belleza de los versos y los simbolismos originales, en los que podemos destacar algunas coincidencias con las diversas imágenes literarias de mujer fatal.

Lo primero que destaca en el estilo de Sabina es que las suyas son canciones que cuentan historias. Este proceso narrativo, literario por definición, acompaña al cantautor a lo largo de su producción creativa. Esta característica se nota principalmente en "Princesa", donde a manera de recuerdo nostálgico, entre reprendedor y conciliador, narra la vida violenta de una chica transgresora. Este carácter narrador de Sabina coincide con lo que vimos antes sobre el carácter netamente masculino de la "instancia narradora", por lo que la inspiración del autor estará también ligada a los mismos estímulos creadores, los mismos "miedos" (pag 20).

Sabina, al igual que los escritores de fines del siglo XIX mencionados previamente, es ejemplo de cómo las épocas de profundos cambios producen una explosión de

creatividad artística, vehículo para expresar una posición sobre lo que está pasando. Frente a lo que fue el fin del Siglo XIX está la época de la España Franquista, en el caso de Sabina, junto al que también aparecieron figuras como Joan Manuel Serrat, entre otros. En ambos casos de daba la misma "tensión sexual" (pag 21), por un lado de cara a la invasión por parte de las mujeres del ámbito laboral, por el otro básicamente, la censura y el puritanismo exagerado.

La misma imagen contradictoria que se tejió de algunas figuras históricas, también se percibe en la literatura finisecular. Por lo tanto, no es inapropiado señalar que esta tendencia a colocar dos lados opuestos en la misma mujer haya sido inspirado a Sabina no sólo desde la historia, sino desde la literatura; o incluso desde las imágenes históricas alteradas por la literatura, como también se ha visto (pag 17).

Tomamos también algunos ejemplos de escritores y su visión de la mujer fatal en su vasta extensión. Veámoslos a la luz de la obra de Sabina.

Mientras Bécquer hablaba de la mujer que lleva al hombre "a la locura" (pag 23) o a un destino peor, en "Mujeres Fatal" Sabina coincide en decir que son "capaces de hacerme perder la razón". La estabilidad mental del hombre es así amenazada por la mujer. La locura no es consecuencia de una relación mesurada o normal, sino conflictiva, llena de decepciones y engaños, y en este caso puntual cuando el hombre se da cuenta de que el ideal de mujer no es alcanzable, y menos controlable; más bien es la mujer la que termina teniendo todo bajo control.

Baudelaire (pag 23) se presentaba más lúgubre, utilizando elementos como la oscuridad, el mal, y lo "luciferino", en referencia al "ángel caído", que es "hermoso". Este mal puede verse personificado en "Princesa", en su versión más mundana, una personalidad rodeada de vicios y egoísmo e incluso la muerte "con asalto a farmacia"; pero igual era bella.

Si bien Sabina no tiene una Delia Mañara como Cortázar o una Lucía Jerez como José Martí, si se vanagloria de sus "rubias de bote" en "Aves de Paso", de sus "mujeres de fuego" y "de hielo" en "Mujeres Fatal", o de sus antimusas (o antiheroínas) con "boca de fresa" en "Princesa". Pero si ahondamos un poco más en lo dicho acerca de Lucía Jerez, veremos que se le llegaba a relacionar con la esposa de Martí como fuente de inspiración del personaje (pag 23-24). En este punto, en el que la ficción se confunde y se nutre al mismo tiempo de la realidad, es que también hay coincidencias con Sabina. En "Aves de Paso" se puede sentir que las mujeres a las que les dedica esta canción, o ha sabido de ellas o las ha conocido personalmente. Intercambia generalizaciones con síntesis de algún encuentro ocasional. En las generalizaciones puede ser creativamente más libre para idealizar una imagen, mientras que al narrar brevemente un encuentro, se delata como protagonista directo: otra manera de combinar la realidad con la ficción a través de la creación poética.

Y cómo podría estrecharse más el vínculo entre Cortázar y Sabina a través de sus obras? La palabra clave: humillación. La Delia de Cortázar, inspirada en la diosa Circe, también establece una relación de sometimiento y humillación con el hombre, esto último representado en animales denigrantes (pag25). En el caso de Sabina se percibe esta misma figura al tratar de lograr el rompimiento total con la "Princesa", largándola a

que se busque otro perro que le ladre de ahora en adelante; él ya soporto suficiente humillación. El mismo mensaje que se transmitió utilizando cerdos o cucarachas en Cortázar, lo expresa Sabina con perros.

El tema de la pureza también es abordado, como manera de descubrir la maldad a través del cinismo y las apariencias castas. En este caso las semejanzas se descubren entre Martí y Sabina al hablar de las supuestas representantes de la pureza como de todo lo contrario. Mientras descubrimos a un Martí increpando a "frívolas e impuras" (pag 26) que se camuflan tras una careta virginal, Sabina ironiza sobre aquellas otras que al parecer creen que alcanzarán la gloria con sus donaciones a la iglesia o sacrificando su instinto sexual por la penitencia, como se lee en los versos finales de "Mujeres Fatal". Ya vimos además como algunos autores como Jacqueline Cruz habían encontrado otras similitudes entre Martí y Sabina sobretodo por contradecirse radicalmente en sus apreciaciones hacia la mujer (pag 27).

En Sabina, al igual que vimos en la "Corza Blanca" de Bécquer, no siempre la Mujer Fatal sale vencedora. Así como la mágica mujer muere al final en manos de su devoto amante, así también la "Princesa" de Sabina termina en el encierro y pierde los favores de su víctima. Ejemplos similares se encontraron en la obra de Francisco Soler, por un lado, y de Zorrilla, por otro (pag 28-29).

Pero así como la canción de Sabina sube un peldaño más que la escritura para la construcción de imágenes estereotipadas de mujer fatal, el Cine, con la combinación de sus recursos audiovisuales, ejerce una influencia mucho más fuerte, aunque a expensas de la experiencia intelectual. Lo cierto es que el cine se convirtió rápidamente en el

espacio en el que la mujer fatal se hizo más identificable, a tal punto que brindó un entorno de magia a la actriz; el famoso glamour de las estrellas.

En el cine, el arte masculino encontró otra manera de plasmar a la mujer fatal, encasillándola en el film noir, que sería su hábitat en adelante. La misma potencia audiovisual que ostenta el cine para ello es retada por la capacidad de Sabina para sobresaltar el espíritu de quien lo escucha con metáforas descarnadas y la riqueza anecdótica que le da aquella inacabable experiencia de vida.

Es en el cine donde la imagen de las mujeres "envueltas en pieles, sin cuerpo debajo" de Sabina se hace patente y fácilmente referenciable. Es aquel exceso de apariencia al que se refiere Zizekj (pag 32) y que se hace una constante en el cine negro, como característica indisoluble de la *femme fatale*.

La coincidencia del baile/danza como tema recurrente en la mujer fatal se descubre en todas las manifestaciones de la mujer transgresora: desde Salomé hasta Mata-Hari, desde Marlene Dietrich en el "Angel Azul" (pag 34), hasta –nuevamente- las que "bailan desnudas en cárceles de oro" de Sabina. El baile destaca como elemento de seducción utilizado por todas las mujeres fatales en mayor o menor medida para lograr su objetivo.

Con el análisis hecho de la película "Gilda", de Rita Hayworth -a la cual Joaquín llega a mencionar, junto con sus guantes, en la canción "Tan Joven y tan Viejo" incluida en "Yo, mi me, contigo" (1996)- podemos descubrir la obra de Sabina y criticarla desde otro punto de vista. Y es que en "Gilda" se hace una crítica de la tendencia social a

culpar a la mujer de todo. Esto se relaciona también con la victimización que de si mismo hace el hombre frente al poder femenino (pag 5). Si observamos como un todo las canciones elegidas para su análisis, veremos que en todas subyace esta misma premisa o supuesto. En "Mujeres Fatal" es una queja explícita, en "Aves de Paso" es una crítica indirecta a las que duelen y duran, y en "Princesa" a las que "arrastran" al hombre al delito.

Finalmente esta la figura de Sharon Stone como mujer fatal, a la que no podemos dejar de relacionar con quien más se le asemeja, como es "Princesa". Si bien es cierto, la Princesa no prescinde completamente del hombre como "Catherine", personaje encarnado por Stone en "Bajos Instintos", si tiene un nivel de autosuficiencia bastante fuerte frente al sexo opuesto. Algo de esto se vislumbra cuando la chica deja su cómodo "silencio oscuro" únicamente para exigirle algo de dinero al sometido, para sus vicios o para pagar la fianza.

En "Bajos Instintos" también se coincide en poner al alcance de la protagonista un símbolo de superioridad y de dominio: el picahielo. En él se plasma la misma idea que inspiró a las películas del film noir a que muchas de sus femmes fatales lleven un arma con ellas, la cual vimos se interpretaba como símbolo fálico, al igual que el cigarrillo (cap 2 pag 32): nunca tan bien puesta en escena la "mujer puñal" del cantautor español.

3.3 Joaquín Sabina y los Medios de Comunicación

¿Qué sería de Joaquín sin los medios?, ¿de qué otra manera nos habrían dado "las diez" tan pronto en Latinoamérica?, ¿habríamos llegado a conocerlo tan bien si no fuera por

las entrevistas en vivo, las noticias sobe su vida y nuevos lanzamientos, sus relaciones amorosas y anécdotas mezcladas con leyendas urbanas, etc.?

Sabina ha experimentado en carne propia lo que es el permanente intento de los medios por reinventar a una persona y hacerla un personaje. A veces muchos se aceptan ser esa reinvención, a veces otros –pocos- se resisten. Nos parece que en este caso ha sido lo segundo, a lo que se agrega además el intento del artista por forjar al medio a su forma de ser. Por ello se percibe la consecuencia entre la imagen que se proyecta con la vida que realmente se vive: lo que se llama ser "genuino", más allá de estar o no de acuerdo con ese modo de vivir.

En el caso de la mujer fatal, los medios también han tenido mucho que ver con el proceso de su afianzamiento como estereotipo antisocial o socialmente incorrecto, poderosa y atractiva herramienta para captar audiencia o lectoría.

Un tipo de noticia que puebla los noticieros todos los días es el de los crímenes por infidelidad. Como hemos visto anteriormente, la infidelidad es lo que convierte a muchas mujeres en fatales (pag 39-40), que en el mejor de los casos lleva a la separación física y el abandono de hogar y en el peor de los casos a la venganza y el asesinato. Sin embargo, mientras en las noticias la imagen del infiel está más relacionada con el hombre, en "Mujeres Fatal" la imagen del abandono de hogar está asociada a la mujer; es ella la que está arrastrando "maletas cargadas de lluvia", guardando relación con el tema de la canción. Pero se entrecruzan de alguna manera cuando vemos que, mientras en el hombre la noticia su comportamiento infiel es tácitamente aceptada como normal por la sociedad, e incluso se culpa o sospecha de la

mujer de su propio abandono, en Sabina no hay nadie que aplauda a la mujer infiel, sólo la rodea la lluvia y la soledad.

La interpretación de la realidad por parte de los medios también la hemos visto al tocar el tema del espionaje (pag 41), viendo como mucho del estereotipo de la mujer-espía-fatal fue en gran parte creado por ellos, a manera de disuasión. Esta imagen es la que recoge y homenajea Sabina. Al igual que todos, asume dicha imagen artificial como real: rinde homenaje a la leyenda, no a la mujer de carne y hueso. Y es que a menudo sucede esto con muchas figuras heroicas que son recreadas con los años luego de los cuales nos llegan sus imágenes alteradas como íconos del valor y el patriotismo. Eso mismo sucede con la imagen de mujer fatal.

Al igual que vimos en las noticias de los medios (pag 42), en la obra analizada de Sabina la mujer también aparece como "objeto" y no como "sujeto", desde el punto de vista del protagonismo de la mujer. En sus canciones, especialmente en "Aves de Paso " y "Mujeres Fatal", a todas las mujeres mencionadas se las relaciona siempre con una relación amorosa, con el sexo o como musa de inspiración poética. Nunca se le considera protagonista como persona en otros ámbitos. Es la misma marginación que se percibe en los medios al darle a una mujer política o profesional una cobertura secundaria con relación a su par masculino (pag 42). Tal vez se deba a que se tratan de temas amorosos con los que se vincula el cantautor de alguna manera. Prueba de ello, y a manera de reivindicación, podemos mencionar que existen canciones como "El bulevar de los sueños rotos", en "Esta Boca es Mía"(1994), en la que la cantante mejicana Chabela Vargas es sujeto a plenitud, precisamente por ser aquella una canción no vinculada a las relaciones amorosas.

Pero los medios tienen un espacio reservado para que la mujer sea protagonista: la farándula, el vedetismo y el sensacionalismo como parte de la fantasía mediática (pag 43). Es el mismo espacio del cual Sabina ha recogido muchos elementos para sus composiciones y en donde coincide la objetización sexual de la mujer como única forma de que destaque. Las mujeres en este medio son fácilmente catalogadas, con el apoyo tendencioso de los medios, como aquellas "damas de noche" de Sabina en "Aves de Paso".

Al construir estas imágenes, las coincidencias entre el cantautor y el aparato mediático también se encuentran en buscar que la diferencia entre la persona en su vida diaria y la actriz o vedette que aparece en una primera plana sensacionalista o en un programa de espectáculos, sea muy tenue. Sabina lo logra en "Aves de Paso" haciendo referencia a casos puntuales, fácilmente verificables con algo de investigación biográfica, y adornándolos con metáforas, alegorías y otras construcciones poéticas. Los medios lo logran con el escándalo o con el rumor.

Las mujeres de las telenovelas, por otro lado, no llegan a ser "Mujeres Fatal". Sólo se quedan como objeto sexual, según vimos antes (pag 45). En esto no "alcanzan" a las mujeres de Sabina, al igual que no completan el estereotipo de fatales debido a que el formato de la telenovela, con algunas poquísimas excepciones (pag 45) se enmarca más en un esquema tradicional de cosificación y sumisión (pues su público objetivo es la mujer) y que al ser referentes de una realidad (encarnada en el argumento) no logra tener la fantasía que si logra el espectáculo y el sensacionalismo (cuyo público objetivo mayoritario es el hombre).

En el caso de la Publicidad, el referente más directo en Sabina es “Princesa”, en la que vimos anteriormente (cap 2 pag 3) que la protagonista es una modelo y por lo tanto inmersa en el mundo publicitario. Sin embargo, su perfil no concuerda con el estereotipo de mujer tradicional que se maneja mayoritariamente en la publicidad (pag 47), sino todo lo opuesto, precisamente porque está en el lado del modelaje. Además se le suma a ello su vida desordenada y violenta. En todo caso podría estar más a tono con las contadas excepciones de mujer fatal en la publicidad vistos antes en rubros como perfumes o licores (pag 47-48).

Es así como descubrimos de que manera se puede relacionar la obra de Joaquín Sabina con las diversas áreas en que se desarrolló la imagen de mujer fatal (historia, arte y medios de comunicación) en qué coinciden y en qué se diferencian, con cuáles Sabina encuentra más afinidad y con cuáles no tiene tanta cercanía. Lo que queda claro es que el tema es tan inagotable como la imaginación, gracias a lo cual podemos disfrutar de expresiones tan logradas sobre aquél como las canciones de Joaquín Sabina.

CONCLUSIONES

- El concepto de mujer fatal en la historia ha estado en constante reinvención, influido por la religión, las tradiciones y los grandes cambios sociales. En base a esta influencia el hombre intenta controlar a la mujer y su avance social mediante la estigmatización como modelo de lo que no debe ser a todo aquello que en ella amenace su dominio patriarcal, manifestándose entre otros ejemplos, en la alteración de la figura de algunos personajes históricos.

- La mujer fatal ha sido una gran fuente de inspiración para la literatura y el cine, desde las cuales el hombre ha expresado sus miedos a través de la condena, el desprecio y la satanización de la mujer, haciéndola el compendio de la maldad por sus conductas transgresoras.

- La televisión y la prensa restringen el protagonismo de la mujer, manipulando su imagen. Sólo le permite ser protagonista como objeto sexual en la fantasía sensacionalista, las telenovelas y la publicidad, cuando su imagen se acerca al estereotipo de mujer fatal.

- Se percibe que la imagen de mujer fatal es más rica y completa en el cine y la literatura, las cuales están influenciadas principalmente por la historia. Sus referentes en los medio de comunicación están incompletos pues se relacionan

más con la mujer-objeto, sin llegar a cerrar el círculo de la fatalidad en su contexto inmediato. Sin embargo, se les puede considerar mujeres fatales en el contexto mediato, si consideramos a los consumidores de la prensa sensacionalista, los noticieros y la publicidad como sus víctimas indirectas.

- Joaquín Sabina ha desarrollado muchas de sus canciones tomando como inspiración principalmente a la mujer fatal que se halla en la literatura, la historia y el cine, teniendo al tema "Princesa" como el referente urbano y más violento, a "Mujeres Fatal" como la canción más rica en símbolos y con relación directa y con el estereotipo, y a "Aves de Paso" como un intento de reconciliación con la mujer transgresora a través principalmente del recuerdo nostálgico y a manera de homenaje, aunque para ello suprime en muchas de estas "aves" el destino fatal.

- En los temas "Princesa" y "Mujeres Fatal" se aprecia el mayor acercamiento a una imagen completa de mujer fatal, pues en ambos casos el círculo de fatalidad esta completo, incluyéndose el narrador a manera autobiográfica en la primera, o evocando diversas imágenes como observador reflexivo, en la segunda.

- Se encuentran mayores coincidencias conceptuales entre la obra analizada de Joaquín Sabina y la historia, la literatura y el cine, pues todos ellos incluyen la idealización y la seducción en sus construcciones y completan el círculo de la fatalidad en su contexto. Por el contrario, la imagen de los medios de comunicación no es completa y no alcanza la complejidad que caracteriza a los personajes evocados por el cantautor, las artes y la historia.

ANEXOS 1
PRINCESA

Entre la cirrosis
y la sobredosis
andas siempre, muñeca.
Con tu sucia camisa
y, en lugar de sonrisa,
una especie de mueca.
¿Cómo no imaginarte,
cómo no recordarte
hace apenas dos años?
Cuando eras la princesa
de la boca de fresa,
cuando tenías aún esa forma
de hacerme daño.

Ahora es demasiado tarde, princesa.
Búscate otro perro que te ladre, princesa.

Maldito sea el gurú
que levantó entre tú
y yo un silencio oscuro,
del que ya sólo sales
para decirme, "vale,
déjame veinte duros".
Ya no te tengo miedo
nena, pero no puedo
seguirte en tu viaje.
Cuántas veces hubiera dado la vida entera
porque tú me pidieras
llevarte el equipaje

Ahora es demasiado tarde, princesa.
Búscate otro perro que te ladre, princesa.

Tú que sembraste en todas
las islas de la moda
las flores de tu gracia,
¿cómo no ibas a verte
envuelta en una muerte
con asalto a farmacia?
¿Con qué ley condenarte
si somos juez y parte
todos de tus andanzas?
Sigue con tus movidas,
pero no pidas
que me pase la vida
pagándote fianzas.

Ahora es demasiado tarde, princesa.
Búscate otro perro que te ladre, princesa.

Fuente: Sabina 1985

ANEXO 2
"MUJERES FATAL"

Hay mujeres que arrastran maletas cargadas de lluvia,
hay mujeres que nunca reciben postales de amor,
hay mujeres que sueñan con trenes llenos de soldados,
hay mujeres que dicen que sí cuando dicen que no.

Hay mujeres que bailan desnudas en cárceles de oro,
hay mujeres que buscan deseo y encuentran piedad,
hay mujeres atadas de manos y pies al olvido,
hay mujeres que huyen perseguidas por su soledad.

Hay mujeres veneno, mujeres imán,
hay mujeres consuelo, mujeres puñal,
hay mujeres de fuego,
hay mujeres de hielo,
mujeres fatal.
Mujeres fatal.

Hay mujeres que tocan y curan, que besan y matan,
hay mujeres que ni cuando mienten dicen la verdad,
hay mujeres que abren agujeros negros en el alma,
hay mujeres que empiezan la guerra firmando la paz.

Hay mujeres envueltas en pieles sin cuerpo debajo,
hay mujeres en cuyas caderas no se pone el sol,
hay mujeres que van al amor como van al trabajo,
hay mujeres capaces de hacerme perder la razón.

Hay mujeres que compran a plazos un nicho en el cielo,
hay mujeres que cambian abrazos por ramos de azahar.

Fuente: Sabina 1994

ANEXO 3
"AVES DE PASO"

A las peligrosas rubias de bote
que en el relicario de sus escotes
perfumaron mi juventud.

Al milagro de los besos robados
que en el diccionario de mis pecados
guardaron su pétalo azul.

A la impúdica niñera madura
que en el mapamundi de su cintura
al niño que fui espabiló.

A la flor de lis de las peluqueras
que me trajo el tren de la primavera
y el tren del invierno me arrebató.

A las flores de un día
que no duraban,
que no dolían,
que te besaban,
que se perdían.

Damas de noche
que en el asiento de atrás de un coche
no preguntaban si las querías.
Aves de paso,
como pañuelos cura-fracasos.

A la misteriosa viuda de luto
que sudó conmigo un minuto
tres pisos en ascensor.

A la intrépida "cholula" argentina
que en el corazón con tinta china
me tatuó "peor para el sol".

A las casquivanas novias de nadie
que coleccionaban canas al aire
burlón de la "nit de Sant Joan".

A la reina de los bares del puerto
que una noche después de un concierto
me abrió su almacén de besos con sal.

A las flores de un día
que no duraban,
que no dolían,
que te besaban,
que se perdían.

Damas de noche
que en el asiento de atrás de un coche
no preguntaban
si las querías.

Aves de paso,
como pañuelos cura-fracasos.

A Justine, a Marylin, a Jimena,
a la Mata-Hari, a la Magdalena,
a Fátima y a Salomé.

A los ojos verdes como aceitunas
que robaban la luz de la luna de miel
de un cuarto de hotel, dulce hotel.

A las flores de un día
que no duraban,
que no dolían,
que te besaban,
que se perdían.

Damas de noche
que en el asiento de atrás de un coche
no preguntaban si las querías.

Aves de paso,
como pañuelos cura-fracasos.

Fuente: Sabina 1996

BIBLIOGRAFIA

ALFARO, Rosa María
2009 "Mujeres de la tele ¿Visibilidad o protagonismo?". *Anda News*. Lima, número 86, pp.42-43

ASOCIACION PERUANA DE AGENCIAS DE PUBLICIDAD – APAP
2004 "La imagen de la mujer en la publicidad ¿Cambio de siglo?". *APAP*. Lima, número 85, pp. 57-60

CAMACHO DELGADO, José Manuel
2006 "Del fragilis sexus a la rebellio carnis. La invención de la mujer fatal en la literatura de fin de siglo". *Cuadernos de Literatura*. Bogotá, volumen 10, pp. 22-36.

CARDOSO, Manuel
1996 "Contra toda evidencia: a cuestión de la culpabilidad en las películas de Joe Esterhaz y Sharon Stone". *Diálogos de la Comunicación"*. Lima, número 46, pp. 45-51.

CHAVES, José Ricardo
1997 Los hijos de Cibeles : Cultura y sexualidad en la literatura de fin del siglo XIX. Cap. 3: De Cleopatra a Salomé : El espectro de la mujer fatal. México: UNAM.

CRUZ, Jacqueline
1992 "´Esclava vencedora´: La mujer en la obra literaria de José Martí". *Hispania*. Lubbock, volumen 75, número 1, pp. 30-37.

DOWLING, John
1989 "José Zorrilla y la retórica de la muerte". *Hispanic Review*. Pennsylvania, volumen 57, número 4, pp. 437-456.

DYER, Richard
1980 "Resistance through charisma: Rita Hayworth and Gilda". En KAPLAN, E. Ann (ed.). *Woman in film noir*. Londres: BFI, pp. 91-99.

FURONES, Miguel A.
1984 El mundo de la publicidad. Barcelona: Salvat.

GUBERN, Roman
1973 Historia del cine Vol 1. Barcelona: Lumen.

HOUVENAGHEL, Eugenia y Aagje MONBALLIEU

2008 “El eterno retorno de la mujer fatal en 'Circe' de Julio Cortázar”. *Bulletin of Hispanic Studies*. Liverpool, volumen 85, número 6, pp. 853-866.

IRIARTE, Gregorio y Marta ORSINI
1993 Realidad y medios de comunicación: técnicas e instrumentos de análisis. Santafé de Bogotá: Ediciones Paulinas H.S.P.

JEANNE, René y Charles FORD
1981 Historia ilustrada del cine 2. Madrid: Alianza Editorial.

LANGER, John
2000 La televisión sensacionalista: el periodismo popular y las “otras noticias”. Barcelona: Paidos.

LEON, José Luis
1996 Los efectos de la publicidad. Barcelona: Ariel.

MARTINEZ FERNANDEZ, Adriana
2009 “Entre señoras, mujeres con sombrero y princesas: la representación femenina en Serrat, Silvio y Sabina”. *Letras Hispanas: Revista de Literatura y Cultura.* Las Vegas, volumen 3, número 1, pp.33-43.

MINISTERIO DE PROMOCION DE LA MUJER Y DESARROLLO HUMANO – PROMUDEH
2002 Estereotipos de género: un análisis del tratamiento de lo masculino y femenino en la publicidad, telenovelas y en la prensa peruana. Lima: Promudeh.

MORROS MESTRES, Bienvenido
2004 “La Celestina como remedium amoris”. *Hispanic Review.* Philadelphia, volumen 72, número 1, pp. 77-100.

NAVAS RUIZ, Ricardo
1995 La poesía de José Zorrilla: nueva lectura histórico-crítica. Madrid: Gredos

PANCANI, Dino
1999 Los necios: conversación con cantautores hispanoamericanos. Santiago: Lom

PLACE, Janet
1980 “Woman in film noir”. En: KAPLAN, E. Ann (ed.). *Woman in film noir*. Londres: BFI, pp. 35-54.

SABINA, Joaquín
2003 Ciento volando de catorce. Madrid: Visor Libros.

1996 *Yo, mi, me, contigo* [grabación de audio]. Madrid: BMG/Ariola.

1994 *Esta boca es mía* [grabación de audio]. Madrid: BMG/Ariola.

1985 *Juez y parte* [grabación de audio]. Madrid: BMG/Ariola.

SEPALVEDA ERIZ, Magda
2007 "La creación de la femme fatale en el folletín policial de los 50". *Alpha: Revista de Artes, Letras y Filosofía*. Osorno, número 24, pp. 177-185.

WOOLSEY, Wallace
1964 "La mujer inalcanzable como tema en ciertas leyendas de Bécquer". *Hispania*. Lubbock, volumen 47, número 2, pp. 277-281.