

Análisis crítico de la representación de la *femme fatale* en la imagen. Una aproximación antropohistórica.

Critical analysis of the representation of the *femme fatale* in the image. An anthropohistorical approach.

Eduardo García Gómez ^a, Iris León Rendón ^b, Janneth Serna Mora ^c

Abstract:

In this paper we analyze the representation of the *femme fatale* in the graphic novel *Pietrolino* (2009), written by Alejandro Jodorowsky and illustrated by Olivier Boiscommun, which corresponds to the stereotype of the *femme fatale*, simplification of the archetype of the threatening woman. The foregoing, based on the fact that Colombella, a female character in the narrative, presents similarities with the iconography and archetypal symbolism of women who threaten men by transgressing the social conventions of their time, by freely exercising their sexuality and seeking their emancipation and empowerment. We support the use of images to understand the development of visual culture around the stereotype of the *femme fatale* in Walter Benjamin's proposals, in which he validates the mechanical means of art reproduction as sources for the study of social and cultural phenomena in a specific historical context. To show the anthropohistorical development of these stereotyped images, we will use the analysis of the detail and the fragment, formulated by Omar Calabrese. In addition, through the search for indexical inferences raised by Carlo Ginzburg, we will review elements of Greco-Roman and Middle Eastern mythologies, the medieval painting and literature, Renaissance painting and theatre, nineteenth-century painting and cinema. Finally, this work seeks to show a general semblance of the continuity that the representation of women has had in the image, by presenting her as an enemy of the hegemonic social order for seeking her emancipation and empowerment.

Keywords:

Archetype, detail, fragment, *Femme fatale*, *Pathosformeln*.

Resumen:

En este trabajo analizamos la representación de la *femme fatale* en la novela gráfica *Pietrolino* (2009), escrita por Alejandro Jodorowsky e ilustrada por Olivier Boiscommun, la cual corresponde al estereotipo de la mujer fatal, simplificación del arquetipo de la mujer amenaza. Lo anterior, fundamentado en que Colombella, personaje femenino de la narración, presenta similitudes con la iconografía y el simbolismo arquetípico de mujeres que amenazan al hombre mediante la transgresión de las convenciones sociales de su época, al ejercer libremente su sexualidad y buscar su emancipación y empoderamiento. Sustentamos el uso imágenes para comprender el desarrollo de la cultura visual en torno al estereotipo de la *femme fatale* en las propuestas de Walter Benjamin, en las cuales valida los medios mecánicos de reproducción del arte como fuentes para el estudio de los fenómenos sociales y culturales en un contexto histórico específico. Para mostrar el desarrollo antropohistórico de dichas imágenes estereotipadas, nos valdremos del análisis del detalle y el fragmento, formulado por Omar Calabrese. Además, mediante la búsqueda de inferencias indiciales planteada por Carlo Ginzburg, revisaremos elementos de las mitologías grecolatina y de Medio Oriente, la pintura y la literatura medieval, la pintura y el teatro renacentista, la pintura decimonónica y el cine. Finalmente, este trabajo busca mostrar una semblanza general de la continuidad que ha tenido la representación de la mujer en la imagen, al presentarla como enemiga del orden social hegemónico por buscar su emancipación y empoderamiento.

Palabras Clave:

Arquetipo, detalle, fragmento, *Femme Fatale*, *Pathosformeln*.

^a Universidad Autónoma del Estado de Hidalgo, <https://orcid.org/0009-0002-9307-8968> , Email: eduardo_garciag@uaeh.edu.mx

^b Universidad Autónoma del Estado de Hidalgo, <https://orcid.org/0000-0002-3506-4149>, Email: iris_leon3616@uaeh.edu.mx

^c Universidad Autónoma del Estado de Hidalgo, <https://orcid.org/0009-0005-4486-5430> , Email: janneth_serna8861@uaeh.edu.mx

Introducción

En la sociedad contemporánea impera la imagen como medio para comprender la realidad, principalmente a través de los distintos medios masivos de comunicación, entre los cuales se encuentra la novela gráfica. Walter Benjamin (2003) en la primera mitad del siglo XX propuso que el estudio de formas culturales bajo la óptica de expresiones artísticas reproducidas masivamente de forma mecánica, son un objeto de estudio antropológico, porque contienen representaciones espacio-temporales que corresponden al presente y a las condiciones de recepción de las masas.

En este trabajo analizamos la representación de la *femme fatale* en la novela gráfica *Pietrolino* (2009), escrita por Alejandro Jodorowsky e ilustrada por Olivier Boisscommun, la cual corresponde al estereotipo de la mujer fatal, simplificación del arquetipo de la mujer amenaza. Lo anterior fundamentado en la consideración de que Colombella, personaje femenino dentro del cómic, presenta similitudes con la iconografía y el simbolismo arquetípico de mujeres que amenazan al hombre. Dicho personaje es integrante de un grupo de artistas callejeros, en el cual representa a la mujer transgresora de las convenciones sociales de su época por ejercer libremente su sexualidad y buscar su emancipación. Ello la asocia con la mujer fatal, o *femme fatale*, estereotipo del siglo XIX, el cual continúa reproduciéndose hasta llegar al siglo XXI.

Como fundamento teórico y metodológico retomamos las propuestas de Omar Calabrese sobre el neobarroco y la estética de la repetición (1989), las cuales permiten observar cómo los nuevos medios de reproducción del arte recurren a citas o reiteraciones de imágenes del pasado vertidas en los objetos artísticos contemporáneos. Desde ese punto de vista, hacemos un análisis del detalle y el fragmento, mediante la comparación y contrastación de las imágenes de *Colombella* con arquetipos de las mujeres como amenaza. Ello se encuentra respaldado en el análisis comparativo de dicho personaje con la mitología grecolatina, la pintura y la literatura medieval, la pintura y teatro renacentista, la pintura decimonónica y el cine.

Sustentamos nuestros argumentos en los estudios de Julia Tuñón (1998), quien propone tratar al arquetipo como un proceso de larga duración histórica para comprender cómo se han construido los estereotipos de la mujer como amenaza del hombre. Es importante aclarar que este trabajo no sigue ni se sustenta en las propuestas que rechazan la continuidad histórica en la construcción del estereotipo de la mujer fatal. Puesto que este texto es un análisis de cultura visual a partir de una historieta o novela gráfica, es preciso resaltar que nos deslindamos de los argumentos de Ariel Dorfman y Armand Mattelart (1997), quienes plantearon que las

historietas sólo eran instrumentos de dominación y sometimiento al servicio de las clases dominantes, con las cuales es fabricada una cultura de masas a espaldas de las clases populares. Además, tampoco es el propósito de este texto agotar el tema de las imágenes que han estereotipado a las mujeres históricamente a través de la iconografía o de su representación en el arte.

Bases teóricas y metodológicas

La mirada es el punto de partida de este trabajo, ya que no solo se mira a través de los ojos, sino también a través de la mente de los individuos que integran una sociedad en un espacio y tiempo específicos (Gombrich, 2013). De allí que la mirada se considerada una convención cultural, ya que forma parte de un entramado de “significados transmitidos históricamente, personificados en símbolos, un sistema de concepciones heredadas expresadas en formas simbólicas por medio de las cuales los hombres se comunican, perpetúan y desarrollan su conocimiento y sus actitudes frente a la vida” (Geertz, 2003:88). Por ello, es posible estudiar la forma de ver e interpretar el contexto social y cultural en el que se inscribe cualquier obra de arte o cualquier representación gráfica, ya que existe una cultura visual que lo permite (Berger, 1975; Alpers, 1987: 84), lo que además da cuenta de los problemas sociales contemporáneos de los observadores y consumidores de dichas imágenes.

Una novela gráfica, como es el caso de *Pietrolino*, es un objeto artístico que da cuenta de la representación de la cultura de un tiempo y un espacio determinado. Al respecto, Benjamin plantea que la pérdida del aura en los objetos artísticos debido a la reproductibilidad técnica, posibilita la creación de nuevos objetos culturales y propicia el acercamiento de las masas a dichos objetos (2003:46-48). Aquella reproductibilidad profanaba al arte al superar su unicidad, ya que propiciaba un acercamiento del producto artístico a las masas, y en consecuencia, el derrumbe del arte aurático y la sustitución del valor para el culto por el valor para la exhibición o para la experiencia (Saavedra, 2016). Ello modifica la recepción y percepción de las masas, libera al arte de la autenticidad al hacer posible que el espectador se apropie de los objetos culturales (Benjamin, 1973:22-23). En este trabajo, seguiremos las propuestas del citado filósofo alemán para validar el uso la novela gráfica *Pietrolino* como objeto de estudio de la cultura.

En contraposición a Benjamin, Theodor Adorno y Max Horkheimer critican toda la industria cultural al argumentar que bajo la comicidad e inocencia de la cultura de masas se encuentra el estado de barbarie, ya que consideraban que la cultura masificada a través de los nuevos medios de reproductibilidad técnica del arte producía una suspensión y manipulación de la reflexión

crítica (Zubieta, 2004:118). Con esos planteamientos, ambos teóricos de Frankfurt negaban que la nueva cultura de masas fuera democratizadora y rompiera las jerarquías del arte.

Nuestro estudio de las imágenes de la *Femme Fatale* en una novela gráfica, supone a primera vista una repetición de constantes históricas, a lo cual Calabrese (1989) define como estética de la repetición de los objetos artísticos contemporáneos. Así, este trabajo será descriptivo y correlacional, ya que haremos series de imágenes, las cuales serán estudiadas desde el detalle y el fragmento. Por fragmento se entiende que dentro de un todo se presupone que existen partes, elementos y fracciones. En ese sentido, el detalle es un relieve o aspecto como parte del todo conocido. En tanto el fragmento es una fracción o parte que nos remite a un todo ausente o desconocido (1989: 95-98). El citado investigador señala que la importancia del detalle y el fragmento como unidades de análisis de la imagen consiste en que el “[detalle] pone de relieve, como hecho excepcional, una porción del fenómeno que aparecía, de otra forma normal [y en el sentido opuesto] el fragmento se da, siempre inicialmente como singularidad que el analista intenta volver a la normalidad del sistema de origen al que el fragmento pertenecía” (Calabrese, 1989:95-96).

Nos valemos de dichos planteamientos para describir y correlacionar las imágenes de las obras con otras que presentan similitudes iconográficas a través de una red de indicios y particularidades, con la finalidad de estudiar una red de imágenes que permitan observar cómo los nuevos medios de producción del arte recurren a las citas o reiteraciones de imágenes del pasado vertidas en los objetos artísticos contemporáneos. La herramienta utilizada para esta parte del trabajo es el paradigma de inferencias indiciales propuesto por Carlo Ginzburg (2000), a través del cual se parte de que los indicios son particularidades, cosas únicas e irrepetibles, en los que aceptamos nuestra subjetividad y la intuición de los pequeños detalles, que permiten analizar las particularidades de las imágenes siguiendo síntomas que pueden revelar variantes e invariantes en los detalles y fragmentos, necesarios para la reconstrucción del pasado.

Antecedentes de la Femme fatale

Los antecedentes arquetípicos de la mujer fatal en la imagen, se encuentran en la iconografía y mito de la mujer como amenaza del hombre. Esta se ha representado iconográfica y literariamente desde la antigüedad. Lilita o Militta, demonio hembra de la mitología asirio/babilónica, se valía de la seducción para devorar a los hombres cuando estaban dormidos o solos (Bornay, 2001: 25). Esta criatura es una de las representaciones más antiguas del peligro femenino, la

cual fue adoptada por el judeocristianismo para ocupar el papel de la primera disidente del reino de dios. Lilita consideró una injusticia el tener que acostarse debajo del cuerpo de Adán para consumir su unión carnal, por lo que éste intenta obligarla, y en consecuencia Lilita lo despreció airadamente y huyó del paraíso. Así nace el mito de la primera mujer transgresora de la voluntad del hombre y la cual se emancipa, acción que pone en peligro al poder masculino. En este texto consideramos al mito como “un relato simbólico que narra las vicisitudes de unos personajes sobrehumanos (por su excelsitud o por su mezquindad); es un relato moral y fundacional, un relato sobre el pasado cuya función es la de explicar o justificar algunos aspectos de la realidad actual” (Burke, 1999: 9). En los mitos de la antigüedad se construyen relatos de una transgresión que violenta al orden impuesto por el hombre e implica un potencial caos en perjuicio de la cultura y la civilización. Un ejemplo de lo anterior se presenta en la creencia de que Lilita utiliza al erotismo y la sexualidad para engañar al hombre, trayendo el caos a través de su poder sobre la naturaleza y comprendiendo que la naturaleza es opuesta a la cultura como una construcción reservada a los hombres (Farga Mullor, 2013: 246).

Las imágenes de Lilita dan cuenta de elementos arquetípicos en la iconografía de la mujer peligrosa, como la voluptuosidad y los gestos de hostilidad. Puesto que este trabajo tiene un enfoque histórico y antropológico, utilizamos la categoría arquetipo que retoma la historiadora del arte Julia Tuñón, quien menciona que “son conceptos fuertes y elementales de muy larga duración que remiten a construcciones imaginadas que tienen que ver con las pulsiones básicas de los seres humanos” (1998: 76). De vuelta al análisis, las representaciones arquetípicas de la iconografía de la mujer amenazante, se encuentran en la naturaleza y la sexualidad elementos que serán asociados al peligro para los hombres, y que irán construyendo la iconografía arquetípica de la mujer amenaza (Bornay, 2014 26). Los arquetipos de la mujer amenazante, contruidos a través de deidades y demonios míticos de los pueblos de las inmediaciones del Tigris y el Éufrates, son retomados por la mitología de la Grecia Clásica, donde será forjada gran parte de la iconografía de Occidente para representar a las mujeres peligrosas para la masculinidad hegemónica. Dentro de dicha mitología encontramos diversas mujeres como Pandora, Circe, Medusa o Medea, las cuales representan múltiples formas de amenaza de acuerdo a los elementos simbólicos que las constituyen. Son Deidades, hechiceras y criaturas monstruosas. Sin embargo, la perversión de la naturaleza y la sexualidad siguen siendo los elementos arquetípicos que sirven como base para la representación de la mujer amenaza.

Medusa o Gorgona ejemplifica a la mujer amenazante, que a través de la perversión de la

naturaleza, se constituye como una criatura con serpientes ondulantes en sustitución de su cabello de mujer, la cual se interpone en la misión del héroe Perseo, (Falcón, Fernández y López, 1989: 511-512) quien actúa en pos del orden civilizatorio y la continuidad de la cultura. En el mismo contexto grecolatino, también encontramos el caso de Circe, quien es una hechicera que a través de la seducción busca evitar que el héroe Jasón logre cumplir su misión. (Falcón, Fernández y López, 1989: 146-147). Así, en estos dos ejemplos podemos observar cómo la hechicería, lo monstruoso y la seducción, se constituyen simbólicamente como arquetipos asociados a las mujeres peligrosas que llevarán la desgracia a los hombres. Los ejemplos anteriores se constituyen como muestras de mujeres peligrosas y monstruosas que buscan dañar física o espiritualmente a los hombres. Respecto a lo monstruoso, Cortés (1997) explica lo siguiente: “*Lo monstruoso sería aquello que se enfrenta a las leyes de la normalidad. Unos monstruos traspasan las normas de la naturaleza (los aspectos físicos), otros las normas sociales y psicológicas, pero ambos se juntan en el campo del significado, en la medida que, normalmente, lo físico simboliza y materializa lo moral*” (Cortés, 1997: 18).

Aunque lo monstruoso no es privativo de las mujeres, es importante observar la relación de la mujer como amenaza con los monstruos, ya que como menciona Cortés en la cita anterior “lo físico simboliza y materializa lo moral.” (Cortés, 1997:18) Esto nos permite identificar en la iconografía a la mujer amenaza, ya que la representación en la imagen de una mujer que traspasa normas físicas sociales o psicológicas, podría ser síntoma de peligro y transgresión de lo que el hombre considera orden.

Durante la Edad Media fluye el arquetipo de la mujer amenaza, a través de la iconografía y la literatura. Como ya se ha estudiado, la Edad Media abreva de la antigüedad grecolatina, ya sea de los dioses y de los hombres heroicos y valientes, o de criaturas fantásticas “que mezclan cuerpos y naturalezas heterogéneas.” (Farga, 2013: 285). Las criaturas fantásticas podían ser de carácter pacífico o violento, y en ese sentido de ventura o desventura para el hombre. En dicho contexto histórico, la mujer amenazante será observada en el ámbito de la desventura y el peligro. Ejemplo de ello se encuentra en los libros de caballería correspondientes al siglo XII, donde uno de los rasgos generales de dichos relatos era que el caballero debía poner a prueba sus virtudes, sirviendo a los débiles, víctimas de la opresión de hechiceras y otras criaturas fantásticas (Camacho, 2013: 88 y 89).

Las mujeres sobrenaturales abundaron en los relatos medievales. Un relato del siglo XIV, trata sobre Melusina, una mujer que prometía hijos y riquezas a su enamorado con la condición de que no la viera los sábados. El esposo intrigado por la prohibición, la espía

un sábado y descubre a Melusina convertida en serpiente de la cintura para abajo. (Farga, 2013:269) Ella al descubrir a su marido espiándole, lo abandona para siempre. Este relato, al igual que muchos otros, es de índole moral y fundacional, y se cimienta sobre la imagen de la mujer monstruosa.

La iconografía de la mujer amenazante durante la Edad Media en muchas de sus representaciones refleja una continuidad con el arte Grecolatino. Sirenas, arpías y mujeres vampiro, se encuentran en representaciones desde la antigüedad (en el caso de la vampiresa, esta se ha podido documentar en el antiguo Egipto) hasta el Medievo. Sin embargo, la transformación más notable entre la sirena o las vampiresas medievales y sus antecesoras de la antigüedad, es la “sustitución del monstruo feo, por una belleza hermosa y seductora” (Farga Mullor, 2013: 268). Ello crea las pautas de una estética vinculada al peligro y a la potencial amenaza del hombre y sus logros culturales. Dicha iconografía, hará eco y se transformará a través de la historia de Occidente sin perder el hilo arquetípico.

Consideramos que existen vínculos entre la mujer amenaza y la mujer Monstruosa que sugieren una equivalencia simbólica entre ambos estereotipos, ya que provienen del mismo sustrato arquetípico. Esto significa que entre ambas representaciones encontramos características simbólicas que le dan forma al peligro que suponen estos tipos de mujeres: el amor perverso, la sexualidad peligrosa y la muerte.

Hasta aquí hemos hecho una muy breve semblanza de los orígenes del arquetipo de la mujer amenaza, y su representación paralela de la mujer monstruosa. En ese proceso no se pretendió hacer cortes temporales tajantes, sino continuidades. Sin embargo, coincidimos en que es necesario, por cuestiones de organización, manejar conceptos como Antigüedad, Edad Media o Renacimiento.

Bajo esa lógica, consideramos que el Renacimiento es una continuidad de la Edad Media, pero con la característica distintiva de la búsqueda “entusiasta de revivir otra cultura, de imitar la Antigüedad en diferentes campos y con diferentes medios” (Burke, 1999:16). En ese sentido, la historiadora del arte Teresa del Conde nos menciona que “El periodo que antecede al Renacimiento se caracteriza por proponer una gama amplia de opciones...tanteos dirigidos a recuperar las proporciones normales del cuerpo” (Del Conde, 1994: 195), lo cual, a los ojos de los hombres renacentistas, es una oportunidad para superar al pensamiento y técnica de los hombres medievales. No es la intención de este trabajo debatir tales ideas, sino utilizarlas de punto de partida para el análisis de las imágenes de los personajes que nos atañen. Finalmente, durante el siglo XIX se cristaliza el mito sobre mujeres transgresoras del orden impuesto por

los hombres, lo cual se verá representado en la plástica y literatura de la época (Cabañas, 2014: 99). La mujer fatal nace del relato de Sidonia von Bork, una mujer que es acusada de hechicería en el siglo XVI, por mostrar una conducta sospechosa para los cánones de la aristocracia europea, al mostrarse lasciva y desafiante ante los ojos del hombre.

Figura 1.

Sidonia von Bork.



Nota. Tomado de Edward Coley Burne-Jones. *Sidonia von Bork* (1860).

La iconografía de la mujer fatal fue construida por los pintores prerrafaelitas, modernos y vanguardistas, a través de las ideas surgidas de la literatura principalmente. Este estereotipo se sustenta en la “contradicción valores tradicionales y el ideal de vida moderna. Cuestionan dichos los reformistas no el ascenso en sí mismo, sino los medios ilícitos para adquirirlo. En ese sentido el desnudo femenino sirvió a dos grandes propósitos: evidenciar el mito a través de la imagen y su continuidad en la sociedad europea, y transgredir deliberadamente la moral del espectador. Los prerrafaelitas Rosetti y Burne Jones fueron los pioneros en la tradición iconográfica que rompe la moral victoriana para crear el estereotipo de la mujer insumisa que manifiesta tanto los deseos sexuales como los de emancipación (Noval, 2011: 357).

Breve semblanza de la novela gráfica *Pietrolino*

En la introducción se mencionó que *Pietrolino* es una pieza escrita por el multifacético artista Alejandro Jodorowsky y el ilustrador Olivier Boiscommun, en la cual se narran los periplos de Pietrolino, líder de un grupo de

saltimbanquis, cuyos actos están basados en la mímica. Los saltimbanquis eran artistas ambulantes que viajan con un grupo similar de artistas, los cuales aspiraban a acceder a mejores condiciones materiales para presentar su espectáculo (Zamorano, 2012: 20). Por ejemplo, el saltimbanqui del Medioevo aspiraba a acceder a la corte del rey. La novela gráfica, es un homenaje al celebré mimo Marcel Marceau*, ello evidencia la intención de Jodorowsky por hacer un ejercicio de intertextualidad entre los actos de Pietrolino y los del mimo. Así mismo el personaje simboliza la toma de posición política en el arte, al connotar críticas en contra del estado opresor y a favor del oprimido. La lectura de la narración nos permite observar la clara intención de referir el nombre del personaje con otro de la *Commedia Dell'Arte*. Ello no sólo queda en la nomenclatura del personaje, sino también en su rol de oprimido, sirviente, y junto con Colombina, son parte de un conflicto entre patrones y servidumbre. Finalmente, Pietrolino es un personaje que busca la liberación a través del arte. En ello se observa una relación de poder que será resuelta cuando al final de la obra, Pietrolino se da cuenta que la realidad es un espacio de extinción de la libertad, y escapa de esta, utilizando un recurso que es propio del cuento fantástico y que se refiere a la metamorfosis en un ave.

En referencia a Colombella, se trata del edecán del grupo de saltimbanquis. Ella se prostituye para obtener protección y sobrevivir de la persecución nazi y la guerra. Para lograr lo anterior, traiciona a Pietrolino y a Simio, lo cual al finalizar la guerra le impedirá reestablecer su relación con estos saltimbanquis. Esto convierte a Colombella en un personaje que busca el poder a través de la erotización de las situaciones. Este personaje femenino alude a Colombina, personaje de la *Commedia Dell'Arte* (Echeverría, 2014: 55), la cual es una sirvienta personificada como una mujer que es pretendida por todos los hombres que habitan la casa donde sirve, entre ellos Pietrolino, en la cual se apoyan los conflictos de la trama, debido a su carácter intrigoso y mal intencionado.

Por último, Alma simboliza la libertad y la esperanza, mostrándose como portadora de un arte que Pietrolino había creído perdido. Lo anterior permite que Pietrolino se enamore y posteriormente se pueda liberar del encierro de la realidad. Simio el personaje que sirve de voz al relato. Su función es la de apoyar moralmente a Pietrolino durante la historia. Este personaje aparece como una criatura alegórica, semejante a las fantasías que se observan en el realismo mágico latinoamericano.

En dichas fantasías algún personaje surgido de la realidad, se desprende de lo racional por algún detalle o acción espontánea y deja de ser posible en la realidad. En este caso el indicio que nos da Simio es su cola.

a través del teatro y la televisión, por lo que se le considera a él como su principal exponente.

* (1923-2007) Mimo francés de renombre internacional. Las pantomimas de Marceau llegaron a numerosas audiencias

Finalmente, el antagonista principal es *Pantalone*, un colaborador de los nazis, que funge como proxeneta dentro del relato. El nombre de este personaje proviene de la *Commedia Dell'Arte*, en el cual es patrón de Collombina y Pietrolino (Echeverría, 2014: 50), el cual se muestra interesado sexualmente en dicho personaje femenino durante la puesta en escena. Dentro de las relaciones de poder dadas en el cómic, él encarna al poder erotizado.

Colombella, femme fatale en Pietrolino

Mencionamos en el apartado anterior que Colombella es edecán en un grupo de saltimbanquis, ella busca sobrevivir a la persecución de la Gestapo en París durante la Segunda Guerra Mundial mediante la prostitución. El personaje representa a una mujer pelirroja de figura curvilínea. Viste un atuendo ceñido y escotado, aunque en algunas secuencias usa un elegante abrigo blanco. Este personaje femenino muestra el afán por conseguir la protección de alguien para sobrevivir a la guerra y a la persecución de los nazis. Ello lo consigue a través de la seducción de hombres, a fin de obtener dinero y protección. Esto muestra parte de la psicología del personaje y su vínculo con la mujer fatal, ya que el relato la presenta como egoísta, sin reparar en los motivos que subyacen a sus acciones.

Figura 2.

Colombella.



Nota. Detalles de viñetas donde aparece Colombella, edecán en un grupo de saltimbanquis, ella busca sobrevivir a la persecución de la Gestapo en París durante la Segunda Guerra Mundial mediante la prostitución.

Colombella se asemeja al personaje de Colombina de la *Commedia dell'Arte* Renacentista, en cuanto a que ambas son representadas como mujeres pelirrojas. Ambos personajes se relacionan en que los

creadores de dichos personajes las presentan como mujeres se afanan por sobrevivir a través de la seducción de los hombres para mejorar su condición social. Sin embargo, Colombella es diferente a Colombina, ya que la primera es parte de un espectáculo de saltimbanquis, en tanto que la segunda forma parte de la servidumbre de una casa perteneciente a una familia de clase alta.

Otra diferencia entre ambos personajes es su indumentaria. Ambas visten ropa ceñida en la cintura y escote en el busto. No obstante, el vestido de Colombina no es ceñido en la cadera, ni tiene una abertura pronunciada en las piernas, características que si presenta la ropa de Colombella. Es lógico que la indumentaria de ambos personajes sea distinta debido al contexto histórico y social de la época en la que se han representado en la imagen. La ropa de Colombella surge de la moda que se convertiría en una convención en el cine y el cómic que serviría para caracterizar físicamente a las mujeres fatales.

La vestimenta de Colombella se compara a la indumentaria de las mujeres retratadas en el *Art Nouveau*, ya que ambas visten de color rojo, el cual comenzó a popularizarse en la moda europea de finales del siglo XIX y la primera mitad del siglo XX, donde “resplandecen en la alta costura los escarlata brillantes” (Litvak, 1979: 152). Esta moda se deriva principalmente del vínculo entre la literatura, la pintura y las artes escénicas de la época. En cuanto al talle de los vestidos finiseculares, Colombella se compara con las mujeres retratadas por las vanguardias pictóricas, ya que ambas mujeres muestran vestidos entallados. Al respecto Lily Litvak resalta la obsesión de los modistos de fines del siglo XIX por “armonizar la silueta con el pensamiento y se inspiraban en Baudelaire o en Moreau, así las mujeres de aquella época se disfrazaban de heroínas suntuosas, misteriosas, fatales y complejas” (1979:156).

La vestimenta que destaca la figura curvilínea del personaje femenino se asemeja a las marcas ondulantes de las serpientes al reptar, ya que ambas evocan al peligro a través de la *pathosformeln* donde son patentes los mecanismos sensibles en la memoria del ser humano. Aby Warburg planteó que las líneas ondulantes de las serpientes al reptar “recuperan aquella vivencia primitiva del terror, de la domesticación y de la posesión mágicas de las fuerzas hostiles de la naturaleza” (Burucúa, 2002: 29), las cuales son huellas de ciertos estímulos generados por mecanismos sensibles impresos en la psique. A dichos mecanismos sensibles los llamó *Pathosformeln* a partir del interés de Warburg por la “transmisión filogénica de conductas y expresiones faciales de animales y del ser humano” observadas en las formas artísticas, ya que estas objetivan y condensan los mecanismos sensibles que suscitan el recuerdo de experiencias primitivas impresas en la psique de la humanidad (Burucúa, 2003:

28-30). Pathos es una palabra de origen griego que se refiere al sufrimiento en un doble sentido de dolor y pasividad. Este vocablo evoluciona en la palabra pasión, la cual de acuerdo con Cobast (2013:25) en su sentido psicológico se refiere a la manera en que “lo sensible afecta al sujeto sensible” es decir, una forma de acción alojada en la pasión es la que conduce a cierto tipo de comportamiento a un sujeto apasionado, dependiendo de la manera en que este se encuentra afectado.

Figura 3.

Evocación de la *Pathosformeln*



Nota. Evocación de la *Pathosformeln* en una viñeta donde aparece Colombella y el óleo de Lucien Lévy-Dhurmer, *Eva*, 1896.

En contraste, La ropa que usan las mujeres representadas por el *Art Nouveau* y la usada por Colombella, es distinta ya que las mujeres retratadas se muestran en un contexto de elegancia y sofisticación (Litvak, 1979: 157), y el personaje de la novela gráfica en una primera instancia es parte de un trío de artistas callejeros en busca de un lugar para mostrar su espectáculo. Así mismo en el relato del cómic Colombella se prostituye y se observa cómo en el campo de prisioneros Pantalone recibe una remuneración económica y en especie por haber conducido, a esta y otras mujeres, hasta el lugar donde se encontraban los oficiales a cargo del campo.

Más adelante en la secuencia narrativa se observa a Colombella, vestida con mayor elegancia, de acuerdo a los cánones de la época, de visita en un campo de concentración. Esto muestra que la mujer fatal en *Pietrolino* se ubica reiteradamente en contextos que no corresponden a las mujeres fatales del arte deimonónico. Dentro del contexto glamuroso de la mujer fatal, encontramos que el peinado de Colombella se asemeja al de Rosario, protagonista de la película *Mujer del puerto* (1934), ya que ambas lucen una cabellera corta, pero peinada de tal manera que mantienen las líneas

ondulantes que remiten al arquetipo de la mujer fatal mediante el mecanismo psíquico de la *Pathosformeln*. Adicionalmente, el uso del cabello corto en las mujeres de la época era signo de modernidad y rebeldía (Saavedra, 2017), lo cual abona al estereotipo de la mujer fatal como mujer que desafía las normas masculinas. El cabello del personaje del cómic es pelirrojo, mientras que el de Andrea Palma es negro.

Las poses de Colombella y de Rosario son comparables con mujeres representadas en el *Art Nouveau*, como la que se observa en la portada de la revista titulada *Le Journal des Ventes* (1899) de Georges de Feurreine. En el caso de la mujer del cómic podemos observarla de perfil mediante un plano medio, fumando un cigarro. A Rosario también se le observa a través de un plano medio con cigarrillo en mano. Finalmente, la mujer del cuadro también posa de perfil, pero sujetando una vasija con un hombre diminuto en su interior.

Figura 4.

Le Journal Des Ventes.



Nota. Viñeta donde aparece Colombella y cartel de Georges De Feurreine, *Le Journal Des Ventes*, 1899. En ambos destacan detalles de la moda finisecular que desafiaba las normas de la sociedad, como el cabello corto, signo de modernidad y rebeldía.

Al final del relato, Colombella se asemeja a las prostitutas alemanas retratadas por Otto Dix entre las dos guerras mundiales, porque ambas muestran un deterioro físico por los excesos y la vida miserable a las que han sido orilladas por una sociedad de moral patriarcal. De igual manera es importante señalar que la prostitución se incrementa y visibiliza más en épocas de crisis (Noval 2011), como en el caso del conflicto bélico que enmarca al cómic. Se observa una semejanza entre el personaje femenino que analizamos en este texto y Colombina,

coprotagonista de la ópera *Il Pagliaccí*, debido a que ambas son representadas como mujeres infieles por ejercer su sexualidad libremente. Otra semejanza encontrada entre ambos personajes es que en sus respectivos relatos son representadas como mujeres que juegan con los sentimientos de los hombres, lo cual justifica dentro del relato un terrible desenlace para la figura femenina. No obstante, en el contexto de la guerra, visto como el teatro en el que participa Colombella, refleja escasas posibilidades de supervivencia para una mujer saltimbanqui si no es a través de la búsqueda de protección o colaborando con el enemigo. La mujer fatal en *Pietrolino* también muestra similitudes con la imagen de otras mujeres fatales representadas las artes escénicas, como es el caso de la protagonista de la ópera *Carmen*, ya que ambas mujeres visten atuendos ceñidos y rojizos. El personaje de Carmen sirvió para integrar el color rojo a los vestidos ceñidos que caracterizarían a mujeres fatales en el cine o el cómic durante el siglo XX (Gubern, 2002: 63). También observamos semejanzas entre ambos personajes, en cuanto que ambas encarnan la autonomía femenina para conseguir su beneficio personal mediante sus propias normas morales. Al respecto de *Carmen*, Román Gubern menciona que dicho personaje femenino “propuso en el imaginario de la novela europea una encarnación emblemática de la autonomía femenina gobernada por la ley del instinto” (2002: 63 y 64). En ese sentido, estos personajes dentro de sus respectivos relatos no se enamoran de ningún hombre, lo cual a los ojos de la cultura dominada por los hombres las implica con el estereotipo de la mujer fatal (Bard, 2000).

La imagen estereotipada de la Mujer Fatal en *Colombella* presenta similitudes iconográficas y simbólicas con las pinturas prerrafaelistas. Pintores como Edward Burne Jones y Dante Gabriel Rossetti, en general representan mujeres pelirrojas, que a través de su emancipación y libre ejercicio de su sexualidad rompen con la hegemonía masculina y con ello dan forma al estereotipo de la mujer que amenaza al hombre (Bornay, 2014: 26). *Colombella*, es similar a las flapper o goldigger de las películas de la primera mitad del siglo XX, ya que ambas portan ropa entallada y abrigos de pieles. Es claro que se trata de convenciones del cine y el cómic para representar a mujeres emancipadas “que sentaban las bases de la moda” (Litvak, 1979:159), lo cual denota libertad y empoderamiento. Mediante estas convenciones los personajes femeninos representan a mujeres fatales que en el cómic y el cine son presentadas como mujeres confiadas en alcanzar lo que persiguen a través de la seducción y el oportunismo (Noval, 2011: 254).

Figura 5.
Bocca Baciata



Nota. Tomado de Dante Gabriel Rossetti, *Bocca Baciata*, 1859.

Algunas similitudes entre el personaje femenino del cómic y la *Femme Fatale*, se observan en personajes de la mitología griega como Medea, Circe o Pandora, en cuanto a que todas ellas fueron responsables de los infortunios y miserias de los hombres en sus respectivos relatos y mitos (Grimal, 1981: 107,336, 405bo). Ejemplo de lo anterior, se observa en la secuencia donde *Pietrolino* es detenido por los oficiales alemanes dentro del café de *Pantalone*, se observan en el montaje dos viñetas a través planos medios donde *Colombella* abanica unos billetes mientras observa una pelea entre el protagonista y el dueño del café. Estos encuadres permiten observar en las viñetas una semejanza entre el cuerpo curvilíneo y las figuras cinéticas que denotan moviente en los billetes que sujeta en su mano la mujer, y los movimientos ondulares de una serpiente.

La pose rígida de la mujer contrasta con el movimiento ondulatorio de los billetes en sus manos la cual se asemeja a una serpiente de cascabel en postura de alerta, porque ambas muestran líneas curvas que evocan al *pathosformeln* de la línea curva en cuanto al vínculo contradictorio entre el ascenso y el descenso que representan dichas líneas de forma vertical (Burucúa, 2002: 22), como se muestra en el encuadre donde *Colombella* abanica los billetes en la barra del café. La interpretación que da Warburg sobre estas contradicciones se refiere a la evocación mágica de las líneas en zigzag que remiten a la serpiente, sin embargo, si la interpretáramos dentro del mito de la mujer fatal, haría alusión al ascenso socioeconómico a través medios

* La ópera *Il Pagliacci*, fue compuesta y escrita por Ruggero Leoncavallo en 1892. En ella se relata la historia de un payaso celoso, quien es engañado por su esposa, Colombina, con su compañero de la compañía de la

Comedia del Arte a la que los tres pertenecen. Finalmente, Canio pierde el juicio por la infidelidad entre Nedda y Silvio, y decide asesinar a la mujer.

moralmente ilícitos (Noval, 2011:357). Las formas alusivas a las serpientes observadas en *Colombella*, son asociadas con el estereotipo de la *Femme Fatale* representado por las vanguardias del siglo XIX. Por ejemplo, en el óleo titulado *Eva* de 1896 de Lucien Lévy-Dhurmer, se observa una pose donde se privilegian las líneas curvas que aluden a los ofidios, la cual es adoptada por ambos personajes.

Conclusiones

Este análisis de la imagen desde la mirada de la cultura visual, nos permite dar cuenta de la continuidad histórica en las representaciones artísticas a las mujeres que a parecen en los mitos, cuentos y leyendas a lo largo del devenir de Occidente y Oriente. A través de *Colombella*, personaje de la novela gráfica *Pietrolino*, Alejandro Jodorowsky y Olivier Boiscommun aluden a la imagen de la mujer fatal mediante dos representaciones simbólicas en el arte: *La Commedia dell'Arte* y la representación de la mujer en la pintura de las primeras vanguardias en el siglo XIX. Dichas representaciones artísticas abrevan de las mitologías grecolatinas y de Oriente Próximo de la antigüedad, en las cuales criaturas femeninas representaban una amenaza constante al mundo de los hombres, un mundo donde los mandatos hegemónicos provenían de un pensamiento patriarcal.

En diversos relatos mitológicos del mundo Mediterráneo nace la iconografía arquetípica de la mujer como amenaza del hombre mediante elementos simbólicos que aluden a una lucha entre la naturaleza salvaje e indomable y el mundo civilizado y ordenado. La iconografía y simbolismo surgido en ese periodo se proyecta hacia el Medioevo Occidental a través de nuevas representaciones artísticas, las cuales incorporan a la perspectiva masculina que las desarrolló, elementos morales provenientes del cristianismo donde son sancionadas las conductas que empoderan a la mujer y que son contrarias al canon de comportamiento social.

En ese contexto, las imágenes que estereotipan la imagen de la mujer disidente y por tanto amenazante al orden social, incorporan elementos iconográficos que resignifican algunos arquetipos, como el simbolismo de la serpiente plasmado su forma ondulante al reptar y el peligro potencial de su veneno. Dichas configuraciones visuales y estéticas, con el tiempo se van simplificando hasta llegar a un estereotipo de alcance cultural muy amplio en Occidente. En la modernidad las corrientes artísticas reformistas y vanguardistas retoman el simbolismo y los elementos visuales estereotipados para reformularlos en representaciones de la mujer amenaza, la *femme fatale*, como un personaje ficticio que condensa los miedos primitivos de la cultura Occidental, lo cual se interpreta como la *pathosformeln*, y en este caso sirve para dar continuidad a imágenes estereotipadas de

personajes femeninos antagonicos, en los que subyace un temor patriarcal hacia el empoderamiento y la emancipación de la mujer.

Referencias

- Alpers, S (1987). *El Arte de Describir. El Arte Holandés en el Siglo XVII*. Madrid: Hermann Blume.
- Bard, C. (2000). *Un siglo de antifeminismo: el largo camino de la emancipación de la mujer*. Madrid: Biblioteca Nueva.
- Benjamin, W. (2003). La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica. México: Ítaca.
- (1973). *Discursos interrumpidos I*. Madrid: Taurus.
- Berger, P, *Modos de ver*, Editorial Gustavo Gili, Barcelona, 1975.
- Bornay, E. (2014). *Las hijas de Lilith*, Madrid: Cátedra
- Bozal, V. (ed.). (2002). *Historia de las ideas estéticas y de las teorías artísticas contemporáneas*, Vol. II. Madrid: La balsa de Medusa.
- Burke, P. (1999). *El Renacimiento*. Barcelona: Crítica.
- Burucúa, J.E. (2002). *Historia, arte y cultura. De Aby Warburg a Carlo Ginzburg*. Argentina: Fondo de Cultura Económica.
- Cabañas, J. A. (2014). *La mujer nocturna del cine mexicano. Representación y narrativas corporales*. México: Universidad Iberoamericana.
- Calabrese, O. (1989). *La era neobarroca*, Madrid: Cátedra.
- Camacho Morfín, L. (2013). *Las armas de Don Quijote*. México D.F.: Taller abierto.
- Cirlot, Juan – Eduardo. (1992). *Diccionario de símbolos*. Barcelona: Labor
- Cobast, E. (2013). *Las 100 palabras de la cultura general*. Barcelona: Akal.
- Cortés, J. M. (1997). *Orden y caos. Un estudio cultural sobre lo monstruoso en las artes*, Barcelona: Anagrama.
- Del Conde, T. (1994). *Cuerpo humano y pintura*. En Pérez-Rincón, Héctor (Comp.), *Imágenes del cuerpo*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Dorfman, A. & Matherlat, A. (1997). *Para leer al pato Donald. Comunicación de masas y colonialismo*. México: Siglo Veintiuno.
- Echevarría, R. (2014) *La divina Comedia del Arte*. México: Conaculta/Arte y Escena Ediciones
- Farga Mullor, M.R. (2013). *Monstruos y prodigios: el universo simbólico desde el Medioevo a la Edad Moderna*, Puebla: Universidad Iberoamericana Puebla / Benemerita Universidad Autónoma de Puebla.
- Falcón Martínez, C. Fernández Galiano, E. y López Melero, R. (1989). *Diccionario de mitología clásica*. México: Alianza.
- Geertz, C. (2003). *La interpretación de las culturas*. Barcelona: Gedisa.
- Ginzburg, C. (2000). *Mitos, emblemas e indicios: Morfología e historia*, Barcelona: Gedisa.
- Gombrich, E. (2013). *La historia del arte*. Nueva York: Phaidon.
- Grimal, P. (2010). *Diccionario de mitología griega y romana*. Barcelona: Paidós.
- Gubern, R. (1981). *El lenguaje de los cómics*. Barcelona: Península.
- (2002). *Máscaras de la ficción*, Barcelona: Anagrama.
- Jodorowsky, A. & Boiscommun, O. G. (2009). *Pietrolino*. Barcelona, España: Norma.
- Litvak, L. (1979). *Erotismo. Fin de Siglo*. Barcelona: Antoni Bosch Editor.
- Noval Morgan, M. P. (2011). *Blonde Venus y el género cinematográfico de la Mujer Caída*. Revista Andamios,

Vol. 8, núm. 17, pp. 345 – 366: Universidad Autónoma de la Ciudad de México.

- Saavedra Luna, I. (2016). *Cuando el Western cruzó la frontera. Un Acercamiento transdisciplinario*. México: Universidad Autónoma Metropolitana Xochimilco.
- Tuñón, J. (1998). *Mujeres de Luz y sombra en el cine mexicano. La construcción de una imagen, 1939-1952*, México: El colegio de México/Instituto de Investigaciones Estéticas UNAM.
- Zubieta, A. M., et al. (2004). *Cultura popular y cultura de masas. Conceptos, recorridos y polémicas*. Buenos Aires: Paidós.
- Zamorano, B., et al., *Fronteras circenses. Antecedentes, desarrollo y arte del circo*. Conaculta / Instituto Nacional de Bellas Artes, México, 2012.

Filmografía

- Boytler, A. (Dir.). (1994). *Mujer de puerto*.