

TOT PASSEJANT AMB LA FEMME FATALE

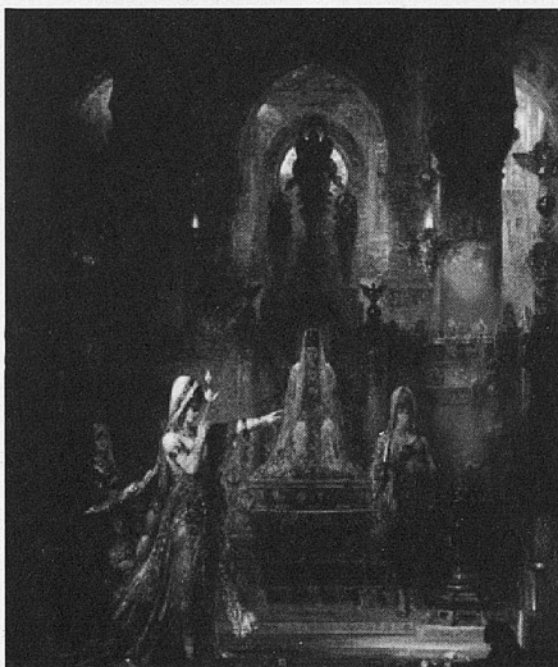
La Evolució del mite de la femme fatale des de la pintura renaixentista fins al cinema de gènere negre*

Els simbolistes i les noves dones maleïdes

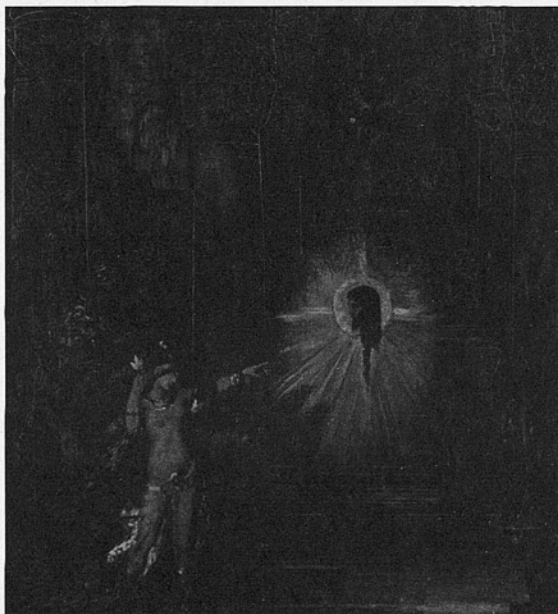
Meritxell Farre

La turbulenta decadència de les dones fatídiques L arriba en aquest moment al seu punt àlgid. Els seus malèvols i tràgics rostres, les seves gèlides mirades i la seva voluptuosa languidesa, mostren l'irresistible poder que va adquirint la seva silueta en un món masculí. Davant la seva presència dominadora l'art potencia cada una de les seves representacions amb la força, ambigüitat i seducció que adquireixen tant les seves figuracions clàssiques com les noves encarnacions de la *femme fatale*.

Salomé
ballant davant
d'Herodes,
1874-76
Gustave
Moreau
Armad
Hammer
Collection, Los
Angeles

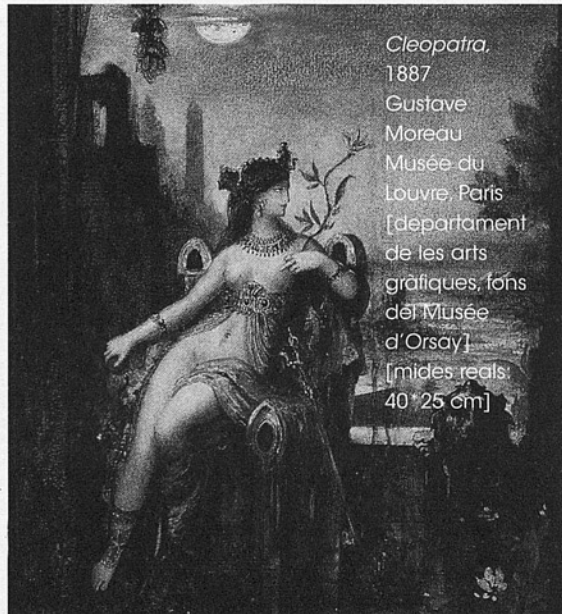


L' Aparició,
1876 aprox.
Gustave
Moreau
Musée
national
Gustave
Moreau, Paris
[mides reals:
142*103 cm]



És interessant destacar que, en un primer moment, el simbolisme, fou més aviat una expressió de l'esperit que un moviment artístic en sí mateix. El teòric que li va donar forma va ser Jean Moréas amb el *Manifest del simbolisme* el 1886 desapareixent dita expressió artística als votants de la Primera Guerra Mundial. Molt breument direm que les característiques d'aquest moviment foren les següents: un fort sentiment de decadència i de depressió, una melancolia patent, una nostàlgia envers el passat que desencadenava la creació de nombrosos mons imaginaris representats a través de símbols i la rotunda oposició al realisme, moviment coetani i amb destacats adeptes de l'època. Amb totes aquestes premisses podem deduir —i encara amb més intensitat en observar les seves obres— que en el simbolisme els elements onírics, dels quals se n'apoderaren posteriorment els surrealistes, hi tenen un pes rellevant per no dir essencial. I és que del simbolisme, representació de tot allò que va més enllà del real immediat i visible, en formen part, com a ingredients indispensables d'un còctel perfecte, l'al·legoria, l'oníric, el fantàstic i el romàntic. Tot i que els simbolistes, a diferència dels seus predecessors romàntics, no tenen una concepció mística de la naturalesa; per a ells no es tracta d'observar la naturalesa ni de veure-hi un missatge diví, sinó de posar-la en relació amb tot allò insòlit allunyat de l'esperit del món familiar. Tot i això, el tret més destacat i distintiu del simbolisme va ser la voluntat d'evocar la idea a través d'objectes que contenien el suggeriment d'allò que volien expressar, i generalment,

Cleopatra,
1887
Gustave
Moreau
Musée du
Louvre, Paris
[departament
de les arts
gràfiques, fons
del Musée
d'Orsay]
[mides reals:
40*25 cm]



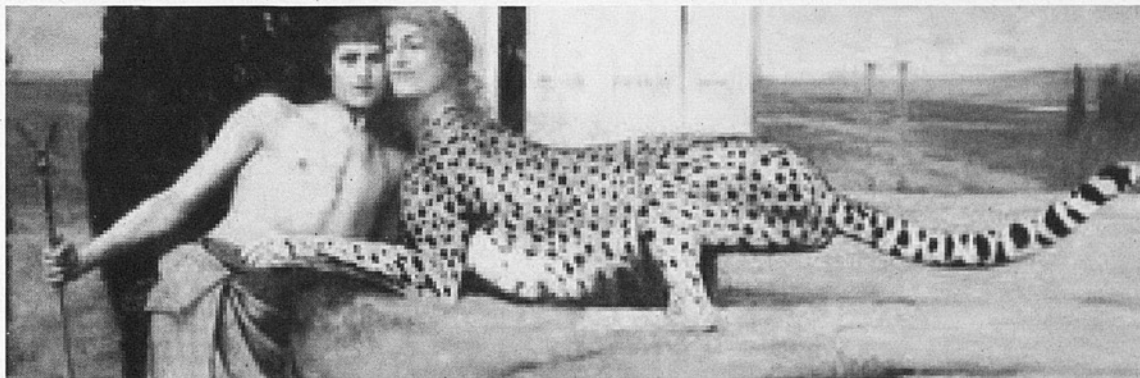
per expressar els seus estats de l'ànima van utilitzar aquella la figura femenina que s'allunyava de la visió casta d'esposa i mare. Per als simbolistes la dona era l'encarnació del domini del cos sobre l'esperit, la temptadora, la inspiradora i al mateix temps la temuda... sentiments que despertaven en l'artista simbolista una morbosa seducció pel sexe i un obsessiu temor pels atractius femenins tal i com ho veurem reflectit en les obres Gustave Moreau. Aquest fou un dels grans pintors simbolistes que atorgà a la *femme fatale* un tractament qualitatiu i quantitatiu en les seves creacions artístiques mostrant aquesta dona maleïda de finals de s. XIX a través de Medees, Esfinges, Daliles o Helenes de Troia... creant a partir d'aquestes perverses idealitzacions que l'atreïen i l'aterraven una misogínia molt subtil envoltada en la majoria dels casos d'un toc de sensual orientalisme. Aquestes paraules de Moreau mateixens demostren aquesta dicotomia existent en l'ànima de l'artista respecte la condició femenina «La dona, en la seva essència primera, és el ser inconscient, boig pel desconegut, pel misteri, enamorat del mal, sota la forma de la seducció perversa i diabòlica». Ara bé, és sobretot Salomé la representació d'aquesta dona imprevisible i castradora que encarna simbòlicament totes i cadascuna de les característiques femenines que l'artista va representar en les seves obres. Moreau començà a pintar la figura de Salomé als voltants del 1870, moment en què, fascinat per la sensual princesa bíblica, no deixà de fer-ne diverses versions que la consolidaren com el símbol de l'esterilitat masculina decadent. Huysmans, el responsable de les nombroses interpretacions que posteriorment s'han realitzat de les *Salomes* de Gustave Moreau va afirmar que el pintor havia convertit aquesta figura en el símbol del "poder de la depravació", de la "deïtat de la indestructible luxúria", de la "bestia monstruosa, indiferent, irresponsable i insensible que corromp" i en "la força suprema que dirigeix les seductores maldats de la més abjecta depravació". Potser no tant taxatiu però en la mateixa línia, el 1877, Flaubert també li dedicà unes paraules amb les quals comparativament podem observar avui la nombrosa presència que aquesta fatal va anar adquirint al llarg dels anys i la destacada rellevància que se li brindà durant el període simbolista.



Hèlena a les muralles de Troia, 1885 aprox.
Gustave Moreau
Musée du Louvre, Paris
[mides reals: 40*23 cm]



Amor i dolor o El Vampir, 1894
[forma part del Fris de la Vida]
Edvard Munch
Munch-Museet, Oslo
[mides reals: 38,2*65,5 cm]



La carícia (L'esfinx o L'art), 1896
Fernand Khnopff
Musée Royaux des Beaux-Arts, Brussel-les
[mides reals: 50,5*150 cm]

El moment suprem, 1894
Aubrey
Beardsley
[il·lustració de la 1a edició anglesa de Salomé d'Oscar Wilde]

Bailó como las sacerdotisas de la India, como las nubias de las cataratas, como las bacantes de Lidia.

*Se volvía a todos los lados como una flor agitada por la tempestad.
Los brillantes de sus orejas saltaban y la tela que le colgaba por la espalda refulgía en tornasoles.*



*De sus brazos, de sus pies y de sus vestidos brotaban invisibles chispas que inflamaban a los hombres.*¹ (fragment)

Destacant aquest aspecte "fatal", Moreau també pintà altres exemples de dones maleïdes com la present Cleopatra que, com una Venus insaciable d'amants, sembla que contempli no només els seus dominis territorials sinó totes aquelles víctimes que no podran resistir l'atracció que suscita la seva complexa feminitat; o com aquesta Helena en què Jules Laforgue, després de veure l'obra de Moreau exposada al Saló de 1880, s'inspirà per compondre aquest poema titulat explícitament *Sobre l'Helena de Gustave Moreau* en què descriu perfectament el tarannà simbolista de les dones maleïdes, i en aquest cas concret, de la princesa troiana.

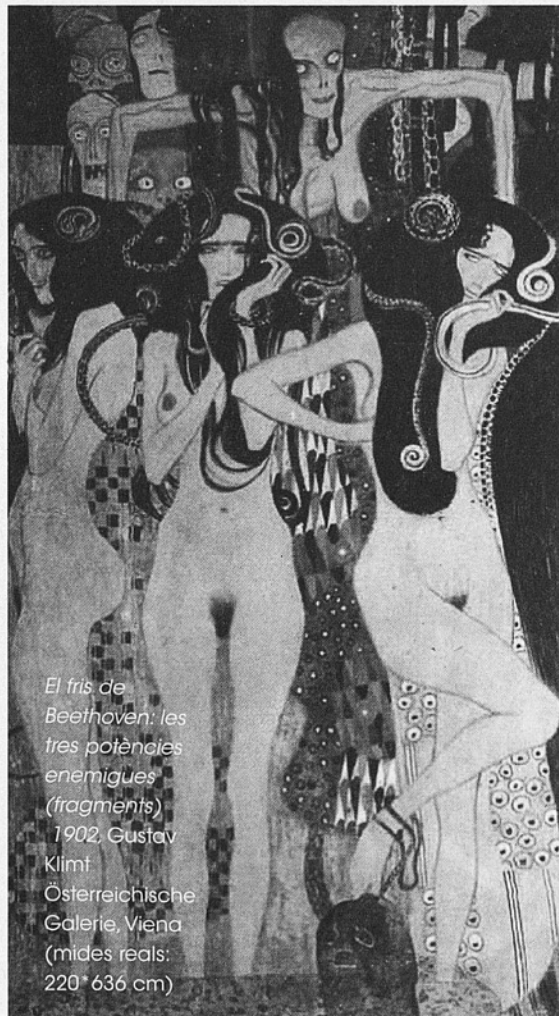
Frágil bajo sus joyas, lentamente y sin ver los bellos héroes muertos, llorados por sus novias, ante una lejanía tan vasta cual su mente, en el dulzor del véspero viene Helena a soñar.

«¿Quién eres, Tú, que siembras la desesperación?», le chillan los murientes segados a brazadas, y la flor que en sus labios helados se marchita con su voz de incensario pregunta: «¿Di, quién eres?».

El Clímax, 1894
Aubrey
Beardsley
[il·lustració de la 1a edició anglesa de Salomé d'Oscar Wilde]



Judit I o Judit amb el cap d'Holofernes, 1901
Gustav Klimt
Österreichische Galerie, Viena
[mides reals: 84 * 42 cm]



El fris de Beethoven: les tres potències enemigues (fragments)
1902. Gustav Klimt
Österreichische Galerie, Viena
(mides reals: 220 * 636 cm)

Recorre Helena, mientras, con su triste mirada,
la mar, y las ciudades, y el llanto ilimitado,
y ruega: «¡Oh! ¡basta, tómame, Naturaleza! ¡Escucha,

largos sollozos hacia nuestras leyes eternas!».
— Luego, como en sus negros encajes se estremece,
lenta, vuelve a bajar, porque teme «enfriarse»²

Un dels artistes que s'impregnà intensament de l'estètica simbolista durant un determinat moment de la seva carrera artística fou Edward Munch. Ell, com la majoria dels artistes decadentistes, tampoc no va cessar de representar l'angoixa que li inspirava la dona.

En aquest quadre titulat *Amor i dolor* o *El Vampir*, nom amb què posteriorment Munch el presentà degut a la forta repercussió que la novel·la *Dràcula* de Bram Stoker va tenir en aquells moments, retrobem el tema del vampirisme femení. S'observa explícitament el domini de la dona que envolta a l'home no només amb les seves mans sinó també amb la vermellosa cabellera que, com a metàfora visual, sembla transformar-se en una poderosa teranyina de la qual, la víctima, completament passiva, serà incapaç de lliurar-se'n. Considero interessant destacar, pel tema que ens ateny, el nom inicial que Munch posà a l'obra convertint-se, aquest, en la descripció essencial del sentiment que ha provocat la *femme fatale* al llarg de tota la seva existència: «amor i dolor». Però si tensem una mica més la situació del vençut que navega entre la felicitat i les tenebres, no puc deixar de pensar que "l'home caigut", en realitat, és un titella que, controlada per la fatal, es dirigeix amb il·lusions enganyoses de plaer directament als braços de la mort.

De la mà del representat simbolista més important de Bèlgica, Fernand Khnopff, la *femme fatale* reapareix en forma d'Esfinx. Es diu d'aquest quadre que el que s'hi representava era la metàfora de la relació que els artistes simbolistes tenien amb l'essencial món de l'imaginari, bàsic en la seva producció artística.

L'home representaria l'artista mentre que l'Esfinx faria referència al món imaginari personificat amb aquesta figura símbol de la seducció i l'empresonament. Com a Circe en el període prerrafaelita, a l'Esfinx li succeí de forma similar aquesta progressiva aparició en les iconografies pictòriques —tot i la seva gran importància en el món clàssic— fins esclatar expansivament durant el simbolisme, en què gairebé cap artista no va deixar passar l'oportunitat de representar-la. Monstre híbrid amb rostre i bust de dona però cos de lleó i ales d'àguila ha estat sotmesa a diverses variacions en la seva representació, sobretot a finals del segle XIX tal i com ho evidencia aquesta mateixa obra de Khnopff. Enviada com un càstig d'Hera al rei de Tebes per no donar-li un fill a la seva esposa mentre ell es distraïa amb el jove Crispi, l'Esfinx, situada en un lloc estratègic, es dedicava a plantejar enigmes a tots aquells viatgers que marxaven o es dirigien a la ciutat. A cadascun d'ells els esperava un destí tràgic ja que el monstre, com a càstig per no saber la resposta, acabava devorant-los.



Medusa, 1892
Franz von Stuck
Gentilhaus
Aschaffenburg
(propietat d'
Anton Gentil)

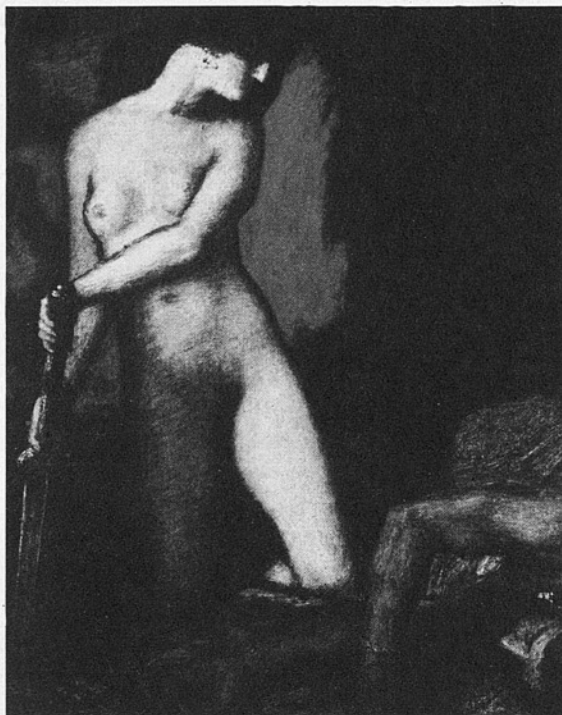


El pecat

Només Èdip va saber contestar l'enigma que l'Esfinx li plantejà: "¿Quin animal té quatre potes pel matí, dos al migdia i tres per la nit?". El fet és que després que l'heroi li donés la famosa resolució, l'Esfinx es considerà vençuda i es precipità muntanya avall. Tot i la seva destrucció, el monstre híbrid mig dona mig lleó passà a la història com una de les grans devoradores d'homes a través del misteri i l'enigma, dos aspectes que indiscutiblement conformen l'arquetip de la *femme fatale*.

Aubrey Beardsley, un dels més destacats il·lustradors anglesos de l'època industrial, ens mostra diverses versions d'una Salomé cada cop més perversa i maquiavèlica gaudint incondicionalment dels moments de màxim horror com si d'un simple joc es tractés.

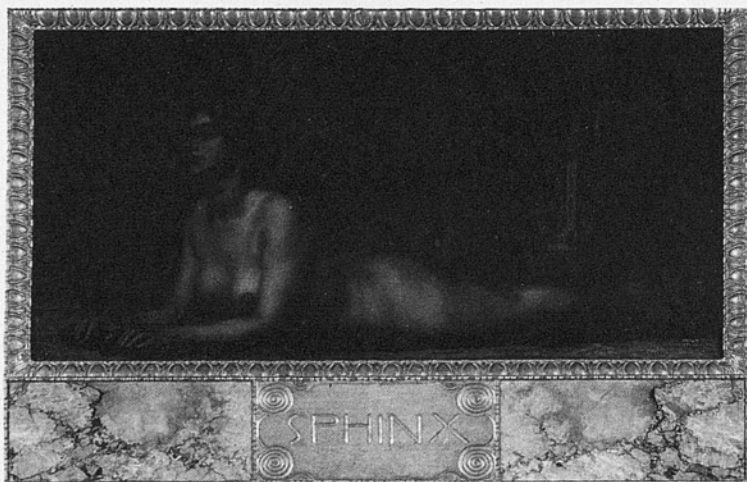
Salomé, 1906
 Franz Von Stuck
 Städtische
 Galerie im
 Lenbachhaus,
 Munic
 [mides reals:
 115,5*62 cm]



*El bes de
 l'Esfinx, 1895*
 aprox.
 Franz von Stuck
 Szépművészeti
 Múzeum,
 Budapest
 (mides reals:
 160*144,8 cm)



*Judit y
 Holofernes,*
 1927
 Franz von
 Stuck,
 Sammlung
 Otto Heilmann,
 Munic
 (mides reals:
 82*74 cm)



Ambdues imatges són les il·lustracions que acompanyen la primera edició de la *Salomé* d'Oscar Wilde, amb què l'artista, amb remotes reminiscències estètiques dels vasos clàssics, ens mostra fins i tot amb una certa ironia, una vegada més, la dona malvada i castradora de què els simbolistes n'estaven enamorats.

Amb Klimt es fa evident un cop més la por i l'admiració que aquests artistes de finals del segle XIX tenien envers la dona maleïda, un arquetip que contrarestavava amb el de la figura femenina d'esposa i mare. A través de Judit i Salomé, el pintor austríac mostra a l'espectador no només els caps decapitats de Sant Joan Baptista i Holofernes sinó també l'orgasme gairebé místic al que la *femme fatale* aconsegueix arribar després d'haver posat en pràctica els seus perversos objectius.

I és que és a través de les dones que Klimt mostra la constant tensió entre la vida i la mort, el plaer i el dolor, l'èxtasi i l'horror... convertint-se aquestes dicotomies en els temes recurrents de l'artista. El *fris de Beethoven*, presentat en la XIV Exposició de la Secció Viena, també és un clar exemple d'aquestes provocadores, agressives i desconcertants *femmes fatales* tan característiques del pintor. En aquest cas, hi destaquem la part de les Gorgones que, adaptant el mite a l'esperit de l'època, es presenten davant l'espectador com unes maleïdes en tota regla. Símbols de la malaltia, la bogeria i la mort, la seva presència desprèn el misteri, la seducció, la fredor i l'erotisme què gaudeixen les fatals representades pels simbolistes i en especial les representades per Klimt, el qual generosament els atorga una elegant bellesa destructora de la que, la fatal, disposarà cada cop més intensament.

Durant el seu període simbolista, Franz von Stuck, reprèn en les seves pintures algunes de les *femmes fatales* que la història de la cultura ha destacat a través de les diverses disciplines artístiques, característiques de les quals les concentra en la seva obra més cèlebre titulada *El pecat*, en què hi observem una dona voluptuosa, perversa, misteriosa i sensual envoltada d'una serp, imatge que equivaldria a la figura de Lilith, però segons el meu punt de vista, més que representar, en aquest cas, un personatge concret, la voluntat de l'artista fou la de crear, de forma més aviat universal, una figura que, provocant el *leit motiv* de temor i atracció, concentrés tots els pecats de l'existència humana. No per això Stuck deixà de representar fantàstiques Medees, Circes, Judits o Salomé com les presents.

Ara bé, serà amb l'Esfinx la figura amb què l'artista mostrarà més obertament aquest caràcter de seducció i destrucció de la fatal a través d'aquestes dues meravelloses visions; una totalment activa "devorant" sense contemplacions l'home al qual està besant, i l'altra, en una actitud aparentment contemplativa però sense oblidar-nos que aquesta passivitat no es res més que la mortífera calma just abans d'una terrible tempesta. ■

NOTES

- (1) Flaubert, Gustave, *Tres Cuentos: Herodías*, trad. Armiño, Mauro, Ed. Alianza, Madrid.
- (2) Laforgue, Jules, *Acerca de la Helena de Gustave Moreau*, trad. Martínez de Merlo, Luis.