



SEMINARIO DE INVESTIGACIÓN DE
GÉNERO Y ESTUDIOS CULTURALES

Estética y dominación: El impacto de Schopenhauer y Nietzsche en la desvalorización estética de la Mujer en el siglo XX: Resucitando a la Empusa.

Aesthetics and Dominion: The Impact of Schopenhauer and Nietzsche on the Aesthetic Devaluation of Women in the 20th Century: A New Interpretation of the Empusa

José María Seco Martínez
Universidad Pablo de Olavide

[jmsecmar@upo.es](mailto:jmsecomar@upo.es)

ORCID: <https://orcid.org/0000-0001-5468-6122>

Fecha de recepción: 31/05/2023

Fecha de evaluación: 20/06/2023

Fecha de aceptación: 03/07/2023

Resumen

El pensamiento de Nietzsche y Schopenhauer será decisivo en el diseño de un nuevo estereotipo femenino, vinculado a una idea de la mujer especialmente exagerada del mal, que acabará poblando a través de la bohemia artística y literaria, el imaginario estético del siglo XX. Su filosofía servirá de aglutinante para muchos escritores y artistas e incidirá decisivamente en el estado espiritual de su época. Emerge así una nueva imagen de la mujer más degradada y menospreciativa, que ahora representa, no ya el temor masculino hacia lo femenino - una constante en la historia -, sino el horror a ese otro femenino no explorado, que conculca los límites que la moral y la cultura patriarcales le han asignado.

Palabras clave: Patriarcado y estética, Nietzsche y Schopenhauer, femme fatale, ginecocracia y pleonexía

Abstract

The thought of Nietzsche and Schopenhauer would be decisive in the design of a new female stereotype, linked to a particularly exaggerated idea of the evil woman, which would end up populating, through artistic and literary bohemianism, the aesthetic imaginary of the twentieth century. Their philosophy would serve as a binding force for many writers and artists and would have a decisive influence on the spiritual state of their time. A new, more degraded and belittling image of women emerged, which now represented not the masculine fear of the feminine - a constant in history - but the horror of that non explored feminine other who violates the limits that patriarchal morality and culture have assigned to her.

Keywords: Patriarchy and aesthetics, Nietzsche, Schopenhauer, femme fatale, gynecocracy and *pleonexía*

“Y el todopoderoso lo castigó poniéndolo en manos de una mujer” (Libro de Judith, 16, Cap. VII; en *La Venus de las Pielas*)¹

“¿Cómo se lleva a cabo? Ésta es la única pregunta válida. Pero hemos querido solamente darle al lector atento algunas claves que permiten entreabrir la puerta de este camino. Que sepa que ningún comentario podría llevar más allá la apertura de esta entrada, pesada e incómoda”. (J. Rolland)

Introducción: De la invisibilidad de las mujeres a la recreación de un estereotipo femenino vinculado a la maldad

Que las mujeres hayan entrado en la historia por medio de la *escena*, esto es, por medio del teatro y la literatura no es nuevo. Desde la tragedia clásica a la mujer se la ha representado para describirla; ha accedido al mundo únicamente a través de los personajes femeninos que los hombres narraban para contarlas. En la historia las mujeres sólo han llegado a ser “sombras ligeras, relegadas a existir marginalmente en colecciones privadas o en museos costumbristas; o a sobrevivir a través del ajuar o del legado de su correspondencia privada o de sus diarios íntimos.

Cuantos diarios íntimos, cuantas cartas habrán quemado herederos indiferentes o irónicos, o incluso, las propias mujeres que, en la noche de una vida de humillación, atizan el rescoldo con sus recuerdos, cuya divulgación las atemoriza. A menudo se han conservado objetos de mujeres: un dedal, un anillo, un misal, una sombrilla, la pieza de un ajuar, la túnica de una abuela (...). En los centros de artes o tradiciones populares, consagrados al mundo doméstico, se esboza una arqueología femenina, de la vida cotidiana. (Duby & Perrot, 1994: 11)

Luego..., será la literatura, especialmente el teatro merced a sus personajes femeninos, el lugar privilegiado donde se irá forjando poco a poco el molde de la identidad femenina. La voz de las mujeres, subsumida en un mundo de formas masculinas, no ha sido otra que la que los hombres relataban a través del discurso² (mítico al principio, después místico; más tarde científico y filosófico y finalmente normativo) y, sobre todo, de la

¹ Así concluye la obra teatral *Venus in Fur* de David Ives, que vino a adaptar para Broadway la novela titulada *La Venus de las pieles, que escribiría* Leopold von Sacher-Masoch en 1870 y a cuyos apellidos se atribuye, a raíz de la misma, el nacimiento del término masoquismo. Esta adaptación sería llevada al cine por Polansky en 2013.

² Al fin y al cabo el discurso es una forma de violencia que se ejerce sobre los sujetos y las cosas. En este sentido ayudan las investigaciones de Foucault. Siempre se podrá decir la verdad desde un espacio de exterioridad salvaje; pero, como apunta el filósofo francés, “no se está en la verdad más que obedeciendo a las reglas de una policía discursiva que se debe reactivar en cada uno de sus discursos” (Foucault, M., 1999: 38). Las sociedades de discurso tienen como fin conservar y producir sus propios discursos y al hacerlo instituyen el orden de las cosas.

literatura, especialmente a través del teatro y luego de la novela. Imposible situar, dirá Marguerite Yourcenar, como figura central a un personaje femenino “de convertirlo en el epicentro del relato, (...) por ejemplo a Plotina en lugar de Adriano. La vida de las mujeres está demasiado limitada o es demasiado secreta. Si una mujer habla de sí misma, el primer reproche que se le hará es que ha dejado de ser una mujer. Ya es bastante difícil poner alguna verdad en la boca de un hombre” (Duby & Perrot, 1994: 13).

Las artes del siglo XIX y XX no serán una excepción. Pero además contribuirán poco a poco, desde la literatura gótica a la plasmación estética de la dicotomía femenina, representada como madre santa o como prostituta, como Madonna o Magdalena. Los personajes femeninos serán representados a partir de entonces como puros y virginales por completo, esto es, inaccesibles y carentes de pasión alguna, o ávidos de deseo y conocimiento sexual y, por tanto, peligrosos³. La exaltarán como ángel o musa, exhortando a las jóvenes a inspirarse en ellas, para luego desnudar a la “Señorita Flora y examinar sus aptitudes para obtener su diploma de puta”⁴; hasta llegar al nacimiento de un nuevo estereotipo femenino (asociado a la irrupción emergente de los primeros movimientos feministas) ungido desde el principio – ahora la magdalena deja de ser un tabú para convertirse en un tótem – (Trudgill, 1976: 289), pero ahora por una visión abiertamente exagerada del mal: la femme fatale

La filosofía alemana, especialmente Nietzsche, Schopenhauer, Hegel, Feuerbach, Kierkegaard, junto a los estudios de la diferencia sexual de William James, Otto Weininger, Von Kraft Ebing, Freud y sus discípulos (Errazuriz, 2012: 372), será decisiva en este punto, pues servirá de fundamento y aglutinante para no pocos escritores y artistas en el desarrollo de sus obras, en un período, entre siglos, marcado por la falta de ilusiones en una Europa de ideas cansadas. Influirán de manera crucial en la bohemia literaria y artística de la época, incidiendo decisivamente en el estado espiritual de su tiempo.

El tema de lo femenino no sería una excepción, de modo que, poco a poco, se irán preparando las bases para una nueva imagen estética de la mujer mucho más degradada y menospreciativa. Merced a la influencia de estos autores y a la irrupción de movimientos artísticos como el esteticismo, el decadentismo o el simbolismo, se discurre rápidamente de la mistificación de la mujer representada en la doncella idealizada, inocente y

³ Interesantes en este sentido son las páginas de Trudgill, E. *Madonnas and Magdalens: The Origins and Development of Victorian Sexual Attitudes*, Londres: Heinemann Ltd, 1976, pues fue uno de los primeros en afrontar el estudio de esta dicotomía desde la literatura. V. también a Gilbert, S., y Gubar, S., *The Madwoman in the Attic: The Woman Writer and the Nineteenth-Century Literary Imagination*, New Haven, Yale U. P., 1984; o Showalter E., *Sexual Anarchy: Gender and Culture at the Fin de Siecle*. Nueva York: Penguin, 1990.

⁴ Como ejemplificará Marie Veronique Gauthier en su Tesis Doctoral titulada *Les sociétés cantantes au XIX siècle (Chanson et sociabilité)*; defendida en 1989 bajo la dirección de Maurice Agulhon. Se puede consultar en <https://www.theses.fr/1989PA010619>; Es interesante el estudio que aquí se plantea pues aborda el análisis de las sociedades de canto y los coros del siglo XIX, como espacios de sociabilidad masculina en los que se traslucía la tensión de la época que aquí apuntamos, entre la necesidad de moralizar la canción y la obsesión por el discurso sexual.

pura, a la imagen de la *femme fatale*; una mujer peligrosa, superior a los hombres, pero cruel, hedonista y, sobre todo, injusta; una mujer que representa la injusticia en su formato más elevado.

De manera generalizada se prodigan, especialmente en Francia y Alemania, personajes femeninos supeditados al amor y al deseo masculinos que contrastan con mujeres libres pero que acarrearán el mal (Dottin, 1996: 16). En Inglaterra y Francia el romanticismo y el simbolismo improvisan mujeres angelicales confiadas al amor y a la subordinación, que se contraponen con mujeres diabólicas. Se porfía en la recreación de mujeres peligrosas, codiciosas y asesinas, que recrean el mito de Salomé o de Climenestra (Errazuriz, 2012: 244).

En este trabajo nos situamos precisamente en la influencia del pensamiento de Nietzsche y Schopenhauer en el nacimiento de este estereotipo femenino; unos autores, en cierta medida antagónicos entre sí⁵, pero coincidentes en su actitud discriminatoria hacia las mujeres, sólo comparable con su etnocentrismo e intolerancia en materia racial. Y lo hacemos porque serán decisivos en el diseño de este estereotipo femenino, vinculado a una idea de la mujer especialmente exagerada del mal, que acabará poblando a través de la bohemia artística y literaria de la época - especialmente a través del teatro y de la novela - y más tarde del cine y la publicidad, el imaginario estético del siglo XX.

La virulencia de estos autores hacia las mujeres revela hasta qué punto los procesos de la modernidad no consiguieron desafectar la realidad de esta visión androcéntrica del mundo. Desvelan como al compás de las ideas ilustradas que soñaban con la emancipación igualitaria, liberal y fraternal de las mujeres (que buscaba los mismos derechos, la misma educación y las mismas posibilidades que los hombres) se seguía construyendo a la mujer a imagen y semejanza del sistema patriarcal. En medio de la profunda revolución de valores, de costumbres y de mentalidad que contrajo la ilustración se embozaba también una oportunidad para seguir ejerciendo el control sobre ellas; al supeditarlas a una idea de estatus equiparada al de los hombres, sin reconocer un estatus adaptado a su esencia, dando paso, si se quiere, a un tipo de alienación más sutil, a cuyo desarrollo contribuyó la formación de una opinión manipulada a través de las artes.

⁵ Una ambivalencia entre tendencias opuestas, en la que no vamos a entrar aquí, pero que se puede expresar en la dicotomía entre la voluntad y el dolor; entre la acción y la contemplación, como una lucha que no termina nunca del todo, que así se proyectaría sobre no pocos intelectuales y artistas de la época. Basten aquí, por ejemplo, las palabras de un autor marcado por esa ambivalencia, Pío Baroja: “Yo he vacilado muchas veces queriendo resolver no ya en sí en el cosmos, sino en el interior del espíritu, es mejor la fuerza indiferente al dolor o la piedad. Pensando, estoy por la fuerza, y me inclino a creer que el mundo es un circo de atletas en donde no se debe hacer más que vencer, vencer de cualquier manera; sintiendo, estoy por la piedad, y entonces me parece la vida algo caótico, absurdo y enfermizo” (Baroja, 1946-51: 95).

1. La influencia de Nietzsche y Schopenhauer en la Literatura y en el Arte: hacia el feminicidio estético.

No hay que olvidar que estos autores influyeron decisivamente en la bohemia literaria y artística de la época, incidiendo decisivamente en el estado espiritual de su tiempo, especialmente Nietzsche. La literatura tomará de su filosofía buena parte de sus referencias, de sus criterios estéticos y sociales: la moral de la fuerza, la valoración de la vida y de la voluntad frente a la razón y la ciencia, el eterno retorno, el anticristianismo, y, como no, también su visión de la mujer.

Piénsese, por ejemplo, en la generación del 98, por situarnos en nuestro país, donde la influencia de estos autores, sobre todo la nietzscheana, es palmaria. Piénsese en autores tan emblemáticos en nuestras letras, como Pío Baroja, Azorín, Ramiro de Maeztu o Unamuno. Así, por ejemplo, en Pío Baroja, por centrarnos en el primero de ellos, la influencia de Schopenhauer es clara en la *Sensualidad pervertida* o en *Camino de perfección* (1902), mientras que la de Nietzsche se percibe netamente en *César o nada* (1910). En Azorín la influencia nietzscheana es todavía mayor, y así se infiere en la trilogía que marcaría su evolución literaria: *La voluntad* (1902), *Antonio Azorín*, que marcaría el pseudónimo de utilizaría en adelante (1903) y *Las confesiones de un pequeño filósofo* (1904); por no mencionar al Cristo-Quijote que representaría Unamuno desde la publicación de uno de sus libros más célebres *La vida de Don Quijote y Sancho* (1904); o al *Pío Cid* de Ángel Ganivet (1898), como un reflejo de la idea nietzscheana del súper hombre. Por tanto, no puede afirmarse, como escribe Pedro Salinas, “que entre los hombres del 98 existiera un caudillo nominal y exclusivo. Pero sería difícil negar también que ideológicamente había un guía de esta generación, Nietzsche...”. (Salinas, 1970: 31).

Lo que queremos decir aquí es que el pensamiento de estos autores, especialmente Nietzsche, insufló aires nuevos entre las élites intelectuales y artísticas de la época, ávidas de aire fresco, en un período, que coincidía con el final del decimonónico y el comienzo del siglo XX, marcado por la decepción y la pérdida de ilusiones en una Europa de ideas desgastadas. Europa, como escribiría el propio Pío Baroja “parecía entonces una mujer vieja y febril que se pinta y hace una mueca de alegría” (Baroja, 1946-1951: 492). Tal era el estado espiritual de la época⁶, de modo que sus ideas relacionadas con la acción, la voluntad, lo telúrico, la valoración de la vida, el placer y los sentimientos, permitieron dar entrada a un mundo emotivo y pasional hasta entonces supeditado por el racionalismo, la industrialización y la ética de la sociedad burguesa. Sus ideas calaron con rapidez en medio de una sociedad cansada y misoneísta, procurando a las artes y a la literatura, como bien escribe Sobejano, de nuevos y fecundos impulsos.

⁶ Este clima espiritual fue el que hizo posible, por ejemplo, la filosofía vitalista y existencial de Unamuno y en Ortega y Gasset en España, en Henri Bergson en Francia, y en multitud de autores como Scheler, Jünger, Stefan George, Oswald Spengler, etc...

Nietzsche imprimió nuevos ímpetus a un gran sector de la vida espiritual, sin llegar a apoderarse de ella íntegramente ni mucho menos a incidir en la vida material. Sus ideas ayudaron, sí, al mejor entendimiento de cierta filosofía vitalista, por Ortega representada. Renovó Nietzsche los modos de comprensión psicológica (...). Contribuyó a encauzar la política por trayectorias nuevas. (Sobejano, 1967: 151)

Pero al hilo de aquéllas ideas también lo hicieron la exaltación de la dureza, la lucha y el desprecio a la mujer, en una sociedad que seguía siendo profundamente patriarcal.

El hecho es que, amén de la propia significación intelectual del pensamiento de Schopenhauer y de Nietzsche dentro del panorama ideológico de primer tercio del siglo XX, y tal vez por el efecto reminiscente de Eva concebida como autora exclusiva del pecado (Allen, 1983:186)⁷, su filosofía fue de un acusado desprecio hacia la mujer, hasta llegar a producir una visión de ella, a través de las élites intelectuales y artísticas, especialmente menospreciativa. Sin lugar a dudas, como consecuencia de la irrupción de los primeros movimientos feministas, sus escritos rezumaban un notable desdén por esas voces que clamaban a su alrededor, cargadas ya de exigencias de emancipación.

Schopenhauer, por empezar por el primero de ellos, en el segundo volumen de los *Parerga y Paralipómena* escribe “la mujer no está determinada ni está destinada “a grandes trabajos espirituales ni corporales. Ella salda la deuda de la vida no mediante la acción, sino mediante el sufrimiento, mediante el dolor del parto, el cuidado del infante, y de la sumisión al hombre, del que debe ser una paciente y serena compañera” (Schopenhauer, 2009: a. 363). Pero a su inferioridad natural hay que sumarle la deslealtad y la injusticia en sus relaciones con los demás; recurre al engaño porque necesita protegerse.

La violencia de este autor aquí abrumba, pues mistifica el engaño en ella; no hay otra forma de estar siendo mujer; se dedica a él y lo utiliza “como su propio derecho”⁸; el engaño ya no reside en la educación femenina, una educación diseñada por hombres y cuyos productos son la hipocresía, la pasividad, la mentira, la falta de espontaneidad, como ya se dejara entrever por no pocos autores ilustrados. Piénsese, por ejemplo, en el mismo Jovellanos o en el propio Moratín – por seguir con las letras españolas - para quienes la educación femenina era injusta e inmoral, porque cercenaba el derecho de la mujer a la autonomía moral y a la libertad de conciencia⁹.

⁷ Una concepción que se prodigaría por el decimonónico merced a la literatura gótica como un reflejo instintivo a la liberación sexual femenina

⁸ El engaño, escribe, “es innato en la mujer, lo mismo en la más aguda que en la más torpe. Es en ella tan natural su uso en todas las ocasiones, como en un animal atacado el defenderse al instante con sus armas naturales. Obrando así, tiene hasta cierto punto conciencia de sus derechos, lo cual hace que sea casi imposible encontrar una mujer absolutamente verídica y sincera” (Schopenhauer, 2008: p. 16).

⁹ Una visión crítica acerca de la violencia ejercida sobre las mujeres a través de la educación que el propio Moratín elucidaría, pese a la censura y los convencionalismos de la época, en la que fue quizás su obra más representativa *El sí de las niñas*. Véanse sino el alcance de las palabras de Don Diego en el tercer acto: “Ve aquí los frutos de la

Para Schopenhauer, en cambio, el “arte de callar y mentir” (Godet, 1918: 394) no es adquirido en la mujer, no es fruto de una educación patriarcal que las instruye para disimular o engañar; antes al contrario, el engaño deviene infuso en ella; representa su manera más espontánea de estar y de existir en el mundo. Incapaz de valerse por sí misma (pasividad) y de fiarse a la sinceridad, su liberación (del gobierno de padres y maridos), para este filósofo, la conduciría de manera inevitable a servidumbres mucho peores “bajo la dominación de nuevos amos” (Godet, 1918: 395).

Pero Nietzsche va todavía mucho más allá. El tema de la mujer, recurrente en muchos de sus escritos, es axial en su biografía y aparece ya, desde sus años más tempranos. Es cierto que en su filosofía se detecta una cierta ambivalencia entre tendencias opuestas que se sintetizan en una especie de dicotomía entre la mujer que se construye desde/frente a la mirada masculina, la mujer débil y pasiva (que es potencia de mentira) o la que pretende liberarse y es reactiva (que es potencia de verdad); y ese otro tipo de mujer, la mujer superior, que se autoafirma y constituye por ella misma y en sí misma; “una voz de viola profunda y poderosa (...), una mujer con un alma sublime, heroica, real, capaz y preparada para las réplicas, para los propósitos, para los sacrificios grandiosos, capaz y preparada para dominar a los hombres (...)” (Nietzsche, 1882: 51); una mujer que no “está corrompida por los hombres”, y que es escéptica pues sabe que la verdad no existe y si se vela, es porque también “sabe que no tiene nada que ocultar” (Kofman, 1992: 6).

Es, precisamente en esta dicotomía entre la mujer pasiva o reactiva y la mujer afirmativa, como una lucha sin cuartel, dónde algunos autores, como Derrida, Elvira Burgos o Sarah Kofman¹⁰, han querido ver la semilla de un planteamiento diferente en Nietzsche, hasta el punto de identificar en su obra una suerte de hilo que anticipa una especie de feminismo subversivo. Pero independientemente de este tipo de planteamientos que re-visitan las opiniones de Nietzsche – restándoles dureza - como una crítica al sistema patriarcal y a su ética de valores masculinos, cristianos y ascéticos, lo cierto es que no se puede olvidar aquí que el hilo conductor que recorre todo su pensamiento, y que va conformándose de distintas maneras a lo largo de toda su obra - como en la urdimbre de un tapiz - es

educación. Esto es lo que se llama criar bien a una niña: enseñarla a que desmienta y oculte las pasiones más inocentes con una páfida disimulación. Las juzgan honestas luego que las ven instruidas en el arte de callar y mentir. Se obstinan en que el temperamento, la edad, ni el genio no han de tener influencia alguna en sus inclinaciones; o en que su voluntad ha de torcerse al capricho de quien las gobierna. Todo se las permite, menos la sinceridad. Con tal de que no digan lo que sienten, con tal de que finjan aborrecer lo que más desean, con tal de que se presten a pronunciar cuando se lo manden un sí, perjurio, sacrílego, origen de tantos escándalos; ya están bien criadas, y se llama excelente educación la que inspira en ellas el temor, la astucia y el silencio de un esclavo”. (Moratín, 1978: 143 y 144).

¹⁰ V. a Derrida J., *Espolones. Los estilos de Nietzsche*, Valencia, Pre-textos, 1997 (2ª impresión); o Cfr. con Burgos E., en “Afirmando las diferencias. El feminismo de Nietzsche”, en *Asparkia*, XI, 2000, pp. 77-93 o en *Dioniso en la Filosofía del joven Nietzsche*, Zaragoza, Prensas Universitarias, 1993; o a Kofman, S., *Explosion I. De l' "Ecce Homo" de Nietzsche*, Paris, Gallilée, 1992 y *Explosion II. Les enfants de Nietzsche*, Paris, Gallilée, 1993

precisamente la voluntad de dominio y su admiración por la fuerza y el poder, y así hay que entender el sentido reactivo de su filosofía.

Ni que decir tiene que la aspereza de muchas de sus afirmaciones sobre la mujer podría hoy matizarse si las contextualizamos, pues participan, como el resto de su obra, de las virtudes de su propio estilo, obsesionado siempre por la inmediatez y profundamente anti-retórico; pero este hecho no desmerece el carácter menospreciativo de sus opiniones ni la brutalidad de algunas de sus reflexiones. Expresiones de la misma se hallan constantemente en sus páginas, siendo muy pocas las excepciones¹¹; desde la máxima más conocida, en lo que aquí interesa, de Zaratustra “¿Vas con mujeres? ¡ No olvides el látigo!”, a las más postreras como aquella en la que se refiere a ella como “ (...) la de un animal de presa, a su garra de tigre bajo guante, a su ingenuidad en el egoísmo, a su in-educabilidad y su interno salvajismo, el carácter inaprensible, amplio, errabundo de sus apetitos y virtudes” (Nietzsche, 1882...: a. 339); o como cuando escribe sin rubor que “las mujeres son siempre menos civilizadas que los hombres: salvajes en lo más profundo de sus almas; viven en el estado como gatos en casa, siempre listas para saltar por la puerta o la ventana y volver a su elemento” (Nietzsche, 1990: 151). Los ejemplos se pueden multiplicar y el número de expresiones como estas aumenta a poco que nos sumerjamos en su obra.

2. La reacción (nietzscheana) a los primeros movimientos feministas

El hecho es que la posición nietzscheana frente a las voces de los primeros feminismos, que ya pugnaban con fuerza en su tiempo, fue siempre reactiva y está tan arraigada en él, que lejos de desaparecer, adquiere con el paso de los años una acritud, si cabe, más exasperante, hasta el punto de arremeter contra los hombres feministas que sueñan con liberar a las mujeres de su merecida servidumbre; a quienes reprocha su falta de virilidad y su traición a su instinto natural en el que sólo cabe el desprecio por las mujeres reales.

La masculinidad europea – escribe Nietzsche – quisiera rebajar a la mujer hasta la cultura general, incluso hasta leer periódicos e intervenir en política. Acá y allá se quiere hacer de las mujeres librepensadores o literatos, como si una mujer sin piedad no fuera para un hombre profundo y ateo algo completamente repugnante o ridículo. (Nietzsche, 2012: 239)

Un reproche que es preciso entender también aquí en clave sexual, pues Nietzsche, como no podía ser de otro modo, también se hacía eco, como el resto de hombres del decimonónico, de lo que empezaba a ser ya una crisis sexual vinculada a la pérdida paulatina de control masculino sobre el cuerpo de las mujeres (Dijkstra, 1986: 272)¹². La expresión

¹¹ Por ejemplo, como con la que cierra el aforismo 339 de la *Gaya Ciencia*, “este es el encanto más poderoso de la vida: está cubierto con un velo tejido de oro, un velo de bellas posibilidades, que le da un atractivo prometedor, reticente, modesto, irónico, lastimoso, seductor. ¡Sí, la vida es mujer!”. (Nietzsche, 1882: 132).

¹² El hombre decimonónico, especialmente el victoriano, estaba dividido entre los que disfrutaban del placer masoquista proporcionado por una sexualidad femenina

culminante de esta idea está en *Ecce Homo* (uno de sus libros más postreros y quizás el más autobiográfico) donde llegará a identificar la emancipación de la mujer como una forma de debilidad, contraproducente al desarrollo de las fuerzas femeninas, en la línea que ya había sostenido en *Más allá del bien y del mal*, porque debilita “todos los instintos femeninos”.

Desde la Revolución francesa el influjo de la mujer ha disminuido en Europa en la medida en que ha crecido en derechos y exigencias; y la “emancipación de la mujer” en la medida en que es pedida y promovida por las propias mujeres (y no solo por cretinos masculinos) resulta ser un síntoma notabilísimo de debilitamiento de los instintos femeninos. (Nietzsche, 2012: 129).

Para Nietzsche la liberación de la mujer es el nombre que se da al odio instintivo a la mujer que fracasa, es decir, incapaz de dar (se) a luz y contraria a la verdadera mujer. Por eso escribe “*mulier taceat de muliere*” - la mujer debe abstenerse de hablar de la mujer – (Nietzsche, 2012:131). La mujer idealista, la que pretende liberarse, debilita a la mujer. La liberación femenina deviene así, para Nietzsche, en el producto del odio y del resentimiento, porque la superioridad sobre ellas sólo responde a la necesidad de protegerlas. Aupándose “bajo el nombre de la ‘mujer en sí misma’, de la ‘mujer superior’, de la ‘mujer idealista’, estas mujeres tienden a bajar el nivel general de la mujer” (Nietzsche, 2012:131).

Para Nietzsche la igualdad de derechos pretendida por el idealismo de los movimientos feministas es una forma de superficialidad porque debilita el espíritu y expone a las mujeres reales a un nuevo tipo de servidumbre, aún más cruel que la dureza de terceros, de la que hablaba Schopenhauer; las expone a la hegemonía de un sistema frío e impersonal, donde acabarían desapareciendo en ausencia de protección conyugal; así será el destino de la “mujer comprometida” con su ilusión de independencia en la era de la sociedad industrial (Nietzsche, 2012:132).

La igualdad, una cierta asimilación efectiva que se expresa en la teoría de la ‘igualdad de derechos’, forma parte esencial de la decadencia. Lo propio de toda época fuerte es lo que yo llamo el pathos de la distancia. (Nietzsche, 1985:130)

3. Femenidad, naturaleza y metafísica. La individualidad empírica de la mujer: Feuerbach y el reduccionismo ontológico de la mujer

Por tanto, estos autores retuercen todavía más esa visión androcéntrica de la mujer, que sobrevivió a las promesas de la ilustración y que se seguía apuntalando como uno de los pilares de la tradición occidental. Un enfoque menospreciativo que responde a la necesidad de conjurar el miedo de su época a las primeras voces feministas que clamaban por fuerza por ocupar su sitio en la historia. Un enfoque que ya no es teológico, sino *naturalista*, aunque sigue siendo metafísico.

abrumadora y aquéllos otros que se mofaban por su falta de virilidad y por su apoyo a la mujer liberada.

Es naturalista porque identifica femineidad y naturaleza, reduciéndola a una mera individualidad empírica y sensible. La mujer, escribe Nietzsche, “ (...) más que el hombre, está más estrechamente ligada con la naturaleza y permanece similar a ella en todo lo esencial” (Nietzsche, 1990: 151). El acto de estar siendo mujer se subsume, para estos autores, en la naturaleza, pero lo hace como concepto, en el sentido propuesto por Feuerbach – el otro pensador que faltaba en lo que aquí interesa -, donde el hombre deviene en la esencia de aquélla. De este modo, la mujer se sintetiza en esa idea abstracta y universal del hombre “general”, es decir, lo hace como género.

Por tanto la relación hombre-mujer, con Feuerbach, no es más que una relación del hombre con el hombre, donde la mujer se explica únicamente en la voluntad de vivir de la especie. Lo reproductivo se subsume así en lo genérico y el encuentro sexual no es más que la atracción entre dos sub-determinaciones abstractas, una masculina y otra femenina. Desde esta perspectiva, la identidad sexual no es más que un proceso estrictamente natural y el amor, como el erotismo, una forma de espiritualización de la sensualidad, “que dispone mejor a la mujer para la sumisión” (Nietzsche, 1882: 51); pues solo en esa “espiritualización”, cabe atisbar una cierta “ilusión de profundidad o personalidad en la mujer” (Nietzsche, 1985: 65)¹³.

el alma de la mujer es sólo la superficie, una película conmovedora e inquieta, pero en aguas poco profundas. El alma del hombre, por el contrario, es profunda; su río ruga en las cuevas subterráneas: la mujer adivina su fuerza pero no la entiende. (Nietzsche, 1983: 87)

Es cierto que el hombre abstracto de Feuerbach no pretende sustraerse a la naturaleza, sino identificarse con ella, forjándola. El hombre, dice Feuerbach, “nada puede sin la naturaleza; la naturaleza nada puede, o a lo menos nada espiritual, sin el hombre (...). La verdadera relación entre el espíritu y la naturaleza consiste en que ésta procura la materia y aquél la forma” (Feuerbach, 1975: 318)¹⁴; pero al fundamentar su existencia ontológica en aquélla, la mujer, subsumida en este esquema, sencillamente desaparece. A partir de ahora cuando el hombre, mejor dicho “los hombres” - que diría Lucien Febvre - digan nosotros, hablarán también de ellas.

Se termina de conjugar así, en distintos momentos, lo que podría considerarse otro reduccionismo ontológico, que junto a la ya atávica división cuasi ontológica de la realidad entre lo público y lo privado (Walby, 1990:20)¹⁵, reducen la existencia de la mujer a lo natural

¹³ En la misma línea habría de pronunciarse Schopenhauer; la mujer, escribe, “padece miopía intelectual que, por una especie de intuición, le permite ver de un modo penetrante las cosas próximas; pero su horizonte es muy pequeño y se le escapan las cosas lejanas”. (Schopenhauer, 1819:13).

¹⁴ Un planteamiento que, en cierta medida, no se sustrae a la concepción aristotélico-tomista que une cuerpo y espíritu. Sólo que ahora sujeto y objeto se potencian mutuamente evitando así la creación de mundos subjetivos o imaginarios divorciados de la realidad, como el de la religión, que se apuntala únicamente sobre el sujeto, para fundamenta la misma existencia ontológica de Dios.

¹⁵ Una división público/privado que siendo atávica adquiere un nuevo sentido a raíz de la modernidad. A partir de entonces el espacio privado se empieza a interpretar de dos

construyéndola, por una parte, a la actividad reproductiva y a la maternidad; y, por otra, desvalorizando su función sexual, que al ser puramente (proto) natural, léase salvaje y sin control, necesita regulación.

Es precisamente en este reduccionismo, que asimila las mujeres a la naturaleza (maternal y salvaje a la vez) y a los hombres a la cultura y a lo conceptual (Grosz, 1993:187), dónde se inspirarían todos los comportamientos que pretenden tratar a las mujeres como objetos, al no ser capaces de discernir en ellas un fin en sí mismo más allá de su vida física, lo que justificaría su relegación al espacio privado y no ya para el control externo de la reproducción, sino para la regulación de su libertad sexual. Un énfasis *regulatorio* que poblará el imaginario moderno y que estará orientado a controlar o reprimir el deseo sexual femenino.

4. Metafísica del desprecio: La mujer en el imaginario estético del siglo XX.

Por eso decimos que este esquema menospreciativo de la mujer es *metafísico*, porque se basa en una serie de absolutizaciones u ontologismos que, en una especie de co-potenciación mutua han terminado por impregnar el desarrollo del imaginario estético del siglo XX, al punto de que podríamos decir que todavía hoy no es fácil sustraerse a esta especie de tradición. Llama la atención, por ejemplo, como incluso parte de los feminismos de nuestro tiempo se sigan basando en cierta medida en esta concepción metafísica, que a la larga presupone tácitamente las tesis de un dominio masculino.

Pensar en una sexualidad ligada al dominio masculino y a la sumisión femenina, como sostienen, por ejemplo, buena parte de las posturas feministas abolicionistas de la prostitución, situando a esta como la peor forma de avasallamiento y cosificación de los cuerpos femeninos por el solo deseo masculino, es un ejemplo de este reduccionismo que no sólo simplifica la construcción sexual de la mujer, fiando su identidad a una idea de género – abstracta y universalizable - desvinculada de la singularidad de cada mujer, sino que descontextualiza¹⁶ el conocimiento sobre ellas, al alejarse de sus intereses y expectativas como sujetos realmente necesitados.

Esta visión ha sido criticada abiertamente por un sector de la epistemología y ontología feministas, que apuesta por una teoría del

maneras diferentes, aunque complementarias: Una más abstracta, como sistema de relaciones sociales que se articula con el capitalismo, la homofobia y el racismo; y otra más concreta, como forma de poder con estructuras muy definidas, entre las que destacan: (i) el modo de producción patriarcal; (ii) las relaciones patriarcales en el trabajo remunerado; (iii) las relaciones patriarcales dentro del Estado; (iv) la violencia para instaurar este sistema; (v) las relaciones patriarcales en las instituciones culturales; y (vi) las relaciones patriarcales en el marco de la sexualidad.

¹⁶ Que sigue fiando la construcción de la identidad sexual de la mujer a una definición marcada por la idea de género desvinculándola de cualquier dimensión ontológica, esto es, de su propia singularidad individual. Digamos que esta tendencia también se inscribe en la tradición filosófica cartesiana que descontextualiza el conocimiento, hasta el punto de que este puede llegar a existir de manera independiente de aquellos que propiciaron su producción.

conocimiento materialista no marxista en el sentido de considerar que el conocimiento siempre es generado como parte de la acción humana – nada se puede separar del contexto donde es producido -, y, en lo que aquí interesa, “de la experiencia de las mujeres” (Stanley & Wise, 1993: 191 y 228)¹⁷.

Cuando Simone de Beauvoir apunta en una de sus máximas más célebres - en la que sería su obra de referencia *El segundo Sexo* - que “no se nace mujer, sino que se llega a serlo” (Beauvoir, 1993: 148)..., no es demasiado ajena a este planteamiento metafísico. Huelga decir que cuando emplea las palabras “mujer” o “femenino”, no se está refiriendo a ningún arquetipo o esencia, sino al estado de la educación y de la moral, y que también parte de la idea de libertad como divisa máxima para escapar de los roles impuestos por aquéllas - que tienden siempre a la inevitabilidad porque se naturalizan – (Trigaud, 1990: 254).

Pero al negar la especificidad de cada mujer, léase aquí su propia singularidad, lo que se viene es a postergar su propia realización personal - que se dirime siempre en el acto de ser o existir -. Ello equivale a ignorar la praxis de las mujeres; es decir equivale, en cierta medida, a absolutizar, o lo que es lo mismo, a un nuevo esencialismo que se desentiende también de la realidad histórica de las mujeres, entendiendo aquí por realidad histórica la única realidad a la que tienen acceso como sujetos necesitados; y que se hipostasia en roles, normas o convenciones, innecesarias pero inevitables, pero que han sido y siguen tomadas desde la masculinidad.

La mujer es definida en términos de su relación con el hombre, luego ir más allá de estos estereotipos requiere renombrar las características de las mujeres, pero no términos de desviación o negación de la norma masculina, sino de respuesta humana a situaciones particulares. Al cabo masculinidad y feminidad han sido históricamente construidas. Es necesario hacer una ciencia social para las mujeres en vez de sobre las mujeres (como se hizo para los negros durante un tiempo y una vez transcurrida la moda sus problemas parecen haber sido olvidados). Una ciencia social que no se resigne ante el presente y busque cambiar el futuro. (Westkott, 1990: 59-62).

Con esto no se pretende desmerecer aquí la acción de ciertos feminismos, especialmente el liberal, decisiva en la recuperación de la voz de las mujeres; sin embargo, cabe preguntarse aquí, si en su búsqueda de las nuevas emancipaciones, que venían compitiendo desde el siglo XIX por acceder al espacio social conquistado por la burguesía patriarcal, consiguieron realmente, si se nos permite aquí la expresión, “secularizar” la realidad de este enfoque metafísico, conduciendo las reivindicaciones de la mujeres a universos ficticios en los que se omite su propia singularidad y en los que la idea de igualdad asume (sólo de manera superficial) la

¹⁷Con esto no se quiere decir que el conocimiento deba prescindir de nociones o conceptos, pues operamos con ellos en la medida en que somos, actuamos y conocemos. También somos sujetos cognoscentes. Podemos utilizar la abstracción para conocer la realidad concreta y así lo hacemos en todos los procesos empíricos, porque de otro modo no sabríamos enfrentar la complejidad (que siempre nos sobrepasa) de lo real. Pero una cosa es conocer y otra hipostasiar el alcance de estas representaciones de la experiencia.

inexistencia de un fundamento natural. Una idea de igualdad que revela, al fin, su carácter más convencional e histórico, porque se expresa en el orden de las palabras, pero que siguen siendo pronunciadas por otro sujeto metafísico, que se identifica con los hombres e igualmente se olvida de las mujeres.

Se confrontó, que no es poco, la ética del patriarcado (contrato sexual, domicilio, familia, etc.), pero no consiguieron desafectar unas formas de conocer, que seguirían profundamente marcadas, merced a la obra de estos autores, por ese tácito esencialismo que conducirá la liberación femenina hacia una especie de masculinización de la mujer, porque “lo mejor que hay en el varón parece haberse convertido en ellas — más allá de la diferencia de los sexos— en la encarnación del ideal” (Nietzsche, 1882: p.51), como diría el propio Nietzsche. En este sentido, y quizás solo en este, podría decirse aquí que la intuición nietzscheana anticipaba ya este destino.

6. Conclusiones: La filosofía alemana del decimonónico y la degradación de la imagen femenina.

En definitiva, en lo que venimos a insistir aquí es en el peso que estos reduccionismos adquirieron, especialmente a raíz de la filosofía de estos autores, en el diseño estético de un nuevo estereotipo femenino, que seguiría embozando, eso sí, de una manera mucho más sutil bajo el uso de imágenes, figuras, metáforas, símbolos o mitos, el mismo control patriarcal de la mujer, pero ahora no ya sólo a través de la educación y la moral; sino a través de las artes, esto es, de la cultura.

Digamos que el pensamiento de Schopenhauer, Nietzsche, Feuerbach, etc., logró generar una *buena prensa entre las élites intelectuales de principios del siglo XX*, léase aquí una tradición de respetabilidad, instalándose en el discurso y en el imaginario con pretensiones de inamovilidad y naturalidad, hasta el punto de que la llamada “modernidad vienesa”, esto es, la explosión cultural surgida durante el decimonónico en la capital del Imperio austro-húngaro, podría considerarse hoy el episodio más determinante en la revolución artística y filosófica que habría de venir en el siglo XX.

El hecho de que a Nietzsche se le considerase al principio como un simpatizante anarquista, facilitó su incursión entre la juventud intelectual de su época, muy desafecta y desencantada, haciendo brotar en ella “gestos iracundos y gritos de protesta, impulsando a los jóvenes, que se habían hecho un Nietzsche *‘para su uso’*, a una intensa labor” (Sobejano, 1967: 401). Pero es que además, por aquéllos años, la filosofía alemana era experta en crear respetabilidad, de modo que los conceptos o nociones por ella elaborados se beneficiaban de esa respetabilidad; nótese, por poner un ejemplo de esta respetabilidad, como se sincera Ramiro de Maeztu – por seguir con nuestros maestros del 98 – “confieso que Max Stirner, Schopenhauer y, sobre todo, Federico Nietzsche, dirigiendo sus lógicas hacia el instinto, nos han enseñado el derrotero” (Sobejano, 1967 : 402).

La filosofía de estos autores sirvió, por tanto, de fundamento y aglutinante para no pocos escritores y artistas en el desarrollo de sus creaciones, al punto de subyugarlas con representaciones que acabarían hipostasiando la experiencia. La mujer, un tema recurrente en ellas, no sería una excepción, de modo que, poco a poco, se fue aquilatando, en un contexto en el que las nuevas emancipaciones de la mujer pugnaban por salir, la semilla para una nueva imagen estética de la mujer más degradada, si cabe, porque ahora se apuntalaba no ya sólo sobre la inferioridad, como legado del pensamiento medieval y en base a su supuesta comunión salvaje con la naturaleza, sino, en lo que es peor, en la injusticia. “La injusticia es el vicio fundamental de la naturaleza femenina, dirá Schopenhauer” (Godet, 1918: 391); “ (...) como si una mujer sin piedad no fuera para un hombre profundo y ateo algo completamente repugnante o ridículo”, dirá Nietzsche (Nietzsche, 2012: p. 129). Es fácil deducir que con este tipo de representaciones que vinculaban la mujer a la injusticia, se pretendía proyectar, ni más ni menos, que una concepción social todavía más menospreciativa de las voces que ya pugnaban con fuerza por traspasar los papeles de género definidos por la moral y la cultura patriarcales¹⁸.

6.1 La filosofía alemana y el nacimiento de la femme fatale como nuevo estereotipo narrativo de lo femenino.

Así las cosas, cerrando el decimonónico, injusticia o inferioridad se proyectan estéticamente por todo el imaginario, facilitando una transición entre el mundo de las artes y la vida cotidiana¹⁹, consolidando una puesta en escena que *dispone* el lugar desde donde se piensa y se sitúa a la mujer en el mundo social y se *nominan* los elementos de su realidad, representada en la pasividad o en la injusticia, narrándola a través de las artes, especialmente de la literatura, y más tarde del cine y la publicidad.

Hay que tener cuenta, además, la convergencia de esta filosofía con la irrupción de movimientos artísticos como el esteticismo, el decadentismo o el simbolismo, con su apetencia extravagante por los temas prohibidos o las experiencias extremas y la sublimación del valor de la imagen como la única forma de captar la sensación. Véase sino como se pronuncia el

¹⁸ No en vano, podemos decir que, si todos somos sujetos de realidades, también las valoramos; y al hacerlo participamos de una determinada concepción (estética e ideológica) del mundo, ordenando nuestras acciones conforme a principios (léase aquí, si se quiere, tablas de valor). Que una acción sea justa o no dependerá, por tanto, de esos principios y de las relaciones derivadas de nuestros juicios sobre los resultados de nuestra condición histórica.

¹⁹ Al cabo realidad y estética van de la mano y se nutren recíprocamente. La primera inspira a la segunda y las artes tienen el poder de contarla y explicarla. La realidad se hace y la literatura (por poner un ejemplo) la dice a través del poder per-formativo de las palabras y al hacerlo, la afecta y la explica, representándola en el imaginario. El arte, como apuntan Berger, P & Luckmann, T (en *La construcción social de la realidad*, Buenos Aires, Amorrortu editores, 1979), es un constructor endémico de sistemas de significados. Las percepciones estéticas, como las culturales, se incorporan al imaginario colectivo, colonizándolo llegando a condicionar las experiencias individuales de todos los sujetos que lo habitan.

mismo Azorín, por seguir de cerca a nuestras letras, para quien la imagen no es sino la forma “de fijar sobre el lienzo o el papel la sensación”: La imagen “es la única realidad, la única fuente de vida y de sabiduría. Y así, este perro joven e ingenuo, que no ha leído a Troyano; este perro sin noción del tiempo, sin sospechas de la inmanencia o trascendencia de la causa primera, es más sabio que Aristóteles, Spinoza y Kant, (...) los tres juntos” (Azorín, 1959: 920).

Luego será sobre ella, sobre la imagen, donde se apuntalará la literatura como conciencia crítica de su época, frente a los valores de una sociedad tradicional que comienzan a desvanecerse. La imagen se convierte así en el aliviadero revolucionario donde la creación y el pensamiento comienzan a emanciparse del estado de naturaleza; y la femineidad será la clave de bóveda sobre la que se apunte el nuevo orden estético. La imagen se auto-celebra así misma en una especie de sortilegio desesperado frente al derrumbadero de los viejos valores sociales; y la mujer será el estereotipo soñado con el que la filosofía y las artes sondearán y explicarán la naturaleza humana. Desde la *Julia* o la *nueva Eloísa* de Rousseau apurando el XXVIII (y que luego replicaría en *Sofía* en *El Emilio* ..)²⁰, donde divaga acerca del sometimiento de la mujer a la naturaleza y a las convenciones sociales definidas por los hombres, se evocará a la mujer como un símbolo que imanta y dinamiza a lo masculino; al que hay que imitar pero al que también temer. Veamos sino como se explaya, en lo que aquí interesa, el propio Rousseau a través de *Sain-Preux*, en la nueva Eloísa. Desde entonces los grandes maestros, Goethe, Blazac, Baudelaire, Strauss, el propio Wagner, Dickens, Flaubert, Wilde, Zola ..., seguirán su camino en sus recreaciones.

6.2. La evolución de la representación femenina en el siglo XIX

El hecho es que, avanzado ya el decimonónico, merced a la influencia de la filosofía alemana, especialmente de Nietzsche y Schopenhauer, y del esteticismo imperante se transita rápidamente de la mistificación de la mujer representada en la doncella idealizada, frágil, pasiva, inocente y pura, como los retratos ensimismados, misteriosos y frágiles de *Edward Burne Jones*, pero también amante y esposa (como la Beata Beatrix que representara *Dante Gabriel Rosetti*)²¹ a la imagen de la

²⁰ Y que Rousseau escribiría en 1761 en el Ermitage del castillo de la Chevrette de Paris como invitado de madame d'Épinay; Al igual que su homónima medieval, Eloísa y Abelardo, la trama discurre en torno al amor imposible entre Julia d'Étange, naturalista y erudita, y su preceptor pobre, Saint Preux. El desenlace, como no podía ser de otro modo, se consuma con la muerte de Julia antes de que esta llegue a confesar el carácter quimérico del amor espiritual.

²¹ Uno de los pintores y poetas más célebres del simbolismo inglés, que recibió su nombre por ser precisamente el hijo del traductor de la obra de Dante a la lengua inglesa. En sus lienzos representaría perfectamente el ideal de la pasividad femenina. Sus protagonistas serán mujeres espirituales e inocentes, estáticas, con el pelo suelto y que no se comunican. Por ejemplo, la canción de las siete torres (1857) se inspira en la poesía medieval y sus personajes presentan formas arquetípicas. Una mujer canta, melancólica y sin sonreír, refugiada en su mundo interior, mientras un hombre la escucha absorto. Sin embargo, el propio *Rosetti* tampoco podría sustraerse a esta evolución hacia la mujer fatal,

femme fatale; una mujer peligrosa, superior a los hombres pero cruel, hedonista y, sobre todo, injusta; una mujer sin piedad que representa la injusticia en su formato más elevado.

Así, en poco tiempo, de la recreación idealizada de la mujer virginal, de cabello lacio y expresión pura, la literatura se abre a mujeres hasta entonces inéditas: a la mujer obrera, como la lavandera *Gervaise* de *La Taberna* de Zola; a las madres solteras como la *Fantine* que Victor Hugo recrea en los *Miserables* o la *Germinie Lacerteux* de los hermanos Goncourt; o a las prostitutas de vida ligera o criminal como en *La Ramera Elisa* también de un Goncourt; pero también se abrirá a la sublimación dionisiaca o “a las expresiones libidinosas del voyeurismo literario” (Trigaud, 1990: 254).

Ahí están *Madame Bovary*, *Janes Eyre*, *Anna Karenina*, Ana Ozores - la protagonista de *La Regenta* - de Clarín, la flaneuse de Baudelaire etc) que recrean personajes femeninos singulares para su tiempo, porque están ya marcados por una femineidad insólita para la época y que pugna con fuerza por salir; son inspiradores porque se desmarcan del arquetipo femenino de su tiempo; ahora tienen un rostro propio y toman la iniciativa; son inteligentes y ya no mienten como los representaba hasta entonces la dramaturgia, como, por ejemplo, en la *Mojigata* de Moratín; ahora ceden a sus pasiones con naturalidad y desparpajo, pero como siguen estando descritos bajo la misma mirada masculina, que los escruta con temor, son reprendidos con un final trágico; hasta llegar a ese otro tipo femenino basado, no ya en el miedo o la inferioridad, sino en la injusticia y en el terror, en su sentido más nietzscheano: la mujer *Vamp*, a la *Nana* de Zola, que a la postre popularizaría el cine²² como la *femme fatale* y que acabaría siendo un icono en el imaginario estético del siglo XX.

6.3. Representaciones icónicas de la femme fatale en la pintura y la literatura y su influencia en la percepción contemporánea de la feminidad

Pero, el rostro de la *femme fatale* ya se venía representando, mucho antes de que lo hiciera el cine, en la iconografía de la época, hasta el punto de convertirse en el tema de referencia entre las élites artísticas del *fin-de-siècle*. Ahora sus rasgos van mucho más allá del rostro femenino que representara Flaubert en *Madame Bovary* o el de Dumas en la *Dama de las Camelias* o el de *Thérèse Desqueyroux* de Mauriac. Es tan bello como ellas y tan inteligente como la *Janes Eyre* de las hermanas Brontë o la *Violetta Valéry* de la *Traviata* de Verdi; pero además es malvada, como las mujeres crueles que recogen las escrituras (Eva, Lilith, Dalila y Salomé) o que recrea la propia mitología clásica como *Clitemnestra* (uno de los mitos

llegando a retratarla mas tarde, utilizando a su esposa y musa Elizabeth Siddal, como prototipo de aquella.

²²Acerca de la evolución del concepto de femme fatale, especialmente en el cine, es interesante la obra de Keeseey, P., *Vamps: An Illustrated History of the Femme Fatale*, San Francisco, Cleis Press, 1997; También son muy ilustrativas las páginas de Sánchez Verdejo, F., “Breve análisis de la figura de la femme fatale en el cine”, en *Orisos. Revista de investigación y divulgación cultural*, nº 2, 2013, pp. 351-386.

más antiguos que explotan la ginecocracia o el pasaje de Filóstrato sobre *Menipo y la Empusa* acerca del amor frustrado entre un mortal y una mujer sobrenatural²³); sólo que ahora es más sofisticada y licenciosa, más fetichista y artificial (amante estéril) que desafía a la mujer natural (esposa y madre); se asemeja a los ángeles negros de Baudelaire en las *Flores del Mal, una selección de poemas que sería censurada en Francia y publicada en Bélgica*, o a las *Diabólicas* de Jules Barbey d'Aurevill²⁴.

La mujer fatal, incluso, será representada en la pintura y lo hará de mil formas por muchos pintores de toda Europa: Jean Delville, Franz von Stuck, Ferdinand Khnopff, Toorop, E. Munch, Gustav Mossa (Elle, Mary The Magdala, etc). Pero de todos ellos, serían Felicien Rops y el ilustrador austriaco Alfred Kubin los más provocadores, autores de las ilustraciones más transgresoras de la bohemia *noir* de la época; la *bohème* del ocultista Péladan, del vanguardista Mallarmé o el poeta *asesino* Verlaine²⁵.

Alfred Kubin representará como pocos esta imagen terrorífica de la mujer en sus ilustraciones. Como en los Caprichos de Goya, aprovechara la imagen de la mujer para relacionarla simbólicamente con la depravación, la muerte y la oscuridad. En unas la presenta como devoradora de su compañero sexual; en *Madre Naturaleza* (1900), por ejemplo, retrata a una enorme mujer tumbada en el bosque mientras permanece abierta de piernas, ofreciendo su sexo como un lugar oscuro en el que abismarse; o en *La Araña* (1901), representa a varias parejas copulando sobre una tela de araña mientras una araña enorme extiende sus tentáculos para apoderarse del macho y devorarlo; en otras la representa como un ser sensual, pero lascivo y peligroso como en *Astarte* en 1913; y en otras la entroniza como un verdugo cruel, como en *La dama sobre el caballo* (1901), en *El día de la matanza* (1902) o en *El destino del hombre* (1903), donde siempre una mujer hermosa e imponente ajusticia y da buena cuenta de un puñado de hombres.

Rops irá todavía más lejos, llevará su pintura a unos territorios de provocación insólitos hasta entonces. Ni que decir tiene que su obra fue siempre censurada, y unió fuerzas con otro de los grandes poetas de su tiempo, su amigo Baudelaire. Es suya la portada de *Les Épaves* (Los naufragios), una selección de poemas de *Las flores del mal*, que Baudelaire

²³ En la *Vida de Apolonio de Tiana Filostrato* (160-249) narra como una *Empusa* toma forma humana para seducir a un joven estudiante de filosofía, Menipo. Por suerte, Apolonio se ocupa de desenmascararla a tiempo y ella acaba admitiendo que se dedica a cebar a jóvenes ardientes e ingenuos para, después de relacionarse sexualmente con ellos, apurar su sangre y devorarlos. Ese episodio de la *Vida de Apolonio*, conocido como la novia de Corinto, inspiró a John Keats, en uno de sus poemas más conocidos: *Lamia*.

²⁴ La obra quizás más significativa de Jules Barbey d'Aurevill, amigo de Balzac y Baudelaire, e inspirador, entre otros, de León Bloy. Se publicó 1874. Se trata de una obra de seis relatos heterogéneos donde las mujeres asumen el eje de la trama, pero lo hacen como adúlteras o asesinas; duquesas convertidas en vengativas prostitutas. Como llegaría a decir el propio autor: "son historias reales de este tiempo de progreso y civilización tan deliciosas, tan divinas, que, cuando uno se propone describirlas, parece siempre que el Diablo las ha dictado".

²⁵ Con este sobrenombre se le conocería tras disparar a bocajarro dos veces a su amante, el joven poeta Rimbaud.

publicaría en 1866, y qué constituye ya toda una metáfora de este feminicidio estético de la mujer²⁶. En Rops, las mujeres aparecen junto al Diablo y las prostitutas se convierten en ninfas sagradas, como una metáfora de la toma del poder por parte de la mujer. La mujer que toma el poder deviene así en mercenaria de la oscuridad. La mujer satánica, cuyo eco se retrotrae a la rispidez de los tribunales penales medievales frente a la brujería, ya no recibe el castigo; ahora sencillamente toma el poder. Incluso el mismo Huysmans, el exponente más refinado del decadentismo afirmarían que Rops era uno de los artistas más extraordinarios de todos los tiempos al reflejar sobre sus lienzos los supernaturales aspectos de la perversidad.

En todos estos ejemplos (hay muchos más) la muerte, el terror o el abismo representan aquí que el poder culminante ejercido por una mujer, tiene sólo un fin: su propia realización individual, pero a costa de la vida del otro al que sacrifica en post de sí misma; en ella ya no hay ya abnegación como en la *femme fragile*. Este podría ser el punto extremo y culminante de un poder sobrenatural, que ahora sintetiza la belleza y las cualidades que tradicionalmente el patriarcado había reservado a lo masculino. La *femme fatale* es tan inteligente y poderosa como el mejor de los varones, pero es en su belleza y sexualidad, hechizante y fría, donde radica la fuente de su poder; ahora la mujer es la “diosa de la carne, ... la reina del pecado” (Campbell, 1976: 123); un poder que va asociado ahora a la ruptura de los límites estables y aceptados, que les han sido dados (Schopenhauer) merced a su relación armoniosa con el hombre. Por eso es subversivo. La mujer es par, el hombre impar; la mujer es inacción, el hombre acción, la mujer precisa de él porque la completa, lo impar es bueno, el par malo. Tal ha sido el razonamiento de los pitagóricos y sobre él se ha asentado la civilización occidental” (Heilbrun, 1988: 46).

Desde esta mirada, que acabaría colonizando el imaginario, la independencia de una mujer será subversiva o no será. Y es que este tipo de mujer independiente, que se aleja de la maternidad y que utiliza su sexualidad como reclamo para sus objetivos²⁷, es mala madre (la representación de lo femenino con la esterilidad será característica del arte finess secular), seduce, juega y asesina como en los personajes que recrea Gautier en *La morte Amoureuse* (1836) y en *Une Nuit de Cléopâtre* (1845) o Flaubert en *Salambó* (1862), pero también, como representará más tarde el cine, trasnocha, bebe, fuma, miente, chantajea y transige con el adulterio.

Empero, ahora la ginecocracia se representa de una manera muy distinta. El hombre fenece a los pies del verdugo femenino que le hace expiar su orgullo. Esta es, sin duda, la moraleja que apareja la irrupción de estos ángeles negros, anunciando las consecuencias de la Ginecocracia

²⁶ Basta con reparar en algunos de sus poemas: Las mujeres malditas – Delphine e Hippolyte; la metamorfosis del vampiro, el monstruo, sobre los comienzos de Anna Boschetti, etc....

²⁷ V. en este sentido a Entzminger B., *The Belle Gane Bad*, Louisiana State U.P., Louisiana, 2002; Cfr., también a Hom y Pringle, "Introduction", en Pierre L. Hom & Mary Beth Pringle (eds.) *The Image of the Prostitute in Modern Literature*. Nueva York: Ungar, 1984.

que vendrá, marcada por la injusticia en su más alto grado, a través del máximo desequilibrio que se puede establecer entre el hombre y la mujer. Pero esta inversión del equilibrio que anticipa esa ginecocracia, también se construye en detrimento de la mujer; frente a una andrococracia, representada en la moral y los valores sociales en vigor – y que se identifica de acuerdo con lo bueno y lo verdadero –, la ginecocracia que será, la que se abre paso en el imaginario merced a este tipo de recreaciones o representaciones estéticas, se funda en el exceso y en la injusticia, es decir, en la *pleonexía*, pero en su sentido más germinal, en el de la ciudad enferma de Glaucón.

Será precisamente el cine el que se encargará de popularizar de manera magistral este arquetipo, inspirándose precisamente en esta literatura finisecular; y lo haría desde sus primeros fueros, ya en el cine mudo, alimentando una imagen de mujer erótica y fetichista, que ya se incrustaría en la iconografía de la época. La actriz Theda Bara fue la primera. En sus principales papeles *Carmen* (1915), *Cleopatra* (1917), *Salomé* (1918), *Madame Dubarry* (1918), *The Tiger Woman* (1917), *Camille* (1917). Theda Bara fue el exponente iconográfico de un nuevo tipo de mujer, más erótica y fetichista, inteligente y despiadada. Fue precisamente esta actriz quien llevó al cine el término *vamp*, en 1915 en *A Fool There Was*, en la producción cinematográfica basado en la pieza homónima Broadway de Porter Emerson Browne, que se inspiraba a su vez en el poema de Kipling²⁸.

Pero sería con Greta Garbo, en los albores del cine negro, cuando las representaciones de la *femme fatale* comenzarían a ocupar un lugar privilegiado en la historia del cine, dejando a un lado la versión vampírica, casi caricaturesca, del cine mudo (Higashi, 1978: 75)., para pasar a ser un personaje realmente fascinante²⁹. A la Garbo le seguirán Marlene Dietrich en el *Ángel Azul* (1930), Barbara Stanwyck en *Perdición* (1944) Joan Bennett en *Perversidad* (1945), Gloria Swanson en *Crepúsculo de los Dioses* (1950) Gloria Grahane en *Deseos Humanos* (1954) Angelica Houston en *Los timadores* (1990) Sharon Stone en *Instinto Básico* (1992) Nicole Kidman en *Malicia* (1993) Kim Basinger en *L. A. Confidencial* (1997), etc.

Desde entonces, se esboza un nuevo tipo de mujer, de actitud libre e independiente, pero reprochable, que compartirá el imaginario estético

²⁸ Aunque hay que decir que fue otro largometraje, el primero en inspirarse en el poema de Kipling y en presentar el concepto de la mujer fatal: *The Vampire of the Desert* (1913). Pero fue Theda Bara quien realmente lo popularizó; y lo hizo dentro y fuera de la gran pantalla merced al relato que sobre ella se diseñó *ad hoc* por los estudios de la Fox, con el propósito de mitificar aún más este icono de mujer que ya comenzaba a popularizarse en el imaginario de la época, en un momento en que las jóvenes soñaban con emanciparse.

²⁹ El período más interesante en la historia del cine, en lo que aquí nos interesa, fue durante la época dorada del cine negro en los años cuarenta. Sin embargo, la precursora de este arquetipo procede de las costumbres sociales victorianas. A diferencia del cine negro, esta mujer perteneciente a la era del cine mudo no era abiertamente criminal y carecía de la sofisticación que le procuraría el cine negro. Como señala la palabra *Vamp*, las mujeres peligrosas de la era del cine mudo eran fundamentalmente parásitos, debilitando y drenando a su presa de manera sutil.

del siglo XX junto a la *femme fragile*, ocupando en él también un lugar. A partir de entonces, ambos modelos perduraran hasta nuestros días, coexistiendo en la memoria común, en los subconscientes colectivos, incluso hasta en los sobreentendidos de cada generación. Pocas mujeres han podido sustraerse a ese esquema binario de dominio que o las esconde o las supedita - a través del miedo - al relacionar sus anhelos de independencia moral y sexual con el peligro o la injusticia.

Pero esta lógica bivalente³⁰ es también *antagónica*, tanto que toda diferencia entre ambos tipos de mujer deviene en una oposición absoluta e irreconciliable. Así, por medio de esta lógica clasificadora y maniquea, que asume como divisa cognitiva básica la relación buena/mala, amiga/enemiga, verdadera/falsa, la confrontación *femme fragile/femme fatale* se desplegará más allá del plano estético y formal hasta llegar a colonizar éticamente el ámbito de la praxis; de modo que ahora no sólo se tratará del bien o del mal, en una confrontación metafísica interminable, sino que irrumpirá en los lugares donde las mujeres viven y se desarrollan como sujetos necesitados, disponiendo en qué lugar debe situarse cada una, de tal suerte que ninguna podrá ocupar otro simultáneamente, siendo ese y sólo ese el lugar que ocupe³¹; pues los hombres, como ha señalado Deborah Cameron, sólo pueden ser hombres si las mujeres pueden ser mujeres sin ningún tipo de ambigüedad, es decir, si estas los sitúan o los excluyen del centro de sus vidas.

A partir de ahora la disyunción “y” desaparece dando paso solo a la de la “o”, de modo que ser mujer se convierte en una estrategia de confrontación, en una suerte de dicotomía interminable, entre dos modelos opuestos (*femme fragile/femme fatale*) que rompe la secuencia natural de la vida de las mujeres, a las encasillarlas en uno u otro, aislándolas y enfrentándolas entre sí (Amorós, 1997: 243).

8. Referencias Bibliográficas:

- ALLEN, Virginia., *The Femme Fatale: Erotic icon*, New York, The Whitson Publishing Company, 1983.
- AZORIN, *Obras completas*, Vol. I, Madrid, 1959.
- BAROJA, Pío., “*Divagaciones apasionadas*”, en *Obras completas*, Madrid, Biblioteca Nueva, 1946-51.
- BEAUVOIR, Simon., *The Second Sex* (Trad. & ed. Parshley H. M), Knopf, New York, 1993.
- BERGE, Peter & LUCKMANN, Thomas, *La construcción social de la realidad*, Buenos Aires, Amorrortu editores, 1979.

³⁰ Que la lógica, en la forma que se ha concebido tradicionalmente, sólo admite dos valores de verdad lo atestigua el mismo Wittgenstein cuando en el aforismo 2.21 afirma: “La figura concuerda o no con la realidad; es correcta o incorrecta, verdadera o falsa” (Wittgenstein, 2000: 27).

³¹ Por aquello que ya advertía el aforismo escolástico de que no se debe lo que no se puede (*Ad impossibilia nemo tenetur*)

- BOAVENTURA, Sousa., *Crítica de la razón indolente*, Bilbao, Desclée de Brouwer, 2003.
- BURGOS Elvira., *Dioniso en la Filosofía del joven Nietzsche*, Zaragoza, Prensas Universitarias, 1993.
- BURGOS Elvira., en "Afirmando las diferencias. El feminismo de Nietzsche", en *Asparkia*, XI, 2000.
- CAMERON, Deborah., *Feminism and Linguistic Theory*, London, Macmillan, 1985
- CAMPBELL, Joseph, *The Hero with a Thousand Faces*. Princeton, Princeton U. P. , 1976.
- CANETTI, Elías., *Masa y Poder*, Muchnik Editores, Barcelona, 2000.
- ENTZMINGER Betina, *The Belle Gane Bad*, Louisiana State U.P., Louisiana, 2002;
- DERRIDA Jacques, *Espolones. Los estilos de Nietzsche*, Valencia, Pre-textos, 1997.
- DIJKSTRA, Bram, *Dols of Perversity: Fantasies of Feminine Evil in Fin de Siecle Culture*, Oxford., O. U. P. 1986.
- DOTTIN, Mireille, *La Mujer Fatal (según ellos)*, Buenos Aires, Ed. La Flor, 1996.
- DUBY, George & PERROT Michele, "Escribir la historia de las mujeres", en *Historia de las mujeres*, Barcelona, Círculo de Lectores, 1994
- ERRÁZURIZ, Pilar, *Misoginia Romántica, Psicoanálisis y Subjetividad femenina*, Zaragoza, PUZ: Prensa Universitaria de Zaragoza, 2012.
- FEUERBACH, Ludwig, *La esencia del cristianismo*, Salamanca, Sígueme, 1975
- GAUTHIER, Marie, Tesis Doctoral titulada *Les sociétés cantantes au XIX siècle (Chanson et sociabilité)*; defendida en 1989 bajo la dirección de Maurice Agulhon Se puede consultar en <https://www.theses.fr/1989PA010619>;
- GILBERT, Sandra & GUBAR, Susan, *The Madwoman in the Attic: The Woman Writer and the Nineteenth-Century Literary Imagination*, New Haven, Yale U. P, 1984
- GROSZ, Elizabeth, "Bodies and Knowledges: Feminism and the Crisis of Reason", en Alcoff, L & Potter, E., (eds.), *Feminist Epistemologies*, New York, Routledge, 1993.
- GOLDEN, Eve, *Vamp: The Rise and Fall of Theda Bara*, Emprise Publishing, New York, 1996.
- FOUCAULT, Michel, *El Orden del discurso*, Tusquets, Barcelona, 1999.
- HEILBRUN, Carolyn, *Writing a Woman Life*, New York, Ballantine Books, 1988.
- HGASHI, Summiko, *Virgins, Vamps and Flappers: The American Silent Movie Heroine*, Montreal, Eden Press Women's Publications Inc., 1978.
- HOM, Pierre & BETH Mary, *The Image of the Prostitute in Modern Literature*, Nueva York, Ungar, 1984.
- KEESEY, Pam, *Vamps: An Illustrated History of the Femme Fatale*, San Francisco, Cleis Press, 1997.
- KOFMAN, Sarah. "La question des femmes: une impasse pour les philosophes", en *Les Cahiers du Grif*, n°46, Paris, 1992.
- KOFMAN, Sarah., *Explosion I. De l' "Ecce Homo" de Nietzsche*, Paris, Gallilée, 1992
- KOFMAN, Sarah., *Explosion II. Les enfants de Nietzsche*, Paris, Gallilée, 1993

- MAEZTU, Ramiro, *Hacia otra España*, Ediciones Rialp, Madrid, 1967.
- MORATIN, Leandro, *El sí de las niñas*, Madrid, Cátedra, 1978.
- NIETZSCHE, Friedrich., *Ainsi parlait Zarathoustra*, Paris, Librairie Générale Française, 1983.
- NIETZSCHE, Friedrich., *El ócaso de los ídolos*, Ediciones BUSMA, Madrid, 1985
- NIETZSCHE, Friedrich. *Masculin, féminin. Présentation et choix de textes de Didier Raymond*. Editions du Rocher 1990.
- NIETZSCHE, Friedrich., *La Gaya Ciencia*, 1882.
<https://www.guao.org/sites/default/files/biblioteca/La%20gaya%20ciencia%20.pdf>
- NIETZSCHE, Friedrich, *Más allá del bien y del mal*, Alianza Editorial, 2012. Versión Kindle
- ROJAS, Lorena, *Lo femenino detrás del poder: Aspasia de Mileto*, en Cuadernos UCAB, n 7, 2009.
- SALINAS, Pedro., “El concepto de generación literaria aplicado a la del 98”, en *Literatura española. Siglo XX*, Madrid, 1970.
- SANCHEZ, Francisco, “Breve análisis de la figura de la femme fatale en el cine”, en *Orisos. Revista de investigación y divulgación cultural*, nº 2, 2013.
- SAVIGNANO, Ángel, *El 98 y la filosofía europea*, en Anuario Filosófico, nº 31, 1998.
- SCHOPENHAUER, Arthur, *Parerga y Paralipómene, II*, Madrid, Trotta, 2009.
- SCHOPENHAUER, Arthur, *El amor, las mujeres y la muerte (trad. a cargo de López White)*, en [www. Schopenhauer-web.org](http://www.Schopenhauer-web.org), 2008.
- SIMON, Elena., *Democracia vital. Mujeres y hombres hacia la plena ciudadanía*, Madrid, Narcea, 1999
- SHOWALTER Elaine, *Sexual Anarchy: Gender and Culture at the Fin de Siecle*. Nueva York: Penguin, 1990.
- SOBEJANO, Gonzalo, *Nietzsche en España*, Ed. Gredos, Madrid, 1967
- TRIGAUD, Jean Marie, *Persona ou la justice au double visage*, Studio Editoriale di Cultura, 1990.
- TRUDGILL, Eric *Madonnas and Magdalens: The Origins and Development of Victorian Sexual Attitudes*, Londres, Heinemann Ltd, 1976,
- WITTGENSTEIN Ludwing, *Tractatus logico-philosophicus*, Alianza Editorial, Madrid, 2000.