

FUENTES DEL MITO DE LA «MUJER FATAL» EN *EL ÁNGEL AZUL (DER BLAUE ENGEL, 1930)*, DE JOSEF VON STERNBERG¹

Angélica GARCÍA MANSO

Resumen

La interrelación que tiene lugar entre el Cine y las demás Artes encuentra uno de sus ejemplos más logrados en el filme *El Ángel Azul (Der Blaue Engel)*, dirigido en 1930 por Josef von Sternberg. El cineasta austríaco, que convierte su película en heredera del mito finisecular de la «mujer fatal», recurre a dos tipos diferentes de fuentes para crear a su inmortal personaje de Lola-Lola: de un lado, la Literatura, puesto que Sternberg parte de una novela de Heinrich Mann para desarrollar su guión; de otro, la Iconografía, al aplicar a la protagonista femenina de su largometraje diversos iconos del imaginario occidental que quedaron vinculados al arquetipo de la *femme fatale* en la segunda mitad del siglo XIX.

Palabras clave: Historia del cine, cine y su relación con las demás artes, Josef von Sternberg, *El Ángel Azul*, «mujer fatal», iconografía.

Abstract

The Blue Angel (Der Blaue Engel, 1930), by Josef von Sternberg, is a good example of the connection between Cinema and the other Arts. The Austrian filmmaker, who turns his film into a heir of the *femme fatale* myth, resorts to two different types of sources in order to create his unforgettable character of Lola-Lola: on the one hand, the Literature, since Sternberg got inspiration from a novel by Heinrich Mann for developing his script; on the other hand, the Iconography, because he applies to the female main character several icons from the western collective imaginary which were associated with the archetype of the *femme fatale* on the second half of 19th century.

Keywords: History of cinema, cinema and the other arts, Josef von Sternberg, *The Blue Angel*, *femme fatale*, iconography.

¹ El presente trabajo se inscribe dentro del Proyecto de Investigación del Plan Nacional I+D del Ministerio de Educación y Ciencia titulado *Biblioteca digital Siglo de Oro II: Relaciones de sucesos, Polianteas y fuentes de erudición en la Edad Moderna (catalogación, digitalización y difusión vía Internet)* [código HUM2006-07410/FILO], cuya investigadora principal es la catedrática Sagrario López Poza, de la Universidade da Coruña.

1. PROPÓSITO

El presente estudio se propone ser la primera parte de un díptico orientado al estudio de la relación del Cine con las demás Artes² a propósito de la película *El Ángel Azul* (*Der Blaue Engel*, 1930), de Josef von Sternberg. En concreto, en las presentes líneas se analizará el vínculo del Séptimo Arte con la Literatura y con la disciplina iconográfica a partir del que es el eje temático que estructura el filme, el mito de la «mujer fatal». Quedaría pendiente, no obstante, una segunda parte dedicada a la fecunda interrelación entre Cine y Pintura que se desprende de los fotogramas del mencionado largometraje.

El objetivo último es el de reclamar para la Historia del Arte un ámbito de estudio que hasta ahora ha venido siendo monopolio de la Teoría de la Literatura y de la Literatura Comparada.

2. EL MITO DE LA «MUJER FATAL» Y SU TRANSICIÓN AL SÉPTIMO ARTE: BREVE APROXIMACIÓN

La «mujer fatal» o *femme fatale* es un mito que surge en Francia durante la segunda mitad del siglo XIX y se extiende posteriormente por toda Europa. En términos muy generales, puede definirse como una mujer cuyo gran poder de fascinación provoca la destrucción o la muerte de uno o varios hombres; aunque hay excepciones, ella misma suele tener un final desgraciado. El contexto finisecular del Ochocientos, sexóphobos y misóginos –especialmente acusado en la Inglaterra victoriana– alumbró este arquetipo, que comenzó a manifestarse iconográficamente cuando los artistas plásticos adscritos primordialmente al Prerrafaelismo, al Simbolismo y al *Art Nouveau* dirigieron su atención hacia una serie de mujeres con distintas fuentes de procedencia³

² En las postrimerías del siglo XIX el nacimiento del arte cinematográfico vino a corroborar la existencia de vínculos entre las diferentes expresiones artísticas, dada la capacidad del Cine de aglutinarlas a todas ellas. En este sentido, el italiano Ricciotto Canudo fue el primero en considerar la cinematografía como epicentro y culminación de arquitectura, escultura, pintura, poesía, música y danza. Así lo expresó en su *Manifiesto de las Siete Artes*, escrito en 1911 y que aparecería publicado tres años después: «(...) Este arte de síntesis total que es el Cine (...). Necesitamos al Cine para crear el arte total al que, desde siempre, han tendido todas las artes (...). El Séptimo Arte concilia de esta forma a todos los demás (...)». Vid. ROMAGUERA, J. y ALSINA, H. (eds.), *Fuentes y documentos del Cine*, Barcelona, Gustavo Gili, 1980, pp. 12-16.

³ A este respecto pueden distinguirse, al menos, cuatro grandes grupos de inspiración para estos artistas:

- a) Mitología clásica y oriental:
 - Pandora fue la responsable de la venida del Mal a la Tierra por haber destapado la caja en la que Zeus había encerrado todos los infortunios y miserias.
 - Medea provocó la desgracia del héroe tesalio Jasón al asesinar a los dos hijos que había tenido con él.
 - Homero dedicó versos a Helena, quien con su proverbial belleza desencadenó la Guerra de Troya; a Circe, la hechicera que transformó en cerdos a los compañeros de Ulises y sedujo al héroe griego, y a la ninfa Calipso, que retuvo a Ulises a su lado durante diez años.

que la tradición judeo-cristiana de Occidente había consagrado como «fatídicas»⁴ (Figs. 1 y 2).

Probablemente, la mejor síntesis de esta concepción demoníaca de la mujer que se hizo omnipresente a finales del siglo XIX sea la novela *Drácula*, del irlandés Bram Stoker. Aunque escrita en clave y dejando muchas cosas entre líneas para evitar que la remilgada mentalidad victoriana se escandalizase, Stoker da lugar a la formulación más perfecta hasta entonces de la mujer devoradora de hombres o vampiresa. La publicación de *Drácula* en 1897 coincidió con la exhibición en la New Gallery de Londres de un cuadro titulado *La vampiro*, de Philip Burne-Jones (hijo del prerrafaelita Edward), que representaba a una mujer sentada altivamente al borde de un lecho, mirando con una sonrisa triunfal al hombre exangüe que yace en él, víctima de su mordedura.

- Astarté o Ishtar, diosa asiro-babilónica del amor y del placer, tuvo innumerables amantes a los que sólo retenía durante una hora, tiempo suficiente para envilecerlos con su funesto amor.
- b) Biblia:
 - A través de su seducción, la cortesana filistea Dalila consiguió mutilar el poder físico de Sansón al cortarle la cabellera, en un acto de castración simbólica.
 - La decapitación del general asirio Holofernes a manos de Judit motivó que ésta apareciera como *femme fatale* en la cultura de finales del siglo XIX.
 - Salomé logró con su lasciva danza que el monarca Herodes Antipas le ofreciera la cabeza de Juan Bautista.
- c) Historia:
 - El funesto amor de Cleopatra frustró la prometedora carrera política y militar de Marco Antonio.
 - Mesalina, emperatriz romana que Tácito, Suetonio y diversos dramas del siglo XIX convierten en símbolo de la feminidad desenfadada que hace del sexo su principal objetivo vital.
 - Lucrecia Borgia también fue otra de las figuras que se reveló en la cultura finisecular como arquetipo de la depravación femenina en la Italia del Renacimiento.
- d) Literatura:
 - En la *Salambó* de Flaubert, el mercenario Matho halla la muerte como resultado directo de su pasión por la hija del general cartaginés Amílcar Barca.
 - El poeta alemán Clemens Brentano creó a la hermosa Lorelei, la cual, con la seducción de sus cantos, arrastraba a los navegantes hasta un altísimo y peligroso peñasco situado en un estrecho pasaje del Rin, donde éstos naufragaban.
 - John Keats publicó en 1820 una balada titulada *La Belle Dame sans Merci* en la que una dama aprisiona a un caballero con su larguísima melena.
 - El eclesiástico germano Wilhelm Meinhold creaba en su novela de 1847 a la bella hechicera Sidonia von Bork, que se vengó de los Duques de Pomerania provocándoles la muerte o la esterilidad.

⁴ Sobre la iconografía de la «mujer fatal» como tipo artístico y literario en la segunda mitad del siglo XIX y comienzos del XX, *vid.* el excelente estudio de BORNAY, E., *Las hijas de Lilith*, Madrid, Cátedra, 2004 (1.ª edición de 1990). Otros trabajos capitales en este sentido son ALLEN, V. M., *The femme fatale: erotic icon*, New York, Whitston Pub. Co., 1983 y DIJKSTRA, B., *Idols of Perversity. Fantasies of Feminine Evil in Fin-de-Siècle Culture*, New York, Oxford University Press, 1986.



FIG. 1. *Helena de Troya* (1863), de Dante Gabriel Rossetti.

Es precisamente la figura de la vampiresa la que actúa como puente para introducir el concepto de *femme fatale* en el Cine, que se convierte así en heredero de esta preocupación finisecular que hasta entonces habían monopolizado la Literatura y la Pintura. En concreto, este trasvase tiene lugar en el año 1913, cuando el filme *La vampiro* (*The Vampire*), de Robert G. Vignola, hizo de la actriz Alice Hollister la primera vampiresa oficial del cine norteamericano. Tan sólo dos años más tarde, Theda Bara se convertía en la primera *vamp* de la Historia del Cine con sus sucesivas interpretaciones de Carmen (1915), Cleopatra, Madame Du Barry (ambas de 1917) y Salomé (1918)⁵, entre otras.

⁵ El término *vamp*, abreviatura de la voz inglesa *vampire*, se acuñó para designar a un tipo concreto de *femme fatale*: la que aparece en las películas del cine mudo. La *vamp* puede describirse como una mujer sofisticada, de modales a la vez estilizados y exóticos. Físicamente suele caracterizarse



FIG. 2. *La belle dame sans merci* (1893), de John William Waterhouse.

En este cine silente, el icono de la *femme fatale* va a beber directamente de la Pintura y de la Literatura. En lo que respecta a la primera, por citar tan sólo un ejemplo, la fotografía publicitaria de la mencionada Theda Bara en la que ésta muestra al espectador, a modo de arma, una larga cabellera que levanta con ambos brazos evoca el óleo *La mujer-alga* (*The Kelpie*, 1895), de Thomas Millie Dow, cuya

por sus facciones llamativas y su cabello oscuro, al igual que el atuendo y el maquillaje (este último enfatiza exageradamente los ojos y los labios). Aparece como una seductora implacable, y los hombres indefensos a los que seduce son presentados como víctimas incapaces de resistirse a su fascinación. Normalmente se la identifica con una extranjera, procedente de un lugar indeterminado de la Europa del Este (aspecto a partir del cual enlaza con la leyenda de Drácula) o de un contexto oriental. La *vamp* fue diseñada como el contrapunto sexual de las actrices Lillian Gish y Mary Pickford. Aparte de la mencionada Theda Bara, entre las *vamps* más notables de la época muda figuran otras intérpretes como Louise Glaum, Musidora, Nita Naldi y Pola Negri.

amenaza también parece residir en la melena que sostiene con sus manos. Por su parte, los numerosos ejercicios fílmicos sobre la temática de la «mujer fatal» surgidos en estos años previos a la introducción del sonoro son adaptaciones de obras literarias, cuyos máximos exponentes son acaso la *Carmen* dirigida en 1918 por Ernst Lubitsch a partir de la novela de Prosper Mérimée, la adaptación que sobre *Nana*, la destructora cortesana creada por Émile Zola, lleva a cabo un jovencísimo Jean Renoir en 1926, y, finalmente y sobre todo, *Lulú o La caja de Pandora (Die Büchse der Pandora)*, que filmaba Georg Wilhelm Pabst tres años después inspirándose en el texto dramático homónimo de Frank Wedekind (1904).

3. *EL ÁNGEL AZUL*: LA NOVELA DE HEINRICH MANN Y LA PELÍCULA DE JOSEF VON STERNBERG⁶

En el otoño de 1929 llegaba a Berlín el cineasta de origen austríaco Josef von Sternberg⁷ para dirigir, en los estudios de la UFA y con Erich Pommer como productor, un proyecto fílmico sobre el personaje histórico Rasputín. Sin embargo, esta iniciativa sería pronto abandonada, pues Sternberg sugirió rodar una adaptación de la novela de Heinrich Mann *El Profesor Unrat o el final de un tirano (Professor Unrat oder Das Ende einen Tyrannen)*⁸, escrita en el año 1905⁹.

⁶ En España, los estudios sobre Literatura y Cine parten fundamentalmente de la monografía de Carmen Peña Ardid (titulada precisamente *Literatura y Cine*, Madrid, Cátedra, 1992), que, sobre todo, establece correspondencias de recursos retóricos y narratológicos entre sendas artes, además de las diversas tipologías de la adaptación a la pantalla. En lo que se refiere de forma concreta a la adaptación de la novela de Mann por parte de Sternberg (la cual ha sido objeto de examen monográfico en LIEBMANN, R., *The Blue Angel: a film by Josef von Sternberg. An authorized translation of the German continuity*, New York, Simon and Schuster, 1968 y WEISSTEIN, U., «Translations and Adaptations of Heinrich Mann's Novel in two Media», *Film Journal*, 1972, pp. 53-61), los estudios se limitan a hacer hincapié fundamentalmente en lo que el texto aporta a la película, sin reparar en aquellos aspectos con los que el filme enriquece al texto, como se intentará demostrar a lo largo de las presentes páginas.

⁷ Jonas Sternberg (Viena, 1894) emigró a los diez años a Estados Unidos junto a su familia. Sus inicios en el mundo del cine estuvieron ligados a la limpieza y restauración de copias, pero su interés por este arte le llevó a ser sucesivamente contable, electricista, *cameraman* y guionista en películas de diferentes realizadores. Debuta como director en 1925 con los largometrajes *La elegante pecadora (The Exquisite Sinner)*, *La novia fingida (The Masked Bride)* y *The Salvation Hunters*. Obtiene su primer gran éxito con *Hijos del divorcio (Children of Divorce)*, 1926, que inaugura una serie de filmes que hicieron de Sternberg uno de los cineastas más prestigiosos del cine mudo hollywoodiense: *La ley del hampa (Underworld)*, 1927, *Los muelles de Nueva York (The Docks of New York)*, 1928, *La última orden (The Last Command)*, 1928 y *El mundo contra ella (The Case of Lena Smith)*, 1929, por citar las más aclamadas. La bibliografía sobre este cineasta –y lo mismo sucede con la referida específicamente a *El Ángel Azul*–, a pesar de no ser escasa, ha quedado obsoleta por la ausencia de aportaciones recientes. Uno de los listados bibliográficos más completos sobre Von Sternberg y su filmografía es el que ofrece la universidad californiana de Berkeley en la siguiente dirección electrónica: <http://www.lib.berkeley.edu/MRC/Sternberg>.

⁸ Esta novela ha sido publicada en castellano con el título de *El Ángel Azul* por las editoriales catalanas Plaza & Janés (la más reciente ha sido la de 1992) y Andrés Bello (1998).

⁹ Señala Román Gubern que la realización de una versión fílmica de este relato había figurado entre los intereses de Pabst (cf. GUBERN, R., *Máscaras de la ficción*, Barcelona, Anagrama, 2002,

Heinrich Mann, nacido en la ciudad alemana de Lübeck en 1871, era el hermano mayor del Premio Nobel de Literatura Thomas Mann, a quien en tiempos superó en prestigio como novelista. En sus primeras obras se mostró preocupado por la situación del artista en la sociedad burguesa, influido como estaba por el esteticismo decadente de Gabrielle D'Annunzio. Sin embargo, muy pronto su literatura se compromete social y políticamente: siguiendo a Balzac, Mann comienza a pintar las situaciones y los acontecimientos con tanto realismo que se convierte en un observador despiadado de la Alemania imperial y en el mejor crítico de la clase social a la que pertenece, la burguesa, como bien demuestran *El súbdito* (*Der Untertan*, 1918) y la trilogía *El Imperio* (*Das Kaiserreich*, 1914-1925), que se convirtieron en obras cumbres del realismo alemán.

En este orden de cosas, *El Profesor Unrat* es otra de sus novelas en las que desarrolla una feroz crítica contra la burguesía alemana de los tiempos del Kaiser Guillermo II¹⁰. El relato presenta en toda su crudeza cómo el instinto agresivo, el nacionalismo exacerbado y la fe irracional en la autoridad pueden transformarse en un anarquismo furibundo y destructivo (así, Unrat pasará de ser un personaje tiránico a emprender una revolución anarquista contra la sociedad burguesa). El autor recurre a la técnica de lo grotesco para describir y criticar más profundamente la

p. 77). Y lo cierto es que, dado el arquetipo de «mujer fatal» que introduce la novela de Mann, ésta sería una intención plena de coherencia, viniendo este director checo de rodar una película clave sobre la figura de la *femme fatale* como es la ya mencionada *Lulú*.

¹⁰ El argumento de la novela es el siguiente: El profesor Raat imparte clases de griego y latín en el colegio de una localidad portuaria alemana. Docente severo, demuestra antagonismo tanto hacia sus alumnos como hacia sus conciudadanos, que por paronomasia intercambian su apellido por el mote «Unrat», que en alemán significa «basura». Tras descubrir en la libreta de uno de sus discípulos unos versos amorosos dedicados a la artista Rosa Fröhlich, el profesor recorre la ciudad en busca de alguna referencia sobre ésta; siguiendo a dos proletarios, Unrat se introduce en un local sobre cuya puerta un ángel azul sostiene un farol. Allí conoce a la artista en cuestión y descubre, como ya suponía, a tres de sus alumnos: Lohmann, Von Erztum y Kieselack. Si esta primera visita de Unrat a «El Ángel Azul» respondía al objetivo de amonestar a Rosa por su comportamiento inmoral y su perniciosa influencia sobre sus jóvenes alumnos, las subsiguientes cambian radicalmente de cariz: el profesor no sólo comienza a invitar a la artista a champaña y se compromete a procurarle flores a diario, sino que progresivamente se irá convirtiendo en una especie de doncella de Rosa (la ayuda a vestirse, ordena sus afeites, prepara su ropa interior, etcétera). Además, la considera una excelsa actriz y siente como agravio propio los abucheos que el público a veces le dirige. Al asumir una labor de tutela y protección para con la artista, se produce un acercamiento sentimental entre ambos. La celebración de un juicio en el que se ven implicados los tres alumnos antes mencionados y la Fröhlich descubrirá a Unrat que Rosa mantiene *affaires* complementarios con sus alumnos. Convertido en el blanco de los comentarios de la ciudad, el profesor se aleja de la artista al mismo tiempo que es destituido de su cargo. No obstante, la pareja se reconcilia y Unrat pide a Rosa que se case con él; sólo una vez comprometidos, ésta le revela que tiene una hija. La ausencia de ingresos y los costosos caprichos de la artista determinan la precaria situación económica que atraviesa el matrimonio, algo que actuará como detonante para que su casa acabe convirtiéndose en una auténtica timba de juego en la que la propia Rosa practica el adulterio y el ex profesor demuestra una actitud cada vez más depravada. Tanto es así que, en una visita que su antiguo alumno Lohmann hace a su esposa, en el transcurso de la cual ésta entona una canción que en tiempos el joven había compuesto para ella, un frenético Unrat arrebata la cartera a Lohmann, quien denuncia los hechos ante la policía. La novela finaliza con la detención del matrimonio.

realidad, sin escatimar ataques a la socialdemocracia y a otros estamentos como el proletariado y los intelectuales¹¹.

Sin embargo, en el año 1930 –fecha de rodaje del filme–, en un momento en el que el ascenso del nazismo al poder era inminente e imparable, al cineasta vienés no puede interesarle recrear en su película la problemática propia de la era guillermina. Lo que realmente seduce a Sternberg de la narración de Mann es la figura de la «mujer fatal» que el escritor alemán introduce en *El Profesor Unrat*. De ahí que al realizador austríaco le atraiga ante todo la anécdota del maduro profesor cuya pasión erótica hacia una joven cantante de cabaret le conduce hacia su propia destrucción¹².

El Ángel Azul es una de las películas más emblemáticas de todos los tiempos sobre el mito de la «mujer fatal» y es, además, la que inaugura esta temática en el cine sonoro. Ciertamente, la figura de la *femme fatale* ejerció una especial fascinación sobre el realizador de origen austríaco, que exploró este estereotipo a través de los siete filmes en los que dirigió a Marlene Dietrich¹³, especialmente en *El expreso de*

¹¹ Sobre estos aspectos, *vid.* REGALÉS SERNA, A., «*El Ángel Azul* y *El Profesor Unrat*: el barroco fílmico frente al realismo literario», *El Cine: Otra dimensión del discurso artístico* (vol. II), Oviedo, Servicio de Publicaciones de la Universidad de Oviedo, 1999, pp. 297-313.

¹² Una sinopsis de la trama que desarrolla la película puede ser ésta: Immanuel Rath, un estricto y anticuado profesor de inglés que vive sin más compañía que la de su jilguero y su ama de llaves, soporta a diario las burlas de sus alborotadores alumnos, quienes constantemente lo exasperan bromeando con el parecido fonético entre su apellido y la palabra *unrat*, cuyo significado es «basura». Un día descubre que entre sus pupilos circulan fotografías de una artista de cabaret llamada Lola-Lola, lo que le lleva a conjeturar que éstos frecuentan el local «El Ángel Azul». Esa misma noche, el profesor Rath decide visitar dicho cabaret con la finalidad de regañar a la cantante por degradar la moral de sus estudiantes. Identifica a ésta sobre el escenario y, persiguiendo a varios de sus alumnos, se introduce en su camerino, donde tan sólo consigue formular un pequeño amago de amonestación, puesto que enseguida comienza a rendirse ante los encantos de Lola-Lola.

Rath regresa a «El Ángel Azul» a la noche siguiente para pedir disculpas a la artista por su comportamiento de la velada anterior. Tras una serie de incidentes, Kiepert, el ilusionista y jefe del espectáculo, muy halagado por la presencia del profesor en el local, ofrece a éste un asiento preferente y una botella de champaña para contemplar la actuación. Escuchando la canción que Lola-Lola le dedica, el profesor se enamora de ella. A la mañana siguiente, Rath se despierta en la cama de la artista. Cuando llega al liceo se encuentra con que sus alumnos, en conocimiento de que profesor y cantante han pasado la noche juntos, han dibujado groseras caricaturas de ambos en la pizarra al tiempo que gritan al unísono el apelativo «unrat». El alboroto motiva que el director de la escuela se presente en el aula, donde Immanuel le comunica sus intenciones de casarse con la artista y abandonar su profesión. El profesor se dirige entonces al cabaret y propone matrimonio a Lola-Lola, que acepta. Enseguida tiene lugar la boda, en cuyo banquete Rath emite un sonoro cántico de gallo replicado por un cacareo de Lola-Lola.

Transcurridos cuatro años desde que Immanuel se incorporara a la *troupe*, nada queda del antiguo profesor, que progresivamente ha ido convirtiéndose en un lacayo de su esposa. El colmo de la degradación se produce cuando, habiendo sido contratados de nuevo en «El Ángel Azul», Rath se ve obligado a actuar como payaso ante sus colegas y conciudadanos mientras presencia cómo su esposa le está siendo infiel. En un estado de absoluta demencia abandona el local y se dirige al aula del liceo en la que impartía sus clases: allí muere sobre su mesa de profesor mientras Lola-Lola canta exultante sobre el escenario de «El Ángel Azul».

¹³ Si bien su primera incursión en el mismo tuvo lugar con el largometraje *La redada* (*The Dragnet*, 1928), cuya protagonista femenina intenta arrastrar a un policía al submundo de los *gánsters*.

Shanghai (Shanghai Express, 1932), *La Venus rubia (Blonde Venus, 1932)*, *Capricho imperial (The Scarlett Empress, 1934)* y, sobre todo, *El diablo es una mujer (The Devil is a Woman, 1935)*, adaptación de la novela del francés Pierre Louÿs *La mujer y el pelele (La femme et le pantin, 1898)*, de la que Luis Buñuel llevaría a cabo su propia versión años más tarde en *Ese oscuro objeto del deseo (Cet obscur objet du désir, 1977)*.

Los epígrafes que se incluyen a continuación están dedicados al análisis de las distintas fuentes a las que recurre Josef von Sternberg para aplicar el arquetipo de la «mujer fatal» a la protagonista del largometraje objeto de nuestro estudio.

4. LAS FUENTES LITERARIAS

Comenta Sternberg en sus memorias, refiriéndose a *El Ángel Azul*, que la novela de Heinrich Mann tiene pocos parecidos con su película. Escasas líneas más adelante, sin embargo, el director especifica que las diferencias entre el relato y el filme estribaban en los cambios que él –previa autorización del novelista– imprimió en el título, el nombre del personaje femenino y el final de la historia¹⁴.

Esta matización resulta fundamental, pues, tal y como se pretende argumentar seguidamente, muchos de los parámetros que definen a Lola-Lola como *femme fatale* proceden directamente de la Rosa Fröhlich diseñada por el escritor alemán¹⁵:

- a) Lola-Lola es la *vedette* principal del cabaret «El Ángel Azul». Esta circunstancia es la que delata en primer término la inspiración que para su personaje encuentra Sternberg en Rosa Fröhlich, quien también se halla vinculada a las artes escénicas, dado que interpreta danzas griegas y diversas canciones. Así pues, el director vienés toma de la protagonista de *El Profesor Unrat* esta característica tan frecuente que vincula a la «mujer fatal» con el espectáculo y la aplica al personaje interpretado por Marlene Dietrich.
- b) La cantante de *El Ángel Azul* es una mujer de gran atractivo físico, de la que emana una enorme fuerza erótica y carnal que la convierte en objeto de deseo para cuantos la contemplan. En la cinta es posible apreciar cómo su camerino es un lugar muy transitado por el sexo masculino: desde los alumnos del liceo (más pendientes de agasajar a la artista que de sus propios estudios), pasando por algunos clientes del local (como es el caso del patético capitán de barco que reclama los servicios de Lola invitándola a champaña),

¹⁴ Vid. VON STERNBERG, J., *Diversión en una lavandería china*, Madrid, Ediciones J.C. Clementine, 2002 (1.ª edición original en inglés de 1952), p. 114.

¹⁵ Manifestamos nuestro desacuerdo con Román Gubern, quien afirma que «(...) En sus memorias Sternberg ha admitido que la inspiración de Lola-Lola procedió de la Lulú de Wedekind y no de Rosa Fröhlich» (cf. GUBERN, R., *op. cit.*, p. 78). Lo que dice Sternberg en este sentido es que el *casting* de la protagonista de *El Ángel Azul* le resultó especialmente difícil porque, hasta el descubrimiento de Marlene Dietrich, las actrices que se presentaron no respondían a la imagen física que él se había formado, según el canon de la Lulú de Wedekind. Vid. VON STERNBERG, J., *op. cit.*, p. 194.

hasta el propio profesor Immanuel Rath¹⁶, que queda prendado de Lola-Lola desde que la contempla en las fotografías que arrebató a sus discípulos. La fascinación que Lola ejerce sobre Rath se incrementa cuando éste la conoce en persona, viéndola actuar y a través de las conversaciones que mantiene con ella, de modo que en su segunda visita al cabaret sus intenciones son ya completamente distintas de las iniciales –reprender a la artista por su falta de moralidad y su negativo influjo sobre sus jóvenes estudiantes– y al tercer día consecutivo de entablar conocimiento con la artista, le pide que se case con él, petición a la que ella accede.

Esta caracterización de la protagonista de la película de Sternberg como infalible seductora del sexo opuesto procede directamente del personaje femenino diseñado por Heinrich Mann. En efecto, Rosa Fröhlich provoca gran fascinación, respondiendo a esa condición de «mujer-araña» que enreda al hombre en sus redes. Así, transcurridos escasos momentos desde que la ve por primera vez, el narrador señala que Unrat «*estaba como petrificado (...). En su interior había nacido una rara sensación: una especie de respeto*»¹⁷. Pero el profesor no es el único que sucumbe a los encantos de la artista, que también se ve agasajada por las invitaciones y detalles que los alumnos de aquél le prodigan. En esta función fascinadora el físico de Rosa desempeña un papel destacado: de ella se nos dice que posee un rostro cautivador en el que sobresalen sus ojos azules y unas cejas muy negras y atrevidas, brazos y hombros de ligeras formas redondas, expresión y gestos ingenuos, y una mirada cosquilleante. Se trata, además, de un carácter fascinante que no se agota una vez que ésta se ha desvinculado del mundo del espectáculo, según puede deducirse de las palabras que otro personaje de la narración le dirige a la Fröhlich al final de la novela: «*Yo soy de la opinión de que los hombres no se hacen rogar mucho, y que usted tiene a su disposición más de lo que puede necesitar; usted los tiene sometidos a todos sin excepción, si no me equivoco, distinguida señora*»¹⁸. Asimismo, la protagonista de *El Profesor Unrat* es presentada como una buena conocedora del alma masculina, tal y como demuestra el siguiente pasaje de la novela: «*Cuando se sentaba a sus pies (los de Unrat), adoptaba una expresión de afectuosa delicadeza; aquellos ademanes que deben tomarse cuando se quiere hacer lo que más convenga con un hombre (...)*»¹⁹. Este otro resulta también muy ilustrativo a este respecto: «*Se daba cuenta (...) de que tenía atado fuertemente a Unrat con los lazos de una pasión violenta y peligrosa*»²⁰.

¹⁶ Parece oportuno dejar constancia de que Sternberg modifica ligeramente el apellido del personaje literario, «Raath», al intercambiarlo por «Rath», que también se presta al juego burlesco por paronomasia con «Unrat» («basura», en castellano).

¹⁷ Vid. MANN, H., *El Ángel Azul*, Barcelona, Plaza & Janés, 1983, pp. 57-58.

¹⁸ MANN, H., *op. cit.*, p. 241.

¹⁹ MANN, H., *op. cit.*, p. 115.

²⁰ MANN, H., *op. cit.*, p. 206.

- c) La protagonista del filme alemán escoge por pareja a un hombre cuya edad es considerablemente superior a la suya, circunstancia que se aprecia en buen número de las denominadas «mujeres fatales». Un objetivo común las mueve a propiciar esta diferencia generacional para con los hombres a los que van a precipitar hacia el abismo: se trata del afán de la mujer de medrar social y económicamente, de abandonar la situación más o menos precaria propia de su juventud y pasar a disfrutar de ese otro estado acomodado que suele llevar aparejado la madurez. En el caso del Profesor Rath, si bien éste no disfruta de una posición fiscal boyante, posee en cambio un amplio bagaje cultural y reconocido estatus social (a este respecto, cabe recordar la deferencia que en los primeros momentos guarda el ilusionista y director del espectáculo, Kiepert, para con Rath en virtud de su condición de docente).

He aquí un tercer paralelismo que el cineasta de origen austríaco propicia entre Lola-Lola y el personaje femenino de *El Profesor Unrat*. La narración de Mann no nos informa sobre la edad exacta de Rosa, aunque todo apunta a que oscila entre los veinte y los treinta años; sin embargo, sí nos aporta la de Unrat, que cuenta con cincuenta y siete años²¹. La diferencia de edad, pues, es notable. En lo que se refiere a la protagonista de la novela de Mann, es su sed de poder y su ambición de medrar lo que explica la elección de un hombre considerablemente mayor que ella, pero cuyos honorarios como profesor y su estatus social favorecerán el progreso de Rosa desde cantante del cabaret «El Ángel Azul» hasta convertirse en una señora de gran categoría ataviada con los mejores diseños procedentes de París.

- d) La característica de mayor peso a la hora de definir a Lola-Lola como «mujer fatal» viene dada por el hecho de que ésta empuje a Immanuel al derrumbamiento profesional (si bien, a diferencia del relato de Mann, en el filme Rath no es destituido de su cargo sino que es él quien abandona su profesión) y a una completa aniquilación personal: incapaz de mantener a su esposa, se ve obligado a vender entre ese público al que denomina «plebe inculta» las sugerentes fotos de Lola que antes detestaba y, como si de su doncella se tratara, el profesor ayuda a la artista a ponerse las medias que va a lucir en el espectáculo y le calienta las tenacillas destinadas a acondicionar su cabello²². Sin otra salida que la de intervenir en el *show* para justificar su manutención, el antiguo profesor asumirá el papel de un payaso al que el director artístico, que ha dejado de tratarlo con respeto para pasar a humillarlo, obliga a emitir un grotesco canto de gallo al tiempo que le estampa huevos sobre la cabeza ante la presencia de un público en el que se incluyen sus antiguos colegas de profesión. El colofón de este suplicio lo

²¹ MANN, H., *op. cit.*, p. 59.

²² Desde el punto de vista del lenguaje fílmico, se considera antológica la elipsis temporal indicada por el calendario cuyas hojas se van arrancando con dichas tenacillas: se aprecia así el paso del tiempo entre el 22 de diciembre de 1925 y el año 1929.

representa el hecho de que Immanuel presencie cómo su mujer se entrega a otro hombre, el mago Maseppa, lo cual viene a subrayar su decrepitud física y sexual. Enloquecido por los celos y el dolor consciente de su desgracia, abandona el local y regresa al liceo, donde muere aferrado a la vieja mesa de su aula. Es así cómo la maldad escondida tras la fría belleza de Lola-Lola arrastra a la perdición al ingenuo profesor.

Probablemente sea éste el rasgo fundamental que el personaje de Sternberg hereda de Rosa Fröhlich, dado que ésta es portadora de un impulso destructivo de alcance funesto que provoca la desgracia de los hombres que entran en contacto con ella. En este sentido, deben tenerse en cuenta varios factores: por una parte, sus relaciones con tres de los alumnos de Unrat (Lohmann, Von Erztum y Kieselack) provocarán que éste se esfuerce en lograr la expulsión del colegio de dichos discípulos, malogrando por consiguiente las expectativas profesionales de éstos; por otra parte, numerosos ciudadanos de la localidad en la que se sitúa la acción caen en bancarrota debido a su asidua asistencia a la casa de juego en la que termina convirtiéndose el hogar de los Raat, a la que acuden con la finalidad de poder disfrutar de los encantos de Rosa e, incluso, de obtener los favores sexuales de ésta. No obstante, lo más significativo en este respecto es la caída profesional y personal de Unrat a la que la artista va a dar lugar. En el ámbito laboral, la relación sentimental entre el profesor y Rosa hará que éste pierda el escaso prestigio del que gozaba y, en consecuencia, sea destituido de su cargo. Pero los efectos más nocivos del contacto con la Fröhlich se observan en el terreno personal, concretamente en su creciente supeditación a la artista –de la que se convierte en objeto²³– y en la progresiva degeneración moral que padece: desde hazmerreír de la ciudad²⁴, pasando por ludópata y marido burlado, hasta llegar a convertirse en ladrón, acción que le valdrá una condena penal²⁵.

- e) El personaje creado por Mann se ratifica como «mujer fatal» a través de su relación con la luz. El texto confirma que Rosa, sobre el escenario, «*estaba esplendorosamente iluminada por un potente reflector*»²⁶. Es así cómo la Literatura aporta al cineasta austríaco un dato que le va a permitir anticiparse a la estética que el cine negro norteamericano de los años cuarenta iba a otorgar a sus *femmes fatales*²⁷ al conceder a Lola-Lola un tratamiento fílmico de «diosa de la pantalla». Desde el primer fotograma en el que se ve a la artista de «El Ángel Azul», el espectador percibe algo así como si la

²³ MANN, H., *op. cit.*, p. 173.

²⁴ MANN, H., *op. cit.*, p. 175.

²⁵ Dejamos constancia de que Román Gubern describe otro final para la novela: según él, el profesor Raat se separa de Rosa y consigue rehabilitarse. Cf. GUBERN, R., *op. cit.*, p. 77.

²⁶ MANN, H., *op. cit.*, p. 52.

²⁷ Una útil y profusamente ilustrada antología sobre este género cinematográfico es la de DUNCAN, P. (ed.), *Cine Negro*, Köln, Taschen, 2004. No obstante, la aportación bibliográfica más reciente es la de SIMSOLO, N., *El cine negro*, Madrid, Alianza Editorial, 2007.

cámara se enamorara de Lola. Y es que el empleo de la luz desempeña un importante papel en este sentido: el director ilumina a su actriz de tal manera que parece que es ella quien irradia la luz, produciéndose un hermoso efecto cercano al claroscuro barroco. Sternberg inauguraba así el canon según el cual la «mujer fatal» debía brillar en la pantalla²⁸.

- f) Entre las canciones que interpreta Rosa Fröhlich en el local, sobresale una cuya letra dice así: «(...) *Porque todavía soy pequeñita e inocente*», afirmación que en absoluto se corresponde con la experiencia vital de Rosa²⁹ y que contiene, por lo demás, una gran carga connotativa de índole sexual³⁰. Este detalle que ofrece la novela de Heinrich Mann aporta al realizador vienés la idea de plasmar en las letras interpretadas por su protagonista una serie de rasgos que consolidan a Lola como «mujer fatal», según puede comprobarse a partir de los fragmentos que seguidamente se reproducen:

- La primera composición que Lola-Lola canta en el metraje se titula «Me llaman la traviesa Lola» («*Ich bin die fesche Lola*», en alemán), cuya letra dice así: «*Me llaman la traviesa Lola, la chica más deseada de la Tierra. Tengo en casa una pianola (...). Todos los chicos adoran mi música y no los puedo mantener alejados; así que mi pequeña pianola trabaja noche y día (...). Lola-Lola: todo el mundo me conoce. Pregunta al primer hombre que veas, él sabrá cómo encontrarme. Viejos, jóvenes, todos caen en mi red, todos quieren besuquearme. Hay una razón, ¡ha-*

²⁸ El *star system* hollywoodiense delineó esta característica de que la *femme fatale* debía aparecer siempre muy iluminada porque tenía que brillar. Recuérdese, por ejemplo, la hermosa luz con la que Charles Vidor baña a Rita Hayworth en *Gilda* –a pesar de que este personaje no puede ser clasificado *stricto sensu* en la categoría de «mujer fatal»– o la que ilumina a la misma actriz en su paseo en coche por Central Park en *La dama de Shangai* (*The Lady from Shangai*, 1948), de Orson Welles.

²⁹ En efecto, Rosa es madre de una niña de corta edad, Mimí, fruto tal vez de un pasado dedicado a la prostitución, ocupación ésta no muy alejada del mundo del cabaret en el que Rosa aparece encuadrada dentro del tiempo de la narración. Esta circunstancia guarda relación, sin lugar a dudas, con el acceso de la mujer al trabajo a partir de mediados del siglo XIX, momento en el que es posible distinguir una clara jerarquía del sexo femenino: de un lado, las mujeres que podrían denominarse «inactivas», es decir, las pertenecientes a la burguesía y al estamento eclesiástico; de otro, las «activas», gradadas a su vez en grandes divas de la ópera y el teatro, trabajadoras vinculadas bien al ámbito rural, bien al urbano e industrial (debe tenerse en cuenta el contexto de la II Revolución Industrial, que tiene lugar a partir de 1870) y, finalmente, las prostitutas. Es decir, en una sociedad parca en oportunidades, la mujer que no tiene la dicha de pertenecer a los estamentos elitistas tiene que sobrevivir a costa de su actividad laboral, en la que se incluye el ejercicio de la prostitución. El pasaje de la novela que a continuación se reproduce puede resultar interesante para establecer hipótesis sobre el pasado de Rosa Fröhlich: «(...) *En realidad no se tenía por una mujer indecente; pero lo cierto es que había tenido toda clase de relaciones y asuntos que (...) era mejor que continuasen siendo ignoradas por un hombre que iba con intenciones serias*». Vid. MANN, H., *op. cit.*, p. 157.

³⁰ Esta frase que Rosa repite en su canción a modo de coletilla provoca la reminiscencia de aquella otra aserción que hiciera Conchita, la protagonista femenina de *Ese oscuro objeto del deseo*, cuando manifiesta a Mateo: «*Soy mocita*».

gan apuestas!». Sobresale en esta canción la caracterización de la *femme fatale* como una especie de «mujer-araña» que teje las redes en las que va a envolver y enredar a los hombres. De hecho, El profesor Rath, nada más entrar en «El Ángel Azul», queda apresado en una red de pescador. Aunque en principio podría parecer que se trata de un elemento más de la decoración marinera que ornamenta el local, muy acorde con el ambiente portuario en el que se desarrolla la acción, lo cierto es que esta red posee una implicación más profunda en la película, puesto que está sacada a colación como símbolo de la dominación a la que Rath va a ser sometido, como metáfora de la tela donde la araña acecha a su presa.

- «Un verdadero hombre» («*Kinder, heut abend such ich mir was aus*»): «*Quiero conseguir un hombre, sólo un verdadero hombre. Sólo un hombre que pueda amarme cuando me siento mal. Sólo un hombre que pueda abrazarme y también besarme. ¡Oye! Si puedo encontrar alguno seguro que le enseñaré algo (...). Puedo elegirlo como un rayo*». La carnalidad es una seña de identidad inconfundible en la «mujer fatal», tal y como subraya la letra de esta canción, que alude además a sus artes amatorias.
- «Enamorándome otra vez» («*Ich bin von Kopf bis Fuss auf Liebe eingestellt*»): «*Una enigmática luz tenue, un «no sé qué», siempre brillos en la mirada de una mujer hermosa. Pero cuando mis ojos miran profunda e intensamente en un cara a cara, ¿qué significa eso? Me estoy enamorando otra vez, sin querer. ¿Qué le voy a hacer? No es culpa mía. Los hombres se apiñan a mi alrededor como mariposas nocturnas alrededor de la llama, y si sus alas se incendian sé que yo no tengo la culpa. A menudo me paro y me pregunto por qué atraigo a los hombres, cuántas veces meto la pata enamorándome y desenamorándome otra vez. Me ofrecen devoción; me gusta, lo confieso (...)*». Constituye éste el principal tema musical de la película (de hecho, acompaña en parte a los títulos de crédito). Lola-Lola lo interpreta en dos ocasiones a lo largo del filme: una primera vez como homenaje al profesor Rath, que escasos momentos antes la había liberado del capitán de barco que la acosaba; la segunda, prácticamente al final del metraje, cuando el moribundo Immanuel abandona *El Ángel Azul* mientras la artista canta, triunfante, sentada a horcajadas en una silla. A pesar de tratarse de una canción muy primaria y con cierto toque de ingenuidad, representa una descripción en toda regla de la denominada como *femme fatale*: su halo de misterio, el atractivo físico y, sobre todo, la absoluta asunción de su destino, de su fatalidad, resumida en la pregunta retórica «¿Qué le voy a hacer?»³¹. Lola justifica su comportamiento aludiendo al

³¹ A la hora de abordar el tema de la *femme fatale* hay que tener muy presente que en dicho sintagma el adjetivo «fatal» tiene dos acepciones simultáneas: por una parte, su significado de «aciago, nefasto, funesto», que alude a las pésimas consecuencias sufridas por los hombres a quienes estas mujeres convierten en sus víctimas. Por otra parte, lo «fatal» remite al ámbito de lo inevitable; de hecho, los

hecho de que su concepto lúdico del amor es algo biológico, que está en su propia naturaleza, y, por tanto, se considera exenta de culpabilidad. Además, la canción presenta cierto carácter preventivo, dado que la artista parece estar avisando de las consecuencias funestas que puede conllevar el contacto con ella.

- «Las mujeres rubias» («*Imm dich in acht vor blonden Frauen*»): «*Lo intentarás en vano, no puedes explicar el alarmante encanto de una mujer rubia. Ellas fascinan, cautivan: tened cuidado con las extraordinarias rubias, tened cuidado cuando encontréis a una extraña rubia y dulce. Puede que no lo sepáis, pero estáis exponiéndooos al peligro (...)*». En esta última canción Sternberg pone claramente de manifiesto cómo la cabellera, símbolo sexual femenino por excelencia³², suele ser también una de las «armas» con las que se caracteriza a la *femme fatale*³³.

Así pues, a través de estas composiciones vemos cómo Sternberg elabora una teoría sobre la «mujer fatal» que pone en boca de la propia protagonista³⁴.

5. LAS FUENTES ICONOGRÁFICAS

Al margen de estos rasgos de la *femme fatale* que el director vienés trasvasa del personaje literario de Rosa Fröhlich a Lola-Lola, es la voluntad de Josef von Sternberg subrayar la condición de «mujer fatal» de la protagonista de *El Ángel Azul* mediante una serie de referencias iconográficas que pasamos a especificar a continuación. A este particular, si bien desde el punto de vista de la Historia del Cine interesan tanto las fuentes literarias como las iconográficas, desde la perspectiva de la Historia del Arte es la relación Cine/Iconografía la que cobra un especial relieve.

sustantivos «fatalidad» y «destino» podrían considerarse sinónimos, dado que ambos guardan relación con la voz latina *fatum*.

³² Sobre la simbología erótica y el poder de fascinación de la cabellera femenina tal y como aparecen tratados en las Artes Plásticas (especialmente en la Pintura) y la Literatura, *vid.* el interesante estudio de BORNAY, E., *La cabellera femenina*, Madrid, Cátedra, 1994, *passim*.

³³ Los cineastas suelen insistir en el peinado de sus «mujeres fatales»: así, resultan inolvidables el corte a lo *garçonne* de Lulú, la melena con la que Veronica Lake aparece caracterizada en las películas de *film noir* en las que intervino durante la década de los años cuarenta, la cabellera cobriza de Gilda (volvemos a insistir en que la pertenencia de ésta a la categoría de *femme fatale* es relativa) que Orson Welles dispondría cortar y decolorar para el rodaje de *La dama de Shangai* con el objetivo de restar atractivo a la entonces su esposa, o el cabello rubio platino recogido en moño de espiral que obsesiona a Scottie en *Vertigo* (1959), de Alfred Hitchcock (también parece oportuno señalar a este propósito que aunque el trastorno que Madeleine provoca en la vida del personaje interpretado por James Stewart es bastante acusado, hay elementos que atenúan esa condición de «mujer fatal» a la que ésta parece responder *a priori*).

³⁴ El compositor de estas canciones fue Robert Liebmann, en tanto que la música original de la película corrió a cargo de Frederich Holländer.

5.1. *La sirena*

Entre la decoración de carácter marinero que ornamenta el cabaret «El Ángel Azul» (redes, anclas, salvavidas, etcétera) figura también un mascarón de proa que representa una sirena. En este sentido, debe repararse de forma especial en la circunstancia de que la primera y única vez que la cámara registra dicho mascarón de proa tiene lugar mientras Lola-Lola, en el escenario, entona una canción dedicada al profesor, que la escucha embelesado desde una especie de «palco de honor». Es entonces cuando la resistencia inicial de Rath se dobla por completo y termina por caer rendido a los pies de la *vedette*.

El hecho de que este mascarón con forma de sirena aparezca precisamente en la composición de los planos de la secuencia descrita indica que su presencia en el filme no es en absoluto casual o gratuita (como tampoco lo era que el protagonista, nada más entrar en el local, quedase enredado en una red de pescador, según se ha comentado), sino todo lo contrario. Según la Mitología Clásica, las sirenas atraían con la maravillosa voz de la que estaban dotadas a los navegantes que pasaban por sus parajes. Los barcos se acercaban peligrosamente a la costa rocosa de la isla mediterránea en la que se creía que éstas habitaban y zozobraban, y las sirenas devoraban entonces a los imprudentes tripulantes³⁵. Así pues, Sternberg se sirve de un mascarón con la forma de este ser mitológico para presentarnos al personaje de Marlene Dietrich como una sirena que, por su belleza y la melodía de sus cantos, arrastra al incauto navegante de Rath hacia la perdición³⁶.

Pero lo realmente interesante de esta identificación entre la protagonista de *El Ángel Azul* y la imagen de la sirena es que, al establecerla, el realizador de origen vienés se revela como un gran conocedor de la Pintura de la segunda mitad del siglo XIX, época en la que la figura de la sirena quedó fuertemente vinculada a la iconografía de la «mujer fatal». En efecto, diversos pintores adscritos al Prerrafaelismo, al Simbolismo y al Modernismo, de cuyos pinceles surgieron las primeras imágenes de la *femme fatale*, trataron con frecuencia el tema de la sirena, al ver en estas criaturas marinas que pretendieron malograr el regreso de Ulises a Ítaca³⁷ así como la expedición de los Argonautas³⁸ un ente abstracto de esa malignidad femenina

³⁵ Cf. GRIMAL, P., *Diccionario de la mitología griega y romana*, Barcelona, Paidós, 1984 (1.ª edición original en francés de 1951), pp. 483b-484a.

³⁶ El carácter mitológico de esta escena queda corroborado por la circunstancia de que en uno de los salvavidas situados detrás del Profesor puede leerse la palabra «Galathea», nombre de la ninfa marina objeto de los amores del cíclope Polifemo y del pastor Acis.

³⁷ Homero, en la *Odisea*, relata cómo Ulises, advertido de la existencia de estos genios acuáticos por la hechicera Circe, taponó con cera los oídos de sus marineros en tanto que él, mordido por la curiosidad de escuchar el canto de las sirenas, ordenó ser amarrado al palo mayor de la embarcación y no ser soltado de allí aunque él mismo lo rogase. *Vid.* HOM. *Od.* 12, pp. 166-200.

³⁸ Jasón y sus compañeros pasaron muy cerca del lugar donde vivían las sirenas. Orfeo, que había tomado parte en esta expedición de los Argonautas marcando la cadencia de los remeros y calmando las olas impetuosas con su prodigiosa voz, anuló el embrujo de estas irracionales criaturas con la belleza de su canto. Cf. GRIMAL, P., *op. cit.*, p. 392a.

que impregnaba el ambiente de las últimas décadas del Ochocientos. Por ejemplo, Edward Burne-Jones pinta en el año 1885 *En las profundidades del mar*. El también inglés John William Waterhouse dedica varios lienzos a este personaje mitológico: *Ulises y las sirenas* (1891), *La sirena –Estudio–* (1892), *La sirena* (1900) y *Una sirena* (1901). En 1895 Gustave Moreau firmaba *El poeta y la sirena*, en tanto que Herbert Draper también desarrollaba por estos años su *Ulises y las sirenas*³⁹.

La genialidad de Josef von Sternberg reside en que, con la introducción del mencionado mascarón de proa en los fotogramas de *El Ángel Azul*, está trasvasando al Cine la iconografía de la *femme fatale* como sirena acuñada en la Pintura de finales del siglo XIX. Es decir, el director austríaco es el pionero en introducir en el arte cinematográfico la imagen de la sirena asociada al mito de la «mujer fatal»⁴⁰ (Figs. 3 y 4).

5.2. *La manzana y sus conexiones iconográficas*

En el largometraje de Sternberg, una vez celebrado el matrimonio entre Immanuel Rath y Lola-Lola y tras una elipsis temporal indefinida, el Profesor aparece vendiendo entre el público las fotografías eróticas de su esposa que antaño aborreciera. Ante lo infructuoso de la venta, se dirige hacia el camerino de Lola. Ésta, sentada ante su tocador, pela y come una manzana mientras Rath le manifiesta su hondo pesar por el estado de degradación al que se ve reducido.

El que la protagonista de *El Ángel Azul* aparezca caracterizada con una manzana, coincidiendo además con un momento en el que la decadencia del Profesor es especialmente evidente, tampoco es una circunstancia arbitraria. Por el contrario, la inclusión de esta fruta en la secuencia descrita está destinada a subrayar la condición de Lola como *femme fatale* desde una perspectiva iconográfica, pues la intención de von Sternberg es la de hacer confluir en el personaje de Marlene Dietrich dos arquetipos del imaginario occidental asociados a la «mujer fatal», uno de procedencia bíblica y otro de procedencia mitológica:

a) Eva

La manzana es el atributo iconográfico por excelencia de Eva, que el *Génesis* nos describe como la primera mujer, esposa de Adán y madre del género humano. Por

³⁹ Sobre el sincretismo iconográfico de la sirena como «mujer fatal», *vid.* BORNAY, E., *op. cit.*, pp. 275-282.

⁴⁰ Desde una perspectiva de la Historia del Cine, otra magnífica aplicación del concepto de «sirena» a la mujer que conduce al hombre a la desgracia lo constituye *La Sirena del Mississippi* (*La Sirène du Mississippi*, 1969), de François Truffaut: ciertamente, el cineasta francés presenta a Julie Roussel (en realidad Marion Bergamo) como la sirena que, embarcada en el navío «Mississippi», arriba a la isla de La Reunión para someter a Louis Mahé a un proceso de degradación y envilecimiento progresivo del que, debido a la fascinación que Julie provoca en él, se verá incapaz de salir. Asimismo, de una forma harto sutil, también Carlos Saura configura el personaje de Inés de Atienza en *El Dorado* (1988) conforme al mito y al icono de la sirena. A este respecto, cf. GARCÍA MANSO, A., «Iconografía de América en el Cine. A propósito de *El Dorado* (1988), de Carlos Saura», *Boletín de Arte* (Revista del Departamento de Historia del Arte de la Universidad de Málaga), 28 (2007) [en prensa].



FIG. 3. *El Profesor Rath repara en el mascarón de proa con forma de sirena.*

inducir a Adán a comer del fruto que Dios les había prohibido, con la consiguiente expulsión del Paraíso, la tradición judeo-cristiana siempre consideró a Eva como una «mujer fatal»⁴¹. A pesar de ello, y de forma paradójica, este personaje del Antiguo

⁴¹ Los Padres de la Iglesia, en su difusión de la doctrina del pecado original, fomentaron la asociación entre las figuras de Eva y de Pandora. Según la Mitología grecolatina, Pandora fue la primera mujer; al abrir la caja en la que Zeus había guardado todos los males y miserias, el infortunio quedó esparcido sobre la humanidad. Ambos personajes femeninos, pues, tienen en común la desobediencia: si Eva probó la manzana prohibida, Pandora no resistió la curiosidad de saber qué guardaba la caja entregada por Zeus. Así, tanto la Biblia (Eva) como la Mitología Clásica (Pandora) presentan a la mujer como responsable de todas las miserias humanas. Esta asimilación de Eva y de Pandora la refleja bien el pintor francés Jean Cousin en su lienzo *Eva prima Pandora* (c. 1550), en el que la joven desnuda representada constituye una alegoría de la mujer original, Eva en la tradición cristiana y Pandora en la pagana. Apoyada sobre una calavera, lleva en la mano derecha una rama de manzano, mientras que el brazo izquierdo —en el que aparece enrollada una serpiente— reposa en un jarrón, traducción pictórica de la caja o vasija destapada por Pandora. Por su parte, los prerrafaelitas, en su tendencia por la representación de la mujer fatídica, se inclinaron con frecuencia por el tema de Pandora: Dante Gabriel Rossetti realizó dos versiones, una en 1869 y otra entre 1874-1878; Lawrence Alma-Tadema le dedicó una acuarela en 1881; Waterhouse pintó su *Pandora* en 1896 y Burne-Jones diseñó un lienzo que finalmente ejecutarían sus ayudantes.

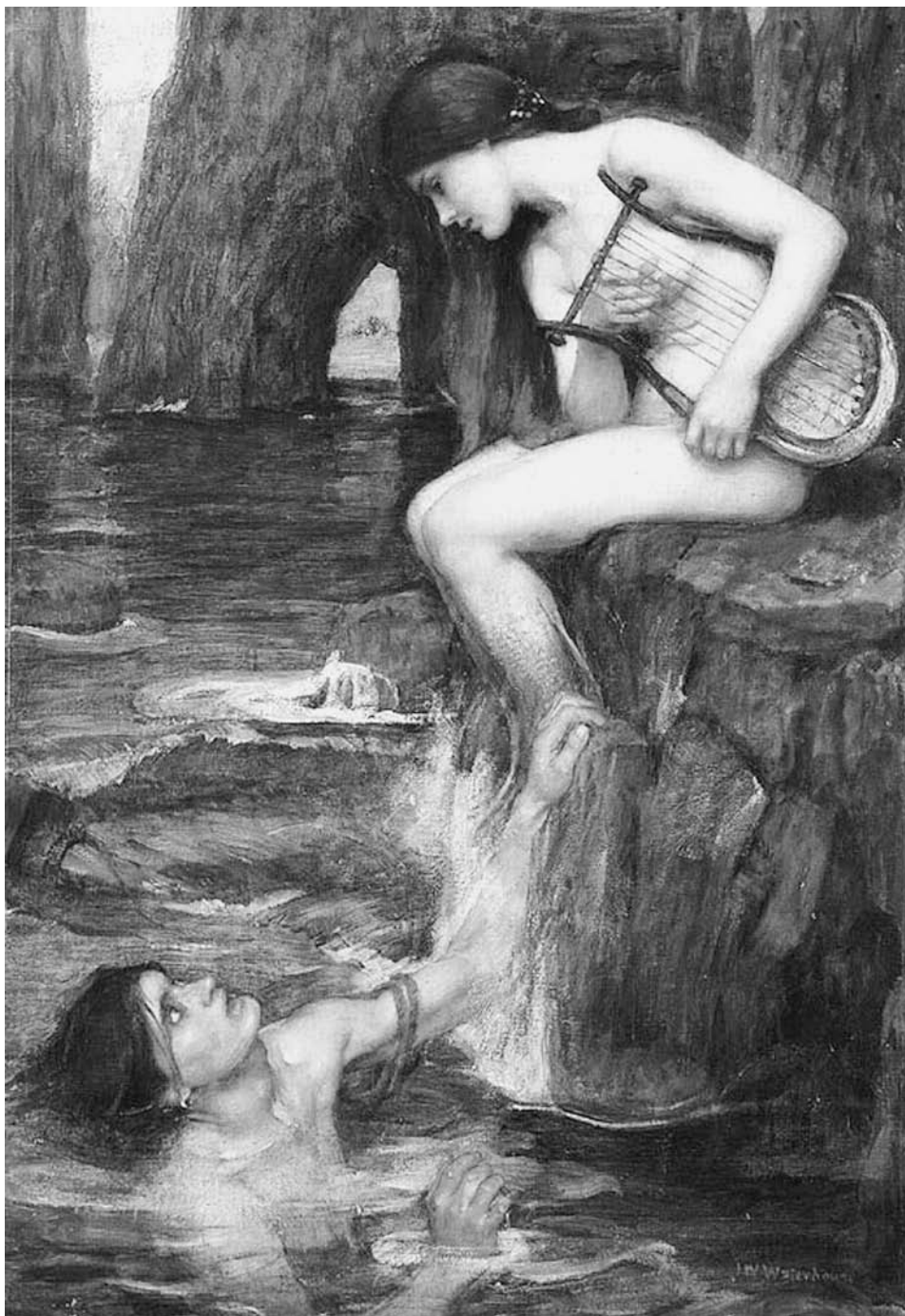


FIG. 4. *La Sirena* (1900), de John William Waterhouse.

Testamento gozó de relativa poca frecuencia en las imágenes finiseculares⁴². Esto se debe a que fue desplazada por la figura más perversa de Lilith⁴³, que cuenta con una representación capital dentro del arte prerrafaelita como es la *Lady Lilith* (1868), de Rossetti.

Así pues, la manzana en manos de Lola-Lola recupera ese simbolismo bíblico de fruto tentador y traedor de la desgracia masculina. A través de ella, Sternberg presenta a la protagonista de su película como una nueva Eva que expulsa al hombre del paraíso y lo aboca a la perdición: en efecto, Rath ha probado la manzana ofrecida por Lola (ella es en sí la manzana) y ahora sufre las funestas consecuencias de ello derivadas.

b) Venus

Pero la manzana es, al mismo tiempo, uno de los símbolos iconográficos más característicos de Afrodita/Venus, en concreto, de la denominada «Afrodita urania» o «Venus celeste»⁴⁴.

La circunstancia de que en esta divinidad clásica no concurren los parámetros definitorios de la *femme fatale* (a pesar de la gran cantidad de amantes a los que sedujo), hizo que su mito atrajera poco la atención de los artistas de la segunda mitad del siglo XIX. Sin embargo, a través del peculiar tratamiento que Dante Gabriel Rossetti confiere al tema en su lienzo *Venus Verticordia* (1864-1868), Venus queda asociada pictóricamente al arquetipo de la «mujer fatal»: rodeada de rosas y madre selvas –flores ambas de clara connotación erótica– aparece la bella diosa de hipnotizante mirada, labios bien dibujados, abundante cabellera cobriza y níveos pechos parcialmente descubiertos, sujetando en las manos un dardo y una manzana (rostro y manos, con los objetos sostenidos, son los dos focos que concentran la atención del espectador).

Es la de Rossetti la representación de Venus en la que mayor hincapié se hace en la manzana como atributo de esta diosa⁴⁵. El gesto de invitación con el que la

⁴² De hecho, tan sólo dos representaciones de esta época acercan a Eva al arquetipo de la *femme fatale*: se trata del ciclo de seis grabados titulado *Eva y el futuro* (1880), del alemán Max Klinger, y *Eva* (1896), del pintor simbolista Lucien Lévy-Dhurmer.

⁴³ Según la mitología hebrea, Lilith fue la primera compañera de Adán, una esposa que precedió a Eva y que Dios había formado de inmundicia y sedimento. La pareja formada por Adán y Lilith fracasó debido a que ésta se mostraba en desacuerdo con su compañero sobre el modo de realizar su unión carnal, pues consideraba ofensiva la postura recostada que él exigía. *Vid.* GRAVES, R. y PATAI, R., *Los mitos hebreos*, Madrid, Alianza Editorial, 1986 (1.ª edición original en inglés de 1963), pp. 10-11, 59-63 y 90. Acerca de la consideración de Lilith como precedente de la *femme fatale*, cf. BORNAY, E., *op. cit.*, pp. 25-30.

⁴⁴ Sobre la iconografía y las representaciones de esta diosa a lo largo de la Historia del Arte, *vid.*, por ejemplo, AGHION, I., BARBILLON, C. y LISSARRAGUE, F., *Guía iconográfica de los héroes y dioses de la Antigüedad*, Madrid, Alianza Editorial, 2003 (1.ª edición original en francés de 1994), pp. 348-353.

⁴⁵ De forma similar, su tela *Proserpina* (1873-1877) es, acaso, la representación de la diosa de los Infiernos en la que más se incide en la granada como símbolo iconográfico por antonomasia de ésta. Perséfone/Proserpina fue raptada por Hades/Plutón, rey del Hades. Su madre, Deméter/Ceres, suplicó

sostiene, dado que la deidad parece dispuesta a ofrecer la manzana a aquel que se la pida⁴⁶, es metáfora del peligro al que se expone quien ose probarla, y como tal evoca la imagen bíblica de Eva y su fruto tentador. Por otra parte, el dardo cuyo cometido es herir los corazones masculinos explica el sobrenombre que le aplica el pintor inglés, «Verticordia», que significa «que torna los corazones». Venus aparece en el óleo de Rossetti, pues, como una mujer de belleza irresistible capaz de insuflar el amor en el corazón de cualquier hombre a través de su infalible dardo⁴⁷.

Cuando Sternberg coloca una manzana en manos de Lola-Lola, su intención es la de crear un vínculo iconográfico no sólo con Eva, sino también con la diosa Afrodita. Y es que, ciertamente, el personaje femenino de *El Ángel Azul* aparece como una personificación de la diosa del amor y de la belleza. Lo que realmente llama la atención y es sugerente desde el punto de vista de la Historia del Arte es que, entre las múltiples representaciones plásticas que ha generado esta deidad grecolatina, Sternberg escoja precisamente aquella en la que Venus recibe el tratamiento de *femme fatale*, capaz de fascinar a los hombres y tornar el sentir de sus corazones depositando en ellos el veneno de un irracional y nefasto amor. Eso es precisamente lo que hace Lola con el profesor Rath, cuyo maduro y tranquilo corazón se transforma en otro emponzoñado por el amor perverso y egoísta de la *vedette*.

La trasposición de la *Venus Verticordia* al celuloide en los fotogramas especificados de *El Ángel Azul* revela un amplio conocimiento pictórico por parte de Sternberg, que es capaz de llevar a cabo en su filme una exquisita reelaboración de las pincladas e intenciones de Dante Gabriel Rossetti en esta tela firmada en el último tercio del siglo XIX (Figs. 5 y 6).

6. CONCLUSIÓN

Cine y Literatura mantienen una relación compleja y estrecha entre sí. En este sentido, lo primero que hay que tener en cuenta es que un acto de escritura como es la confección del guión cinematográfico precede siempre a cualquier película.

a Zeus/Júpiter que permitiera que su hija retornara junto a ella. Éste accedió con la condición de que la joven guardase ayuno durante su estancia en los Infiernos, pero Proserpina lo rompió al comer un grano de granada, lo que la condenó de forma definitiva a permanecer en el mundo de los muertos, si bien se le permitió pasar una parte del año entre los vivos (cf. GRIMAL, P., *op. cit.*, pp. 425a-425b). De este mito se infiere un paralelismo entre esta diosa de la Antigüedad Clásica, que desobedece y come del fruto prohibido, con Eva y la manzana.

⁴⁶ Parece oportuno recordar que, a su vez, Paris decidió ofrecer la manzana de oro destinada por Éride (la Discordia) a la más bella de las diosas a Afrodita, en detrimento de las otras dos candidatas: Atenea y Hera. Sobre el Juicio de Paris, *vid.* GRIMAL, P., *op. cit.*, pp. 408b-409a.

⁴⁷ El pintor inglés venía ensayando este tema desde 1863, año en el que realizó el dibujo a lápiz *Venus Verticordia* (*drawing of seated Venus*), conservado en el Courtauld Institute of Art de Londres. En 1867 firmaba el pastel *Venus Verticordia*, que en la actualidad forma parte de la colección mexicana Pérez Simón y que pudo contemplarse en la exposición «De Cranach a Monet. Obras maestras de la colección Pérez Simón», celebrada entre el 10 de junio y el 10 de septiembre de 2006 en el Museo Thyssen-Bornemisza de Madrid.



FIG. 5. *Rath se lamenta de su situación; mientras, Lola-Lola pela y come una manzana.*

En aquellos casos en los que el filme adapta una novela o pieza de teatro se establece un poderoso vínculo entre texto literario y texto fílmico (lo que se denomina, en términos muy generales, «intertextualidad»), dado que la obra literaria suele proporcionar material al largometraje en ella inspirado, aunque tan sólo sea el argumento. Ahora bien, si el Cine se limitara a traducir fielmente en imágenes el mensaje que transmite el relato o pieza dramática en cuestión difícilmente se hubiera hecho meritorio de la denominación de «Séptimo Arte», y es un hecho irrefutable que la cinematografía sí es una manifestación artística.

Lo que sucede entonces es que los grandes cineastas, y Josef von Sternberg es uno de ellos, se proponen llevar a cabo una verdadera reinterpretación o reelaboración de las pautas ofrecidas por el material literario del que parten, dando lugar de esta manera a películas que constituyen *per se* un ejercicio artístico e independiente que en ocasiones llega a superar la fuente en la que se inspiraron.

Esto es precisamente lo que ocurre con la adaptación del relato de Heinrich Mann que Sternberg realiza en *El Ángel Azul*. Aunque el director austríaco trasvasa a su película el enamoramiento de un serio profesor por una artista de cabaret y aplica a Lola-Lola muchas de las características de la Rosa Fröhlich de la novela, Von Sternberg enriquece el mito de la *femme fatale* con las referencias a



FIG. 6. *Venus Verticordia* (1864-1868), de Dante Gabriel Rossetti.

la mujer-araña, el erotismo de la cabellera femenina y el concepto de la fatalidad que inserta en las canciones que pone en boca de Marlene Dietrich. Pero, ante todo, el mérito del cineasta reside en cómo refuerza la condición de «mujer fatal» de Lola-Lola a través de lo visual, mediante la asimilación iconográfica de ésta con las figuras mitológicas de la sirena y de la diosa Venus, y con el personaje bíblico de Eva.

En definitiva, *El Ángel Azul* es un filme idóneo para reflexionar sobre la relación del Cine con las demás Artes, puesto que Josef von Sternberg no se limita a establecer el sugerente vínculo entre Cine/Literatura y Cine/Iconografía del que se ha dejado constancia a lo largo de estas páginas: y es que, ciertamente, la marcada tendencia pictórica que caracteriza la producción del realizador vienés es muy nítida en esta película de 1930, siendo éste un aspecto que requiere un estudio independiente.