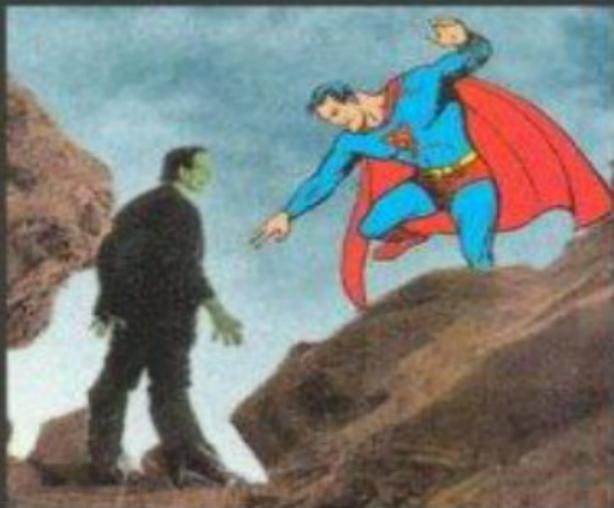


Román Gubern



*Máscaras  
de la ficción*



ANAGRAMA  
Colección Argumentos

# **MÁSCARAS DE LA FICCIÓN / Román Gubern**

© 2002, Gubern, Román

© 2002, Anagrama

Colección: Argumentos, n.º 279

ISBN: 9788433961709

Generado con: QualityEbook v0.35

# Román Gubern

# **Máscaras de la ficción**

# I. La floresta mitogénica

Hace años, Luis Gasea me propuso escribir una enciclopedia de personajes de ficción. Habiendo dedicado bastantes años a explorar los imaginarios de la cultura de masas, la sugerencia me resultó tentadora, pero la dejé aparcada en razón de mis ocupaciones del momento. Cuando quise tomarla en consideración mucho tiempo después, y tras consultar obras de este tipo que ya existían en el mercado, me di cuenta

inmediatamente de que redactar fichas de quince o veinte líneas sobre varios centenares de personajes imaginarios carecía para mí de todo interés. Me apetecía, en cambio, seleccionar un corpus de personajes que yo retenía significativos y agruparlos por familias temáticas, según el eje de sus afinidades, para vertebrar una especie de árbol tipológico informal de algunos grandes fantasmas que han habitado en los últimos doscientos años —desde la Revolución Industrial— nuestro imaginario colectivo. De este modo elegí, guiado solamente por las preferencias personales (arbitrarias, si se quiere), medio centenar de personajes

que me parecían emblemáticos de la narrativa occidental, a sabiendas de que marginaba imperdonablemente con ello a muchos más. Y después de haber confeccionado sus retratos, en las páginas que siguen, comprobé que, salvo algunos personajes cinematográficos de las últimas tres décadas que el libro examina, ninguno de los restantes fue producto de un previo «diseño de marketing», con «exploraciones de audiencias» de pretensiones científicas y que hoy tanto se estilan. Fueron, sobre todo, producto de la intuición de sus autores, cuando no provinieron directamente de sus sueños o de sus ensueños de duermevela (como el

monstruo de Frankenstein, el doctor Jekyll y el conde Drácula).

Está claro que los personajes de ficción no pueden existir sin el soporte de una narración, literaria o audiovisual. Esto lo saben ya los niños pequeños que reclaman de los adultos su alimento psíquico a base de cuentos, con frecuencia cuentos que ya han escuchado y que, por ser familiares, les resultan doblemente gratificadores. De manera que quien relata cuentos a niños pequeños aprende pronto que su eficacia emocional radica en un delicado equilibrio entre la satisfacción de sus expectativas y el suministro de sorpresas, es decir, de proponer lo viejo

algo remozado por lo nuevo. A eso es a lo que se refieren algunos psicoanalistas y mitólogos cuando hablan de protofantasías que cambian de aspecto, pero respetando su esencia mítica primigenia.

Basada en la progresión cronológica y en la causalidad, la narración tiene sus leyes y no es cosa de repetir todo lo que sobre ella escribieron Vladimir Propp, Roland Barthes o Greimas. Pero me parece que su modelo más universal puede formularse con el siguiente esquema: alguien desea conseguir algo y tropieza con dificultades para conseguirlo. Es decir, los relatos tradicionales nos hablan de la

realización de un deseo, incluso del deseo de alejarse o de huir de algo temido (como suele ocurrir en la narrativa de terror). Pero por debajo de esta superficie existe también, como saben los semiólogos, un «inconsciente del texto», cuya percepción no es evidente, pero cuya importancia es a veces superior a la de su superficie ocultadora.

Motor y producto de la «máquina de narrar» que es toda novela, el personaje protagonista se confunde a veces con el ideal que denominamos arquetipo, tomando prestado un término metafísico de Platón, pero que la crítica literaria moderna derivó de la teoría

psicoanalítica de Jung y de sus símbolos inconscientes universales. Digamos, provisionalmente, que los arquetipos son imágenes cargadas de energía psíquica y que, en la historia de las ficciones, se han organizado en familias y subfamilias. Por eso los arquetipos exhiben una inevitable impregnación mítica que puede convertirlos en objetos de delirio. Desde el romanticismo se produjo una recuperación masiva de mitos de la antigüedad —Mary Shelley invocó a Prometeo en el título de su novela frankensteniana—, pero no puede afirmarse que el mito desaparezca enteramente con la llegada de la novela realista y, por ejemplo, en la literatura

naturalista el determinismo de la herencia biológica reemplazará con otro nombre el anterior «fatalismo del destino», por la misma época en que Wedekind evocaba a Pandora al etiquetar la tragedia de su Lulú. Y a finales del siguiente siglo veremos cómo el protagonista fantacientífico de *Robocop* volverá a escenificar en Detroit el mito de la resurrección de Cristo con nuevos rasgos, porque el cine y la televisión, por su vocación de seducción masiva, se han convertido desde su nacimiento en los máximos amplificadores y divulgadores de los grandes esquemas del pensamiento mítico. Aunque en los medios masivos

los arquetipos tienden a degradarse, con mucha frecuencia, en estereotipos.

Es cierto que el superego semiótico nos enseñó hace tiempo que los personajes son meros *flatus vocis*, simples «entes tipográficos» contruidos sobre el papel o sombras móviles sobre una pantalla. Por citar la ascética definición de Ducrot y Todorov, los personajes son «un conjunto de atributos que se predicán de un sujeto en el curso de una narración».<sup>1</sup> Pero aquellos signos gráficos, convertidos en atributos, son el resultado de la construcción mental previa de un autor, que el lector hace también suya en el curso de su lectura, pues el sistema simbólico del texto

desemboca en un logomorfismo que otorga vida imaginaria al personaje, al hacer que el lector proyecte un haz de motivaciones psicológicas coherentes sobre su constructo literario. Y eso es lo que interesa verdaderamente a los antropólogos, el personaje como entidad imaginaria, a veces tan sólida y espesa como el mármol y capaz de transmutarse incluso en ocasiones en un verdadero delirio colectivo, pues es lo que suscita las identificaciones y proyecciones de sus lectores. Umberto Eco, al referirse a los personajes de la película *Casablanca*, se ha referido pertinentemente a «arquetipos intertextuales».<sup>2</sup> Es difícil, en efecto,

escapar a la intertextualidad en la dinámica mitogénica, como ya mostró hace años Northrop Frye en *Anatomía de la crítica*,<sup>3</sup> trabajo esclarecedor sobre las redes intertextuales del imaginario. Cada familia de arquetipos florece de un tronco común, a veces fecundado o hibridizado por otras familias. Y si cada tribu tiene sus mitos, a veces aparecen curiosamente interconectados o muestran perfiles afines, pese a su separación geográfica. Las profantasías perduran a lo largo de los siglos bajo diferentes ropajes, que los acomodan a su tiempo, y se entremezclan a veces con otras. El resultado es que los personajes

ficcionales producidos por tales fantasías se reelaboran a través de diferentes versiones y en estos procesos de reelaboración mítica pueden aparecer rasgos nuevos que se convierten en estables y permanentes..., hasta su siguiente reconversión. En la cultura de masas abundan las modificaciones sobrevenidas a un personaje ficcional o a su entorno, bien sea en el proceso de transmisión de su leyenda, bien sea en el desarrollo diacrónico de su saga (como ocurre en las dilatadas series de algunos cómics), bien sea en el trasvase a otro soporte distinto (de la novela al cine, por ejemplo).

La capacidad mitopoética del

hombre, que tiene su sede dominante en el hemisferio derecho de su cerebro (hemisferio emocional), ha de modular su productividad imaginaria en función de los retos de sus cambiantes circunstancias ambientales y sus diversos contextos culturales y de ahí deriva su labilidad y su funcionalidad en relación con las características de cada época y cada sociedad. Al fin y al cabo las ficciones son proyecciones delirantes que nacen de la convergencia del imaginario de cada autor con la receptividad selectiva de la sociedad en que vive y sus personajes no son más que fantasmas que propone a su entorno, de manera que, si poseen una

funcionalidad gratificadora en relación con las expectativas latentes en su tejido social, prosperan y se consolidan. En caso contrario mueren. Las ficciones no se imponen al público, sino que se proponen, y su destino es la fecundación o la esterilidad. Ni siquiera los mitos patógenos de la ideología del Tercer Reich se impusieron a la sociedad alemana, sino que se propusieron, y ya se vio su resultado. Y lo mismo ocurre con estas sombras incorpóreas que son los protagonistas de nuestras ficciones y de los que aquí ofrezco una galería de selectos retratos de familia.

# II. La sombra y el reflejo

*Peter Schlemihl (1814), Balduin (1913), Dorian Gray (1890)*

## La añorada sombra de Peter Schlemihl

El hombre comprendió muy tempranamente que su identidad era vulnerable, pues dejaba jirones de ella por donde pasaba, en forma de huellas,

sombras y reflejos. Sus límites corporales se desbordaban de un modo que no podía controlar, con extrañas derivaciones aparentes, y pronto supo que aquellas prolongaciones dispersas de su yo podían ser manipuladas en su contra con prácticas mágicas. La semiótica moderna planteó esta cuestión de modo distinto y reconoció que los seres y objetos se manifiestan, por contigüidad física, de modo indicial (en terminología de Peirce), dejando como indicios su huella, su sombra y su reflejo. La sombra y el reflejo, que son dos indicios luminosos, requieren la copresencia del referente para ser percibidos, mientras

que la huella tiene el estatuto de signo temporal o duradero: es una huella del pasado. Y mientras este indicio interesó lógicamente a la literatura policial (Sherlock Holmes, el padre Brown), la literatura y el arte fantásticos se interesaron en cambio por la sombra que posee una vida independiente del sujeto, o por el reflejo que adquiere vida autónoma.

Es pertinente recordar estas cuestiones a la hora de enfrentarse con el singular protagonista de la novela *La maravillosa historia de Peter Schlemihl* (*Peter Schlemihls wundersame Geschichte*, 1814), de Adalbert von Chamisso, que se disfraza

como un cuaderno que el autor ha recibido de un anciano visitante —quien no es otro que Peter Schlemihl— y que contiene su relato autobiográfico en primera persona. Relata, en suma, las desventuras padecidas por su protagonista por haber vendido su sombra al diablo, a cambio de una bolsa de la que salen monedas sin cesar. Aunque, un año después del pacto diabólico, se niega a recuperar su sombra a cambio de entregar su alma, como le propone el maligno. Arroja la bolsa de monedas a un precipicio y se compra unas botas de siete leguas, que le llevan por todo el mundo, estudiando la naturaleza y escribiendo tratados de

geografía, botánica y zoología.

La curiosa novela de Chamisso pertenece al ciclo fantástico del doble o del Doppelgänger, término germano que acuñó en 1796 Jean-Paul Richter. El mito del doble es coherente con el dualismo que domina el pensamiento humano: cuerpo/alma, bien/mal, vida/muerte, día/noche, etc., y no es raro que haya florecido en una cultura religiosa que postula que el hombre fue creado «a imagen y semejanza de Dios». El impostor o el imitador fueron figuras clásicas en las comedias de equívocos desde el Renacimiento, pero desde el siglo XIX dio un viraje fantástico por obra de Poe, Hoffmann, Chamisso,

Maupassant, Dostoievski y otros autores, en un siglo que vio desarrollarse las técnicas de multiplicación clónica de objetos gracias a la Revolución Industrial y que conoció un hito científico en 1839 con la reproducción fotográfica de la propia imagen. El doble, como forma mágica de desposesión del yo, revela de modo inquietante que en lo homogéneo se oculta lo heterogéneo, y acabaría por aterrizar en el campo de la psiquiatría en forma del *divided self*.

Paul Coates ha observado<sup>1</sup> que el tema del doble fue frecuentado especialmente por autores con problemas de identidad nacional o

lingüística, como Joseph Conrad, James Hogg, R. L. Stevenson, Henry James y Oscar Wilde. Aunque no cita a Chamisso, su biografía constituye un ejemplo clamoroso de tal desarraigo, como se ha señalado repetidamente. Niño francés fugado a Berlín con su familia a causa de la Revolución, donde cambió de nombre y adoptó la lengua alemana, de vida harto viajera, estudió la metagénesis de los moluscos y las lenguas australoasiáticas, como el hawaiano, y su curiosidad botánica le llevó a dar la vuelta al mundo (1815-1818), recién escrita su novela. Chamisso lamentaba su desarraigo diciendo «soy francés en Alemania y

alemán en Francia, católico entre los protestantes y protestante entre los católicos». De modo que, según la interpretación tradicional, la falta de sombra de Peter sería una alegoría de la falta de patria de su cosmopolita autor. Las referencias autobiográficas no acaban aquí y el infortunio amoroso de Chamisso tuvo su eco en la frustración sentimental de Peter Schlemihl, pues las mujeres le huyen por su falta de sombra, y puso el nombre de su criado Bendel a un sirviente del protagonista. Finalmente, Otto Rank recordó, en su libro clásico sobre el doble,<sup>2</sup> que *Schlemihl* significa en hebreo (en realidad, *Schlemiel*) «amado de Dios»,

en el sentido coloquial en el que se califica compasivamente a quien padece desventuras en su vida terrena. Chamisso lo sabía y germanizó consecuentemente el nombre de su protagonista, equivalente al alemán *Gottlieb*.

En la fabulación de Chamisso, la sombra —que el diablo, tras comprarla, enrolla como si fuese una alfombra— resulta disociable del cuerpo como si se tratara de una prenda de abrigo. Y así asistimos al trueque de un bien inmaterial (la sombra, carente de valor económico) por la bolsa de oro, de gran valor material. Pero tras el pacto Peter descubre penosamente que su sombra

posee un valor como signo existencial, identitario y social inestimable e irremplazable, que vale más que todo el oro que pueda salir de una bolsa inagotable. De modo que, al comprarla el diablo, la sombra se convierte en objeto de comercio, en mercancía impersonal, pero de nulo valor de uso para su comprador, aunque dotada de un considerable valor de cambio. En efecto, tras un año de tortura para Peter, se la ofrecerá a cambio de su alma. Es decir, establece una equivalencia entre la sombra (en vida) y el alma (tras la vida).

*La maravillosa historia de Peter Schlemihl* constituye un relato moral, en

el que un prodigio se convierte en un maleficio, por obra de un demonio nada espectacular, sino vestido de gris, anodino y muy educado, que sugiere que estamos rodeados de demonios a los que no reconocemos. Es un relato, también, inscrito en el ciclo del aprendiz de brujo, que hunde sus raíces en las audacias legendarias de la alquimia (como la leyenda de Fausto, que inspiró también a Chamisso una versión inmadura en 1803), audacias que intentan transgredir o superar las leyes de la naturaleza. Pero esta audacia, que será también la de Victor Frankenstein, acaba recibiendo un castigo. Por cierto, cuando el diablo minimiza el alma como

«esa fuerza galvánica»<sup>3</sup> revela su sintonía con el psicólogo y naturalista G. H. Schubert, discípulo de Schelling seducido por el mesmerismo, quien describió el alma como la «potencia magnética del cuerpo», y está anticipando también el experimento biológico de Frankenstein, quien dio vida a su humanoide mediante una descarga eléctrica, como veremos más adelante. En este relato moral, Peter pierde su sombra y su dinero, pero consigue salvar su alma.

Al perder su sombra, Peter pierde su respetabilidad social y se convierte en un monstruo. Entonces piensa que «la sombra es valorada por encima del

oro»<sup>4</sup> y envidia a los gordos «que proyectaban anchas sombras».<sup>5</sup> Tiene que inventar explicaciones embarazosas para su carencia. Una vez relata que la sombra quedó congelada en el hielo del frío invierno ruso, pegada al suelo.<sup>6</sup> En otra ocasión alega que un torpe pisotón la agujereó y tuvo que llevarla a reparar.<sup>7</sup> Y en otra que padeció una grave enfermedad que le hizo perder el pelo, las uñas y la sombra.<sup>8</sup> Se ve obligado a excusarse ante el padre de su amada Mina, diciendo: «Después de todo, una sombra no es más que una sombra y bien se puede prescindir de ella.»<sup>9</sup> Y Rascal, un criado infiel de Peter, se despide alegando «no estar

dispuesto a servir a un hombre que carece de sombra».[10](#)

La carencia de sombra obliga a Peter a hacer vida social sólo de noche, como los vampiros. Éste es el comportamiento característico de los pacientes de heliofobia, un temor obsesivo a los rayos solares, interpretado por algunos psicoanalistas como reflejo filogenético de la adoración primitiva y/o miedo al sol, unido a sentimientos de culpa que se acompañan de una necesidad inconsciente de castigo. En la novela de Chamisso se presenta en cambio una fobia motivada y autoprotectora, y no irracional, pues la culpa deriva de haber

transgredido las leyes de la naturaleza por codicia económica. Y esta heliofobia le conduce a la fobia social, en evitación de situaciones en las que Peter pueda ser observado, criticado o amenazado por otras personas, lo que le arrastra a su vez a la claustrofilia y la misantropía.

Para los psicoanalistas la sombra constituye un símbolo polivalente y Otto Rank hizo notar en su día sus múltiples interpretaciones,<sup>[11](#)</sup> pues puede representar el alma —como ocurre en muchas culturas primitivas—, o indicar su carencia una falta de estatus social, o de salud, o de creencias religiosas, o ser signo de impotencia sexual (en efecto, la

falta de sombra impide a Peter consumir felizmente sus relaciones amorosas), etc. En su instancia más elemental, la sombra es un certificado de corporeidad, es decir, de existencia verdadera. Y su carencia constituye un defecto fisiológico más grave, por su radical excepcionalidad, que la carencia de extremidades, pues es una carencia que afecta a la identidad existencial del sujeto. La historia de la pintura resulta ilustrativa al respecto, pues la representación de las sombras ha estado sujeta a códigos culturales mudables. En la pintura china no solían pintarse sombras,<sup>12</sup> pero esta ausencia no significaba que un sujeto sin sombra no

hubiera llamado la atención en la sociedad china. En la historia de la pintura occidental se constata sin dificultad que la introducción de sombras en las figuras pintadas convirtió a los personajes representados en más vivos y reales. Les dotó, por decirlo poéticamente, de un soplo vital del que antes carecían.

La antropología, al igual que el psicoanálisis, han inventariado los múltiples significados simbólicos de la sombra: en la antigüedad se veía en las sombras las almas de los difuntos que podían interferir en los vivos, requiriendo por ello ritos funerarios para conjurarlas; en el reino de Benin se

creía que en el juicio a los muertos la sombra de cada individuo atestiguaría contra él, mientras en otras culturas africanas constituía la segunda naturaleza de los seres y de las cosas; en algunas culturas amerindias la misma palabra designa sombra y alma y para los indios del norte canadiense la unión del alma y de una sombra podía producir una nueva vida o una resurrección; mientras para Jung significaba el lado oscuro de la personalidad y, en general, la parte primitiva del individuo.

El carácter inquietante e insidioso de la sombra estuvo muy bien plasmado en el cuento de Andersen *La sombra*

(*Skyggeri*), posterior al libro de Chamisso. Relata cómo un sabio, visitando un país tropical, hace que su sombra cobre vida autónoma y fisgonee el interior de la casa que tiene enfrente de la suya. Pero la sombra no regresa y, cuando el sabio ha vuelto a su país, se presenta en su casa. La decadencia progresiva del sabio hace que tenga que convertirse por fin en sombra al servicio de su anterior sombra, quien se casa con una princesa y le hace ejecutar. Se trata de un caso humillante de sumisión de un hombre a su propia sombra, convertida en su tirana.

El final del libro de Chamisso tiene algo de enigmático y desazonador.

Celebra aparentemente el nomadismo compulsivo de Peter, con sus botas de siete leguas, convertido en ciudadano de un mundo sin fronteras y estudioso de la naturaleza, como el propio Chamisso, quien al año siguiente se embarcó en la Expedición Romanzov para dar la vuelta al mundo. Pero este final celebrativo no puede ocultar que Peter Schlemihl intenta huir de sí mismo y de su infortunio de hombre sin sombra. Es cierto que el siglo XIX fue un siglo de viajes y de aventuras, con muchas connotaciones positivas, pero nuestro protagonista aparece como un nómada eterno, emparentado al mito del desarraigado judío errante. En esta etapa

padece un episodio extraordinariamente significativo. Tras un accidente es internado en un asilohospital e identificado como un judío, a causa de su barba.<sup>13</sup> Uno no puede dejar de pensar en Ahaseverus, el judío errante cuyo mito nace en las Cruzadas, condenado por el deicidio del pueblo judío, que él presencié mofándose de Cristo. La condena al nomadismo perpetuo es la manifestación de su culpa, con la negación del reposo (que le condena a una penosa inmortalidad), pero sin destino (un poco como una versión cristiana de la frustración de Sísifo) y bajo el pesado fardo de su soledad (como la soledad del vampiro).

De manera que el celebrativo final feliz, con Peter viajando incansablemente y en comunión con la naturaleza, no consigue disimular el desasosiego y la frustración íntima del autor que plasmó esta singular peripecia en el papel.

## **El estudiante irreflexivo**

Otto Rank inició el estudio del tema del doble a raíz de la impresión que le produjo la película alemana *El estudiante de Praga* (*Der Student von Prag*, 1913) en su estreno, que tuvo un acompañamiento musical del compositor Franz Weiss, discípulo de Liszt. Su guión fue obra de Hanns Heinz Ewers,

un especialista en temas fantásticos y terroríficos vinculado a los rosacruces alemanes y a los escritores británicos presuntos miembros de la sociedad secreta Hermetic Order of the Golden Dawn, fundada en 1888 (como R. L. Stevenson, Bram Stoker, Rider Haggard y Conan Doyle, que reaparecerán en este libro) y que acabaría sus días glorificando con su pluma al nazismo. Fue su director el danés Stellan Rye, un ex militar homosexual, escritor y hombre de teatro, de carrera breve (murió en noviembre de 1914 a causa de heridas de guerra), que había publicado ya en 1905 un relato sobre el Doppelgänger titulado *Teatrum mundi*. Y su

protagonista fue el actor teatral Paul Wegener, formado con Max Reinhardt, hombre corpulento y de aspecto mongoloide, que le imprimía una personalidad especial, muy adecuada para el papel inquietante del estudiante Balduin, su primera actuación en la pantalla. De hecho, el proyecto de *El estudiante de Praga* fue iniciativa suya, sugerido al ver una serie de fotografías cómicas de un hombre jugando a cartas consigo mismo, una situación que también incorporaría a su film.

*El estudiante de Praga* cosechó un gran éxito de taquilla y de crítica en Alemania y fue, en realidad, la primera gran producción del preexpresionismo.

Al verla, Otto Rank señaló que, puesto que el cine puede imitar tan bien a los sueños, puede expresar fenómenos psicológicos mejor que las palabras.<sup>14</sup> En este aspecto, El estudiante de Praga, cuya acción transcurría en 1820, resultaba especialmente pertinente para su reflexión, pues hacía un amplio uso de exteriores naturales y monumentos reales (el castillo Belvedere de Praga, el palacio Fürstenberg, monumentos en Lobkowitz, etc.), cuyo realismo contrastaba con la sustancia mágica e irrealista del relato, otorgándole a su vez autenticidad, como ocurre en los sueños. Vale la pena señalar que Rye no fue autorizado a rodar en el cementerio

judío —en el que transcurren dos escenas—, por lo que lo reconstruyó en un exterior.

El argumento de *El estudiante de Praga* recuerda mucho al de la novela de Chamisso. Balduin es un estudiante juerguista, buen espadachín, amado por la gitana Lyduschka —a quien no presta atención—, pero frustrado por su pobreza. Un día Scapinelli, un anciano con grotesco aspecto de chivo urbano con barbita y que camina con pasitos cortos y saltarines, le propone un pacto. Le dará cien mil monedas de oro a cambio de tomar cualquier cosa que desee de su habitación. Balduin, consciente de que en su cuarto no tiene

ningún objeto de valor, acepta encantado la propuesta. El demonio elige llevarse su reflejo en el espejo que hay en la pared, quien acto seguido abandona la estancia junto a su comprador. A partir de este momento la vida de Balduin cambia radicalmente. Bien trajeado, puede cortejar a la condesa Margit, prometida con su primo, el barón WladisSchwartzenberg, aunque ella no le ama. Lyduschka trata de impedir una cita amorosa de Balduin y la condesa entre las tumbas del cementerio judío (Lyduschka se pasa la película espiando a los personajes, como una figura de fondo, gracias a la profundidad que permitían las emulsiones ortocromáticas

de la época). Cuando se hallan en el cementerio y él va a besarla, irrumpe el doble de Balduin y la condesa huye despavorida. Despechada, la celosa Lyduschka delata al barón, con un pañuelo sustraído, la infidelidad de su novia, lo que provoca un duelo. Balduin asegura al padre de la condesa que no matará al barón, pero cuando se dirige al lugar del duelo se encuentra con que su doble se ha anticipado y ha matado ya a su rival. Balduin va a visitar a la condesa para explicarle su inocencia y, cuando se están reconciliando con un beso, ella se da cuenta de que Balduin no se refleja en el espejo. Para colmo, el doble comparece entonces en la

estancia. Balduin huye y toma un coche de caballos, pero el cochero resulta ser su doble. Al final, Balduin invoca a Scapinelli, para devolverle su dinero a cambio de su reflejo. Aparece su doble en la habitación y Balduin le dispara con su pistola. El doble desaparece, pero su regocijo es breve. Se mira feliz en un espejo de mano, pero pronto se da cuenta de que está herido y cae muerto al suelo. Entra entonces Scapinelli en la estancia, rompe gozosamente su contrato, saluda al cadáver de Balduin y sale. El epílogo muestra al doble de Balduin sentado junto a su tumba.

Al igual que la sombra, el espejo y sus reflejos poseen un denso contenido

simbólico en muchas culturas. Una tradición veda asegura que cuando alguien no puede ver su imagen en el espejo es porque está muerto. La tradición medieval de los espejos mágicos y adivinatorios es inagotable y en muchas culturas campesinas era costumbre tapar los espejos de la casa cuando alguien moría en ella, para que su alma no quedase atrapada en ellos y pudiese volar al más allá. Y según otra tradición, el reflejo revela el aspecto tenebroso del alma, coincidiendo con una interpretación psicoanalítica clásica del doble y de la autoscopia, según la cual el doble sería una exteriorización de los aspectos negativos de la

personalidad del sujeto, de su culpa o de lo reprimido, que se escinde en el espacio exterior como un yo autónomo, atormentando con su presencia al sujeto.

La crítica cinematográfica de la época asoció la singular peripecia de Balduin a la tradición literaria de Goethe, Chamisso, Hoffmann y Oscar Wilde. Podrían haber añadido el nombre de Edgar Poe, pues su desenlace, con el homicidio del doble convertido en suicidio, es idéntico al de su relato William Wilson. Ya dijimos que fue este film el que espoleó a Otto Rank a investigar el tema del doble. Señaló en su libro que la enigmática gitana Lyduschka, cómplice del protagonista en

su etapa de estudiante pobre, representó la irrupción de su pasado (real) en su presente (ilusorio), perjudicando con ello, por cierto, su proyecto amoroso con la condesa.<sup>15</sup> Y, como en el caso de Peter Schlemihl, se refirió también a la impotencia del protagonista, pues el doble impide la culminación de su relación amorosa,<sup>16</sup> aunque ha sido más discutido que sea una impotencia de origen narcisista.

Existen algunos paralelismos entre la peripecia de Balduin y la del protagonista de Chamisso, pero también existen algunas diferencias significativas. Ambos pactan con un extraño desprenderse de una

prolongación (indicial, según la semiótica) de su persona y que duplica su apariencia física: la sombra en un caso y el reflejo en el otro. Y esta renuncia resultará catastrófica en sus relaciones con las mujeres. Pero a diferencia de Peter, Balduin no es perjudicado tanto por una pérdida (del reflejo), sino por la interferencia impertinente del reflejo en su vida. Y el estudiante de Praga vive un final trágico que Chamisso le ahorró a Peter Schlemihl, pues la lógica de su acción le conduce inexorablemente al suicidio, aunque se trate de un suicidio involuntario, en el que el protagonista destruye su cuerpo y pierde su alma.

Otro estudioso alemán, Sigfried Kracauer, en su famosa historia psicológica del cine germano, efectuó una lectura política del film, acorde con la tesis central de su libro, viendo en la «personalidad escindida» de su protagonista un reflejo de las «dos almas» de las clases medias alemanas, con su identidad social escindida y angustiada, pues estaban sometidas a un poder feudal-imperial que veían como antagonista, pero eran a la vez hostiles a la amenaza potencial de la clase obrera.<sup>17</sup> Como puede verse, el mito del doble constituye un verdadero pozo sin fondo para toda suerte de angustias humanas.

Balduin retornaría en otras dos ocasiones a las pantallas alemanas. En 1926 rodó Henrik Galeen con el actor Conrad Veidt una segunda versión de *El estudiante de Praga*, que es la que comentó Jean Baudrillard en su libro sobre la sociedad de consumo,<sup>18</sup> en cuyo desenlace Balduin dispara sobre el espejo, volatiliza a su doble y en su agonía, ya en el suelo, todavía alcanza a ver su imagen en un fragmento del espejo roto. Baudrillard comenta que la imagen especular representa simbólicamente el sentido de nuestros actos y añade: «si esta imagen nos falta, es signo de que el mundo se ha hecho opaco, que nuestros actos se nos

escapan y carecemos de perspectiva sobre nosotros mismos. Sin esta caución, no hay identidad posible: me convierto para mí mismo en otro, estoy alienado». Y en 1936 el veterano director Arthur Robison, formado en el expresionismo, clausuró su carrera con otra versión —titulada en España *El misterioso doctor Carpis*—, protagonizada por Adolf Wohlbrück, que introdujo una nueva motivación humana, pues Scapinelli (Theodor Loos) era un rival amoroso del protagonista, lo que otorgaba otra lógica a su acción.

**El alma figurativa de**

# Dorian Gray

Entre Peter Schlemihl y el estudiante de Praga apareció en Inglaterra *El retrato de Dorian Gray* (*The Picture of Dorian Gray*), en 1890 —cuatro años después de *El extraño caso del doctor Jekyll y Mr. Hyde*—, aunque Oscar Wilde la reeditó, en versión revisada y ampliada, al año siguiente, siendo inmediatamente atacada con ferocidad por la crítica invocando razones morales: el *Daily Chronicle* lo calificó de «libro venenoso» y el crítico de la *St. James's Gazette*, en junio de 1890, opinó que debería arrojarse al fuego. No había estallado todavía por entonces el

escándalo de su homosexualidad que acabaría por llevarle a la cárcel en 1895, pero era ya Wilde un personaje controvertido, percibido socialmente como un dandy decadente y extravagante.

También el protagonista de su novela era un esteta exacerbado y amoral, que rompe con su novia Sibyl Vance, una joven actriz, porque, al contrario que él, da más importancia a la vida que al arte. A raíz de esta ruptura ella se suicida y aparece una mueca de crueldad en el retrato de Dorian, que le ha pintado Basil Hallward. Coloca un biombo ante el cuadro, que se va transformando de modo horrendo, y luego lo guarda en el

desván. En cambio, el físico de Dorian Gray no cambia ni envejece. En vísperas de cumplir treinta y ocho años Basil le reprocha su vida disipada y le dice que le gustaría ver su alma. Entonces Dorian le lleva al desván para que vea su cuadro, que le horroriza y, ante él, le apuñala. Tras una vida de cinismo y disipación, Dorian Gray acuchilla su odioso retrato, pero cae muerto, adquiriendo el aspecto repulsivo del cuadro. Sus criados encuentran su cadáver y no le reconocen, mientras de la pared cuelga el espléndido retrato de Dorian Gray en su juventud. El orden natural se ha restablecido.

Influido por la entonces anticuada

novela gótica, el relato fantástico de Wilde estaba repleto de sugerencias, algunas muy visibles y otras menos. Hoy podemos entender perfectamente que el tema de la doble vida y la doble identidad, en la que la falsa trata de ocultar a la auténtica, constituía una expresión palmaria y condenatoria de la hipocresía moral victoriana, aunque en su época no era fácil leer la novela en este sentido. El rigorismo Victoriano, a diferencia del puritanismo clásico, no estaba sustentado tanto en fundamentos religiosos como en principios socioculturales y por eso no se hallan en la rebeldía moral de Dorian Gray argumentaciones religiosas, lo que

emparentaba su conflicto al del doctor Jekyll, protagonista de una novela que Wilde admiraba.

Wilde ofrece algunos datos someros de la biografía de su personaje, nieto de un abuelo depravado e hijo de la bella Lady Margaret Devereux, quien se fugó con un joven militar que moriría en un duelo. Aunque está lejos de ser una novela psicológica o naturalista, Wilde proporciona a su protagonista un abuelo poco ejemplar y una madre de ascendencia francesa, apasionada y transgresora de la moral, para encauzar la psicología de su personaje. Dorian Gray será también un transgresor moral, aunque el autor no detalla (salvo la

ruptura inicial con Sibyl y su ocasional consumo de opio) la naturaleza de sus escandalosas transgresiones, por lo que Hans Mayer ha podido proponer razonablemente, en virtud del sospechoso silencio del autor, que se trata de actividades homosexuales.<sup>19</sup> Por otra parte, es evidente que el entorno de Dorian es mucho más masculino que femenino y su ruptura con la única novia reconocida por el autor, con Sibyl Vane, obedece a razones más estéticas que afectivas. Por si hicieran falta aclaraciones, en determinado momento Lord Henry le dice al pintor: «Hay algunos temperamentos a los que el matrimonio hace más complejos (...).

Se ven obligados a llevar más de una vida.»<sup>20</sup> Tan obvia resultó la conducta de Dorian Gray en su época, que la novela fue evocada como prueba en el proceso a Wilde por homosexualidad. La criptohomosexualidad de Dorian Gray vendría avalada por su exacerbado narcisismo, recordando que, algunos años después, Freud situaría el narcisismo en el origen de la homosexualidad (en *Introducción al narcisismo*, 1914).

Otto Rank subrayó el narcisismo de Dorian Gray,<sup>21</sup> que no se halla en cambio en otros Doppelgänger, y tal narcisismo, observa Rank correctamente, le incapacita para amar.

El aspecto narcisista de Dorian Gray es tal vez el rasgo del personaje que salta más a la vista. Se trata en este caso de un ideal narcisista de carácter efebofílico, del pánico a envejecer, que alimenta un temor paranoide hacia el retrato delator, pues allí la figura sí envejece y de un modo horrendo. Doce años después de este eco decadentista de la ambición ucrónica de *Fausto*, aparecerá en la literatura inglesa *Peter Pan*, el niño que no quería crecer, por obra de J. M. Barrie, cuyo problema no era el narcisismo, sino la carencia de sentido de la responsabilidad personal. En el caso de Dorian Gray su narcisismo es un rasgo central de su personalidad

esteticista. Y su patología narcisista obra un prodigio, que constituye el núcleo fantástico de la novela: la anulación del deterioro físico. «¡Ojalá fuera yo el que fuera siempre joven, y el cuadro el que se hiciera viejo! (...) ¡Daría mi alma por eso!», exclama un Dorian Gray fáustico (la última frase fue añadida por Wilde a la versión de 1891).<sup>22</sup> Lo que Wilde propone, en definitiva, es el estudio de una obsesión, que una mirada clínica podría identificar como paranoica.

*El retrato de Dorian Gray* constituye también un manifiesto acerca de la autonomía del arte, aunque hoy habría que precisar que se trata del arte

figurativo. La autonomía de la imagen, que es un corolario de la teoría del «arte por el arte», que Wilde defendió con su vida y con sus textos, es otro tema central de la novela. La defendió con su vida, pues, como buen dandy esteticista, hizo de su imagen externa, de su look su obra de arte personal. Exactamente igual que Dorian Gray. En un momento determinado Lord Henry le dice: «La vida ha sido tu arte. Te has puesto música a ti mismo. Tus días son tus sonetos.»<sup>23</sup> Y en otro lugar escribe Wilde: «Había momentos en que consideraba la maldad simplemente un modo mediante el cual podía poner en práctica su concepción de lo bello.»<sup>24</sup>

Pero de esta teoría estética deriva el conflicto de la novela, pues el cuadro que envejece y se transforma demuestra que el arte es más veraz que la vida. En pocas palabras, el cuadro dice la verdad (su imagen se deteriora) y la realidad miente (Dorian Gray no envejece ni cambia). Como le ocurría al pobre Peter Schlemihl, su proyección es su alma.

El cuadro, piensa Dorian Gray, es «el más mágico de los espejos»,<sup>25</sup> pues es espejo de su edad y también espejo de su alma, es decir, espejo de lo físico y de lo moral a la vez. En este punto, Wilde recupera la figura metonímica, tan frecuente en la cultura popular y en la tradición frenológica, que expresa lo

físico por lo moral, como cuando se asegura que «la cara es el espejo del alma», o se dice de alguien que «tiene mala sangre» o «no tiene entrañas». Con ello insiste Wilde en que el arte figurativo es un espejo de las realidades ocultas, de su verdad profunda, más allá de cualquier máscara. Pero esta propuesta niega provisionalmente la famosa autonomía del arte, ya que le esclaviza como espejo físico y moral de la realidad, y también limita con ello el valor del artista, pues contraviniendo el credo egocéntrico de origen romántico, la pintura dice más de lo representado que de la subjetividad privilegiada del artista que lo pintó. Pero el fracaso final

del retrato como liberador de las culpas, en cuyo lienzo podrían ser descargadas —al modo de la confesión de los católicos—, supone el triunfo del arte, ya que este fracaso instrumental restablece el triunfo definitivo del arte ensimismado y del artista que lo fragua.

El carácter fantástico de la novela desemboca en el animismo, que otorga vida a la figura pintada. Ante el primer cambio que percibe en su retrato, Dorian Gray se pregunta: «¿Había alguna sutil afinidad entre los átomos químicos, que adquirirían forma y color sobre el lienzo, y el alma que vivía en él?»<sup>26</sup> Y cuando el pintor va a rasgar el lienzo, Dorian le detiene exclamando: «¡Sería un

asesinato!»<sup>27</sup> Existe una larga tradición que hace de la imagen icónica un doble mágico del retratado. Muchas culturas primitivas temen a la fotografía porque piensan que sus retratos «roban el alma» del retratado. En las pinturas norteafricanas arcaicas del Tassili n'Ajier aparecen figuras humanas cuyos rostros carecen de rasgos faciales distintivos y se supone que esta forma de anonimato figurativo pudo producirse como defensa contra prácticas de brujería. Y en la cultura Nok, de Nigeria, las figuras humanas aparecen muy estilizadas, mientras que las esculturas de animales son muy realistas. Se ha sugerido que la

representación realista de seres humanos las hace vulnerables a las prácticas de brujería.

La literatura ya fantaseó, antes del romanticismo, con el animismo y las potencialidades sobrenaturales de la imagen figurativa. Así, Horace Walpole, en *El castillo de Otranto* (*The Castle of Otranto*, 1746), título fundacional de la novela gótica, hizo que Alfonso descendiera de su retrato. Y, más cercano a la propuesta de Wilde, la conexión mágica y vital entre el significante pictórico y su referente humano se daba también en *El retrato ovalado* (*The Oval Portrait*, 1845), de Edgar Poe, aunque allí el proceso era

inverso: la copia exacta del modelo le robaba la vida, que iba a parar al lienzo. En el libro de Wilde, en cambio, su protagonista se mantiene vivo, mientras delega sus achaques y perversiones a su lienzo.

Nicole Fernández-Bravo ha resumido muy bien el sentido del mito que, en la estela posromántica, invierte los valores vida-muerte y opera «el intercambio entre lo animado viviente y lo inanimado (...). Dorian se convierte en su efigie, objeto de culto para sí mismo, que escapa a la condición humana del envejecimiento (doble ideal), mientras que el retrato se convierte en el emblema de su

interioridad (imagen de la conciencia)».[28](#)

No es raro que la intensa figuratividad de este mito tentase pronto al cine. Ya en 1911 la productora danesa Regia Kunstfilms lanzó con éxito una versión dirigida por Axel Strom. Vsievolod Meyerhold llevó en Rusia la novela a la pantalla en 1915, con el título Portret Doriana Greya, en una versión muy estilizada en la que también interpretó a Lord Henry Wotton y en la que, de modo significativo, confió a una actriz (Varvara Yanova) el papel del dandy perverso y homosexual. El historiador Jay Leyda ha escrito que Meyerhold «empleó todos los medios

para presentar este relato simbólico de degradación en una atmósfera de lujo, decadencia y horror sutil. (...) Meyerhold aportó de sus teorías teatrales elementos de fotografía e iluminación que eran totalmente originales en el cine de la época. Todo el film estaba compuesto con atrevidas masas blancas y negras, con figuras dramáticamente iluminadas contra fondos oscuros o figuras silueteadas sobre fondos brillantes, como en la figura de Dorian con capa silueteada contra un enorme y brillante cartel teatral iluminado por una luz callejera superior».[29](#)

La versión más recordada de la

novela es la que hizo en Hollywood el director filosurrealista Albert Lewin en 1945, con Hurd Hatfield en el papel protagonista, y de la que Ado Kyrou, tras calificar al film de «interesante», escribió que «escamoteó, en la medida de lo posible, el tema de Oscar Wilde».<sup>30</sup> Es obvio que en aquellas fechas Hollywood no permitía tratar explícitamente la cuestión homosexual, aunque Lewin insertó en su film alguna insinuación sutil. La narración está conducida por la voz en off de Cedric Hardwicke y contiene novedades importantes en relación con el texto de Wilde. Sibyl Vance (Angela Lansbury) no es aquí una actriz dramática, sino

cantante en un local popular y tiene un hermano, el marinero Jim (Richard Fraser), que trata de vengarse en Dorian Gray, a quien hace responsable de su muerte. Albert Lewin añade una segunda mujer a la vida sentimental del protagonista, Gladys Hallward (Donna Reed), sobrina del pintor de su famoso retrato, cuyo matrimonio tampoco se llega a consumir. El cínico y displicente Lord Henry Wotton (George Sanders) es caracterizado por Lewin en su primera escena, haciendo que ahogue una mariposa en un plato con agua. Se interesa por Dorian Gray al admirar su belleza en el retrato que está pintando Basil y cuando recibe la noticia del

primer proyecto matrimonial del protagonista tiene una expresión de manifiesto disgusto, insinuando su posible atracción homosexual. Dorian Gray (Hurd Hatfield, un actor que tenía entonces veintisiete años) exhibe un rostro tan perfecto como impávido y ofrece el culteranismo narcisista de leer unos versos de Oscar Wilde a Sibyl Vance, poco antes de su ruptura, mientras que al morir implora el perdón de Dios. Su célebre retrato fue presentado por Lewin mediante insertos en Technicolor, que sin duda contribuyeron a que su operador, Harry Stradling, recibiese un Oscar por su fotografía, de gran calidad y

profundidad de campo. Y cuando Dorian Gray asesina a su pintor, Basil Hallward (Lowell Gilmore), la mano del cuadro aparece manchada de sangre en un primer plano. Para realizar este despliegue pictórico la MetroGoldwyn-Mayer encargó el retrato de Donan Gray joven a Henrique Medina y sus transformaciones posteriores a Ivan Le Lorraine Albright, según indican las portadas del film.

En 1970 el italiano Massimo Dallamano insistió en el tema en *Dorian Gray*, confiando el papel central de esta coproducción entre Italia, Alemania y Lichtenstein al actor homosexual Helmut Berger.



# III. Los enigmas de la vida

*Victor Frankenstein (1818), Doctor  
Moreau (1896)*

## El reto supremo

Hoy nos asombra que una joven de dieciocho años dispusiese de la madurez intelectual y del talento imaginativo y narrativo capaz de gestar una novela del fuste de *Frankenstein* o el moderno

*Prometeo (Frankenstein or the Modern Prometheus)*, por mucho que su marido, el distinguido poeta Percy B. Shelley, le echara una mano en su escritura. Todo empezó en el lluvioso y aburrido verano de 1816, cuando en Villa Diodati, a orillas del lago Lemán, se entabló un singular concurso de narrativa terrorífica, improvisado tras la lectura de cuentos fantásticos alemanes, y que tuvo como participantes a Lord Byron, al doctor William Polidori (quien escribió un relato vampírico), a Percy B. Shelley y su por entonces amante Mary Godwin, hija de la escritora feminista británica Mary Wollstonecraft y del filósofo libertario William

Godwin. La idea le vino durante una pesadilla de duermevela matinal, es decir, desde la «vía real al subconsciente», según la expresión de Freud. Escrita a lo largo de veintidós meses, se publicó anónimamente en marzo de 1818, en tres volúmenes, y conocería una edición revisada en 1831, con el añadido de un extenso prefacio. Suele asociarse a esta gestación el poema inmediatamente posterior de Shelley titulado *Prometeo liberado* (*Prometheus unbound*), de 1819. *Frankenstein o el moderno Prometeo* es más una novela filosófica que fantacientífica —aunque ostente un estatuto fundacional en este género—,

que utilizó los códigos de la novela gótica, cuando su ciclo literario ya se había eclipsado, y apareció en pleno torbellino científico-técnico de la Revolución Industrial, contexto que aporta algunas claves al libro. La acción de la novela transcurre en el siglo XVIII, en un ambiente poco respetado por la iconografía de sus adaptaciones cinematográficas. Al igual que *La maravillosa historia de Peter Schlemihl*, aparecida poco antes, que se presentaba como un cuaderno autobiográfico, la novela de Mary Shelley se vehicula en forma epistolar, con las cartas que escribe (lógicamente en primera persona) el capitán marino

Robert Walton a su hermana y que incluyen una extensa confesión de Victor Frankenstein, narrada por él al ser salvado de los hielos árticos por su nave.

La novela narra las tribulaciones de un científico suizo materialista e ilustrado, Victor Frankenstein, incapaz de controlar las consecuencias de un audaz experimento para crear un humanoide, cuyo aspecto físico horrible provoca el rechazo de la gente y le empuja a la soledad y a la asocialidad. Para vengarse, el monstruo mata sucesivamente al hermano pequeño de su creador —lo que conduce a la inculpación y ejecución de su fiel

servienta—, a su amigo Henry Clerval y a su propia novia, Elizabeth, en el día de su boda. Perseguido por Frankenstein, que se ha negado a fabricar una compañera para su monstruo, llegan al Polo Norte, en donde el científico fallece por extenuación y el monstruo anuncia que se inmolará en una pira.

Es imposible separar la novela del contexto científico de su época, tras un siglo en el que habían hecho furor los autómatas en las cortes europeas y luego en los espectáculos de feria —como testimonió Hoffmann en sus relatos— y en el que las promesas científicas y los cambios tecnológicos que acompañaron a la Revolución Industrial producían

vértigo y alentaban la especulación futurista. Al inicio del prólogo a la primera edición de la novela (escrito por Percy Shelley) se afirma paladinamente que «el suceso en el que se fundamenta este relato imaginario ha sido considerado por el doctor Darwin y algunos otros fisiólogos alemanes como no del todo imposible». Se invoca, por tanto, la alta autoridad científica del médico librepensador británico Erasmus Darwin (1731-1802), el abuelo de Charles Darwin y de Francis Galton, que adelantó tesis evolucionistas similares a las de Lamarck y que se ocupó del origen de la vida en libros como *Zoonomia or the Laws of Organic*

*Life* (1794-96) y *The Temple of Nature or the Origins of Society* (1803).

Los últimos años del siglo XVIII fueron pródigos en experimentos y descubrimientos biológicos. En 1780 Lazzaro Spallanzani efectuó estudios sobre la fecundación de los batracios; diez años más tarde Lavoisier llevó a cabo sus primeros trabajos sobre fisiología animal, estudiando la respiración y la transpiración. En 1800, coincidiendo con las proposiciones evolucionistas de Lamarck, Georges Cuvier publicó *Lecciones de anatomía comparada*. Y, contemporáneo de las investigaciones sobre el cerebro de Luigi Rolando, en 1808 Franz Joseph

Gall publicó *Las funciones del cerebro*.

Se ha señalado con frecuencia un dato que sugiere que la autora estaba al corriente de los experimentos biológicos de la época efectuados con electricidad. La escena en que el joven Frankenstein contempla una gran tormenta en Belrive, en la que un rayo carboniza un viejo roble, hará más tarde de la descarga eléctrica una verdadera *spark of life* [chispa de vida], un elemento que Hollywood magnificará espectacularmente, por cierto, cuando escenifique en sus estudios el nacimiento del humanoide. Por aquel entonces se conocían en toda Europa los experimentos de Luigi Galvani, que

producían espasmos musculares en la pata de una rana mediante descargas eléctricas. Siguiendo esta línea de trabajos, su compatriota Giovanni Aldini consiguió en 1803 provocar espasmos y contracciones en cadáveres humanos. Y Peter Haining ha argumentado en un documentado libro<sup>1</sup> que Mary Shelley pudo inspirarse en la figura del pionero electricista británico Andrew Crosse (1784-1855), quien hizo experimentos bioeléctricos con insectos a principios de siglo. Dos años antes del episodio del rayo, a los trece años, Victor Frankenstein había empezado a leer textos de Cornelio Agripa, que le condujeron luego a frecuentar a

Paracelso y Alberto Magno. No son nombres elegidos al azar por la autora. El filósofo, médico, alquimista y cabalista alemán Heinrich Cornelius Agrippa (1486-1535), que padeció un año de cárcel en Bruselas acusado de magia, sostenía que la naturaleza era un conjunto orgánico vivificado por un alma universal y que su energía podía ser dominada por la magia. Según la leyenda, Cornelio Agripa habría conocido a Fausto durante un viaje de éste a París, en una convergencia que no fue sólo física. El médico y alquimista suizo Paracelso (1493-1541) mezcló también la magia con la ciencia en sus libros y San Alberto Magno (c. 1193-

1280) fue también alquimista y es fama que construyó un humanoide parlante, que fue destruido por su discípulo, Santo Tomás de Aquino. Este humanoide puede valorarse como una réplica cristiana al Golem hebreo, el hombre artificial hecho de arcilla según la literatura talmúdica, para proteger al pueblo judío, pero que acabó por convertirse en una amenaza para sus creadores. Es difícil que la autora, residiendo en Suiza, ignorase esta leyenda tan extendida por toda Europa central. En cualquier caso, aquel bagaje alquimista alentó a Victor Frankenstein a buscar la piedra filosofal y el elixir de la vida.

A los diecisiete años ingresó en la Universidad de Ingolstadt, en Baviera. Se trataba de una universidad fundada en 1472, que desempeñó un papel importante en el movimiento humanista de la Contrarreforma. Cuando Mary Shelley escribió su novela su sede acababa de ser trasladada a Landshut, pero resulta interesante que, ubicando a su personaje en un área cultural protestante, eligiese para él un centro académico connotado por el inconformismo espiritual. Allí, los profesores le recriminaron que hubiese perdido el tiempo leyendo a viejos alquimistas y le ofrecieron nuevas orientaciones científicas, sobre todo de

fisiología y de química, de manera que Victor Frankenstein pasó a ser un hijo de la Ilustración, pero fecundado por las ambiciones secretas de las viejas prácticas mágicas. En esta senda científica, Victor Frankenstein se dedicó con especial ahínco a estudiar el origen de la vida y los procesos físicos que constituyen la muerte, lo que le obligaba a «pasar días y noches en osarios y panteones». Por fin, «tras noches y días de increíble labor y fatiga, conseguí descubrir el origen de la generación y la vida; es más, yo mismo estaba capacitado para infundir vida en la materia inerte».<sup>2</sup>

Buscando sus materiales en las salas

de disección y en los mataderos, Frankenstein procede a construir quirúrgicamente su criatura. A diferencia del Golem, utiliza partes orgánicas de otros cuerpos y no arcilla, y a diferencia del autómeta hebreo, no recurre a procedimientos mágicos para crearlo, sino científico-fisiológicos, y por eso su producto puede ser calificado propiamente de androide, no de autómeta.

Mary Shelley conocía probablemente el clásico de la filosofía materialista *L'Homme machine* (1747), del médico francés Julien Offray de La Mettrie, quien apoyándose en fuentes materialistas clásicas (Demócrito,

Epicuro, Lucrecio), en el empirismo de John Locke y en las enseñanzas obtenidas en sus disecciones de cuerpos humanos, propuso considerar el cuerpo como una máquina gobernada por leyes puramente físicas. Escribió su libro mucho antes de que Galvani comenzara, en 1780, sus experimentos eléctricos con fibras musculares. De manera que al materialismo postulado por La Mettrie sólo tuvo que añadir Mary Shelley la energía galvánica, la *spark of life*, que tanto había impresionado al adolescente Frankenstein. La autora es parca en detalles al describir la creación del humanoide, en contraste con la prolijidad de que hará gala Villiers de

l'Isle-Adam cuando detalle la construcción del androide femenino de La Eva futura en 1886, pero no obvió las dificultades de la microcirugía, al poner en boca del científico: «Imbuido de estos sentimientos, comencé la creación de un ser humano. Dado que la pequeñez de los órganos suponía un obstáculo para la rapidez, decidí, en contra de mi primera decisión, hacer una criatura de dimensiones gigantescas; es decir, de unos ocho pies de estatura y correctamente proporcionada. Tras esta decisión, pasé algunos meses recogiendo y preparando los materiales, y empecé.»<sup>3</sup>

Es decir, Frankenstein construyó un

androide de unos dos metros y medio de estatura. Significativamente, el primer signo de vida de la criatura consiste en abrir sus ojos «amarillentos y apagados». Es decir, hizo del percibir la esencia de la condición existencial.

La autora debió de plantearse el dilema de describir el aspecto físico del monstruo, pero acabó por despachar someramente el problema en seis líneas. Tal vez pensó que su parquedad descriptiva permitiría que cada lector pudiera proyectar en su imaginación la presencia que le resultara más macabra y repugnante. Esta libertad ha servido también a los productores cinematográficos para recrear sus

presencias macabras, aunque sin desbancar la imagen canónica que le otorgaron en 1931 el maquillador Jack Pierce y el director James Whale sobre la armadura física de Boris Karloff. Es decir, la parquedad descriptiva de la autora ha facilitado las cosas a los lectores de la novela y a los productores cinematográficos.

Pero la autora asevera que cuando su androide fisiológico, no mecánico, se puso en movimiento, «se convirtió en algo que ni siquiera Dante hubiera podido concebir».<sup>4</sup> Es decir, incluye implícitamente al monstruo en lo que la mitología popular campesina califica de «ogro», de aspecto horrendo y gran

tamaño y fuerza física.

Este resultado produce una gran frustración al científico, un sentimiento depresivo anticipado ya antes de que el monstruo cobre vida, con la reflexión retrospectiva del escarmentado Frankenstein, al señalar que «si el estudio al que te consagras tiende a debilitar tu afecto y a destruir esos placeres sencillos en los cuales no debe intervenir aleación alguna, entonces ese estudio es inevitablemente negativo, es decir, impropio de la mente humana».<sup>5</sup> En efecto, su trabajo le produce «ansiedad», se siente como un «trabajador forzado» en las minas y padece «accesos de fiebre».<sup>6</sup> Esto lo

confiesa Frankenstein cuando ya ha vivido el calvario que le ha producido su relación con su criatura, pues forma parte de su relato al capitán Walton, y en su reflexión establece, curiosamente, el criterio hedonista como prueba de la moralidad de una tarea: si produce placer es buena y si produce ansiedad es mala. De hecho, el desasosiego de Frankenstein es doble, aunque la autora no lo explicita. Por una parte se trata del vacío natural que sucede a quien ha pugnado duramente por conseguir un objetivo y ya lo ha alcanzado, pues se encuentra entonces sin metas que superar. Pero, en este caso, el resultado ansiado y conseguido (la producción de

vida) ha abocado además a un resultado monstruoso y, por lo tanto, insatisfactorio para el científico.

La novela de Mary Shelley expone la desventura de un héroe existencial megalómano y problemático, adscrito al tema fáustico del «aprendiz de brujo», alentado por un proyecto científico «progresista», pero atrapado a la postre entre su fe en la ciencia y el fracaso de la razón instrumental. Pertenece como Fausto (el texto definitivo de Goethe acababa de aparecer en 1808), como Adán y como Prometeo (citado explícitamente en el título), al arquetipo que se caracteriza por el «conocimiento transgresor». El libro plantea

implícitamente el problema de las fronteras del conocimiento humano, pero, pese al subtítulo de la novela, la autora no emite ningún juicio religioso acerca de la actividad de su protagonista, aunque le penalice con la infelicidad y la muerte.

La ambición suprahumana y la rebeldía fueron temas típicos del romanticismo y no es ocioso recordar que Goethe, antes de culminar su *Fausto*, dejó inacabado en 1773 su drama *Prometheus*, un personaje que también inspiraría a Percy B. Shelley. Frankenstein, como Fausto, fue un hijo de la cultura protestante, más emprendedora y «empresarial» que la

católica, como explicó Max Weber. Y fue un hijo de la cultura protestante, nacido en las turbulencias y tribulaciones de una época de acelerada industrialización. Por eso algún crítico marxista ha podido ver en la desventura de Frankenstein «el fracaso de la libre empresa capitalista».<sup>7</sup> En este sentido, el fáustico Frankenstein carece de las connotaciones positivas con que Spengler presentó en *La decadencia de Occidente* al «hombre fáustico» como arquetipo ambicioso y con voluntad de poder y de dominio de la naturaleza.

La crítica y los exegetas del libro de Mary Shelley se han interesado mucho más por el monstruo que por su creador.

Tal elección ha sido lógica, por la extravagante excepcionalidad del sujeto, a quien el drama psicológico de su fealdad y de su soledad le empujan, desde su inicial estado de inocencia (fruto de las lecturas de Rousseau por la autora), hacia la asocialidad criminal. Su identidad aberrante tuvo su plasmación en su falta de nombre propio. Para la autora es, simplemente, el monstruo.

¿Dónde radica la monstruosidad de la criatura de Frankenstein? La respuesta es simple: en su desproporción y fealdad físicas, lo que le convierte en un monstruo estético. Tras descubrir el horror que produce a los demás, el

monstruo se esconde durante el día y sólo sale a merodear por la noche, tal corno hacía otro monstruo que ya hemos analizado, Peter Schlemihl. De modo que el monstruo estético de Frankenstein aporta una crítica implícita a los cánones tradicionales de belleza —en línea con la revolución estética romántica— al hacer que un sujeto inicialmente bondadoso sea empujado por la sociedad a la soledad y al crimen, en razón de su apariencia anómala. En este aspecto, la fealdad física que alberga un espíritu sensible anticipa el diseño que Víctor Hugo hizo de su *Quasimodo* (1831), quien también se ocultaba a los hombres.

Pero el monstruo de Frankenstein vive un interesante proceso de hominización. Inicialmente es un antropoide primitivo, torpe y mudo, pero a través de su vida silvestre, espiando y escuchando a los hombres, se hominiza, en un proceso que le lleva al descubrimiento del fuego, al uso de herramientas, al aprendizaje del lenguaje articulado, de la lectura y de los códigos de comportamiento humano. Pero, a pesar de tal hominización, su anormal apariencia sigue penalizándole como monstruo.

De hecho, el monstruo aparece en el libro como una doble víctima: 1) víctima de un padre que experimenta con

él y le abandona y 2) víctima de un entorno social hostil, que le empuja al vagabundeo y al crimen. La novela de Mary Shelley anticipa el gran tema social del «otro distinto», de la alteridad diferencial penalizada con la marginación que, en nuestros días, ha tenido representantes emblemáticos con los mendigos, los vagabundos, los mutilados y los inmigrantes de otras etnias o culturas. Por eso el Living Theatre hizo del monstruo, en su versión de *Frankenstein* de 1966, un símbolo de los seres oprimidos.

Mary Shelley hace que el monstruo descubra con horror su fealdad al verse reflejado en el agua de un estanque,

como un eco invertido del placer que Adán y Eva sintieron al ver su reflejo en el agua, tal como lo narró Milton en el libro cuarto de *El Paraíso perdido*. Y como el monstruo ha podido leer esta epopeya teológica de Milton, en su crispado diálogo con su creador recurre a pertinentes paralelismos y metáforas bíblicas. Así, le dice: «Como a Adán, me habían creado sin ninguna aparente relación con otro ser humano (...). Dios le había hecho una criatura perfecta, feliz y confiada, protegida por el cariño especial de su creador.»<sup>8</sup> Pero, en su caso, abandonado cruelmente por su creador, «ninguna Eva calmaba mis pesares ni compartía mis

pensamientos».<sup>9</sup> Por eso concluye: «Debía ser vuestro Adán, pero soy más bien el ángel caído a quien negáis toda dicha.»<sup>10</sup> Por ello le pide que construya una compañera «tan horripilante como yo»,<sup>11</sup> con quien se iría a vivir a las llanuras de Sudamérica. Pero, aunque Frankenstein accede inicialmente a esta petición, acaba por destruir su proyecto de hembra androide, lo que enfurece aún más al monstruo y le amenaza con visitarle en su noche de bodas, en la que efectivamente asesinará a su esposa.

Como es notorio, el público ha transferido tradicionalmente el nombre del científico al monstruo que creó, en un desplazamiento lleno de sentido: el

monstruo es, en efecto, el creador y su criatura es su víctima. De modo que el nombre compartido por ambos indica dos aspectos de una misma personalidad. Este dato merece ser examinado en detalle.

En efecto, el soltero Victor Frankenstein, que ha rehusado toda paternidad, se ha convertido en un mal padre de su hijo artificial discapacitado. De hecho, su actitud hacia su hijo es filicida, mientras que su hijo no muestra aspiraciones parricidas, pues le necesita para que fabrique a su compañera, pero ni siquiera después de que éste destruya su proyecto de hembra manifiesta intenciones parricidas. Es sabido que el

filicidio puede obedecer a varios motivos, como los celos (pues el hijo puede robar el cariño de la pareja), o la falta de recursos para mantener al recién nacido, etc. Pero el filicidio puede constituir también una forma de autorrechazo, de negación de la identidad especular que el descendiente proporciona al padre, como reflejo de la parte negativa de su personalidad. Este es el caso de Frankenstein, quien vive un odio asimétrico con su hijo, pues éste busca solucionar su infortunio sin matar a su padre, mientras aquél desea cometer un filicidio que libere su angustia.

Una de las lecturas psicoanalíticas

más sugestivas del mito de Frankenstein nace precisamente a la luz del tema del Doppelgänger, postulando que el individuo no constituye una unidad, sino que está formado por una duplicidad o doble identidad, un *divided self*. Martin Tropp señaló este rasgo del mito,<sup>12</sup> recordando los experimentos de sugestión hipnótica introducidos en la época por el médico alemán Franz Anton Mesmer (1734-1815), que provocaban conductas extrañas en las personas «mesmerizadas», sugiriendo que albergaban una «segunda personalidad» en su interior, opuesta a la primera. Hoy diríamos, en terminología freudiana, que en este mito

se enfrentan el superego (Victor Frankenstein como encarnación de la racionalidad científica) y las pulsiones malignas del ello. De manera que el monstruo no sería más que la proyección física del lado oscuro de la personalidad de Victor Frankenstein, de su arrogancia blasfema que le lleva a competir con el poder divino, como un moderno Prometeo.

Toda la dinámica de la novela está basada en una triple rebeldía: la de Frankenstein contra las leyes de Dios (como los ángeles rebeldes del *Paraíso perdido*, tan citado en el libro y en su prólogo) y contra su propia criatura, a la que odia después de haberla

engendrado; y la del monstruo contra su creador, mucho mejor motivada que la de su padre. Y, abordada la conflictiva relación paterno-filial de Frankenstein y su criatura, es menester desvelar la personalidad sexual de un científico soltero, que da a luz a un monstruo sin la fecundación sexual de una madre. La personalidad de un joven científico que elude la paternidad biológica (¿hipertimidez?, ¿homosexualidad?) y ensaya la paternidad artificial contra natura resulta, por lo menos, intrigante. No hay en la novela ninguna alusión a la vida sexual del joven Frankenstein, o a sus deseos o proyectos eróticos, hasta que su padre le propone que se case con

su prima Elizabeth, en una sugerencia doblemente significativa: 1) es su padre quien le elige la pareja tras su imperturbable y casta soltería, supliendo así su falta de iniciativa erótica; 2) la elegida es su prima, elección de connotaciones tan obviamente incestuosas, que la autora corrigió en la reedición de 1831 este dato y la convirtió en hija adoptiva, huérfana de un noble milanés fallecido en la guerra y de una alemana que murió al parirla. Este episodio revela, por lo menos, que la sexualidad del padre de la criatura artificial era insatisfactoria. Pero, tras escuchar la proposición matrimonial paterna, Frankenstein rechaza la

sugerencia, pues la idea de tal unión le llenaba «de horror y aflicción»,<sup>13</sup> ya que antes tenía que fabricar una compañera para su monstruo.

Curiosamente, inmediatamente después de la creación de su engendro, Frankenstein tiene una pesadilla en la que se encuentra a Elizabeth por la calle y, al besarla, se convierte en el cadáver de su madre.<sup>14</sup> Es decir, su sueño revela una angustia de origen incestuoso, que puede inhabilitarle para una vida sexual normal. Si a esto se añade su íntima amistad con Henry Clerval, quien le cuida en su postración tras la creación del monstruo y más tarde le acompaña a Inglaterra cuando va a fabricar la

hembra artificial, la sospecha de homosexualidad no puede descartarse y dibuja una personalidad con una vida sexual reprimida y profundamente conflictiva.

Finalmente, Elizabeth es asesinada en el día de su boda, sin que su matrimonio se haya consumado, y Frankenstein inicia una persecución incansable e infructuosa del monstruo para destruirlo, que evoca la frustración perenne de Sísifo, y que le conduce hasta el Polo Norte. Allí es recogido extenuado por un barco y el capitán Walton describe en una carta su estado «melancólico y resignado; a veces aprieta los dientes, como si se

impacientara con el peso de los males que le afligen».<sup>15</sup> El monstruo le ha llevado hasta el Ártico, que comparece en el libro como una metáfora sustitutiva del infierno, tal vez recordando la autora que, para Dante, lo más profundo del infierno está formado por hielo y que, en el Polo, se trata también de hielos eternos. En efecto, el monstruo le ha dicho antes a Frankenstein, retadoramente: «Sígueme; voy hacia el norte en busca de las nieves eternas, donde padecerás el tormento del frío y del hielo al que yo soy insensible.»<sup>16</sup> Es decir, tan insensible como lo son los demonios al fuego del infierno. El monstruo visita al extenuado

Frankenstein en su camarote, anunciándole que hará una pira funeraria y se arrojará a su fuego. De manera que en un final infeliz que es moralmente feliz, el científico fallece por agotamiento y su criatura se suicida.

El mito de Frankenstein penetró como un torbellino en el imaginario de la sociedad industrial y generaría numerosos descendientes en la novela, el teatro, la ópera y el cine. Tal vez su derivación más original y significativa apareció en el drama futurista *R.U.R.*, que el escritor checo Karel Capek escribió en 1921 e hizo nacer los primeros laborantes contruidos con materia viva, los robots orgánicos, en un

texto que introdujo esta palabra hoy tan familiar y que en checo significa trabajo forzado. Con argumentos menos sutiles que los de Mary Shelley, también estas criaturas se mostraron díscolas con sus creadores y acabaron exterminando a todos los humanos, salvo al jefe de talleres de la fábrica que los producía. Sus nietos serán los muy perfeccionados replicantes de la película *Blade Runner* (1982), la brillante recreación cinematográfica de una novela de Philip K. Dick por parte de Ridley Scott.

El mito de Frankenstein tentó tempranamente al teatro (desde 1823) y luego al cine, pues la Edison Co. produjo ya en 1910 una versión dirigida

por J. Searle Dowley y protagonizada por Charles Ogle en el papel del monstruo. Pero el lanzamiento definitivo del mito en las pantallas fue obra de la productora Universal en 1931, a partir de la pieza escénica de 1927 de Peggy Webling, que adaptaba de modo reduccionista el libro de Mary Shelley, y ubicando su acción en época contemporánea. La publicidad norteamericana añadió al título *Frankenstein* el explícito subtítulo *The Man Who Made a Monster* y en España se presentó como *Frankenstein, el autor del monstruo*. El actor Bela Lugosi, que acababa de hacer una clamorosa irrupción en el género terrorífico con un

Drácula dirigido por Tod Browning para la misma empresa, rechazó el papel porque el recargado maquillaje creado por Jack Pierce le hacía irreconocible para sus fans y porque su personaje no tenía diálogos. Se eligió por ello al veterano actor británico Boris Karloff (William Henry Pratt), cuyo seudónimo lo había tomado prestado de un antepasado ruso de su madre. El agraciado Colin Clive dio rostro a Henry (no Victor) Frankenstein, mientras que la realización fue confiada al británico James Whale, un profesional procedente del teatro que había demostrado ya su pericia como director de melodramas. Influido por el

expresionismo alemán (al acabar su carrera Whale cultivaría la pintura), el film subrayó los aspectos sensacionalistas del libro y tanto en éste como en su secuela *La novia de Frankenstein* (*The Bride of Frankenstein*, 1935) espectacularizó con grandilocuencia el uso de la tormenta eléctrica para dar vida al monstruo, en lo alto de un torreón fálico, pero en cambio eliminó su textura psicológica, al hacer que su maldad derivara del error de haberle implantado un cerebro criminal, suministrado por Fritz (Dwight Frye), el deforme ayudante del doctor, una lamentable contribución argumental de Roben

Florey, el director adscrito inicialmente al proyecto. Irritado por las provocaciones sádicas de Fritz, el monstruo le mata, asesina luego al doctor Waldman (Edward Van Sloan) — el maestro de Frankenstein—, se fuga del laboratorio y, después de haber arrojado a una niña a un lago en la creencia de que flotaría como una flor, intenta matar a Elizabeth (Mae Clarke), la novia de Frankenstein, en el día de su boda, aunque su daño se limita a un desmayo. Al final parecía que el monstruo, perseguido por el pueblo, moría entre las llamas purificadoras del incendio de un molino, cuyas aspas formaban una emblemática cruz de

fuego, pero el científico escarmentado no perecía.

*La novia de Frankenstein*, también de Whale, fue más fiel al espíritu del libro, aunque introdujo como novedad al despótico sabio Pretorius (Ernest Thesinger), quien convencía al reticente Frankenstein para que fabricara una compañera para su monstruo. Pero su verdadero hilo conductor fueron las tribulaciones del humanoide, que al igual que en el libro descubría su apariencia al ver su reflejo en el agua, se deleitaba con la música de un anciano ciego del que llegaba a hacerse amigo y aprendía a hablar. El monstruo era presentado como una víctima social y,

cuando era detenido, era atado en una postura simbólica de crucifixión. Por fin la hembra creada para él (Elsa Lanchester), con un peinado a lo Nefertiti, rechazaba al monstruo con un alarido, haciendo gala de una admirable autonomía emocional. La misma actriz había aparecido en el prólogo de la cinta interpretando a la propia Mary Shelley, lo que otorgaba cierta coloración feminista a su rebeldía. Y, como era previsible, una devastadora explosión destruía al final la arrogante e impía torre fálica que había desafiado las leyes divinas.

La Universal prosiguió el ciclo con *La sombra de Frankenstein* (*Son of*

*Frankenstein*, 1939), de Rowland V. Lee, en la que Boris Karloff se despidió del personaje que le había hecho famoso. En decorados muy estilizados de Jack Otteson transcurre esta secuela, que narra el regreso desde Estados Unidos a la mansión paterna del hijo de Frankenstein (Basil Rathbone), con su esposa Elsa (Josephine Hutchinson) y su hijito Peter (Donnie Dunagan). Recibidos con hostilidad por las autoridades municipales y el pueblo, Wolf Frankenstein se encuentra pronto con un inquietante merodeador del lugar, Igor (Bela Lugosi), que fue ahorcado por dedicarse a robar cadáveres, aunque consiguió sobrevivir al

estrangulamiento, del que le quedó como recuerdo su cuello roto. Igor le conduce hasta el panteón familiar y le muestra el cuerpo inanimado del monstruo que creó su padre, que yace enfermo y aletargado. La curiosidad científica y el deseo de reivindicar la memoria de su vilipendiado padre empujan a Frankenstein a reanimar al monstruo, proponiendo el realizador un plano de su punto de vista subjetivo cuando empieza a recobrar borrosamente su capacidad perceptiva. Con la ayuda de Igor, convertido en su cómplice, el monstruo asesina a los jurados que le condenaron a muerte, crímenes que el atribulado Frankenstein trata de encubrir

ante el inspector Krogh (Lionel Atwill). Frankenstein mata a Igor en un acto de legítima defensa y cuando el monstruo encuentra su cadáver tiene un ataque de furia que le lleva a destrozar el laboratorio. Luego rapta al hijo de Frankenstein, pero Krogh dispara contra él y el doctor le empuja al interior de un pozo de azufre. La familia Frankenstein es finalmente despedida del lugar con la cordialidad del pueblo y de su consejo municipal.

El ciclo se deslizó luego por el tobogán de la decadencia con *The Ghost of Frankenstein* (1942), de Erie C. Kenton y con Bela Lugosi repitiendo el siniestro papel de Igor, y *Frankenstein y*

*el hombre lobo (Frankenstein Meets the Wolf-Man, 1943)*, de Roy William Neill, en donde la Universal, ante el declive del género, inició la estrategia de acumular en una misma película monstruos de diversas procedencias. El apogeo de este hibridismo teratológico se alcanzó al año siguiente en *La zíngara y los monstruos (House of Frankenstein, 1944)*, de Erie C. Kenton, cuyo argumento merece ser relatado, porque demuestra el despropósito de la fórmula. Boris Karloff interpretaba al doctor Gustav Niemann, admirador del experimento del doctor Frankenstein, quien se fuga de la cárcel junto a un recluso deforme, Daniel (J. Carol

Naish), y consigue resucitar al esqueleto de Drácula (John Carradine) conservado en un carronato de circo, aunque el conde es pronto destruido por la luz del sol, después de cometer su primer asesinato. Tras incorporar al tándem una bella zíngara (Elena Verdugo), de la que Daniel se enamora, llegan al destruido castillo de Frankenstein para acceder a sus archivos. Allí encuentran, congelados, a la criatura monstruosa y al licántropo Larry (Lon Chaney, Jr.), que acudió allí para pedirle al científico que le ayude a liberarse de su condición. La zíngara se enamora de Larry, provocando los celos de Daniel, quien pide a Nieman que le cambie su cuerpo.

Larry, a su vez, quiere que Nieman le opere para curarle la licantropía, pero el científico da prioridad a la resurrección de la criatura de Frankenstein. Entretanto el pueblo se ha movilizado tras el primer asesinato del hombre-lobo, en una noche de luna llena, y asalta el castillo donde Nieman acaba de dar vida a la criatura de Frankenstein, pero éste le arrastra hasta unas arenas movedizas que les engullen, a la espera de la inmediata secuela *La mansión de Drácula* (*House of Dracula*, 1945), del mismo director y que volvió a reunir a todos los monstruos.

El ciclo frankensteniano no renació, con nueva savia y energía, hasta que la

productora británica Hammer Films Productions lo retomó, en color, en la segunda mitad de los años cincuenta. Lo inauguró *La maldición de Frankenstein* (*The Curse of Frankenstein*, 1957), dirigido por Terence Fisher a partir de un guión de Jimmy Sangster. El film ofreció una nueva imagen byroniana del científico, interpretado por Peter Cushing, como un aristocrático y arrogante hijo de la Ilustración, mientras que, por su elevada estatura, a Christopher Lee se le asignaba el papel del monstruo. Al no poder reproducir el maquillaje de la Universal, que estaba protegido por copyright, hubo que rediseñar sus patéticas facciones, que

resultaron más humanizadas. En vísperas de ser ajusticiado, el barón Frankenstein explica en el film su vida a un sacerdote, lo que permite exponerla en *flash-back*. Tras realizar varios experimentos con la ayuda de Paul Krempe (Robert Urquhart), consigue reanimar el cadáver de un perro. Roba el cadáver de un criminal recién ejecutado, le implanta unas manos de artista y el cerebro de un científico al que ha asesinado, pero este órgano ha sido dañado en una pelea con su ayudante, implantándole tendencias asesinas. De manera que el monstruo recién creado intentará estrangular al barón y asesinará en un bosque a un anciano ciego y a su nieto, antes de ser

abatido por Krempe. Frankenstein lo resucita y lo utiliza para desembarazarse de su criada Justine, a quien se había prometido. Pero tras agredir a su novia, Elizabeth (Hazel Court), lo destruye en un baño de ácido y el barón es condenado a la guillotina por los crímenes cometidos por el humanoide.

Le siguió *La venganza de Frankenstein* (*The Revenge of Frankenstein*, 1958), de Terence Fisher, que mostraba cómo Frankenstein (Peter Cushing) conseguía evadirse de la guillotina —el cura confesor era ejecutado en su lugar— e iba a trabajar bajo otro nombre a un hospital para pobres, donde conseguía órganos y

miembros humanos para sus experimentos. Daba un nuevo cuerpo a su ayudante jorobado y deforme, Karl, reutilizando su antiguo cerebro, en el que residía su personalidad, para implantarlo en un cuerpo perfecto (Michael Gwynn). Pero antes de que su cerebro fuese programado Karl escapaba e iba al laboratorio para destruir su viejo cuerpo e impedir así su exhibición pública como curiosidad científica. Mataba a su portero y en la pelea su cerebro era dañado, de manera que su cuerpo volvía a adquirir deformidades. Violaba a una joven e irrumpía en una velada musical, delatando a Frankenstein. Los enfermos

del hospital, al conocer las actividades del doctor, se sublevaban y le mataban, pero un joven ayudante le devolvía la vida y reaparecía en Londres bajo una nueva identidad. En esta ocasión el barón adoptó la personalidad de un científico altruista e incomprendido. En *The Evil of Frankenstein* (1964), de Freddie Francis, Victor Frankenstein (Peter Cushing) recuperaba, conservado en un glaciar, una antigua creación suya, un monstruo semihumano (Kiwi Kingston), cuyo cerebro era reactivado por un mesmerista, Zoltan (Peter Woodthroe), y con la ayuda de electricidad, pero Zoltan usará al monstruo para cometer sus crímenes

vengativos, hasta que será destruido por el ácido. Este deslizamiento parapsicológico se acentuó de un modo pintoresco en *Frankenstein Created Woman* (1967), de Terence Fisher, donde el barón Frankenstein (Peter Cushing) y el doctor Hertz (Thorley Walters) intentan transferir almas de muertos a otros cuerpos. Su ayudante, Hans (Robert Morris), es injustamente acusado del asesinato de un posadero y condenado a muerte. Su novia Christina (Susan Denberg) asiste a su ejecución en la guillotina y, desesperada, se ahoga en un río. Los científicos recuperan ambos cuerpos y dan a Christina el alma de Hans, lo que le implanta sus deseos de

venganza. Después de matar a los tres asesinos del posadero, Hans-Christina se suicida arrojándose al río.

En *El cerebro de Frankenstein* (*Frankenstein Must Be Destroyed*, 1969), de Terence Fisher, el protagonista (Peter Cushing) es sorprendido cuando efectúa un trasplante ilegal de cerebro y huye, recalando en la pensión de Anna Spengler (Veronica Carlson). Descubre que su novio, el doctor Karl Hoist (Simon Ward), roba drogas del manicomio en el que trabaja. Le obliga a raptar a un enfermo, el doctor Brandt, especialista en trasplantes de cerebro, pero Brandt fallece de un infarto antes

de revelar sus secretos médicos. Frankenstein transplanta su cerebro al doctor Richter (Freddie Jones), médico de la clínica. El híbrido Brandt-Richter despierta de la operación y pide ayuda a Anna, quien, horrorizada, le apuñala. Pero Anna es a su vez asesinada por Frankenstein. Brandt-Richter huye, enloquecido y perseguido por Frankenstein, y consigue incendiar la mansión del científico. Siguiendo la tendencia iniciada en el film anterior, *El cerebro de Frankenstein* fantaseó de nuevo con el tema de la identidad dual del monstruo, en un ciclo que empezaba a ofrecer ya signos de fatiga.

*El horror de Frankenstein (The*

*Horror of Frankenstein*, 1970), de Jimmy Sangster (guionista de varios títulos de la serie), presentó al hijo de Victor Frankenstein, llamado como él e interpretado por Ralph Bates, quien siguiendo la vocación paterna conseguía resucitar una tortuga y sobornaba a un ladrón de tumbas (Dennis Price) para que le consiguiera partes anatómicas, incluido el cerebro de un amigo profesor al que ha envenenado. Pero el cerebro se cae y el monstruo resultante (David Smith) resulta tarado, mata a la esposa del ladrón de tumbas y a la criada del barón, pero acaba pereciendo al caer en un baño de ácido. *Frankenstein and the Monster from Hell* (1973), de Terence

Fisher, muestra cómo el doctor Simon Helder (Shane Briant) es encerrado, a causa de sus experimentos «resurreccionistas», en un manicomio dirigido por Frankenstein (Peter Cushing), bajo una identidad falsa. Helder se convierte en su ayudante y descubre el laboratorio secreto en el que Frankenstein reconstruye un cuerpo. Bajo su dirección —pues las manos de Frankenstein se quemaron en un accidente—, Helder le trasplanta el cerebro de un profesor fallecido. Pero la parte primitiva del monstruo domina su personalidad y ataca a Helder. Frankenstein decide ensayar la unión del monstruo con una interna muda

(Madeline Smith), pero aquél huye.

Agotado el ciclo promovido por Hammer Films, el monstruo de Frankenstein quedó instalado en la periferia de la producción, inspirando recreaciones ocasionales y bastante atípicas. Baste recordar la coproducción italoamericana *Carne para Frankenstein* (*Flesh for Frankenstein / Carne per Frankenstein*, 1973), rodada en 3-D por Paul Morrissey (la versión italiana apareció firmada por Anthony M. Dawson, como seudónimo de Antonio Margheritti) y que se presentó equívocamente como una producción adscrita a la Factory de Andy Warhol porque utilizó un realizador y actores de

la casa, en un reparto que incluyó a Joe Dallesandro (Nicholas), Udo Kier (como barón Frankenstein) y Monique Van Vooren (Katrin Frankenstein). Se trató de una parodia con fuertes dosis de erotismo, en la que el barón Frankenstein creaba en su laboratorio dos prototipos de hombre y mujer, de los que pretendía que surgiera una raza sometida a su voluntad, mientras sus hijos se divertían viviseccionando muñecos y animalitos. También descaradamente paródico fue *El jovencito Frankenstein* (*Young Frankenstein*, 1974), de Mel Brooks, protagonizado por el nieto del doctor (Gene Wilder), que regresa al viejo

laboratorio familiar y, con la ayuda del jorobado Igor (Marty Feldman) y del ayudante Inga (Teri Garr), fabrican un cómico monstruo (Peter Boyle).

Entre las evocaciones atípicas del monstruo de Frankenstein destacó la de Víctor Erice en *El espíritu de la colmena* (1973), una visión intensamente poética de la posguerra en la llanura castellana, con dos niñas (Ana Torrent e Isabel Tellería) que reelaboran en sus fantasías al mítico monstruo que han visto en el cine y llegan a confundirlo con un soldado republicano fugitivo, al que ayudan, y que finalmente es abatido por las tropas franquistas. Otro director español, Gonzalo Suárez,

recreó la gestación de la novela de Mary Shelley en *Remando al viento* (1988), que se rodó en inglés, con un reparto formado por Hugh Grant (Lord Byron), Lizzy McInnerny (Mary Shelley), Valentine Pelka (Percy B. Shelley), Elizabeth Hurley (Claire Clairmont) y José Luis Gómez (Polidori).

Pero la pervivencia ocasional del mito en sus formulaciones más comerciales y populares se demostró con *La resurrección de Frankenstein* (*Frankenstein Unbound*, 1990), del veterano Roger Corman, y basado en una novela de Brian W. Aldiss, en la que se mostraba un experimento sobre la implosión de la materia que proyectaba

al doctor Buchanan (John Hurt) desde Los Angeles en 2031 a la Suiza de 1817, donde conocía a Mary Godwin (Bridget Fonda), a su compañero Percy B. Shelley (Michael Hutchence), a Lord Byron (Jason Patric) y al doctor Frankenstein (Raul Julia) y comprobaba que los hechos narrados en la famosa novela, sobre la creación de un monstruo (Nick Brimble), eran ciertos.

El director y actor irlandés Kenneth Branagh realizó con *Frankenstein de Mary Shelley* (*Mary Shelley's Frankenstein*, 1994) la versión más fiel a la letra y al espíritu de la novela, a pesar de añadir varios episodios y detalles de su propia cosecha.

Comienza, al igual que el libro, en 1794, entre los hielos del Ártico, con la llegada de Victor Frankenstein (Kenneth Branagh) a la nave capitaneada por Walton (Aidan Quinn), a quien narra su historia en un *flash-back* que le remonta a su infancia en Ginebra y a la adopción de la huérfana Elizabeth como hija por su familia. Pero su madre muere una noche en un parto, coincidiendo con la caída de un rayo que derriba un árbol, contemplado por Frankenstein, asociando así esta escena la muerte y el origen de la vida. Ante la tumba materna Frankenstein proclamará más tarde que esta desgracia no volverá a repetirse. Se dedica a experimentar con muñecos

mecánicos y con pararrayos, a la vez que nace un idilio entre él y Elizabeth (Helena Bonham Carter). Frankenstein va a estudiar a la Universidad de Ingolstadt y polemiza con sus profesores, pues aspira a fundir «las disciplinas nuevas y los conocimientos antiguos», procedentes del saber alquímico de Paracelso, Alberto Magno y Cornelio Agripa. Pronto encuentra la comprensión del profesor Waldman (John Cleese), interesado también en los experimentos bioeléctricos, quien ha abandonado sus ensayos para crear vida, que le condujeron a resultados abominables, y los aplica ahora a la preservación de la vida. Al ser

Waldman asesinado por un paciente que se resiste a ser vacunado, Frankenstein se hace con su diario y estudia su contenido. Frankenstein se dedica desde entonces a buscar cadáveres y partes orgánicas para crear un humanoide, que espera animar con descargas de energía eléctrica. Finalmente, el monstruo creado (Robert De Niro) cobra vida y huye, ocultándose en el corral de una casa en el bosque, habitada por un anciano ciego y una familia. Al igual que en la novela, el espionaje de la vida cotidiana de esta familia le permite el aprendizaje verbal —las primeras palabras que musita son «amigo» y «padre»—, completado con la lectura

del diario del doctor Frankenstein, que le revelará su origen, a la vez que su apariencia horrible provoca un enfrentamiento con la familia vecina.

Ajeno al destino de su monstruo, Frankenstein y Elizabeth deciden casarse. Pero el monstruo merodea por la zona, asesina a William, hermano pequeño del doctor, y coloca con un medallón suyo una pista comprometedor para la inocente Justine, quien será luego ahorcada por un crimen que no cometió. El monstruo cita a Frankenstein en la cumbre de una montaña nevada y allí le reprochará su abandono y le pedirá que le fabrique una pareja, amenazándolo con comparecer

en su noche de bodas si no lo hace. Como Frankenstein no satisface su petición, el monstruo cumple su amenaza y asesina a la recién casada Elizabeth arrancándole el corazón. Frankenstein lleva su cadáver al laboratorio para devolverle la vida. Sometida a cruel cirugía, consigue reanimar a una desfigurada Elizabeth, pero el monstruo irrumpe en el laboratorio y pretende llevársela consigo. Tras una disputa entre ambos por el maltrecho cuerpo de Elizabeth, ella se prende fuego y sus llamas hacen arder la mansión de los Frankenstein. La acción regresa al Ártico, al barco en el que fallece Frankenstein tras su relato

autobiográfico. Irrumpe el monstruo en el camarote y cuando el capitán Walton le pregunta quién es, responde: «Nunca me dio un nombre», si bien lo reconoce como su padre y llora su pérdida. Frankenstein va a ser incinerado en una pira funeraria, cuando los hielos polares se quiebran y los marinos corren hacia su barco, mientras el monstruo nada con una antorcha hasta la pira que ha quedado aislada sobre un pedazo de hielo, le prende fuego y se inmola junto a su creador.

El monstruo de Frankenstein sigue presente entre nosotros en el alba de la revolución biotecnológica.

# Un evolucionista acelerado

Entre Victor Frankenstein y el nacimiento del doctor Moreau apareció en Inglaterra Charles Darwin, quien modificó radicalmente la concepción científica del hombre en la escala biológica. No es casual que H. G. Wells escribiera una novela como *La isla del doctor Moreau* (*The Island of Dr. Moreau*, 1896), si se tiene en cuenta que a los dieciocho años ganó una beca para estudiar biología en la Normal School of Science, en South Kensington (Londres), en donde fue alumno de Thomas Huxley,

un adalid del evolucionismo darwiniano, y allí se graduó con la máxima calificación. Su primer libro fue precisamente un *Textbook of Biology* (1893), que utilizó durante los tres años en que se dedicó a enseñar ciencias naturales, en vísperas de escribir su novela, que constituye, en el fondo, una reflexión crítica sobre un proyecto fantasioso de bioingeniería darwinista y de cuyo protagonista, Edward Pendrick, nos dice el autor que había estudiado en el Real Colegio de Ciencias y efectuado investigaciones biológicas bajo la dirección de Huxley, en homenaje a su propio maestro. Sus estudios de biología imbuyeron en Wells la esperanza de que,

a largo plazo, la humanidad progresaría hacia formas de vida más elevadas.

Victor Frankenstein fue, pues, el abuelo del doctor Moreau, quien con sus experimentos de vivisección trató de convertir a las bestias en criaturas humanas, cual eco distorsionado de algunos debates en torno al evolucionismo de las especies que el autor conoció muy de cerca en aquel final de siglo. Y, en la literatura inglesa, se erigió en contrafigura del doctor Jekyll, quien quiso descubrir al animal que llevamos dentro, mientras el doctor Moreau intentó en cambio humanizar al animal. En ambos casos, los resultados fueron catastróficos. Al igual que el

libro de Mary Shelley, la novela de Wells constituye un relato en primera persona, en este caso procedente de los papeles de Edward Prendick hallados y publicados por su sobrino, y en los que narra su peripecia que le llevó en 1887, a bordo de la nave Lady Vain, tras su naufragio y rescate por una goleta, a la isla del Pacífico Sur habitada por el doctor Moreau.

El doctor Moreau es presentado como un fisiólogo británico de prestigio, soltero, estudioso del crecimiento de los tumores, que huyó de su país al revelarse ciertos experimentos crueles con animales. Moreau lleva once años trabajando en su isla con su ayudante

Montgomery, y el protagonista pronto descubre con estupor en los extraños isleños «la inconfundible huella de la bestia». (17) Averigua la naturaleza de los ensayos de vivisección de Moreau, quien llega a modificar el cerebro y la laringe de los animales para que puedan hablar. Aquellos que se muestran rebeldes son conducidos de nuevo a la temida Casa del Dolor para padecer nuevos experimentos quirúrgicos. A ello añade Moreau, en el plano psicológico, el condicionamiento hipnótico y unas ceremonias de adoctrinamiento, en las que las bestias repiten en letanía que no deben andar a cuatro patas, ni comer carne, ni arañar la corteza de los

árboles, ni cazar a otros hombres, etc. Pero los monstruos se sublevan y, muertos Moreau y Montgomery, inician una regresión hacia su estado puramente animal, comenzando por las hembras y por la pérdida del lenguaje hablado. Al final, una barca con dos cadáveres llega hasta la isla y el protagonista huye en ella, siendo recogido por un bergantín.

La acción de *La isla del doctor Moreau* transcurre en el interior de una isla, que a veces ha sido contrastada con la de *Robinson Crusoe*, señalando que si Robinson sobrevivió gracias a su fe en Dios, los desafortunados seres que habitan en la otra padecen la tiranía de un dios, que es fuente de su miseria.

Pero, al igual que Robinson sobrevivió a la selección natural, Prendick sobrevivirá también a su naufragio y a la maldad tiránica de Moreau. En el territorio claustrofóbico de su isla-laboratorio-cárcel, el doctor Moreau, como Frankenstein, invoca la tradición de los experimentos quirúrgicos medievales, vinculando sus ensayos a un saber arcaico y mítico. (18) Y, como creyente religioso —y en este punto contrasta con Frankenstein—, explícita su ambición de desentrañar el poder de Dios. Por eso le dice a Prendick: «Puede ser que me imagine sólo que he descubierto más del modo de hacer del Creador de este mundo que usted...

porque yo he ido en busca de Sus leyes...» (19) Pero su teísmo es compatible con su creencia ortodoxa en el evolucionismo darwinista, lo que no siempre resultaba evidente en 1896, como demuestra su observación: «Jamás he oído de ninguna cosa inútil que no fuera eliminada de la existencia mediante la evolución, tarde o temprano.» (20) Creyente y darwinista a la vez, Moreau fabricó su primer monstruo humanoide a partir de un gorila, pero reconoce las imperfecciones de su trabajo, pues ninguno de sus monstruos es capaz de reír (21) y comprueba con frustración sus dificultades para tratar

quirúrgicamente «el asiento de las emociones». (22)

*La isla del doctor Moreau* es también, como el libro de Mary Shelley, una novela filosófica que fantasea con algunas cuestiones científicas y morales relacionadas con el evolucionismo de las especies y con el poder político. Fervoroso creyente en el progreso y en sus beneficios materiales y espirituales, H. G. Wells diseñó en su novela una contrafigura caricaturesca del progreso científico (con el doctor Moreau) y del progreso biológico (con sus monstruosas criaturas). Con el mito de la «hominización acelerada», que pretende alcanzar Moreau, el libro propone

implícitamente una reflexión acerca de cuáles son las fronteras de la identidad humana, los lindes que separan la animalidad de la humanidad. Pero sus prácticas científicas siniestras (que anticipan las del doctor Mengele en las clínicas nazis) acaban fracasando, pues en sus monstruos quirúrgicos «las cosas tienen una gran tendencia a volverse atrás, y la tenaz terquedad de la bestia se adueña, día a día, del nuevo individuo», (23) convertidos, como escribe el protagonista, en «caricaturas de la imagen de mi Creador», (24) en una valoración muy próxima a los lamentos del monstruo de Frankenstein. Moreau no consigue frenar las tendencias

regresivas de sus monstruos, la humanidad de los cuales tiende a debilitarse sobre todo al anochecer, momento que afecta especialmente a los felinos. Y, por último, viendo actuar a Moreau, se puede añadir que los negros instintos de la bestia perviven todavía en el hombre, por su prolongado pasado animal, dando la razón al H. P. Lovecraft que postulaba que no hemos suprimido enteramente nuestra herencia brutal, pues no somos más que bestias perfeccionadas en algunos aspectos. Como afirma Moreau, en nosotros persiste «la marca de la bestia». (25)

La conclusión filosófica de su fábula es que la vida en el ecosistema natural,

con sus múltiples especies diferenciadas y tratando de sobrevivir en su medio, con sus instintos adaptados de modo funcional a cada ambiente, es mucho más racional y equilibrada que el mundo humano regido por un tirano egocéntrico y cruel. Y aunque Wells, en el prólogo de la compilación de sus novelas científicas, escribió que este libro fue «un ejercicio de blasfemia juvenil», Brian Aldiss le ha corregido al señalar que sirvió para destronar un mito muy arraigado en su cultura victoriana, en el sentido de que el hombre no es, como se afirmaba, el «rey de la creación». (26)

Pero *La isla del doctor Moreau* contiene también una reflexión política

acerca del científico-dictador, en la tradición crítica del «sabio loco» —tan cara a la ciencia ficción—, que no hace más que reflejar el temor popular hacia el poder del científico y a la autonomía de la ciencia respecto a la ética. Moreau se presenta ante sus criaturas como su dios y a Montgomery como su sacerdote, invocando su poder coactivo a través del temor que inspira su Casa del Dolor, un verdadero infierno para sus víctimas. Cuando Moreau desaparece y muere en una refriega, el acobardado Prendick dice a los monstruos, para atemorizarlos: «Ha cambiado de forma, ha cambiado de cuerpo. Durante algún tiempo no le veréis. Está allá [señala el

cénit], desde donde puede vigilaros. Vosotros no podéis verle. Pero él sí que puede veros a vosotros. Temed la ley.»

(27) El simbolismo religioso de su propuesta, como instrumento de dominación social, es obvio, y confirma que el libro constituye una novela antiutopista, una denuncia de la estructura piramidal y autoritaria de la sociedad, en la que la masa obedece al tirano egoísta, asentado en argumentos supuestamente morales, en una línea que anticipa en medio siglo la sátira política de *Animal Farm* (1946) de George Orwell.

La Paramount llevó por vez primera a la pantalla la novela de Wells en 1932,

con el título trastocado en *La isla de las almas perdidas* (*The Island of the Lost Souls*). Fue dirigida por Erie C. Kenton, con una soberbia interpretación por parte de Charles Laughton en el papel del científico, acentuando sus rasgos sádicos y perversos. Como novedad, esta versión incluyó una ingeniosa historia de amor zoofílico, pues Moreau ensayaba un experimento sexual con su joven mujer-pantera, presentándosela al joven náufrago (Richard Arlen) para comprobar si podía enamorarse de un hombre e, incluso, quedar embarazada de él. Y, en efecto, tras conocerse ella se encariñaba, se besaban y lloraba cuando perdía al protagonista (quien había

descubierto con horror sus uñas-garras), demostrando así su capacidad sentimental. La debutante actriz que hizo de mujer-pantera era Kathleen Burke, dotada de un rostro de notables rasgos felinos, y fue elegida por la Paramount mediante un concurso nacional con candidatas de todos los estados.

Este episodio añadido, que incorporaba una dimensión erótica a un film de monstruos, contribuía a reforzar la personalidad meliflua y afeminada, perversa, hiposexual y voyeurista del doctor Moreau, quien espiaba atentamente la relación experimental que había creado entre la mujer pantera y el protagonista, para compensar su

frustrada vida sexual.

La novia del protagonista conseguía llegar al final a la isla y cuando huían en barca dejando atrás las llamas purificadoras que destruían aquel zoológico nefando, Montgomery pronunciaba la advertencia bíblica: «¡No miren atrás!» La película fue prohibida en algunos países, como Inglaterra, por sus implicaciones sexuales, y repudiada por Wells, en desacuerdo con el sadismo gratuito atribuido al científico.

Ninguna versión posterior de la novela conseguiría una atmósfera onírica de tanta intensidad y tan inquietante, obtenida en parte por la

excelente fotografía de Karl Struss. Las versiones posteriores, con el título original del libro recuperado, estuvieron rodadas en color y dirigidas por Don Taylor en 1977, y protagonizada por Burt Lancaster, y por John Frankenheimer en 1996, con Marlon Brando.

# IV. La mujer depredadora

*Carmen (1845), Lulú (1895), Lola-Lola (1930), Rose Loomis (1953), Lolita (1955), Baby Doll (1956)*

## La gitana de fuego

A España le correspondió el honor literario de parir, con una atípica gitana que hablaba vasco y no era virgen, la *femme fatale* andrófaga de la literatura

moderna. Bien es verdad que el invento procedió de Francia, del narrador, historiador, arqueólogo y etnógrafo Prosper Mérimée, un notable escritor clásico, amigo de Stendhal, en pleno torbellino romántico. Entre 1830 y 1840 los temas españoles habían penetrado en la literatura francesa a causa de las campañas (y derrotas) napoleónicas en la península. Fue precisamente en 1830 cuando Mérimée hizo su primer viaje a España, en el que trabó amistad con la condesa de Montijo, madre de la futura emperatriz de Francia, quien le relató la historia en que Mérimée basaría en 1845, con bastantes licencias, su *Carmen*. Su primera edición española

no apareció hasta 1891, tras el éxito mundial de la ópera homónima de Bizet, por las reticencias hacia una obra que disgustó a moralistas y críticos conservadores en nuestro país, quienes la percibieron como una *espagnolade* más o menos ofensiva o degradante, alentando con su rechazo la copla que asegura que la mujer española es distinta: «... y no la de Merimée».

Como construcción literaria, *Carmen* es también bastante atípica. En su versión definitiva consta de cuatro capítulos, de los cuales el último es un apresurado breviario de etnografía gitana, que Merimée añadió tras la primera publicación de su novela en la

*Revue des Deux Mondes*. El primer capítulo relata, en primera persona, el encuentro ocasional del narrador, que visita la provincia de Córdoba, con don José Lizarrabengoa. En el segundo explica el viajero cómo conoció a orillas del Guadalquivir a la gitana Carmen, en cuya casa ésta le roba su reloj y se reencuentra luego con don José. Recorre la región y cuando regresa a Córdoba meses después, se entera de que don José está condenado a muerte y va a verle a la cárcel. Y el tercero, que es el más extenso, desarrolla un monólogo de don José, condenado a muerte, quien evoca en un *flash-back*, a la atención del narrador, la historia de

su triste destino a causa de su enamoramiento de Carmen. De manera que si en este zigzag cronológico el protagonista literario de la novela es don José, su protagonista mítica es en cambio Carmen.

La historia de don José es una historia de perdición. Navarro y «cristiano viejo», se alistó en el regimiento de caballería de Almansa y ascendió a cabo. Su desdicha empezó cuando tuvo que arrestar en Sevilla a Carmen, a causa de las heridas producidas a una cigarrera durante una pelea, y ella consiguió con sus insinuaciones que la dejase escapar. Tras ser condenado por su falta, don

José inicia su relación amorosa con Carmen, pero ella, saldado el favor sexual que le debía, le abandona. Al ver a Carmen con un teniente, cegado por los celos, don José le mata y huye, convirtiéndose en contrabandista por sugerencia de Carmen, y luego en bandolero. Pero una noche descubre que la gitana tiene un marido que acaba de salir de la cárcel, García el Tuerto. Prosigue su infierno de degradación y celos, que le lleva a matar a García el Tuerto en una partida de cartas, convirtiéndose así en su nuevo marido gitano. Propone a Carmen huir juntos a América para empezar una nueva vida, pero ella no comparte su ansia.

Sospecha que Carmen mantiene una relación amorosa con el picador Lucas, encarga una misa por alguien que está en gran peligro y va al encuentro de Carmen, quien le confiesa que ya no le quiere y adivina sus intenciones. Carmen arroja su anillo, don José la mata con la navaja del Tuerto, la entierra en el bosque y se entrega. Carmen supuso una tragedia pasional, aunque escrita con contenida elegancia, e impregnada del «color local» romántico. Propuso una percepción exótica de la península como país premoderno, ultrapirenaico, periférico en el continente y por ello semiafricano, tierra calurosa, pintoresca, primitiva y apasionada,

poblada por gitanos, salteadores, contrabandistas y toreros, aunque opuso con veracidad el contraste entre la psicología del hombre vasco y el más imprevisible carácter de la mujer meridional. Es también la España que describió Théophile Gautier en *Voyage en Espagne* (1843), tras su periplo de 1840, y es también la España extraeuropea y primitiva que George Sand y Chopin andaban buscando cuando decidieron huir en 1838 del agobio de París y que ella describió luego desmitificadoramente, tras su decepción, en *Un hiver á Majorque* (1842). Merimée, en cambio, presenta a España un poco como la «reserva

pasional» del continente, haciendo converger un ideal exótico (la España de los gitanos y toreros) y un ideal erótico (la mujer-pasión), definidos ambos por la lejanía de la cotidianeidad.

La llamada «mujer fatal» —a veces bruja, ogresa, madre devoradora o mujer castradora— goza de una larguísima tradición en la cultura occidental. Ulises tuvo que vérselas en su periplo mediterráneo con Calipso y con la maga Circe, que le retuvieron con sus encantamientos en sus respectivas islas. La mitología griega también alumbró a Hécate, madre terrible y devoradora, y a Pandora, de quien hablaremos en otro

lugar, por no mencionar a la deseada Helena, que provocó con su belleza la mítica guerra de Troya. La Biblia nos ha legado en cambio a la cortesana filistea Dalila, quien con su seducción consiguió mutilar el poder físico de Sansón, una forma de castración simbólica, además de Salomé, la hija de Herodías, que con su lasciva danza excitó al tetrarca Herodes Antipas y obtuvo como premio la cabeza del Bautista. Y antes de la aparición de *Carmen* es legítimo ver en la cortesana protagonista de *Manon Lescaut* (1731), del abate Prévost, y en la seductora Matilda de *El monje* (*The Monk*, 1795) de Matthew G. Lewis, dos figuras precursoras de su protagonista.

De modo que tras la mujer celestial del primer romanticismo apareció con Carmen la mujer carnal y fatal moderna, mujer dionisiaca y arquetipo nocturno, según los mitólogos.

Mucho se ha escrito sobre este arquetipo cultural y especialmente lo han hecho las feministas en las últimas décadas. En su origen se halla la dicotomía religiosa que opone la mujer-madre a la mujer-placer. La primera cumple la función social de la reproducción familiar, mientras que la segunda renuncia a tal mandato y es estéril, aunque hasta Santo Tomás de Aquino le concedió una función social, al escribir apesadumbradamente que las

prostitutas eran tan necesarias como las cloacas. Hoy se admite que, mediante la mujer fatal, el deseo hace patente la vulnerabilidad del varón deseante y le hace temer u odiar a la causa de su flaqueza, dando como resultado este arquetipo cultural masculinista. Mucho de esto está implícito en la historia de Carmen y no es ocioso recordar que las desgracias de don José comienzan cuando lleva detenida a la gitana por la sevillana calle de Sierpes y ella se le insinúa seductoramente, evocando con sus promesas, en su sinuosa vía urbana, la figura de la serpiente bíblica. Por si cupieran dudas, don José, nostálgico de su tierra, confía al narrador que «las

andaluzas me daban miedo; no estaba aún acostumbrado a su manera de comportarse».<sup>1</sup>

En el primer encuentro de don José con Carmen, turbador para el militar, ella le lanza una flor de casia, que choca con su cuerpo y le cae entre sus pies. Se diría, literalmente, que se trata de un desmoronamiento sexual, que la intuición prefreudiana de Merimée plasmó genialmente con esta situación. Carmen causa, a través de la pasión sexual que provoca, la perdición de un joven militar que encarna simbólicamente el orden social y la autoridad y que poco después será, por su causa, asesino y bandolero. La novela

está construida a partir de un contraste antitético, con la libre gitana y el rígido militar, que representa la jerarquía y el orden, valores que pronto ella desbarata, acabando por conducir a ambos a la muerte. Don José es monógamo y Carmen es poliándrica. Para Carmen, la libertad personal es un valor superior al amor (lo que ha permitido leer su personaje en clave feminista), mientras que para don José, el amor acarrea el imperativo de la fidelidad. Y ella es más fuerte que él, aunque sea mujer. Hay en esta dicotomía algo de simbología taurina, como cuando se afirma que la figura grácil (y femenina) del torero (masculino) se

enfrenta al potente animal fálico que, no obstante, en muchas culturas ha adquirido simbolismo femenino por la forma lunar de su cornamenta.

Pero existe también en el libro, como antes se apuntó, un enfrentamiento entre la psicología vasca (psicología de la lealtad rígida) y la psicología andaluza-gitana (psicología de la espontaneidad afectiva), que en el caso de Carmen se enmarca en la concepción fatalista del destino que «está escrito», como ella asegura en la novela. De todos modos, debe recordarse que la mítica gitana está vista y relatada en el libro desde la subjetividad masculina y paya de don José (y por la pluma de otro

varón, de Merimée), un punto de vista sexuado y a todas luces interesado. Y, muerta Carmen por don José, al lector le gustaría escuchar también la versión de la gitana de su historia de amor y desamor con el condenado a muerte, que sería sin duda distinta y complementaria de la que nos ofrece Merimée por boca de don José. En cualquier caso, Carmen proporcionó el esquema asimétrico mujer-hombre que, más irónico y sin temple trágico, propondría Pierre Louys en su novela andalucista *La mujer y el pelele* (*La femme et le pantin*, 1898), que tanto agradaba a Buñuel y que acabó inspirando su última película, *Ese oscuro objeto del deseo* (*Cet obscur*

*objet du désir*, 1977), título, por cierto, que reconvertía una frase del libro alusiva a los rubios pubis femeninos, que para don Mateo eran *cespales objets du désir*.<sup>2</sup>

Carmen, en francés, suena próximo a *charme* (encanto) y puede asociarse inconscientemente a *chair* (carne), de modo que el nombre de la protagonista es muy adecuado para esta novela de instintos, novela dionisiaca, cuyo desorden social y sexual se purga con la doble muerte de sus protagonistas. El fatalismo del amor que conduce a la muerte es un viejo tema, que se halla en un arco que va desde Romeo y Julieta hasta Tristan e Isolda, pero en esta

ocasión se culpa a una mujer, lo que conduce al mito al territorio de Pandora. Y, como es bien sabido, la pasión sexual ilícita que conduce a la muerte es un tema de vieja raigambre española.

Merimée hizo de una gitana la protagonista de su novela, después de haber estudiado las costumbres y la lengua de esta etnia, como queda cumplidamente probado en el último capítulo del libro. Ella alega en un diálogo que es navarra de nacimiento, para justificar una conversación en euskera con don José, si bien unos gitanos la llevaron a Sevilla. Merimée no podía ignorar las precursoras Preciosa (en *La gitanilla* de Cervantes)

y Esmeralda (en *Nuestra Señora de París* de Victor Hugo), de las que a veces su personaje parece un eco lejano. Mito nocturno (por la amenaza inherente a la mujer fatal) y a la vez mito solar (por su irradiante atractivo sexual), raza exótica a los ojos del viajero septentrional y portadora de misterio, se convertirá en una «embruajadora» para don José. Merimée subraya, en efecto, su condición de bruja. Cuando lleva al narrador a su casa, donde le hace predicciones, observa que allí tiene instrumentos de magia: una baraja, un imán y un camaleón disecado. Más adelante nos informa de que sabe leer los posos del café y las formas del

plomo fundido en el agua. No es raro que cuando don José bese a Carmen le diga «eres el diablo».<sup>3</sup> Es presentada, en efecto, como una mujer-diablo.

Tiene por demás Carmen, con su desenvoltura física y su amoralidad, rasgos de condición animalesca. Merimée la describe con hombros descubiertos, falda roja muy corta y medias agujereadas, por boca de don José, indicando que «avanzaba balanceándose sobre las caderas como una potranca de la remonta de Córdoba».<sup>4</sup> Es decir, como una hembra provocadora, imagen de la seducción carnal, para ser cabalgada sexualmente por el macho, que en este caso era por

demás jinete militar. Y siguiendo con el símil animal, en otros pasajes Carmen es comparada a los gatos, al camaleón, al cocodrilo y al mono.

Carmen propuso en el imaginario de la novela europea una encarnación emblemática de la autonomía sexual femenina, gobernada por la ley del instinto. Pero tal autonomía aparece salpicada por dos condicionantes graves, que no pueden ser eludidos en este análisis. El primero es el del fatalismo, que le conduce a la muerte. La muerte final puede ser vista como un castigo moral infligido a su conducta socialmente desviante, purgando con ella su culpa. Pero también aparece, en

el texto, como la consecuencia lógica del conflicto entre su autonomía sexual y el imperativo de fidelidad de su oponente masculino, quien no le perdona tal autonomía. En esta ambigüedad, en la que la segunda razón no descarta necesariamente la primera, radica uno de sus valores novelescos.

Y en virtud de la autonomía sexual de Carmen, que elige a sus amantes a su capricho, surge su condición de presunta precursora de la liberación feminista. Pero en este punto, una frase que le dice a don José cuando está a punto de matarle derrumba toda esperanza. Carmen le dice: «Puesto que eres mi rom, tienes derecho a matar a tu romi,

pero Carmen será siempre libre.»<sup>5</sup> Es decir, la ley de la raza priva en su caso sobre la libertad individual, a pesar de la pirueta lingüística que Merimée pone en boca de la protagonista y que tiene sobre todo un valor poético.

En este punto, Carlos García Gual ha dado en el blanco al definir al personaje como «figura femenina de talante libertario»,<sup>6</sup> pues es ésta la caracterización que mejor le cuadra. Y resulta en verdad sorprendente que los colores que el autor le otorga —el rojo y el negro— acabaran por ser también los de los anarquistas españoles.

Del argumento de Carmen derivó la ópera de Georges Bizet, en cuatro actos,

con libreto de Meilhac y Halévy, quienes introdujeron algunos cambios y nuevos personajes, como Micaela, mientras que el picador Lucas, muy secundario en el libro, adquiriría mayor relieve en forma del torero Escamillo. Y la muerte de Carmen se producía en el marco colorista de una corrida de toros. Cosechó esta ópera un gran fracaso al estrenarse en París el 3 de marzo de 1875, recibiendo acusaciones de inmoralidad por parte de la crítica. Pero su exitosa acogida en el extranjero y en provincias hizo que fuese finalmente aclamada ocho años después en París.

De estas dos fuentes, la novelesca y la operística, derivaron desde muy

tempranamente un gran número de adaptaciones cinematográficas. En Estados Unidos, la Edison Co. ya produjo una en 1904 y en 1912 la gran trágica Asta Nielsen interpretó una versión camuflada en Dinamarca, titulada *Spansk Elskov*, dirigida por Urban Gad y que en España, donde fue muy criticada, se tradujo como *Sangre andaluza*. En 1913 aparecieron en Estados Unidos otras tres versiones: una de la Monopol con Marion Leonard, otra de la Pathé con Pearl Sindelar y otra de la Tannhauser, dirigida por Theodore Marston y con Marguerite Snow, quien había obtenido ya gran popularidad protagonizando seriales de aventuras,

mientras William Garwood interpretaba a don José. En este mismo año, en Barcelona, los italianos Giovanni Doria y Augusto Furchi realizaron para la productora Film de Arte Español una *Carmen*, rodada parcialmente en escenarios naturales, con los actores franceses Marguerite Sylva, André Habay y el español Juan Rovira en el reparto.

En 1915, aprovechando la noticia de que Cecil B. DeMille iba a rodar una versión con la célebre soprano Geraldine Farrar, el director Raoul Walsh se le adelantó y rodó para la Fox, en los decorados sevillanos alzados en los estudios de Fort Lee (New Jersey),

una versión de cinco rollos, más fiel a Merimée que a Bizet, protagonizada por la flamante vampiresa Theda Bara y con el actor sueco Einar Linden en el papel de don José. Como acabamos de decir, DeMille hizo que Jesse Lasky contratase a la soprano Geraldine Farrar, cuando estaba actuando en la Metropolitan Opera House de Nueva York, para poder dirigirla en Hollywood. Estaba reciente su triunfal interpretación de *Carmen*, con Enrico Caruso, en 1914, y era lógico que el astuto DeMille quisiera aprovecharse de ello. Pero decidió entrenarla antes con otro film de ambiente español, con *Maria Rosa* (1915), derivada de la obra de Ángel

Guimerá, que conoció una versión escénica en inglés de Guido Marbury y Wallace Gillpatrick. Al no poder conseguir los derechos del libreto de la ópera, DeMille señaló en las portadas del film, para protegerse, que su fuente era la novela de Merimée, a pesar de que el guión, escrito por su hermano William DeMille, se inspiró claramente en aquel texto y el film se exhibió con su música de acompañamiento. Así, don José (interpretado por Wallace Reid) se resistía al principio del film al soborno de los contrabandistas, quienes enviaban a Carmen para corromperle y luego hacían que fuera contratada por la fábrica de tabacos para que estuviera

cerca de su presa. Las escenas de los contrabandistas avanzando con sus mulos por riscos escarpados se rodaron en el norte de California. La realización fue muy cuidada. En la escena que muestra a Carmen echando las cartas y viendo la muerte, utilizó DeMille el efecto de claroscuro de la llamada «iluminación a lo Rembrandt». Pero DeMille confiesa en sus memorias que le chocó tener que dirigir a la diva operística Geraldine Farrar muda, anomalía que la crítica no dejaría también de señalar.

En el mismo 1915 Charles Chaplin rodó para la Essanay, con *Carmen*, de cuatro rollos, una parodia de la ópera y

de los films de DeMille y Raoul Walsh, interpretando además a don José, mientras confiaba el papel femenino a Edna Purviance. En esta comedia destacaron la escena del frenético baile español sobre la mesa y la del duelo. Cuando Chaplin abandonó la Essanay, se editó en 1916 una versión ampliada, con escenas interpretadas por Ben Turpin.

De 1918 data la versión que rodó en Berlín Ernst Lubitsch, con Pola Negri (a quien en el film apodaban «La Carmencita») y Harry Liedtke, que conservó la estructura de flashback de la novela, con un narrador sentado frente a una hoguera. En Estados Unidos recibió el título de *Gipsy Blood*.

De 1926 data *Carmen*, de Jacques Feyder, quien recibió el encargo del productor ruso Alexandre Kamenka para su productora parisina Albatros. Se basó en la novela y es famosa porque reunió a la cantante aragonesa Raquel Meller, como protagonista, y a su paisano Luis Buñuel, como figurante en la escena de la taberna. Según cuenta Feyder,<sup>7</sup> a Raquel Meller le dio pereza leer el libro e hizo que su secretaria le fuese contando el argumento a trozos. De este modo se forjó la idea descabellada de que Carmen era una heroína virtuosa, «víctima de la fatalidad». Esta concepción provocó muchos problemas en el rodaje por las discrepancias entre

la actriz y su director, y Feyder tuvo que rodar a hurtadillas planos suyos sonrientes y con gestos desinhibidos, para incluirlos luego en la acción. La estructura de la película altera la del libro, pues empieza cuando don José huye de Navarra tras haber matado a un hombre en una partida de juego de pelota. Se rodó en parte en Navarra, la sierra de Ronda y otros lugares de Andalucía, lo que otorgó al film —en el que casi la mitad de las secuencias eran exteriores— una impresión de autenticidad documental, aunque la fábrica de cigarros fue reproducida cerca de Niza.

En 1927 rodó Raoul Walsh su

segunda versión del mito, titulada esta vez *Los amores de Carmen* (*Loves of Carmen*), con la mexicana Dolores del Río —quien ya había colaborado en *El precio de la gloria* (*What Prize Glory*, 1926)—, Don Alvarado (en el papel de don José) y Victor McLaglen (Escamillo). Walsh introdujo notas de humor y proporcionó a su actriz una rosa roja de largo tallo para que la utilizase como látigo suave para dominar a los pretendientes que se arrodillaban ante ella. En sus memorias recuerda que «Dolores del Río trataba a sus amantes como una araña viuda negra (...). La manera en que interpretaba un Casanova femenino me dejaba pocas

preocupaciones».<sup>8</sup>

En 1938 Florián Rey dirigió en Berlín, para la productora germano-española Hispano-Film-Produktion puesta en pie durante la guerra civil, *Carmen la de Triana*, con Imperio Argentina y Rafael Rivelles en el papel del brigadier José Navarro. Se trató de una versión domesticada —en la que no se menciona guionista alguno ni fuente literaria—, que reelaboró los elementos del mito con dos netos objetivos ideológicos, propios del franquismo: para rebajar drásticamente el libertinaje sexual de la protagonista y para redimir al militar descarriado en las huestes contrabandistas, convirtiéndole al final

en un héroe al servicio de sus tropas. Para lo primero, redujo el enredo amoroso a un simple triángulo con el añadido del torero Antonio Vargas Heredia, que moría en la plaza de toros, al distraerle la flor que ella le arroja; para lo segundo, sabedor al final de que los contrabandistas preparan una emboscada a los dragones en un desfiladero, don José corre a avisarles y es muerto por un disparo, pero salva a la unidad, por lo que es rehabilitado con honores militares. El único castigo que Carmen recibe es el de perder a ambos pretendientes, pero se le ahorra el desenlace trágico. Rodada con buen nivel profesional en los bien equipados

estudios berlineses, conoció una versión en alemán titulada *Andalusische Nächte*, de Herbert Maisch, protagonizada también por Imperio Argentina. Probablemente como eco paródico de esta versión de Florián Rey, que circuló por Sudamérica, en 1940 apareció la divertida comedia argentina *Carmen*, de Luis César Amadori, en la que la popular actriz Niní Marshall interpretó a Carmen Rodríguez, encargada de vestuario teatral, quien durante una representación de la ópera de Bizet recibe un golpe y sueña que es el mítico personaje de Merimée en una Andalucía de cartón piedra fuertemente satirizada.

De 1943 data la coproducción

franco-italiana *Carmen*, dirigida en Italia por el francés Christian-Jaque, con Viviane Romance y Jean Marais, a lo largo de un laborioso rodaje de ocho meses, tres de ellos en escenarios exteriores. Esta versión, híbrida entre Merimée y Bizet, lució un cierto aire de *western* y Viviane Romance, que exhibió generosos escotes, se mostró especialmente belicosa en su pelea con otra chica en la fábrica de tabaco, pues en ese momento ambas actrices eran rivales amorosas en la vida real.

En 1948 Charles Vidor produjo y dirigió en Hollywood *Los amores de Carmen* (*The Loves of Carmen*), donde volvió a reunir a Rita Hayworth y Glenn

Ford, que tan buenos resultados le habían rendido hacía dos años en *Gilda*. La actriz procedía, por demás, de una familia de artistas españoles y era una competente bailarina, de modo que su presencia, realzada esta vez por el Technicolor, resultó radiante (pese a que tuvo que disimular su embarazo de Howard Hughes) en comparación con un apagado Glenn Ford uniformado, en el papel de don José.

En 1954 el realizador y productor austroamericano Otto Preminger realizó una original *Carmen Jones*, basada en una opereta de Osear Hammerstein II, producida en 1943 en Broadway por Billie Rose. Rodada en Cinemascope y

con color De Luxe para la Fox, utilizó un reparto de actores afroamericanos y trasladó la acción a la época contemporánea y al sur de Estados Unidos, situando a Carmen (Dorothy Dandridge) en una fábrica de paracaídas, en lugar de la fábrica de tabaco, mientras que Joe (Harry Belafonte) era piloto y Escamillo (Joe Adams) boxeador en lugar de torero. Este film no pudo exhibirse en Francia en razón de la vigencia de los derechos legales de la ópera de Bizet.

En 1959 el director argentino Tulio Demicheli rodó en España la coproducción de Benito Perojo con Francia titulada *Carmen la de Ronda*, en

cuyas portadas se lee «adaptación libre de la obra de Próspero Mérimée con una idea de Alfonso Sastre». Situada su acción en la guerra de la Independencia, reelaboró el tema para politizarlo y ridiculizar a los combatientes franceses. Finalmente la trama se redujo a un triángulo formado por Carmen (Sara Montiel, en el vértice de su fama), el sargento de dragones vascofrancés José (Maurice Ronet) y Antonio, jefe de los guerrilleros antifranceses (Jorge Mistral). Tal vez el acento «patriótico» sirvió para hacer perdonar ante la censura franquista el erotismo de la casquivana e infiel Carmen, pues la película padeció bastantes

contratiempos con los censores de la época. José traiciona a su país y a la causa napoleónica por amor a Carmen, quien a su vez conspira contra los franceses. Antonio es descabalgado como amante de Carmen por José, pero cuando éste ve que ella le da un beso de agradecimiento, confunde sus intenciones y saca su pistola para matarla, pero los soldados franceses disparan y ambos mueren juntos. A continuación el pueblo se subleva contra los franceses y así acaba esta curiosa versión reescrita por un dramaturgo comunista y que incluye, por demás, un breve diálogo en euskera entre Carmen y José.

En 1975 caducaron los derechos de autor de la ópera, lo que se tradujo en 1983 en una avalancha de cuatro versiones distintas del tema, tres de ellas específicamente musicales. Peter Brook rodó en Francia *La tragédie de Carmen*, proyecto que abarcó en realidad tres versiones autónomas —con tres sopranos distintas: Héléne Delavault, Zehava Gal y Eva Saurova—, pero con la misma puesta en escena cada una y exhibidas las películas resultantes en tres salas distintas. El italiano Francesco Rosi escenificó la ópera de Bizet en espacios naturales, utilizando a Julia Migenes-Johnson (Carmen), Plácido Domingo (don José) y Ruggero

Raimondi (Escamillo). Y Carlos Saura actualizó y reinventó el mito con intenciones coreográficas de raigambre flamenca, pues mostró cómo Antonio (Antonio Gades), director de una compañía de baile, busca una protagonista para montar una *Carmen* de Bizet. Por fin la encuentra en Laura del Sol y reproduce con ella los roles y el drama de la obra, pues al final, cegado por los celos, la apuñala.

Jean-Luc Godard, en cambio, llevó a cabo con *Prénom: Carmen* una versión libre y modernizada del mito, que prescinde de la música de Bizet, en la que Carmen (Maruschka Detmers) pertenece a una banda de gangsters que

ha atracado un banco y enamora al gendarme (Jacques Bonnaffé) que debe arrestarla. Al año siguiente Albert López realizó en Francia una erotizada y oportunista *Carmen nue*, con Pamela Prati como protagonista.

## **La vampiresa nórdica**

Carmen era una mujer apasionada y latina, mientras que Lulú nació en las frías tierras del norte, cuando el romanticismo ya había cancelado su ciclo. Lo que en Carmen es cristalino, en Lulú es brumosa turbiedad, como pronto se verá. Fue su padre literario Frank Wedekind, un hombre-orquesta nómada

y bohemio que fue publicista, hombre de circo, periodista, actor de cabaret y productor teatral, entre otros menesteres. Influido por Schopenhauer y por el naturalismo, contra el que se rebeló, representó el tránsito del realismo al expresionismo teatral alemán y fue admirado por Brecht. Wedekind escenificó en sus obras el conflicto entre los instintos y el orden social y afirmaba que la próxima lucha por la liberación de la humanidad estaría dirigida contra el «feudalismo del amor» impuesto por el filisteísmo de la moral sexual burguesa. En este sentido, jamás fue un inmoralista, sino un moralista contracorriente y con vocación de

pedagogo social.

Su *Lulú* tuvo una gestación laboriosísima, como adición de dos dramas —*El espíritu de la tierra* y *La caja de Pandora*— escritos a partir de 1892, reescritos, revisados de nuevo, mutilados por la censura y penalizados por procesos judiciales. En su estreno de *El espíritu de la tierra* en Leipzig en 1898 interpretó el autor al doctor Schön, marido de Lulú muerto por ella, y en el estreno vienes de 1905 encarnó en cambio a Jack el Destripador. Su actriz protagonista fue Tilly News, divorciada de August Strindberg, y con ella contrajo matrimonio Wedekind en 1906. En 1902 publicó *La caja de Pandora*, estrenada

en Nuremberg en 1904. Pero Wedekind siguió efectuando correcciones en sus textos hasta 1913.

La chispa que impulsó la creación de su personaje y la gestación de su obra se produjo en 1892 en París, a raíz del impacto que le produjo el encuentro con Lou Andreas-Salomé, personificación del amoralismo libertario que fascinó también a Nietzsche, Rilke y Freud, y a quien consiguió llevar una noche a su habitación, pero sin poder consumir sus propósitos sexuales con ella. El nombre de Lulú surgiría como una duplicación fonética del inicial de su amiga.

*El espíritu de la tierra (Erdgeist)* comienza con una perspectiva

exhibicionista o voyeurística, con un domador circense de rieras en el escenario, quien se dirige al público para proponerle la historia de Lulú como una representación espectacular, en la que la protagonista aparece como serpiente. Este arranque, tanto como el acróbata Rodrigo Quast que aparece más tarde, evoca, obviamente, las experiencias circenses vividas profesionalmente por el autor. Ya en la acción, Wedekind va presentando las víctimas masculinas derivadas del comportamiento de Lulú. El doctor Goll, su marido, muere de un infarto al contemplar su infidelidad con el pintor Schwarz, quien se convierte luego en su

nuevo esposo. Pero el pintor se suicidará al descubrir el pasado de Lulú. Consigue después Lulú que el doctor Schon, el protector que la arrancó de la miseria social, rompa con su prometida y se case con ella. Pero Schon la descubrirá en compañía apasionada de su hijo Aiwa y, en el curso de una discusión, ella le mata de un disparo.

En *La caja de Pandora (Die Büchse der Pandora)* expone Wedekind la fuga de Lulú de la cárcel, ayudada por la lesbiana condesa Geschwitz, que está enamorada de ella. Huye con Aiwa a París, adoptando la falsa personalidad de la condesa Adelaine d'Oubra, donde

lleva una vida disipada. En la escena del salón de juego comparece una variopinta mezcla de personajes estrafalarios, donde el gusto de Wedekind por la deformación grotesca anuncia el expresionismo: el acróbata circense Rodrigo Quast, la aristócrata lesbiana, el tratante de blancas, etc. Aiwa se arruina en la bolsa y huyen a Londres. Allí viven miserablemente en una buhardilla, con Aiwa enfermo y humillado por Lulú, hasta el trágico desenlace. Ella se prostituye y Aiwa muere a causa de un golpe cuando intenta defender a Lulú de un cliente aristocrático. Y ella es luego asesinada por un cliente que resulta ser Jack el

Destripador, quien mata también a la condesa. De manera que si *El espíritu de la tierra* retrata el ascenso de Lulú, *La caja de Pandora* expone su patética decadencia, según el modelo estructural que los críticos anglosajones denominan *rise-and-fall*. Su trayectoria la eleva del fango al palacio para regresar finalmente al fango. Y el episodio de Jack el Destripador —que culmina el final de un acto que Wedekind escribió precisamente en Londres— permite fechar históricamente su lúgubre desenlace hacia 1888. Wedekind afirmó en el prefacio de *La caja de Pandora* que su protagonista era la condesa Geschwitz, por su altruismo y capacidad

de autosacrificio, en contraste con las pasiones de Lulú. En efecto, la condesa la libera de la cárcel, pero su amor no obtiene recompensa y Lulú incluso le reprocha: «no saliste completa del cuerpo de tu madre, ni como mujer ni como hombre».<sup>9</sup> Pero, inevitablemente, la atención del espectador se centra en Lulú y su peripecia, pues es quien pone en evidencia el conflicto entre sus instintos y el orden social. En su legitimación de la poliandria en una sociedad severamente patriarcal, Wedekind denuncia con acritud el matrimonio burgués y sus roles institucionales. Así, en Londres, uno de los clientes de Lulú es el doctor Hilti, un

profesor soltero que nunca ha estado con una mujer y quiere aprender con ella las técnicas amorosas, pues pronto va a casarse. Cuando Lulú le pregunta: «¿Es guapa tu novia»? , él responde: «Sí, tiene dos millones.»<sup>10</sup> En este sentido, la obra de Wedekind constituye un retablo moral demoledor del reverso de la *belle époque* burguesa.

La elección por parte de Wedekind de la caja de Pandora para titular su segundo drama es, desde luego, muy significativa y contribuye decisivamente a orientar su sentido. Pandora se corresponde, en la cultura hebrea, con la Lilith talmúdica, y llama la atención la afinidad de su nombre con el de la

protagonista del drama. Según la mitología semita, Lilith deriva de un grupo de tres demonios: Lilu, Lilitu y la diablesa Lili. Existe un parentesco lingüístico entre las palabras sumerias *lulti* [lascivia] y *lulu* [libertinaje] y es probable que durante su cautiverio en Babilonia los judíos se familiarizaran con estos conceptos al imaginar a Lilith, la mujer anterior a Eva que se rebeló contra Adán y abandonó el jardín del Edén. Milton llamó a Lilith «bruja serpiente» en su *Paraíso perdido* y debe recordarse que Wedekind la presenta también como serpiente en la primera escena de *El espíritu de la tierra*. Se puede ver por lo tanto en Lulú la

reencarnación moderna de Lilith, la mujer rebelde primigenia. Pero su personaje y su nombre aparecen también influenciados por Nana, la prostituta de Zola (1880), con un nombre formado asimismo por dos sílabas repetidas.

Por otra parte, Lulú es una encarnación de las fuerzas liberadas de la naturaleza, ajena a los prejuicios sociales, es el espíritu de la tierra, de la madre Gea, y es oportuno recordar aquí que, según Hesíodo, inmediatamente después de la diosa Gea nació Eros. De manera que una cadena de metamorfosis mitopoéticas convierte a Gea en Lilith, a ésta en una serpiente y por fin en Pandora.

La creación de Pandora, en la mitología griega, recuerda algunos elementos de la antropogénesis bíblica. Según Hesíodo, Zeus encargó a Hefesto que mezclara tierra y agua y le infundiera hálito humano, en la figura de una mujer atractiva. Y de la tinaja de esta mujer, que ella destapó por curiosidad, surgieron todos los males, como ocurrió con la manzana de Eva (la caja procede de la traducción latina de Hesíodo por parte de Erasmo). Reconduciendo el mito a la fábula de Wedekind, significa que enamorarse de Lulú abre la caja de todos los males y a veces se ha interpretado el famoso recipiente como el sexo de la

protagonista. Aunque merece recordarse que Albert Lewin acabó redimiendo a este infausto mito griego en su película *Pandora y el Holandés Errante* (*Pandora and the Flying Dutchman*, 1951), protagonizada por Ava Gardner.

Criatura dionisiaca, Lulú es también un fantasma masculino, como lo era Carmen. Y como ocurría con ella, también Schön, a punto de morir, la califica de diablo.<sup>11</sup> Su sexualidad desprejuiciada atrae y asusta a los hombres a la vez. Lulú confiesa que a los quince años quizás le hubiera gustado trabajar en un burdel.<sup>12</sup> Y, evocando el arquetipo erótico de la *femmeenfant*, Aiwa le dice: «Si no fuera

por tus grandes y profundos ojos infantiles, te tendría que considerar la puta más taimada que jamás haya hundido a un hombre en la miseria.»[13](#) Y poco después Casti-Piani le reprocha: «Eres muy experta en el amor, demasiado, incluso, para las costumbres de aquí [París].»[14](#)

Cada marido de Lulú la rebautiza con un nombre nuevo (Nelly, Eva, Mignon, Adelaine), para cambiarla e intentar dominarla a través de su nueva identidad impuesta. Quien nombra, posee. Pero ella no se deja dominar por los hombres, sino que éstos se convierten a la postre en juguetes de su capricho, pues la moral de Lulú radica

en invertir la antigua desigualdad entre los sexos, hegemonizada por el poder patriarcal. Hans Mayer la define adecuadamente como «nuevo fenotipo femenino de la Contrailustración: la Dalila burguesa».<sup>15</sup> Es, de hecho, una precursora de los «héroes antisociales» del teatro posterior a la Segunda Guerra Mundial, que se hallan en Sartre, Tennessee Williams o Edward Albee. Su desenlace a manos de Jack el Destripador supone una colisión final entre el instinto de vida y el instinto de muerte, que la eleva a la condición de mártir de la sociedad patriarcal-burguesa.

Nacida en vísperas de la aparición

del cinematógrafo, el nuevo espectáculo no tardó en apropiarse de su escandalosa figura. En 1917 Alexander von Antalffy realizó una *Lulú* protagonizada por Erna Morena. Al año siguiente, en Hungría, Mihaly Kertesz (que será conocido luego en Hollywood como Michael Curtiz) realizó otra versión con el mismo título, con Claire Lotto. De 1919 fue la producción alemana *Die Büsche der Pandora*, de Arzen von Cserepy, con la danesa Asta Nielsen. Y en 1923 dirigió Leopold Jessner en el mismo país *Erdgeist (El espíritu de la tierra)*, de nuevo con Asta Nielsen.

En 1928 G. W. Pabst realizó en

Berlín la versión más famosa de *Die Büchse der Pandora*, aunque la crítica de la época la juzgó con dureza, alegando la imposibilidad de trasvasar una pieza de teatro muy dialogada a la pantalla muda. Hoy está considerada por muchos una obra maestra de este director, que militó en la reacción antiexpresionista llamada Nueva Objetividad (*Neue Sachlichkeit*) y al que Raymond Borde ha caracterizado por su «realismo libertario». [16](#) Buena parte de la fascinación que esta película ha producido en los historiadores es debida a la presencia deslumbrante de la actriz norteamericana Louise Brooks en el papel protagonista, cedida por la

Paramount, elección que desbancó a las candidatas Brigitte Helm y Marlene Dietrich. Peinada al estilo garçon, con flequillo negro sobre las cejas, flanqueado por dos melenitas que caían sobre sus acusados pómulos y con la nuca rapada, Louise Brooks compuso una imagen que se correspondía al arquetipo de la femme-enfant, en la que los surrealistas vieron la reconciliación de los contrarios postulada por Breton. La propia actriz recordaría en un artículo que «Pabst tuvo la osadía — alcanzando cotas de inmoralidad sin precedentes— de presentar a su Lulú tan “dulcemente inocente” como las flores que adornaban sus vestidos».<sup>17</sup> En tal

arquetipo erótico, la libérrima amoralidad del *enfant* (el perverso polimorfo de Freud) aparece enfeudada en la sexualidad madura de la *femme*. Se trata de un arquetipo erótico que conduce, como veremos, al mito de Lolita. Quien ha cantado con más entusiasmo el magnetismo de Louise Brooks fue Ado Kyrou, quien dejó escrito que «la poesía de Louise es la gran poesía de los amores raros, del magnetismo de alta tensión, de la belleza femenina cegadora como diez soles galácticos».<sup>18</sup> En 1965 el dibujante milanés Guido Crepax creó en la revista de cómics *Linus* un personaje llamado Valentina, inspirado puntualmente en el

físico de Louise Brooks en este film.

En relación con el texto adaptado, Pabst diversificó los escenarios (apartamento de Lulú, apartamento de Schön, casa de su novia, el teatro donde actúa Lulú, la boda, el juicio contra Lulú de cuya sala consigue escaparse, el tren que les lleva a París, el barco-casino, el Londres neblinoso), pero redujo el número de sus víctimas y simplificó los conflictos, reduciéndolos a la rivalidad amorosa entre Peter Schön y su hijo Aiwa. Y éste no se arruinaba en la bolsa, sino en la ruleta. Pero la censura de algunos países convirtió a Aiwa en el secretario de Peter Schön e hizo que, al final, Lulú ingresara en el Ejército de

## Salvación.

En 1928 Alban Berg, quien había asistido al estreno de la obra en mayo de 1905 en Viena, empezó a componer la ópera *Lulu*, pero falleció en 1935 sin haberla concluido y su estreno tuvo lugar en 1937. En 1962 rodó Rolf Thiele en Alemania una nueva *Lulu*, protagonizada por Nadja Tiller. De 1978 dató la versión cinematográfica norteamericana dirigida por Ronald Chase y protagonizada por Elisa Leonelli y de 1980 la coproducción germano-franco-italiana realizada por Walerian Borowczyk, con la actriz Ann Bennent. En 1985 Emilio Martínez Lázaro rodó en Madrid *Lulú de noche*,

en donde un director teatral dudaba entre tres actrices para adjudicar el papel protagonista de la pieza de Wedekind. En 1989 Almudena Grandes utilizó el emblemático nombre para la protagonista de su novela *Las edades de Lulú*, que ganó el Premio Sonrisa Vertical y fue adaptada a la pantalla por Bigas Luna en 1990. Y el norteamericano Paul Auster escribió una novela y rodó un film con el título *Lulu on the Bridge* (1998), en el que, en registro fantástico, se asiste a la producción de un *remake* del film de Pabst, protagonizado en la pantalla por Mira Sorvino.

# El ángel perverso

Lulú tuvo una descendiente ilustre en la pantalla, con un nombre ligeramente camuflado, que también empezaba por ele y duplicaba sus fonemas, como la protagonista de Wedekind. Nos referimos a Lola Lola, la protagonista de *El ángel azul* (*Der Blaue Engel*). Su director, Josef von Sternberg, fue un vienes que había emigrado en 1901 a Estados Unidos e iniciado una prometedora carrera como director de cine en Hollywood. A solicitud del actor Emil Jannings, que había trabajado a sus órdenes en California, el productor alemán Erich Pommer le llamó para

trabajar en los estudios berlineses de la UFA, en un proyecto sobre Rasputin. Este tema fue pronto abandonado, pues Sternberg sugirió adaptar la novela *Profesor Unrat* (1905), de Heinrich Mann (hermano mayor de Thomas Mann), que había figurado, por cierto, entre los proyectos de Pabst. En la novela, el profesor Rath, de quien sus alumnos se burlan llamándole *Unrat* (basura), se enamora de una cantante de cabaret, Rosa Fröhlich, madre de una niña, se casan y él pierde su estatus social, pero acaba desembarazándose de la influencia de sus amigos y separándose de ella, consiguiendo rehabilitarse. Se trataba de una crítica

del autoritarismo prusiano y de su moral rigorista, aunque al final el protagonista salía bien librado.

Pero en sus memorias Sternberg ha admitido que la inspiración de Lola Lola procedió de la Lulú de Wedekind y no de Rosa Fröhlich.<sup>19</sup> Aparte de la similar estructura fonética de su nombre, es interesante observar que Sternberg eligió uno español, tal vez por influjo de la mítica Carmen, del mismo modo que Mauritz Stiller había bautizado con el español Garbo a la actriz Greta Gustafsson. Sternberg descubrió a Marlene Dietrich viendo la comedia musical de Georg Kaiser *Zwei Kravatten* e inmediatamente decidió

contratarla, a pesar de la opinión en contra de los técnicos del estudio. Marlene se convertiría desde entonces en una obsesión estética y erótica para él —muy pronto fueron amantes—, sujeta a su estricto diseño y control artístico, para cuyo look se inspiró Sternberg en los grabados lascivos del belga Félicien Rops que treinta años antes habían sido muy populares en Alemania y Francia. Marlene recuerda en sus memorias que Sternberg le dijo entonces: «Quiero que de frente evoques un cuadro de Félicien Rops y, de espaldas, un Toulouse-Lautrec.»<sup>20</sup>

*El ángel azul* constituyó una vigorosa escenificación de la guerra de

sexos, mostrando la humillación del profesor maduro ante la fuerza de la carne seductora, con el intelectual moralista devorado por una sirena que encarnaba, como Lulú, el espíritu de la tierra.

*El ángel azul* se rodó entre noviembre de 1929 y enero de 1930 y, con su diálogo escueto que contrastaba con la verbosidad del primer cine parlante, se convirtió, en opinión de Jean Mitry, en la primera obra maestra del cine sonoro.<sup>[21](#)</sup> La voz profunda de Marlene fundamentaría, con el apoyo de su descaro visual, la leyenda subterránea según la cual no era en realidad una mujer, sino un travesti

surgido de la cultura berlinesa del cabaret. La densa plasticidad de sus imágenes fue inseparable, por otra parte, de la sensibilidad barroca de Sternberg, al servicio de la claustrofobia opresiva del *Kammerspiel*, con una escenografía enfeudada en un ambiente decimonónico, sin electricidad y con sólo luces de gas, y que era el que Sternberg había vivido en su infancia vienesa, pese a que los calendarios que aparecen en la película indican que la acción tiene lugar en los años veinte.

El argumento del film relata la decadencia y humillación del severo profesor Rath, que riñe a los alumnos de su escuela que frecuentan El Ángel Azul

para admirar a la atractiva y descarada Lola Lola, que actúa en su escenario. Decide ir al local para reprender a la cantante, pero queda apresado en su encanto. Se casan en una ceremonia festiva en la que Rath imita el canto del gallo y ella el cloqueo de la gallina. Pronto tiene que sufrir la humillación de circular entre el público vendiendo las sugestivas postales de Lola Lola que antes tanto había vituperado. Se convierte en un lacayo de su mujer, quien le trata despectivamente. Unos años después la *troupe* regresa a su ciudad, para trabajar en El Ángel Azul, al tiempo que Lola Lola le engaña con otro artista de la compañía. Pese a su

resistencia inicial, el ex profesor tiene que actuar en el escenario de su ciudad, simulando ser un gallo al que aplastan huevos en la cabeza. Humillado ante sus conciudadanos, sufre un ataque de furia, huye del escenario e intenta estrangular a Lola Lola. Luego escapa del teatro para regresar a un aula de su viejo colegio y morir abrazado al pupitre del profesor, mientras ella canta triunfalmente en el escenario de El Ángel Azul.

Sternberg remodeló en su film la imagen de una actriz que había pasado inadvertida en una docena de títulos, creando un arquetipo sensual y arrogante a la vez —con la arrogancia de quien se

sabe sujeto dominante—, ensalzado eróticamente por una utilización fetichista de sus piernas, sus medias, sus ligas y sus bragas, para crear una fantasía de sexualidad adolescente. Uno de sus encuadres más atrevidos, cuando ella actúa en el escenario, le corta por la cintura en ángulo contrapicado, de modo que en la pantalla sólo se ven sus piernas, provocativamente separadas, enfundadas en medias y botines, con las ligas encuadrando y realzando la zona de su sexo que ocupa el centro de la composición, mientras unas comparsas feas le proporcionan en segundo término un contraste favorecedor. En sus memorias la actriz se lamentó de que

«en el rodaje, cuatro cámaras filmaban al mismo tiempo y estaban orientadas, al menos eso imaginaba, hacia mi entrepierna (digo esto con el más profundo disgusto). Sin embargo ¡esto era así! Cada vez que me tocaba, tenía que levantar la pierna, la izquierda o la derecha, y las cámaras no dejaban de apuntarme».<sup>22</sup> Es difícil juzgar la sinceridad de la actriz, a la luz de un comentario de Leni Riefenstahl, quien asistió al rodaje y dejó un testimonio del exhibicionismo de Marlene, al explicar que en la secuencia en el escenario del teatrillo, la actriz, que estaba irritada por la presencia de su colega, fue tirando de su braguita hasta mostrar el coño, y

Sternberg tuvo que llamarla al orden.<sup>23</sup> En otra escena posterior, en su camerino, se ven las piernas de Lola Lola en la parte alta de una escalera cuando se quita las bragas y las deja caer sobre el asombrado profesor Rath, que está en un plano inferior, quedando depositadas sobre su hombro.

En el escenario la actriz va tocada con sombrero de copa, un emblema de dominación masculina, como el que había lucido ya en *Zwei Kravatten*. Y al final, cuando el protagonista masculino ha sido humillado ante sus conciudadanos, canta triunfalmente, sentada a horcajadas en una silla, con los brazos sobre el respaldo, y tocada

también con sombrero de copa.

Sternberg había dirigido a Emil Jannings en Hollywood, un actor de físico corpulento que se había lucido ya en la pantalla en dos espléndidos retratos de humillación y degradación: *El último* (*Der letzte Mann*, 1924), de Murnau, y *Variété* (1925), de Dupont. En la cumbre de su prestigio profesional, Jannings sintió celos durante el rodaje hacia la actriz, mimada con particular atención y cariño por Sternberg, y este sentimiento infundió considerable realismo a la escena en que intenta estrangular a Lola Lola. Su itinerario vital expuso en la pantalla lo que Robert Benayoun ha llamado «la espiral de la

perdición». [24](#) Al principio el maduro y severo profesor solterón, que recuerda algo a los burgueses caricaturizados por Georg Grosz, expresa su reprobación hacia la actriz, al contemplar sus fotos descocadas, pero Sternberg sugiere también sus celos no reconocidos hacia sus jóvenes alumnos que alternan con ella. En *El ángel azul* está subrayado, en efecto, el contraste transgresor derivado de su diferente edad, clase, profesión, rango social y moralidad pública. Marcel Oms ha interpretado su drama como una variante del mito de Fausto, al escribir sobre el protagonista que «tras haber conocido a Lola Lola, Fausto sabe que Mefistófeles es una mujer y venderá

su alma por una nueva juventud». [25](#)

Tal como se desarrolla la acción, el profesor es víctima de sus instintos, pero si bien escapa a las coerciones del orden moral burgués, esta fuga le hace caer en el abismo de la humillación personal. De modo que a la vez que *El ángel azul* denuncia la represión moral burguesa, advierte también de los peligros derivados de su descarrío y, probablemente, un psicoanalista se referiría todavía a la autopunición inconsciente del profesor descarriado. En esta ambigüedad encarnada en el corpulento y patético profesor radica la densidad dramática de su personaje.

Algunas escenas son muy expresivas

de su progresivo envilecimiento y humillación ante Lola Lola. Así, la escena en el camerino en que se arrodilla ante ella para ponerle las medias, antes de que salga al escenario, expresa su sumisión reverencial ante su sexualidad, pero también su contribución al embellecimiento de su esposa para goce erótico de sus espectadores. Y, cuando Lola Lola le engaña con un artista más joven que él, tiene que salir al escenario disfrazado de payaso y entonar un patético canto del gallo, para que el prestidigitador le aplaste huevos en su frente. Teniendo en cuenta que durante su boda la pareja ha aparecido jugueteando al gallo y la

gallina, y que el gallo es un animal altivo, agresivo y polígamo, esta escena resulta verdaderamente patética, como caricatura de su declinante rol sexual.

Las escenas que acabamos de comentar evidencian que las imágenes simbólicas ocupan un lugar importante en la estética de *El ángel azul*. Al principio del film, una mujer que está limpiando arroja un cubo de agua a un cartel que publicita la imagen descarada de Lola Lola, como para apagar su ardiente temperatura. Más tarde, cuando el profesor Rath se dirige por vez primera hacia el cabaret en que ella actúa pasa ante este cartel, en el que se apoya un policía, componiendo un

verdadero ideograma de los riesgos de su próxima transgresión moral. Y cuando entra en el teatro, queda atrapado en una red que cuelga de lo alto. En el interior del local el profesor se cruza en varias ocasiones con un payaso, testigo mudo e inquisitivo de sus acciones y que encarna su destino, pues Rath acabará también como payaso. Las estrechas callejuelas nocturnas de la ciudad portuaria, construidas en el estudio, todavía rezuman adherencias del viejo expresionismo y crean un clima dramático opresivo. Pero son símbolo también de los meandros del subconsciente que arrastrarán al profesor a su perdición. En este sentido,

su regreso final a la escuela, corriendo entre las callejuelas nocturnas, tiene algo de retorno al útero. Y mientras regresa penosamente a su antigua escuela, la sirena de un barco quiebra el silencio nocturno, como expresando su doloroso desgarramiento interior.

El éxito de *El ángel azul* fue clamoroso y no tardaron en abrirse, en varias ciudades europeas, locales nocturnos con este nombre. Kracauer ha atribuido su éxito popular al sadismo, añadiendo con contundencia que «las masas son atraídas irresistiblemente por el espectáculo de la tortura y la humillación».<sup>26</sup> Y Georges Sadoul, en una lectura más política, sentenció que

ofrecía «la imagen de la decadencia de ciertas capas burguesas alemanas que proporcionaban al nazismo una parte de sus efectivos».<sup>27</sup> Tal vez Hitler pensó lo mismo, pues prohibió el film, aunque siguió admirándolo en proyecciones privadas.

Sternberg y Marlene Dietrich siguieron su carrera en Hollywood, en la Paramount, y juntos rodaron un total de siete films entre 1930 y 1935. Pero la Paramount compró los derechos de *El ángel azul* para el mercado norteamericano, si bien, para modificar la imagen de canallesca dureza de la protagonista, bloqueó su estreno hasta que tuvo a punto la siguiente producción

de Sternberg, *Marruecos* (*Morocco*, 1930), en la que la cabaretera se redimía al final por el amor hacia un legionario, encarnado por Gary Cooper, cancelando así su condición de *femme fatale*. De manera que esta cinta se estrenó el 6 de diciembre de 1930 y, establecida una nueva imagen pública más decente de Marlene Dietrich, el 3 de enero siguiente se presentó *El ángel azul*.

En 1959 Edward Dmytryk realizó un lamentable remake en color de este clásico, con May Britt y Curd Jurgens en los papeles protagonistas, y al que se le acopló un final feliz, lo que no impidió que Sternberg persiguiese judicialmente

a la Fox por plagio y ganase el pleito.

## Una rubia asesina

El cine negro que se expandió en los años cuarenta en la producción de Hollywood se convirtió en un potente vehículo diseminador del arquetipo de la *femme fatale* en el contexto de elaboradas intrigas criminales. La crítica feminista ha analizado abundantemente este arquetipo, cuyo origen suele señalarse a partir de la visión androcéntrica de la mujer como competidora del hombre, al entrar masivamente en el mercado laboral durante la Segunda Guerra Mundial y

adquirir con ello mayor libertad y autonomía personal, lo que acarrearía el fantasma masculino de su descontrol sexual. El sujeto femenino es percibido entonces como mujer-araña o mantis religiosa, en una escenificación de una fantasía masculina ambivalente, basada en la atracción sexual y en el temor que produce a su vez en el hombre la incontrolada intensidad de tal atracción. Pero Eva Parrando ha añadido, a nuestro juicio correctamente, que la mujer fatal es también una fantasía femenina, pues las espectadoras la encuentran fascinante y se identifican con ella, por su capacidad de seducción y de poder.

**28** De este arquetipo derivan algunos

temas canónicos en la novela y el cine negro, tales como el del hombre débil víctima de una mujer dominadora y el del adulterio criminal, como ocurre en uno de los títulos más adaptados del género, *El cartero siempre llama dos veces* (*Postman Always Rings Twice*), de James M. Cain. Naturalmente, la maldad femenina o el adulterio deberán ser castigados ejemplarmente al final de la obra.

Aquí focalizaremos nuestra atención en la protagonista de *Niágara* (*Niagara*, 1953), un film de la Twentieth Century Fox escrito por Charles Brackett, Walter Reisch y Richard Breen y dirigido por Henry Hathaway en Cinemascope y

Technicolor DeLuxe. No fue una obra maestra, pero puso en pie con Marilyn Monroe un personaje emblemático de este género, que adquirió además aquí categoría estelar, amén de obtener un considerable impacto popular y éxito comercial: costó 1.250.000 dólares y recaudó 6.000.000. Todos los tópicos medulares del género se encuentran reunidos en esta cinta: el adulterio criminal, la atractiva esposa infiel, la enfermedad psíquica, la confusión de identidades y la venganza. Pero lo singular de este film sombrío es que está rodado en exultante Technicolor, en el entonces nuevo sistema Cinemascope, huyendo de los tradicionales escenarios

urbanos y otorgando gran protagonismo a la naturaleza, en este caso a las cataratas de Niágara. Todo esto hace del film un producto atípico, que se apoya en unas tradiciones del género para reformularlas de un modo heterodoxo.

*Niágara* tiene dos parejas protagonistas, la formada por George (Joseph Cotten) y Rose Loomis (Marilyn Monroe), que vive una relación atormentada por las crisis psicológicas del marido y sus celos, y otra muy convencional formada por Polly Cutler (Jean Peters) y su laborioso marido Ray (Casey Adams). Ambas coinciden en sus vacaciones junto a las cataratas y pronto Polly descubre que Rose tiene un amante

en el lugar. En realidad, Rose ha preparado con su amante Patrick (Richard Alian) el asesinato de su marido, simulando su suicidio al arrojarlo a las aguas. Pero el cadáver que la policía recogerá luego de las cataratas no es el del marido, sino el de Patrick, ante el estupor de Rose. Vestido con sus ropas George va al encuentro de Rose y la estrangula en lo alto de una torre. Pero, acosado por la policía, acabará pereciendo en las aguas turbulentas de las cataratas. En un perspicaz artículo sobre esta película, André Bazin escribió que las dos protagonistas de *Niágara* eran Marilyn Monroe y las cataratas, beneficiadas

aquí por el formato Cinemascope.<sup>29</sup> Y, en efecto, en la publicidad de su estreno pudo leerse el eslogan *Marilyn Monroe and Niagara a raging torrent of emotion that even nature can't control*. No sólo el ímpetu del agua fue utilizado en el film como símbolo tradicional de la pasión, sino que las cataratas tuvieron una función argumental importante: sus aguas no devolvían el cadáver que la protagonista esperaba, sino el de su amante, y al final las cataratas devoraban al marido que la había asesinado.

*Niágara* convirtió de la noche a la mañana a Marilyn Monroe, en el primer papel importante de su carrera, en una

estrella rutilante y en un *sex-symbol* mundial. Hathaway la vio como una sucesora de Jean Harlow, la erotizada rubia platino de los años treinta, en un género que había mostrado tradicionalmente su preferencia por las *femmes fatales* morenas. Este color del pelo y cierta expresión aññada que la actriz cultivó en la película la asociaron, además, a la tradición de la «ingenua perversa». Encarnando a una Lulú de la era del Technicolor, Marilyn Monroe había padecido además, como aquel personaje mítico, una juventud traumática, castigada por las privaciones y frustraciones personales. Su propuesta espectacular era, por lo

tanto, redonda.

Antes dijimos que *Niágara* está protagonizada por dos parejas de perfil distinto y esta elección resultó muy enjundiosa. Marilyn Monroe es rubia y Jean Peters es morena, pero la primera es infiel y asesina y la segunda modosa y convencional, trocando así Hathaway un simbolismo capilar bastante habitual desde el siglo XIX. Es más: Jean Peters aparece manifiestamente fascinada (y envidiosa) hacia el atractivo sexual de Rose. De modo que las dos mujeres reproducen, en sus respectivas relaciones matrimoniales, los roles opuestos del clásico dipolo puta-ama de casa, con su correlato conductual

actividad-pasividad. No sólo esto. Contrapunto de la «pareja problemática», la «pareja feliz» Polly-Ray constituye casi una ridícula caricatura de dos recién casados, de manera que *Niágara* ofrece un sutil subtexto de crítica a la institución familiar convencional. En este aspecto, Bazin observó en su artículo que las dos parejas estaban descompensadas, pues la inteligente Jean Peters sería más feliz con el complejo e introvertido Joseph Cotten, mientras que su imbécil pero profesionalmente ambicioso marido estaría mejor con Marilyn Monroe.

Para interpretar al marido de Rose Loomis se eligió primero a James

Mason, pero al declinar éste el papel se optó por Joseph Cotten, veinte años mayor que ella. En la película, Cotten verbaliza su problema conyugal al explicar que tenía un rancho en el que su esposa se aburría y le despreciaba. Para ganar su admiración se enroló en la guerra de Corea, pero le destinaron a las oficinas y luego le dieron de baja por «fatiga de combate» y fue internado en un hospital del ejército para enfermos mentales. Su perturbación psíquica puede sugerir al principio que está planeando el asesinato de su mujer y en apoyo de esta hipótesis acude su imagen memorable en *La sombra de una duda* (*The Shadow of a Doubt*, 1943), de

Hitchcock. Pero también su crisis psicológica, añadida a su diferencia de edad, puede insinuar en el espectador su disfunción sexual, como causa probable de la insatisfacción de su esposa, lo que explicaría su relación adúltera. Es decir, sobre el atormentado personaje que encarna Joseph Cotten, con sus celos exacerbados y sus exabruptos, planea un misterio sombrío, que ayuda a construir el clima de suspense de la película. Aunque luego se desvele que su paranoia estaba plenamente justificada, pues su mujer efectivamente le engañaba, lo que disuelve de hecho su presunta condición paranoica. Tanto él como el amante de Rose son personajes

sombríos y antipáticos, de manera que la permutación de sus cadáveres que se opera en el film, para sorpresa de ella, aparece ante el espectador perfectamente coherente. Pese al Technicolor y a las exultantes cataratas Niágara resulta, en definitiva, una película decididamente tenebrosa y, en algunos momentos, francamente siniestra, como en la escena del estrangulamiento de Rose por su marido, fotografiada a contraluz, y de la que Raymond Borde y Étienne Chaumeton escribieron con acierto que evocaba la plástica de De Chirico.[30](#)

El cuerpo de Marilyn Monroe, exhalando lujuria, representó en

*Niágara* el reverso de la «virgen profesional» que encarnó la rubia Doris Day en aquella misma década. En una época en que el desnudo era inadmisibles por la censura hollywoodiense, Hathaway propuso con insistencia su desnudo tras la cortina traslúcida de la ducha, bajo la ligera sábana blanca y tras una toalla, haciendo de la censura, en palabras de Bazin, no una restricción, «sino un excitante positivo de la imaginación». Fue a raíz de este film que la Fox difundió el diálogo publicitario con la actriz: «¿Qué se pone para dormir?»; respuesta: «Chanel n.º 5.» Sus labios, casi siempre entreabiertos, lucieron su rojo intenso a

lo largo de toda la película, tanto al salir de la ducha como dormida en la cama de un hospital. Y las cataratas le proporcionaron una humedad sobre el rostro, que autorizó a Bazin a referirse a su «erotismo húmedo».

En Niágara Marilyn Monroe no exhibe una belleza tranquilizadora, sino provocadora y agresiva para los gustos del bienpensante público norteamericano. Pero es cierto que para entonces la actriz era irreversiblemente, en palabras de Jacques Siclier, una «*vamp* sin misterio»,<sup>31</sup> porque sus fotos de desnudo de calendario le habían privado de todo misterio. Con sus trajes muy ceñidos, Rose Loomis aparece más

como una «adolescente tardía» que como una verdadera *femme fatale*, insinuando una autoparodia de la *vamp* del viejo cine negro que había sido, efectivamente, en blanco y negro. Rose Loomis pasaba aquí página a la vieja tipología, a caballo del Technicolor.

Un elemento de la construcción de su presencia erótica fue el contoneo de sus caderas al caminar, especialmente en la escena en que avanza, fotografiada de espaldas, por el puente, vistiendo blusa roja y falda negra. Sobre este pronunciado contoneo, que hizo al crítico del *New York Herald Tribune* referirse a una *serpentine performance*<sup>32</sup> han circulado muchas

leyendas. Se ha atribuido tal contoneo a un accidente de natación que desarticuló sus rodillas, o a una caída a los diez años que le rompió un tobillo, o a una fractura de cadera, o a que la actriz acortaba el tacón de uno de sus zapatos. Pero Hathaway ha explicado en una entrevista que la actriz no estaba muy acostumbrada a los tacones altos que le puso el director, lo que unido al suelo irregular del puente y la falda muy ceñida acentuaron el movimiento.<sup>33</sup>

Ante estas imágenes André Bazin pudo añadir, en el citado artículo: «Yo pude escribir que, después de la guerra, el erotismo cinematográfico había pasado del muslo al seno. Marilyn Monroe lo ha

colocado entre los dos.»

La música, por último, tiene también su papel en la configuración del drama de *Niágara*. Al principio, enfundada en un ceñido traje violeta, Rose Loomis canta con ensoñación «Kiss Me», fascinando a los adolescentes que la escuchan pero irritando a su marido. Luego su amante le hace llegar un mensaje que dice: «Si todo sale bien, las campanas de la torre tocarán nuestra canción.» Y, efectivamente, las campanas le harán creer más tarde que su amante ha matado a su marido, como habían convenido. El campanario domina el drama como un símbolo fálico y será allí, bajo sus campanas ahora

mudas, donde George la estrangulará. La mujer depredadora es así castigada.

## **Las nínfulas tentadoras**

En el ámbito de las pasiones masculinas autodestructivas existe una secuencia letal Lilith-Lulú-Lola Lola-Lolita. Como es sabido, este último nombre fue el elegido por el escritor ruso-americano Vladimir Nabokov para dar vida a la famosa nínfula que causó la perdición del profesor europeo Humbert Humbert, el antihéroe protagonista de su prodigiosa novela *Lolita* (1955), quien acaba sus días procesado por el asesinato de Clare Quilty, el hombre que

le arrebató a su amante-hijastra, y narra desde la cárcel su desventura en primera persona. Sigue el libro, por lo tanto, la pauta narrativa de confesión de un asesino encarcelado que Merimée estableció un siglo antes con su *Carmen* (y no parece casual que el disco preferido de Lolita sea precisamente *La pequeña Carmen*). En una primera versión breve de esta historia escrita en ruso por Nabokov en París en 1940, el protagonista se suicidaba al final. La novela, escrita en Estados Unidos en inglés en 1954, no encontró editor en su país, por lo que tuvo que ser publicada en París por Olympia Press en septiembre de 1955, siguiendo los pasos

del *Ulises* de James Joyce y de los *Trópicos* de Henry Miller. Pero esta edición europea estableció definitivamente la reputación literaria de su autor.

La mitología griega inventó las ninfas, divinidades femeninas de la naturaleza, de condición nubil, que eran presas eróticas predilectas de los sátiros lascivos. Según Humbert Humbert, las nínfulas (*nymphets*, en inglés) tienen entre nueve y catorce años y, para desearlas, la diferencia de edad con el hombre no puede ser menor de diez años, aunque precisa que suele ser de treinta o cuarenta. En *Lolita* la protagonista tiene doce años cuando

inicia su relación sexual con Humbert Humbert y éste, con treinta y siete, le triplica la edad. A este modelo asimétrico correspondieron también las relaciones entre Dante y Beatriz, Petrarca y Laura, Goethe y Mignon, Edgar Poe y Virginia Clem, con quien se casó en secreto cuando tenía trece años e inspiró su poema «Annabel Lee» y su cuento «Leonora», y John Ruskin con *Rose La Touche*. A esta lista cabría añadir al reverendo C. L. Dodgson (más conocido como Lewis Carroll), quien retrató amorosamente a Alicia Liddell cuando tenía veinte años más que ella, y los menos conocidos clérigos Victorianos Francis Kilvert y E. W.

Benson, quien llegó a ser arzobispo de Canterbury. Y en el mundo de las ficciones baste con señalar el antecedente de *Claudine*, la protagonista de cinco novelas de Colette entre 1900 y 1907, colegiala atrevida y bisexual que no vaciló en compartir la cama con el padre de su primo Marcel. Por no mencionar el caudal iconográfico sobre el tema, como los retratos femeninos añejados de Jean-Gabriel Domergue, y que tiene en *Les beaux jours* (1944-46) de Balthus una obra maestra.

Los fantasmas y las prácticas paidófilas fueron aceptadas sin restricción en la Grecia clásica y en otras culturas: así, los japoneses

utilizaban en sus *yoshiwaras* niñas de cinco años para que les practicasen felaciones. La cultura cristiana erigió severos tabúes en torno a estas prácticas y en el último siglo interesaron a la psiquiatría, que ha establecido una prolija casuística acerca de este fenómeno, que cuando involucra a niñas se denomina ninfolepsia. Para explicar su origen se insiste en la frustración provocada por una relación erótica adulta que resulta insatisfactoria, o por la inmadurez psicológica del adulto, o en la necesidad de estimular una sexualidad declinante con nuevos incentivos y en el placer suscitado por la iniciación sexual. Desde el punto de

vista del menor, la gerontofilia fue explicada por Hirschfeld como una fijación infantil en un familiar mayor, como el padre o el abuelo, que le mostró cariño en etapas anteriores de su vida. Pero también se ha explicado como un intento de compensar una falta de cariño de uno de los padres, o en razón del atractivo que ejerce el poder y la experiencia de la persona mayor. En todo caso, puesto que con el paso de los años las niñas crecen y dejan de ser niñas, el nifoléptico suele vivir condenado a ser un *serial lover* permanente.

El libro de Nabokov no entra en este tipo de motivaciones clínicas, aunque

puedan estar implícitas, pero no por ello deja de constituir un retrato veraz y convincente de los comportamientos de los protagonistas en una novela que no es moralista, pero tampoco inmoralista. Es interesante, además, observar cómo Nabokov rescata la figura maldita del padrastro, que (como la madrastra) posee fuertes connotaciones negativas en la narrativa tradicional, para componer su pseudoincesto. Se trata, en efecto, de un pseudoincesto, porque no existe consanguinidad entre Humbert Humbert —uxoricida frustrado y viudo de la madre de Lolita— y la protagonista, mientras que dicha exogamia favorece además la atracción sexual.

En su descenso al infierno dionisiaco, que condena progresivamente a Humbert Humbert, Lolita es presentada como una «belleza irresponsable», que ya no es virgen cuando yace con su padrastro y que poco a poco se va haciendo más calculadora e interesada. En una sociedad en la que «el niño es rey», Lolita acaba por chantajear a Humbert Humbert para concederle sus favores, en una forma de prostitución muy común en la sociedad burguesa. Se trata, en efecto, de una relación asimétrica y descompensada, no sólo por la diferencia de edad, que contrasta a una representante de la joven América sin pasado y un representante

de la vieja Europa. La sofisticación intelectual del obsesivo Humbert Humbert y la platitud pragmática de la pasiva Lolita reflejan, en efecto, el contraste entre el hombre europeo y la mujer americana, pero el europeo padece con ella una relación masoquista, a pesar de su rentabilidad genital. El protagonista llega a admitir que «dueño y esclavo de una nínfula, el viajero encantado está, por así decirlo, más allá de la felicidad».<sup>34</sup> Humbert Humbert es, en efecto, dueño y esclavo, autoesclavizado en relación con su objeto de deseo, aunque para ello esclaviza a una menor con su dependencia sexual, hasta que Lolita

rompe con él y recupera su autonomía, aunque con pésimos resultados. Hasta que este momento no llega, Lolita reproduce el rol que en los cuentos infantiles se formula a veces con la «princesa cautiva», víctima de un ogro que la retiene. El protagonista tiene que admitir finalmente y fatalmente que «Lolita había advertido con claridad cada vez mayor que aun la vida de la familia más mísera era preferible a esta parodia de incesto».<sup>35</sup> Pero el destino de ambos amantes desembocará finalmente en la sordidez, con el demonio de los celos y la cárcel para uno, y la gris frustración cotidiana para la otra.

*Lolita* es, en gran parte de su narración, una *road novel*, una novela itinerante, de carreteras sin fin y de moteles, que es lo mismo que una historia de desarraigo, de clandestinidad y de fuga. Humbert Humbert huye con su hijastra del control de la sociedad y de sus instituciones vigilantes, pero de un modo inconsciente también trata de huir de sí mismo hacia el País de Ninguna Parte. Y el nomadismo compulsivo de Humbert Humbert, sin meta ni fin, parece también un eco del nomadismo apátrida de su políglota autor, de origen ruso pero americano de adopción, con intervalos alemanes, franceses y británicos en su vida, y que acabó sus

días en Suiza. El impotente y depravado Clare Quilty, que le arrebató su nínfula, es el Mr. Hyde del protagonista, su repugnante doble objetivado, al que Nabokov le ha puesto un nombre que suena a *guilty* [culpable]. Es el doble insoportable al que no tiene más remedio que matar y, además, lo hace con especial ensañamiento, en una variante de la versión escrita en 1940, en la que el protagonista se suicidaba. Y es este crimen, y no su relación prohibida con una menor, el que acaba por conducirlo finalmente a la cárcel.

Stanley Kubrick dirigió la primera versión de *Lolita* (1962) en Inglaterra, donde la Metro-Goldwyn-Mayer invirtió

en ella sus fondos inmovilizados. A petición de Kubrick, Nabokov redactó dos versiones consecutivas del guión, pues la primera era demasiado larga, y adaptó la segunda para su rodaje. En el laborioso forcejeo con la Censura hubo que subir la edad de la protagonista — interpretada por la debutante Sue Lyon, nacida en 1946— de los doce a los catorce años. Ya el cine había utilizado por entonces actrices de aspecto añorado y de atractivo erótico, como Blanche Sweet, Clara Bow y Colleen Moore en Estados Unidos, o Cécile Aubry, Françoise Arnoul y Brigitte Bardot en Francia, aunque nadie había llegado tan lejos como Luis Buñuel en

*La joven* (*The Young One*, 1960), con Kay Meersman debutando ante las cámaras como *femme-enfant* en una trama que también incluía implicaciones paidofílicas. Pero *Lolita* resultó perjudicada por la aureola escandalosa de la novela, pues no pudo desplegar la misma audacia erótica que el libro, en virtud de las severas limitaciones censoras vigentes en 1962. Como resultado de tal condicionamiento, Kubrick desplazó el foco de interés de la película desde la deseable Lolita hacia la rivalidad entre Humbert Humbert (James Mason) y Clare Quilty (Peter Sellers), asesinado por aquél en la primera escena, de modo que la

película estuvo construida con un extenso *flash-back*, que omitió el intento de asesinato de la esposa del protagonista (Shelley Winters). De este modo, con esta rivalidad masculina como eje dramático, colocó Kubrick casi en segundo plano el tema fundamental del tabú del incesto con una menor. Recibida con frialdad por la crítica, *Lolita* fue no obstante una buena comedia negra, tejida como sátira costumbrista del *American way of life* y como comentario crítico acerca del puritanismo norteamericano, especialmente en las pequeñas ciudades provincianas.

Lolita fue también adaptada al teatro

por Edward Albee en 1980, y en 1996 Adrian Lyne dirigió en Hollywood una nueva versión, esta vez en color, protagonizada por Dominique Swain, de catorce años, elegida entre dos mil adolescentes, y Jeremy Irons en el papel del padrastro. El guión fue escrito por Stephen Schiff, tras haber sido rechazados previamente textos de dramaturgos tan relevantes como Harold Pinter y David Mamet. A pesar de los años transcurridos y de la nueva permisividad, Lyne tuvo que usar a una doble de la actriz para las escenas sexuales, ausentes en la primera versión. Pero la reputación erótica del título y el tono de algunas escenas impidieron que

encontrara un distribuidor para difundir la película en el mercado norteamericano, ya que sus productores no admitían que quedase condenada a los circuitos marginales de salas X y podarla perjudicaba su atractivo comercial. No consiguió estrenarse hasta el 22 de julio de 1998, en una única sala, para ser confinada luego a la televisión por cable. En Europa pudo circular en cambio sin problemas.

El guión original de Nabokov fue escenificado por Luca Ronconi en el Teatro Piccolo de Milán (Teatro Giorgio Strehler) en enero de 2001, haciendo que Lolita (Elif Mangold) hablara en inglés norteamericano y su padrastro

(Franco Branciaroli) en italiano.

No puede pasarse por alto que, independientemente de la aparición de la novela, Elia Kazan preparase al mismo tiempo, a partir de dos piezas de Tennessee Williams (*Twenty Seven Wagons Full of Cotton* de 1945 y *The Unsatisfactory Supper* de 1946), su película *Baby Doll* (1956), protagonizada también por una *femme-enfant* interpretada soberbiamente por una Carroll Baker procedente del Actor's Studio, sin maquillaje alguno. En el viejo Sur decrepito y arruinado transcurre su conflicto triangular a lo largo de un solo día, el día antes de que *Baby Doll* cumpla veinte años, fecha en

que su arruinado marido (Karl Malden) podrá consumir con ella su aplazada relación sexual. El tercer miembro es un siciliano seductor y vengativo (Eli Wallach), vestido de negro y con fusta en la mano, que coquetea con ella y la excita eróticamente. Aunque se besan y Baby Doll le cede su cama para que duerma una siesta, nunca llega a saberse si la seducción se ha consumado, aunque ciertamente se ha producido en su deseo e imaginación. La prodigiosa escena de coqueteo en el balanceo de un columpio, a ritmo de coito, en la que ella, turbada, acaba por confesar *My head is fuzzy* (y donde la última palabra puede confundirse fonéticamente con *pussy*, es

decir, coño), vale más que cualquier escena sexual más explícita.

Baby Doll fue denunciada por la Legión de la Decencia y por el cardenal Francis Spellman, quien prohibió a los católicos que fuesen a verla. Su imagen publicitaria, que mostraba a Carroll Baker en un breve camisón y chupándose el dedo, fue interpretada como una incitación felatriz, pero Elia Kazan aclararía más tarde que «se chupa el dedo por la simple razón de que es todavía un bebé que no ha crecido».<sup>[36](#)</sup> Despojando a esta frase de su voluntad hiperbólica, que confirmaba la condición paidófila de sus pretendientes, es cierto que en su mujer-

niña hay más de niña que de mujer y uno puede preguntarse si, pasados unos cuantos años, no se convertirá en una nueva Blanche Dubois. Por otra parte, el éxito de la película dio al camisón abreviado que luce la protagonista en el film el nombre genérico de baby doll.

# V. La pulsión aventurera

*Capitán Ahab (1851), Flash Gordon  
(1934), Indiana Jones (1981)*

## **Titanes del mar**

Herman Melville será para siempre un enigma en la historia de la literatura norteamericana, empujado tal vez por su timidez e infortunios personales al precipicio sin fondo de la aventura

marina, fogueado en la caza de las ballenas y huésped de una tribu caníbal, poeta frustrado y oscuro funcionario de aduanas en su ocaso y, al decir de Somerset Maugham, homosexual reprimido. Y si él fue y sigue siendo un enigma para nosotros, no lo es menos su monumental *Moby Dick* (1851), incomprendida en su época y admirada después de la Primera Guerra Mundial, novela filosófica inspirada en los relatos del hundimiento del ballenero Essex a causa del ataque de un cachalote el 20 de noviembre de 1820, que constituye a la vez un viaje accidentado por los océanos del espíritu, pero que no por ello deja de ser también una

fascinante novela de aventuras. Cuando Melville escribió su relato, la pesca de la ballena ocupaba ya a más de sesenta mil hombres y era una actividad próspera y en expansión. Pero la pesca de la ballena es casi un pretexto argumental en su libro, en el que se mezclan con bastante desorden varios géneros literarios: el documento naval, el tratado de cetología, el relato de aventuras, el poema en prosa, el relato bíblico, la reflexión sobre la condición humana... Las extensas partes descriptivas acerca de la vida de los cetáceos, del arte de navegar o de la industria ballenera, que Melville había conocido personalmente, parecen haber

sido insertadas para autentificar su fabulación imaginaria y otorgarle verosimilitud. Y cumplen perfectamente tal función.

*Moby Dick* está narrada en primera persona por el marinero presbiteriano Ismael, omnividente como un dios incorpóreo, quien se embarca en Nantucket a bordo del ballenero Pequod, en compañía de su nuevo amigo, el indígena polinesio y arponero Queequeg. Su nombre no es caprichoso. Ismael fue el nombre del hijo de Agar, la sierva egipcia de Sara, y de Abraham, quien la expulsó al desierto cuando le estaba gestando en su seno. También el Ismael de Melville es huérfano. A punto

de perecer de sed en el desierto de Bersabé, el Ismael bíblico fue salvado por una intervención celestial. El Ismael del Pequod a punto de perecer en el océano, se salva cuando emerge del fondo de las aguas el ataúd de Queequeg, que se le ofrece como salvavidas. Por eso cita el narrador en el encabezamiento del epílogo el Libro de Job: «Y sólo yo sobreviví para contártelo.» Las referencias no son casuales, como no lo es el relato bíblico de Jonás engullido por la ballena, en el que Ismael cree a pies juntillas. La mayor parte de la tripulación del Pequod está formada por cuáqueros y las referencias religiosas en el texto y los

diálogos son muy abundantes. Así, el anciano capitán Bilbad le prodiga un consejo antes de zarpar: «No pesquéis demasiado durante los días del Señor, pero tampoco perdáis una buena oportunidad, porque eso es rechazar los dones del cielo.»<sup>1</sup>

La lucha del terco y vengativo capitán Ahab contra el cachalote Moby Dick, que le devoró una pierna en un viaje anterior, ocupa sólo los tres últimos capítulos del libro y transcurre a lo largo de tres días. El mismo periodo en que Jonás estuvo en el vientre de la ballena y el que tardó Jesucristo en emerger de su tumba. Al tercer día, cuando los vigías avistan la odiada

ballena blanca, Melville escribe: «instantáneamente los gritos de las tres cofas surgieron como si los hubiesen voceado las lenguas de fuego».<sup>2</sup> Moby Dick constituye un ejemplo modélico de novela en la que el antagonista, como objeto a destruir físicamente, se erige en motor y sentido de la acción aventurera, convirtiendo al protagonista en peregrino esclavizado y guiado permanentemente por la pulsión de la venganza. Toda la conducta de Ahab está activada por el potente motor vengativo, hasta el punto de que su primer oficial, Starbuck, le reprocha que su viaje esté motivado por la venganza y no por el negocio: «¡Venganza contra un animal!

¡Que sólo le hirió por sus ciegos instintos! ¡Locura! ¡Estar enfurecido por algo irracional, capitán Ahab, parece blasfemo!»<sup>3</sup> Por eso el doblón de oro español clavado en el mástil para quien aviste a Moby Dick es un estímulo de la codicia económica de sus hombres que Ahab no posee, pues su motivación está por encima de lo material.

En *Moby Dick* se entrelazan mitos arcaicos, como la rebelión de Prometeo y el periplo de Ulises. Por su textura mítica constituye cabalmente una novela-sueño, en la que el autor ataca frontalmente el mito romántico de la naturaleza bondadosa y el de su armonía con el ser humano. Y mucho antes de que

el psicoanálisis nos explicara que el mar es un símbolo del subconsciente, poblado por fantasmas, Melville lo intuyó de un modo espontáneo y vital. Pero su universo simbólico convierte a su novela en una epopeya metafísica y tal vez criptorreligiosa, con su terror teológico derivado del terror biológico, que culmina en un final de apocalipsis, del que sólo se salva el inocente huérfano Ismael. Melville había detestado a los misioneros cristianos que reprimían el paganismo sensual de los indígenas con los que convivió en las islas Marquesas. Tal vez exista también en *Moby Dick* un ajuste de cuentas con sus doctrinas.

Pero, como en la buena literatura, las cosas están sugeridas e insinuadas, para que el lector las elabore en su imaginación. Por ejemplo, será siempre un misterio lo que representa la ballena para Melville, para Ahab y para Ismael. Se puede postular que es una imagen paterna o materna, Dios, el mal, el destino o la energía cósmica enfrentada al hombre. Seguramente Melville no quiso ser tan específico, ni el crítico puede serlo, lo que no obsta para que en más de una ocasión se haya supuesto que la ballena es la imagen de Dios. En efecto, no faltan en el texto pistas para hacer que esta interpretación sea plausible. El capitán Mayhew, del

Jeroboam, explica como un marinero místico e iluminado de su barco, Gabriel, afirma que Moby Dick es un dios encarnado, el dios de los Temblones, y que no debe ser atacado. Y narra que un oficial que dirigió su captura fue muerto por ella sin causar daño a su bote.<sup>4</sup> En varios lugares del libro se manifiesta la creencia de que Moby Dick es inmortal y ubicua, como la divinidad.<sup>5</sup> Es imposible disociar su excepcionalidad de las leyendas religiosas que este animal ha protagonizado e Ismael, con rara erudición, evoca la divinidad india Visnú, quien se encarnó en una ballena para sumergirse en el fondo de los

mares y recuperar los sagrados Libros Vedas.<sup>6</sup> Y en algunas mitologías la ballena soporta al mundo sobre su espalda.

Para complicar las cosas, Melville añade el atributo de su blancura. Coleridge había otorgado ya a este color un significado maléfico en 1798, al proponer su blanco albatros, y Edgar Poe, en sus *Aventuras de Arthur Gordon Pym* (1837) también le dio una connotación desasosegante con la blanca región de Tekeli-li. Melville cita en su libro al albatros de Coleridge y conocía la obra de Poe, de manera que la filiación está clara. Ismael equipara la blancura de Moby Dick con una mortaja

blanca<sup>7</sup> y blanco es el color atribuido en la iconografía popular a los fantasmas. Y en otro lugar Melville pone en la pluma de Ismael que «hay algo esquivo en lo más profundo de la idea de este color que produce más pánico al alma que el rojo que aterroriza con la sangre». <sup>8</sup> Paul Coates ha escrito que, puesto que Dios es un misterio invisible, la blancura expresa muy bien la ausencia de todo signo y permite cualquier proyección imaginaria. <sup>9</sup> Y Ahab compara a Moby Dick con la pared que encierra al prisionero: «Para mí la ballena blanca es esa pared, empujada cerca de mí. Algunas veces creo que más allá no hay nada.» <sup>10</sup>

Pero, con parecida facilidad, puede postularse que Moby Dick es una imagen demoníaca y no sólo por su fealdad (se insiste mucho en su frente arrugada y en su joroba) y en su ferocidad. Ismael llama muchas veces al cetáceo leviatán, aludiendo al monstruo de la mitología fenicia, introducido en la cultura hebrea y presente en su Biblia, que representaba al mal en forma de monstruo o dragón marino, y que los exegetas interpretan como una regresión al caos primordial. Ismael sostiene esta equivalencia y cita en su apoyo al profeta Ezequiel: «Eres como un león de las aguas y como un dragón del mar.»[11](#) Está, además, el episodio bíblico de

Jonás engullido por la ballena, por no cumplir el encargo divino de predicar en Nínive, y vomitado al tercer día, episodio que el padre Mapple comenta a sus feligreses al principio del libro y que Ismael evoca en varios lugares de su relato. En este caso, las fauces de la ballena constituirían un símbolo de las puertas del infierno. En la mitología griega, Perseo mató al monstruo marino que iba a devorar a la princesa Andrómeda. Y la ballena, como símbolo del demonio, figura en un bestiario anglosajón del siglo IX. La referencia luciferina aparece todavía en una comparación de Ismael, quien en el combate final contra el cetáceo escribe

que «parecía que Moby Dick estaba poseída por todos los ángeles que cayeron del cielo». [12](#)

También el capitán Ahab encarna pulsiones muy elementales, que invitan a ver en él un símbolo con resonancias míticas. Al capitán Ahab los marineros le llaman el Viejo Trueno porque su aspecto es temible, con su pata de marfil que reemplaza la que le arrancó Moby Dick y cuyo extremo inserta en un agujero perforado en la cubierta, para mantenerse en pie. Sus descripciones son siempre siniestras y tremendistas. Ismael propone una imagen suya inequívocamente satánica, al escribir que «tenía el aspecto de un hombre

arrancado a la hoguera a quien el fuego ha recorrido todos los miembros sin llegar a consumirlos o sin llevarse una partícula de la compacta robustez de sus años». [13](#) A esta textura ígnea se añade una siniestra cicatriz blanquecina que le recorre todo el cuerpo, desde lo alto de su cabeza, como una marca diabólica. En otro lugar Ismael le compara a un oso pardo salvaje, que al igual que este plantígrado se refugia en periodos de hibernación, en los que «el alma de Ahab se encerraba en el tronco ahuecado de su cuerpo alimentándose de las sombrías garras de sus tinieblas». [14](#) Y el capitán Peleg lo describe como «un hombre grande, impío y como un dios»,

que lleva el nombre de un rey malvado de la antigüedad.<sup>15</sup> El monarca aludido por Peleg es Ajab, un rey israelí del siglo IX antes de Jesucristo que se dejó arrastrar al culto de los ídolos por su esposa fenicia, Jezabel, y fue acusado de impiedad por el profeta Elias.

Esta caracterización de resonancia infernal tiene su confirmación en la ceremonia del bautizo del arpón ballenero que ha fraguado el herrero del barco, pues Ahab pincha la carne de tres marineros paganos para templar el arma con su sangre, pronunciando a la vez la frase *Ego non baptizo te in nomine patris, sed in nomine diaboli*.<sup>16</sup> En un episodio anterior, y en concordancia con

este rito diabólico, un marinero asegura que el oriental Fedallah es el demonio disfrazado y que está ayudando a Ahab a encontrar a Moby Dick.<sup>17</sup> Y el protagonista parece confirmar su condición maligna cuando especula acerca de su caza de la odiada ballena blanca. En una ocasión proclama: «La cazaré doblando el cabo de Buena Esperanza, doblando el de Hornos y doblando el Maelstrom de Noruega, y doblando las llamas de la perdición antes de abandonar la empresa.»<sup>18</sup> Y poco después añade: «¡Dios nos cace a todos si no cazamos a Moby Dick hasta la muerte!»<sup>19</sup> En vísperas de enfrentarse a la ballena, Ahab entona una

invocación al fuego repleta de resonancias demoníacas, hasta el punto de que Starbuck le advierte que Dios está en contra de él.[20](#)

Por fin, tras meses de afanosa búsqueda del monstruo albino a lo largo y ancho de los océanos, Ahab se enfrenta con terca ferocidad a Moby Dick. Tal como describe Melville su postrer enfrentamiento se trata de un verdadero duelo de titanes, que no puede reducirse a un mero conflicto entre el hombre y la naturaleza. En la refriega Starbuck le dice al vengativo Ahab: «¡En el nombre de Jesús, basta ya de esto que es peor que la locura del diablo! (...) ¡El seguir cazándola es

impiedad y blasfemia!» Pero Ahab le replica: «Soy un lugarteniente de los hados, actúo bajo órdenes.»<sup>21</sup> Y Starbuck opinará más tarde que «me parece que desobedezco a mi Dios al obedecerle a él».<sup>22</sup> Tras un combate feroz, en el fragor de la lucha una cuerda rodea el cuello de Ahab, le estrangula y le arrastra hasta la ballena, para hundirse en las aguas del océano. Nada nos dice Melville de la suerte del cetáceo, acaso mortalmente herido, acaso inmortal, como especulan los marineros.

Se trata, como se dijo, de un verdadero duelo de titanes, pero queda flotando en el aire la pregunta de quién

representa al Bien y quién representa al Mal, en el supuesto de que encarnen efectivamente estos valores trascendentes. A Melville no le interesó aclarar más el asunto, tras haber sembrado tantas pistas metafísicas en su texto, mientras que enfatizó en cambio la airada voluntad de venganza de Ahab, hasta convertir su obsesión en su destino. *Moby Dick* es la historia de un peregrinaje obsesivo en pos de una ballena odiada, pero también es la historia de un destino nimbado de malignidad, de modo que Ahab y Moby Dick constituyen dos monstruos en cierto modo simétricos, un par reflectante que encarna con estruendo el principio de la

nemesis. Su epopeya se convierte, finalmente, en un rito de iniciación o de paso para Ahab, camino del más allá de los titanes, y para Ismael en el conocimiento del mal que comparten el hombre y la naturaleza, de la que éste procede.

Ya dijimos que el libro de Melville no comenzó a ser apreciado hasta los años veinte y fue entonces, durante el cine mudo, cuando empezó a ser adaptado a la pantalla. Warner Bros eligió impropriamente, para interpretar al capitán Ahab, al atractivo galán John Barrymore, al que se apodaba admirativamente *the Profile*, quien le dio vida en dos films titulados en

España *La fiera del mar*, en el mudo *The Sea Beast* (1926), de Millard Webb, y en el sonoro *Moby Dick* (1930), de Lloyd Bacon, ambos con el añadido de inadecuadas tramas amorosas. Después de la Segunda Guerra Mundial Orson Welles intentó infructuosamente adaptar *Moby Dick* al cine o al teatro. Por fin, en 1955 consiguió montar en Londres, en decorados muy austeros, su pieza *Moby Dick-Rehearsed*, en la que una compañía teatral de finales del siglo XIX ensayaba una adaptación de la novela en versos blancos, en los intervalos que le permitían sus representaciones regulares de *El rey Lear*. Por esta época intentó también

Welles crear una versión televisiva. Finalmente pudo rodar Welles en 1971 una versión condensada de aquella pieza teatral, con la particularidad de que interpretó en ella a todos los personajes, como había hecho ya en algunas emisiones radiofónicas de los años treinta.

John Huston quiso filmar desde 1942 este libro, que era su novela favorita, y que sería protagonizada por su padre, el actor Walter Huston. Pero hasta la siguiente década no pudo ponerla en pie sobre un guión escrito con Ray Bradbury, producida por Warner Bros y rodada en estudios británicos y parajes irlandeses y portugueses, con Gregory

Peck interpretando al capitán Ahab, Richard Basehart a Ismael, Leo Genn a Starbuck y Orson Welles en la breve pero imponente aparición del padre Mapple en su pulpito en forma de proa naval. Se inicia el film con una escena de Ismael caminando por el campo, quien durante un instante mira la cámara, disparando esta interpelación visual al espectador su voz en *off*, con la frase que inicia el libro: «Llamadme Ismael.» La fotografía de Oswald Morris se plasmó en una gama de colores fríos, simulando la tonalidad de la fotografía del siglo XIX, para lo que se añadió una capa gris a la emulsión. Huston afirmarí­a en sus memorias que se trató

de su película más difícil,<sup>23</sup> y que padeció un rodaje sumamente accidentado. Robert Benayoun ha asegurado que Huston interpretó que la ballena representaba a Dios, declarándole que «Ahab es el hombre que ha comprendido la impostura de Dios, destructor del hombre, y su búsqueda no tiende más que a confrontarle cara a cara bajo la forma de Moby Dick, para arrancarle su máscara».<sup>24</sup> En la escena final, Huston nos ofrece un estremecedor primer plano del ojo del cachalote y cuando emerge con Ahab enredado en las cuerdas que rodean al cetáceo, la postura de su cuerpo sugiere una crucifixión. *Moby*

*Dick* se estrenó en 1956 y le valió a Huston el premio al mejor director por parte de la Motion Picture National Board of Review y el New York Film Critics Award.

Gregory Peck reaparecería en el *Moby Dick* (1991) de Franc Roddam, serie televisiva coproducida entre Australia e Inglaterra, en la que encarnó al padre Mapple, mientras el papel del capitán Ahab era confiado en esta ocasión a Patrick Stewart.

## **La saga del espacio**

Si el océano era el medio natural del capitán Ahab, el imaginario planeta

Mongo será en el siglo siguiente el territorio aventurero de Flash Gordon. En 1851 todavía no podía hablarse de cultura de masas, mientras que en 1934, cuando nació *Flash Gordon* en la prensa norteamericana, la *masscult* estaba en pleno desarrollo, vehiculada por la radio, el cine, las revistas ilustradas, los cómics y la publicidad comercial. Por lo que atañe a los cómics, en 1929 se iniciaron sus series de aventuras, dibujadas con estilo gráfico naturalista, coincidiendo con la consolidación del cine sonoro. Entre 1929 y 1934 quedaron formalizadas en el mercado periodístico las series de aventuras exóticas en parajes coloniales, de

ciencia ficción, de intriga policial, de aviación y de western, apareciendo poco después las de aventuras medievales (*Prince Valiant*, de Harold Foster, en 1937). Así, durante la desesperanza colectiva de la Depresión, los cómics norteamericanos de aventuras propusieron a los atribulados ciudadanos unas euforizantes fugas imaginativas desde la ingrata realidad del presente a lejanos y exóticos países (el mundo colonial de la anteguerra), a los cielos (series de aviación), al pasado (Edad Media, western), al futuro y a otros universos galácticos (ciencia ficción) y a profesiones muy estimulantes (detective, agente secreto,

piloto). Esta enérgica tarea de evasión imaginaria y de consolación social tuvo su natural complemento y refuerzo en la industria cinematográfica y en la radio, con las que los cómics interactuaron trasvasando con frecuencia sus temas y personajes.

El 7 de enero de 1929 había aparecido la primera serie dibujada de ciencia ficción espacial, Buck Rogers, con guión de Philip Nowlan y dibujada por Dick Calkins. Para competir con ella, Joe Connolly, de la agencia periodística King Features Syndicate, propuso en 1933 a Alex Raymond la creación de otra del mismo género. Nacido en 1909, Alex Raymond

(Alexander Gillespie Raymond) poseía formación académica por haber estudiado en la Grand School of Art de Nueva York, y había hecho su aprendizaje en el medio trabajando como ayudante de Russ Westover, Chic Young y Lyman Young. Propuso Raymond a Connolly un viaje en cohete alrededor de la Tierra en veinticuatro horas, pero su idea fue rechazada, a la vez que se tomaba como punto de partida el argumento de la novela *When the Worlds Collide* (1932), de Philip Wylie y Edwin Balmer. Con este origen empezó a publicar Raymond la saga dominical de *Flash Gordon* el 7 de enero de 1934, el mismo día en que

aparecía también su serie protagonizada por Jungle Jim, cazador en las selvas de Sumatra, Borneo y Malaysia, y, el 22 del mismo mes, añadió todavía la serie *Secret Agent X-9*, escrita por Dashiell Hammett, que abandonó en noviembre de 1935. Raymond escribió y dibujó las primeras entregas de *Flash Gordon*, pero pronto tuvo que pedir ayuda a Don Moore, en calidad de guionista. Moore había sido editor de la revista *Argosy*, en la que había publicado relatos espaciales de Edgar Rice Burroughs y Abraham Merritt, cuyos barrocos universos imaginarios (más que los de Verne o H. G. Wells) influyeron en la configuración de la serie. Junto con la

saga de Tarzán, la serie de Raymond inició la épica heroica en el medio, combinando las tiras diarias dibujadas por Austin Briggs desde 1940 y las suyas dominicales en color, que concluyeron en 1944, al incorporarse Raymond al ejército como capitán de marines, y que son las que aquí tomaremos en consideración.

Reproduciendo el argumento de *When the Worlds Collide*, la serie empieza con la amenaza de un planeta que se precipita contra la Tierra. El científico Hans Zarkov trata de evitarlo y emprende un viaje en cohete para chocar contra él, embarcando a bordo en el último momento a Flash Gordon —

graduado en Yale y jugador de polo— y a Dale Arden, quienes víctimas de un accidente aéreo causado por un meteorito desprendido del planeta fueron a parar a sus dominios. De esta manera queda configurado el terceto protagonista Flash-Dale-Zarkov que va a parar al planeta Mongo. Flash es el héroe, musculoso y de perfil anglosajón, que lidera el equipo, como ocurre en otros colectivos protagonistas en estas series, en los que destaca la figura de la «novia eterna», la compañera idealizada y a veces asexuada del héroe, pues jamás se dice de ellos que estén casados o abriguen proyectos matrimoniales (lo que resultaría prosaico y burgués), sin

que haya tampoco constancia de que se acuesten juntos (lo que resultaría demasiado permisivo). Dale Arden no tiene profesión ni estatuto familiar conocido y, además de ser la fiel «novia eterna» de Flash, es también una «eterna celosa», por los numerosos devaneos del héroe con reinas y princesas competidoras. Y Hans Zarkov (a quien las censuras de Mussolini y de Franco despojaron de su sonoridad rusa transformándolo en Zarro) supone una reconversión del clásico «sabio loco», quien, como deuteragonista, pone el saber científico al servicio del héroe. Es rechoncho, barbudo y con claros en el cabello, para no competir estéticamente

con el héroe, de quien es su humilde auxiliar.

El antagonista principal de Flash es el emperador Ming, quien reina despóticamente en el planeta Mongo, un imperio multirracial en el que Flash tejerá alianzas y se enfrentará a antagonismos diversos. Ming es un trasunto de los emperadores totalitarios del Extremo Oriente, aunque viste suntuosos trajes de vago estilo renacentista europeo, con capa o sin ella. Su nombre y su fisonomía son orientales, de piel amarilla y ojos oblicuos, aunque sus puntiagudas orejas remiten más bien a la iconografía maligna de Nosferatu. Para completar el

cuadro, su ídolo principal se llama Tao y su lugarteniente es el general Lin Chu. Ming encarna, en definitiva, el llamado por entonces «peligro amarillo» (*yellow peril*), consolidado en el imaginario occidental con la rebelión de los bóxers en China, pero cuya memoria histórica se remontaba a las amenazas de los hunos en Europa y al expansionismo posterior de Genghis Kan. El peligro amarillo se había ya manifestado en la cultura popular con las novelas de Sax Rohmer sobre el perverso Doctor Fu Manchu, líder de la sociedad secreta Si-Fan que aspiraba a dominar el mundo. La serie se inició en 1913 y, en los años veinte, empezó a ser trasvasada al cine

con el actor Harry Agar Lyons. En 1929 se iniciaron sus versiones sonoras con Warner Oland protagonizando al villano en tres films. Pero en 1932 pasó a interpretarlo Boris Karloff en *La máscara de Fu Manchú* (*The Mask of Fu Manchu*), de Charles Brabin, y llama la atención la similitud de la caracterización del actor, con sus largos bigotes cayendo a ambos lados de la boca, con la dibujada por Raymond. El emperador Ming fue, en pocas palabras, un perverso Fu Manchú galáctico, que ilustró a la perfección el imperativo metonímico de la serie, en la que el físico expresaba la catadura moral de los sujetos.

Al principio la serie se estructuró con una simetría antagónica activada por el deseo sexual, pues Ming pretendía a Dale Arden, mientras que su hija Aura (quien pronto perdió sus rasgos orientales) acosaba a Flash, de manera que los pretendientes sexuales eran los malvados extraterrestres y los acosados los terráqueos. Ming conseguiría en 1940 raptar a Dale pero, agotado este filón erótico, la acción cederá luego el paso a intrigas de palacio y guerras dinásticas en otras regiones de Mongo.

Un erotismo controlado, acorde con las normas de la época, recorre toda la serie. Hay erotismo en los (des)vestidos de la princesa Aura, de Dale Arden y de

las restantes fémininas con mando en el planeta, que portan trajes vaporosos o atuendos de odaliscas. En una viñeta de junio de 1935 Dale, con la espalda desnuda, es azotada por una esclava de la princesa Azura, quien contempla la escena con delectación. Gratificando el ego masculino del lector, Flash es deseado por hermosas mujeres a lo largo de la serie. En mayo de 1935 Azura le da a beber una droga que le produce amnesia para poder seducirle. Al año siguiente la reina Undina, de Coralia, le secuestra bajo el mar. En 1938 enamora a la condesa Sonja, quien le da un beso por sorpresa, causando celos a Dale. Y, al no ser correspondida,

libera por despecho al emperador Ming, que Flash había hecho prisionero (abril de 1938). También la reina Fria, de Frigia, se enamora de Flash y quiere retenerle, causando celos en Dale (junio de 1939). Atrapado en enredos amorosos que le desbordan, Raymond escribe: «Anonadado con la complejidad de las emociones femeninas, Flash decide emplear sus energías en reparar el equipo» (10 de septiembre de 1939). La bella Rena se enamora de Flash y decide seducirle, disfrazándose de chico para poder acompañarle en una expedición, pero a causa de una explosión tiene que quitarse el capuchón y le abraza con

pasión (20 de octubre de 1940). También Desira, reina de Trópica, se enamora de Flash (febrero de 1942). Todo esto es posible porque la princesa Aura, la hija de Ming, ha desviado su inicial atención amorosa de Flash hacia el príncipe Barin, a quien Ming usurpó su trono, y con quien acaba casándose para convertirse ambos en los reyes de Arboria, el Reino del Bosque (17 de noviembre de 1935). Esta boda la convierte en enemiga de su padre y Ming trata de raptar a su hijo, nacido en noviembre de 1938.

El atractivo que irradia Flash Gordon deriva de su físico atlético, rubio y de tipología nórdica, que le

convierte en un caballero andante del espacio, y cuando lucha contra los temibles dragones que pueblan Mongo evoca en el imaginario del lector, con su perfil ario y titánico, el mito germano de Sigfrido. No posee, ciertamente, los superpoderes de Sigfrido, pero en cada situación de peligro se le ocurre una idea brillante para sortearlo. A veces ha sido calificado como un «Robin Hood de Mongo», por sus hazañas altruistas en un mundo que posee estructuras de poder feudales.

En efecto, Mongo aparece como un mundo mucho más avanzado científicamente que la Tierra, pero mucho más atrasado políticamente,

aunque Raymond no pivota la aventura en sus aspectos tecnocientíficos, en contraste con las ficciones clásicas de Julio Verne o H. G. Wells. En su universo se mezcla el futurismo de sus astronaves y lanzacohetes con el arcaísmo de sus túnicas, espadas y lanzas, para generar un sugestivo arcaicofuturismo, formando una amalgama de épica occidental y de tabulaciones y bestiarios propios de las mitologías orientales, con sus hombres-halcones, hombres-león, tigrones unicornios, lobos acorazados, hombres-pantera, dáctilo-murciélagos, octopinzas, serpientes cornudas, constrictosaurios, peces korvia,

devorosaurios, ratardillas voladoras, magnodermos, hombres-colmillo, tridentaurios, turtodones gigantes, dragones vampiro y cavernosaurios. En la panoplia tecnológica, el diseño de los aparatos futuristas ofrece, en cambio, el delicioso aroma del gusto estético de los años treinta, con sus espaciogiros, rayos acetilenos, cohetes submarinos, hidrociclos, espaciógrafos (televisores), nitrocañones, optoscopios, rayos antiexplosivos, bombas atómicas (en 1935), rayos paralizadores, armotanques, termitones, submarinos aéreos, rotoplanos (helicópteros), rayos antiexplosivos, pistolas caloríficas, visógrafos, pantallas de rayos mentales,

aerotorpedos, cañas sónicas, fusiles químicos, cañones ultrasónicos, etc.

En este universo arcaico-futurista, de cartografía caprichosa y exuberante, se desarrolló la saga de *Flash Gordon*, más próxima a las fabulaciones de «mundos perdidos» que a las ficciones científicas propiamente dichas. Con razón ha situado Francis Lacassin a la serie «en los confines de la *space opera*, del melodrama interplanetario y de las fabulaciones maravillosas». [25](#)

Con su textura onírica, la serie se convirtió en un verdadero laboratorio gráfico para Raymond y su estilo fue evolucionando y depurándose. A partir de 1935 su dibujo adquirió la

suntuosidad propia de las ilustraciones de los magazines. Y en 1938 abandonó los globos con diálogos inscritos, colocando el texto en la parte baja o alta de la viñeta, para que no estorbara su composición. Con una acción trepidante, sin pausas ni remansos reflexivos, la calidad del dibujo casi siempre redimió la puerilidad y el maniqueísmo de las aventuras, pues la anécdota era menos importante que su escenificación plástica. Sus imágenes demostraron que con arquetipos elementales y situaciones redundantes podía construirse un brillante espectáculo visual, con paisajes y arquitecturas grandiosas, otorgando primacía a la ilustración

sobre la literatura, en un medio al que conviene más la definición de «figuración narrativa» que la de «literatura dibujada» que a veces se le otorga. Aunque es obvio que la sustancia mística y la tensión poética de *Moby Dick* aquí han desaparecido en favor de la plástica de la acción física, reflejo de los nuevos valores del capitalismo maquinista.

Con su sensibilidad manierista, Alex Raymond desplegó su virtuosismo dibujando figuras en acción violenta. Oreste del Buono se ha referido con pertinencia a la «belleza estatuaria» de sus figuras, señalando que su manierismo heroico enlaza con la

tradición del dibujo inglés prerromántico de figuras titánicas, como la representada por Blake y Fuseli.<sup>26</sup> Ante su despliegue de violencia física estetizada, Del Buono se pregunta también si hay gran diferencia entre su fastuoso mito, de corte muy marinettiano, y los que inculcaba el régimen de Mussolini en su adolescencia.<sup>27</sup> Es una pregunta pertinente, que nos obliga a abordar la dimensión política del mito.

La serie no fue impermeable a los dramáticos avatares de la política internacional. Inicialmente, la estructura política de Mongo era plenamente medieval, regida por un emperador pero

fragmentada en numerosos reinos, principados, ducados y condados, calcados del mosaico arcaico europeo. Pero en 1937 se produce una paulatina transición de este mundo feudal y se pasa a un imperio totalitario regido cruelmente por Ming, con algunas alusiones políticas antinazis desde el año siguiente, como los cascos de sus soldados. El 12 de enero de 1941 Raymond presenta un campo de concentración cuyos guardianes llevan estampadas calaveras en el pecho, como eco del emblema de las SS alemanas, y se saludan alzando la palma, al modo fascista (2 de marzo de 1941). A la semana siguiente Flash consigue

infiltrarse disfrazado de guardián y llega hasta la sección de presos políticos, en la que se hallan Dale y Zarkov. La tiranía de Ming conduce a una revuelta popular liderada por Flash, con el apoyo de Barin y Aura, quienes consiguen liberar al planeta de la dictadura y encerrar a su policía secreta en un campo de concentración. El protagonista puede finalmente proclamar la república de Mongo, fundada en los principios de libertad y justicia para todos (15 de junio de 1941). Faltaba entonces una semana para que Hitler invadiera la Unión Soviética y seis meses para que Estados Unidos entrara en la guerra mundial.

El 22 de junio, coincidiendo con el ataque a la URSS, Zarkov consigue interceptar en Mongo mensajes de la Tierra que informan acerca de la guerra. La noticia captada afirma que Stukin, la espada roja, está en marcha. ¿Se trata de una alusión al «rojo» Stalin? Flash le dice a Dale: «¡No habrá paz hasta que todos los hombres sean libres!» y decide volver a la Tierra. El 6 de julio Flash, junto con Dale y Zarkov, regresan a la Tierra, son recogidos en el océano por un destructor norteamericano y arrestados como sospechosos. Engañados por un científico desleal, pasan a trabajar en la fabricación de armas secretas para el enemigo, pero

consiguen desenmascararle. A partir de este momento todo resulta muy confuso, incluso después del ataque japonés a Pearl Harbor en diciembre. La confusión deriva de que los enemigos no son identificados como japoneses ni como alemanes, pues si bien en octubre de 1941 comparece un capitán Von Noz (de nombre y aspecto germano), pero que saluda con el puño cerrado, también en su bando se hallan el almirante Krogoff y el comandante Gorin (de nombres rusos), mucho después de que el pacto germano-soviético hubiera sido hecho trizas. Y el 7 de diciembre de 1941, el día del ataque japonés a Pearl Harbor, Raymond se desenmascara atribuyendo a

un avión ruso de combate la condición de enemigo. ¿Figuraba Raymond en el bando de quienes creían que el «enemigo principal» era la URSS y no Alemania? Probablemente sí. Pero el ataque japonés sirvió para que Flash fuera nombrado mayor del cuerpo de aviación (21 de diciembre de 1941) y el presidente Roosevelt, de espaldas, le condecorase (28 de diciembre).

Raymond se sintió incómodo en aquella guerra, en la que no había ni dragones ni princesas enamoradizas y en la que su país combatía al lado de la URSS, y su héroe decidió que para ganarla se necesitaba radium para el cañón de rayos, y para conseguirlo

regresó a Mongo con Dale y Zarkov el 11 de enero de 1942. Regresó en realidad al planeta porque era ya su hábitat natural, en el que se desenvolvía a gusto, mientras que la guerra terrestre no permitía los fantasiosos barroquismos de sus aventuras planetarias. En definitiva, su intervalo terráqueo duró desde el 13 de julio de 1941 al 11 de enero de 1942: sólo seis meses. Pero sus nuevas aventuras planetarias carecieron de fuste y resultaron sosas y repetitivas.

En 1935 Flash Gordon se convirtió en protagonista de un serial radiofónico y en 1936 la productora cinematográfica Universal Pictures Co. compró a King

Features Syndicate los derechos de un lote de sus personajes dibujados, entre los que estaba incluido. Ese mismo año apareció la producción británica *La vida futura (Things to Come)*, dirigida por William Cameron Menzies, quien era ya por entonces un prestigioso escenógrafo, y cuyos espectaculares decorados aparecían contaminados por la estética de la serie. La Universal produjo en el mismo 1936 su primer serial sobre este personaje, titulado *Flash Gordon*, en trece episodios dirigidos por Frederick Stephani y protagonizados por el nadador olímpico Larry «Buster» Crabbe, un émulo de Johnny Weissmuller, y por Jean Rogers

como una virginal Dale Arden. Con un coste de 500.000 dólares, en su producción se reutilizaron decorados de *La novia de Frankenstein*, de James Whale. En 1938 produjo la Universal *Flash Gordon Trip to Mars*, en quince episodios dirigidos por Ford Beebe y Robert Hill. Y en 1940 apareció *Flash Gordon Conquers the Universe*, en doce episodios realizados por Ford Beebe y Ray Taylor, que concluían con la derrota definitiva de Ming y la proclamación de Flash como conquistador del universo. Los dos primeros seriales fueron luego condensados en formato de largometraje con los títulos respectivos de *Rocketship* y *Marte ataca a la Tierra*

(*Mars Attacks the World*), este segundo editado en 1939 para aprovechar la polvareda publicitaria que había originado Orson Welles con su emisión sobre la guerra de los mundos en octubre de 1938. En 1974 apareció la parodia erótica *Flesh Gordon*, de Michel Bienveniste y Howard Ziehn, en la que el rayo destructor de Ming producía el efecto de excitar sexualmente a los personajes. Y en 1980 Diño de Laurentiis produjo en Inglaterra un suntuoso *Flash Gordon* con Sam Jones en el papel protagonista, una erótica Ornella Muti en el de la princesa Aura, Melody Anderson en el de Dale Arden y Max von Sydow en el del

emperador Ming. Con buenos efectos especiales, ofreció el *look* de un *peplum* planetario, adornado con música de rock en la banda sonora.

## **El héroe meritocrático**

En 1981, en el reflujo conservador que siguió a una década políticamente turbulenta, apareció en las pantallas cinematográficas el arqueólogo aventurero Indiana Jones, que muy pronto se convirtió en un icono popular de la sociedad meritocrática. En su primera aparición en la pantalla, *En busca del arca perdida* (*Raiders of the Lost Ark*, 1981), su irrupción inicial en

el encuadre estuvo precedida por la aparición de su látigo en acción. Su látigo fue, en efecto, un símbolo emblemático de su habilidad y de su poder, preferido por el protagonista a las armas de fuego. El látigo era signo de destreza y de dominación a la vez, aunque no podían ignorarse sus estimulantes connotaciones sadomasoquistas. Detrás del látigo aparecía inmediatamente después en la pantalla Harrison Ford, elegido por el director Steven Spielberg y el productor ejecutivo George Lucas como protagonista a raíz de su éxito en *La guerra de las galaxias* (*Star Wars*, 1977), tras descartar a Tom Selleck. En

la última entrega del ciclo, titulada *Indiana Jones y la última cruzada* (*Indiana Jones and the Last Crusade*, 1989), se mostraría al adolescente Indiana Jones como *boy-scout* en Utah, en 1912, para explicar el origen de su habilidad con el látigo, utilizado *in extremis* para hacer frente a un león tras caer, al ser perseguido, en el vagón de un circo.

El látigo era un adminículo importante en la caracterización de Indiana Jones, que se sumaba a otros accesorios significativos para definir su tipología. Su sombrero procedía del que Humphrey Bogart portaba en *El tesoro de Sierra Madre* (*The Treasure of the*

*Sierra Madre*, 1948), el admirable film de John Huston, añadiéndole un aura cinéfila. Bajo el sombrero aparecía su rostro mal afeitado, acorde con la moda del «desafeitado» de la época —con antecedentes tan ilustres como Clark Gable—, como signo positivo de virilidad. Su cazadora de cuero y su zurrón complementaban su caracterización en los parajes agrestes del Tercer Mundo que frecuentaba en sus arriesgadas expediciones. Eran, en una palabra, los atributos de su uniforme aventurero.

Spielberg y Lucas eran dos cineastas amamantados por la cultura de la imagen, como no lo habían sido los

directores de generaciones precedentes, que venían preferentemente del teatro, de los espectáculos de variedades o de los meritoriajes en el *show business*. Por eso Indiana Jones nació como una destilación iconofílica de los héroes dibujados o filmados que habían alimentado su imaginación desde su adolescencia. Indiana Jones era una abstracción, una suma de atributos procedentes de la familia de los héroes de la cultura de masas del siglo, acumulando erudición, astucia, decisión, sangre fría, habilidad, valentía, agilidad... y una pizca de cinismo que alejaba toda «voluntad heroica». Su nombre, que era el del perro de Lucas,

combinaba un prosaico apellido de americano medio con otro que evocaba el mundo aventurero de la conquista del Oeste y que había servido para designar a un estado de la América profunda.

Pero Indiana Jones era también, como tantos héroes de la cultura de masas, un héroe con una doble identidad (como Superman, el Zorro o la Sombra), pues por una parte era un apacible profesor universitario —con atuendo (corbata, gafas, afeitado impecable) y modales académicos— y por otra un arqueólogo en funciones de aventurero audaz, dibujando el perfil de un héroe meritocrático. Como profesor era reflexivo y erudito, admirado por sus

alumnas, y como aventurero era arrojado, agresivo y acrobático, evocando acaso a algunos famosos intelectuales que en el pasado siglo fueron también ejemplares hombres de acción, como Ernest Hemingway, Antoine de Saint-Exupéry y André Malraux. De este modo se cincelaba en la pantalla el nuevo héroe meritocrático, movilizado por su sabiduría académica, pero cuyas dotes prácticas se plasmaban simbólicamente en su hábil manejo de un arcaico látigo, que expresaba factualmente su competencia ejecutiva.

Era Indiana Jones, como se dijo, una destilación de la iconografía y de las situaciones extremas que se prodigaron

en los *pulp magazines* y los seriales cinematográficos de aventuras de serie B de los años treinta y cuarenta, aunque esta vez comparecían en color, con medios abundantes y con los sofisticados trucajes aportados por la Industrial Light and Magic de Lucas, en películas cuyos presupuestos no bajaban de los veinte millones de dólares. Las películas de Indiana Jones, cuyas intrigas transcurrieron en unos años treinta en que el mundo colonial era todavía exótico y no turístico como ahora, interpelaron eficazmente la memoria cinéfila de las viejas aventuras maniqueas que protagonizaban Errol Flynn, Randolph Scott, Lex Barker o

Larry «Buster» Crabbe, en selvas u océanos, a mayor gloria de sus invictos héroes. Y no es casual que apareciesen durante el neoconservadurismo de los años ochenta, plasmado en la presidencia de un ex actor de aquellos films, Ronald Reagan, y de apogeo de la moda *retro* en la cultura de masas. En la época evocada por estas películas, que se alimentaban del imaginario de otras películas, todavía podían aparecer héroes aventureros en los escenarios del mundo colonial sin padecer mala conciencia política.

Pero los cambios producidos desde entonces, que imponían muchos tabúes en la representación del mundo colonial,

explican que Spielberg optase por convertir de nuevo a los alemanes nazis, enemigos políticos inequívocos, en referentes de malignidad eterna, transhistórica e irredimible, lo que por demás tenía pleno sentido para un director judío y con la ventaja de que el espectador sabía que al final perderían la partida. Los alemanes nazis fueron los enemigos en la primera y en la tercera entrega del ciclo, mientras que en la segunda el mal estuvo representado por la barbarie pagana de una sociedad colonial, lo que justificaba la dominación política y civilizadora británica. Y, por encima de estas contingencias políticas, Spielberg y

Lucas optaron por colocar como metas de cada aventura objetivos de naturaleza religiosa y sobrenatural, propios del judaísmo en la primera entrega, del hinduismo en la segunda y del cristianismo en la tercera, aureolados siempre de atmósferas esotéricas. El atrasado mundo colonial aparecía así como el depositario del misterio y de la sabiduría antigua.

El esquema narrativo de estas películas, a las que resultan enteramente aplicables los modelos estructurales propuestos por Vladimir Propp para los cuentos infantiles, está asentado en el itinerario-búsqueda, en el que el héroe debe superar una serie de pruebas para

conseguir su objetivo. Como en las viejas leyendas, el objetivo es algún tesoro que significa poder, pero también conocimiento o sabiduría. Y en esta búsqueda Indiana Jones se enfrentará con dificultades naturales y con la competencia de sus rivales humanos. De ahí deriva la violencia de sus acciones, en escenas hipercinéticas, que encuentra finalmente su fuente de legitimación en la cultura e incluso en la espiritualidad. Pero el motor de la exigencia académica convierte también a Indiana Jones en un paradójico «héroe involuntario», al que las circunstancias involucran, sin desearlo, en batallas sin cuento. En las tres aventuras comparece alguna mujer

atractiva en su proximidad, pero nunca se desarrolla seriamente una historia de amor —lo que más se acerca a ello es la segunda entrega—, pues aunque Indiana Jones es un héroe heterosexual, una parte de su fascinación deriva de que es un «duro» atractivo pero inconquistable, lo que preserva su libertad de acción y su disponibilidad futura. De todas formas, la biografía de Indiana Jones está hecha de muchas biografías simultáneas, pues desde 1981 vivió una vida (¿paralela?, ¿complementaria?) en viñetas de cómics mensuales, editados por la Marvel Comic.[28](#)

En la primera entrega, *En busca del arca perdida*, Indiana Jones competía

con los nazis en la busca en Oriente Medio del Arca de la Alianza hebrea, en la que se depositaron las tablas de la ley mosaicas y que, según el Libro de Josué, obró el prodigio de derribar las murallas de Jericó. Los alemanes deseaban utilizar su poder como un arma secreta al servicio de los intereses militares de un Hitler que, como es sabido, estaba fascinado por el esoterismo y las prácticas mágicas. El arqueólogo francés Rene Belloq (Paul Freeman), rival de Indiana Jones y aliado con los nazis, define al Arca de la Alianza como un «transmisor para hablar con Dios». Apresados Indiana Jones y su amiga Marion por los

alemanes, al final, en una gruta que sirve como base naval alemana en el océano Índico, se procede a abrir el Arca con un ritual judío oficiado por Belloq. Pero del arca surgen unos rayos terribles y unos efluvios de energía mortífera que destruyen a los que la rodean, mientras Indiana Jones le pide a Marion, como Lot a su mujer, que cierre los ojos y no mire aquella devastación de origen divino. El Arca de la Alianza se ha convertido en una caja de Pandora, que lanza en su entorno el fuego divino que arrasó Sodoma. Se trata, en definitiva, de una venganza teológica y política hebrea contra los nazis, puesta pertinentemente en escena por un

director judío.

La segunda entrega, titulada *Indiana Jones y el templo maldito* (*Indiana Jones and the Temple of Doom*, 1984), fue la más endeble y se escoró hacia el género terrorífico, pues mostró a Indiana Jones en Asia, a la busca de una piedra sagrada, pero esta búsqueda le conducía finalmente a aliarse con los fusileros británicos en la India para destruir una sanguinaria secta de adoradores de Kali, que raptaba niños y efectuaba sacrificios humanos. En esta ocasión se mostraba el paternalismo civilizador occidental contrapuesto a la barbarie indígena en la India, aunque la historia no podía tomarse muy en serio, pues contenía

escenas tan inverosímiles, propias de una viñeta de cómic, como la que mostraba la caída del protagonista desde un avión usando una lancha hinchable a modo de paracaídas.

El ciclo fue clausurado por *Indiana Jones y la última cruzada*, en donde el protagonista buscaba el Santo Grial, compitiendo de nuevo con los alemanes nazis. Retomando un hilo del ciclo artúrico, Spielberg presentaba por vez primera al distante y frío padre del héroe, interpretado por Sean Connery, en el papel de un sabio arqueólogo que ha conseguido localizar su paradero y que es raptado por los alemanes para arrebatarse su información. La elección

de Sean Connery, con cincuenta y nueve años, aureolado en la memoria cinéfila por su actuación como James Bond, permitió formular una elipsis imaginaria desde el espionaje electrónico a la búsqueda de la trascendencia. Por otra parte, Indiana Jones era un hijo cultural de James Bond en el imaginario cinéfilo y su relación se complicaba en este film porque ambos se habían acostado con la perversa Elsa (Alison Doody), Eva sexuada y traidora al servicio de los nazis que seducía a padre e hijo, creando una rivalidad pseudoedípica entre ellos.

Para Indiana Jones, la búsqueda del Grial pasaba entonces por la búsqueda

del padre perdido —la búsqueda del buscador—, doblemente perdido (afectivamente y físicamente), en una tarea que vinculaba la divinidad oculta a la paternidad perdida. Al final el cáliz era hallado en el interior de una cueva, la tercera gruta-útero de la serie, tras la caverna en que se abrió el Arca de la Alianza y la gruta de los sacrificios humanos en el segundo film. Su padre, malherido, se curaba al beber agua en el sagrado cáliz y se producía la reconciliación paternofilial, de modo que si en el film anterior Indiana Jones se había convertido en generoso padre funcional de los niños secuestrados por la secta de Kali, en esta ocasión era

sujeto pasivo de la bendición de un padre recuperado. Como ocurría con el Arca de la Alianza que se resistía a la apropiación, el esquivo cáliz caía por un precipicio y el padre del protagonista le pedía que no insistiera en su búsqueda. Entonces la caverna se derrumbaba, en un final que constituía un eco moral del apocalipsis ígneo que clausuraba *En busca del arca perdida*. Spielberg nos reiteraba el mensaje de que los seres humanos jamás podrán poseer ni dominar a la divinidad.

# VI. La vida es sueño

*Alicia (1865), Dorothy Gale (1900),  
Little Nemo (1905)*

## Los sueños de un clérigo victoriano

Los sueños de Alicia, que fueron invenciones despiertas de un clérigo anglicano tímido y reprimido, figuran entre las páginas más portentosas de la

literatura del siglo XIX y se erigieron, por derecho propio y sin pretenderlo, en precursoras de la poética dadaísta, mereciendo ser señaladas por André Breton como pioneras del surrealismo. Pero su historia empezó de un modo rutinario y apacible. En el caluroso 4 de julio de 1862 dos clérigos, uno de ellos el diácono y profesor de matemáticas Charles L. (Lutwidge) Dodgson, navegaban en barca cerca de Oxford, en compañía de Alicia Liddell, de diez años, y sus hermanas Lorina y Edith. Atendiendo a sus requerimientos, Dodgson improvisó un cuento, como solía hacer con frecuencia, pero en esta ocasión estuvo especialmente inspirado

y su fantasioso relato cautivó a la pequeña Alicia hasta el punto de que pidió que se lo escribiese. Aquella misma noche Dodgson empezó a redactarlo, pero su versión completa, titulada *Aventuras subterráneas de Alicia*, no estuvo lista hasta noviembre de 1864 y Dodgson le regaló su texto, ilustrado por él mismo, como presente de Navidad. Este manuscrito se convertiría en el germen de *Alicia en el país de las maravillas* (*Alice's Adventures in Wonderland*), que se publicó en julio de 1865, con cuarenta y cinco ilustraciones de John Tenniel. Firmó Dodgson su libro con el seudónimo Lewis Carroll, que derivaba

de la traducción latina de sus nombres Charles Lutwidge (Carolus Ludovicus), debidamente invertidos (Ludovicus Carolus) y retraducidos luego al inglés: Lewis Carroll. En pocas palabras, un retruécano lingüístico a los que tan aficionado era el profesor de matemáticas y lógica, y con el que firmó siempre sus fantasías, mientras reservó Dodgson para sus textos académicos.

Hijo de un clérigo anglicano, Dodgson había sido ordenado diácono en 1861, pero no progresó en el escalafón eclesiástico porque pensó que su ligera tartamudez perjudicaría sus tareas de predicación. En realidad, su tartamudez debe ponerse en conexión

con su timidez y ésta con su represión sexual, hasta el punto de que muchas veces se ha visto en el Conejo Blanco de su cuento, atildado, tímido y de voz temblorosa, un *alter ego* imaginario del autor. Probablemente este cuento, y su secuela de 1871, constituyeron un desquite inconsciente de su esclavitud académica a la lógica y al rigor matemático, aparcada —no del todo, como veremos— al fabricar una fantasía infantil. O, dicho de otra manera más cruda, tal vez la presión del mórbido rigorismo puritano, que le apartó de los placeres mundanos, canalizó la imaginación de Dodgson hacia esos mundos imposibles que le fascinaban.

En el sueño-cuento relatado por Dodgson no aparecen otros personajes infantiles aparte de Alicia, salvo su hermana en el preámbulo y el desenlace, lo que evidentemente realza el protagonismo de Alicia. Porque Alicia ocupaba obviamente un lugar muy especial en los afectos del diácono. Esto no es ningún secreto y Dodgson dejó escrito que, de las muchas «niñas amigas» que frecuentó en su vida, ninguna supuso para él lo que significó Alicia Liddell. Su pasión por las niñas —mientras sentía aversión hacia los niños— está perfectamente documentada en sus fotografías de niñas menores de catorce años, que retrató con amorosa

delectación, vestidas o desnudas. Precisamente la mayor productividad fotográfica de Dodgson tuvo lugar en 1863-64, cuando preparaba *Alicia en el país de las maravillas*.

La pasión de Dodgson hacia las niñas ha ofrecido abundante materia para la especulación, de la que no se ha excluido la hipótesis ninfoléptica. El tránsito de la infancia a la pubertad le inducía, invariablemente, sentimientos melancólicos irreparables, propios de la pérdida o el duelo. En su diario escribió que «por lo común, la niña se convierte en un ser tan diferente cuando se transforma en mujer, que nuestra amistad, también ella, se ve obligada a

evolucionar: en general esta evolución se traduce por el paso de una intimidad afectuosa a relaciones de simple educación que consisten en intercambiar una sonrisa y un saludo cuando nos encontramos». En el caso de Alicia Liddell, su favorita indiscutida, existe un enigma jamás aclarado. La señora Liddell prohibió en 1864 que su hija, entonces con doce años, volviera a ver a Dodgson y se ha especulado, acerca de tal ruptura, con la posibilidad de que el clérigo, que tenía veinte años más que Alicia, le sugiriese una futura unión matrimonial con ella. El caso es que en abril de 1865 Dodgson anotó melancólicamente en su diario: «Alicia

parece notablemente cambiada, aunque es harto dudoso que sea para mejor. Probablemente está entrando en la fase de la pubertad.»<sup>1</sup>

Jamás podremos saber si la psicología y el carácter de Alicia Liddell son concordantes con los de la protagonista del cuento de Dodgson. Aunque la Alicia ficticia es rehén de la educación y urbanidad propias de la burguesía victoriana acomodada, a la que pertenecía su amiga, en el relato se manifiesta con sentido de la curiosidad, típica de la edad infantil, con espíritu de iniciativa e incluso con cierta audacia exploratoria, e inconformista y resopndona desde el formalismo de su

educación burguesa. En un pasaje, por ejemplo, se ofende porque la tortuga supone que en su colegio ha recibido lecciones de lavado, lo que considera una tarea servil impropia de su clase. Con razón escribió el autor a su editor Macmillan: «No creo que el libro pueda ser apreciado entre las clases sociales inferiores.» Pero nunca sabremos si la psicología de esta Alicia se corresponde con la de Alicia Liddell.

En realidad, el relato de *Alicia en el país de las maravillas* constituye un sueño dentro de un sueño. Al principio del cuento la protagonista está con su hermana junto al río, una situación cuya objetividad será corroborada cuando se

despierte al final. Pero su somnolencia veraniega le introduce —e introduce al lector— en su flujo onírico cuando un conejo blanco con grandes ojos rosáceos y chaleco se le cruza por delante, lamentándose de que se le está haciendo tarde, y a Alicia no le sorprende este animal antropomorfo y parlante, que procede de la fauna mítica de Esopo. Pero resulta llamativo que a continuación a Alicia le sorprenda que el Conejo Blanco consulte su reloj, pues tal sorpresa supone cierto grado de autoconciencia del propio sueño, lo que es propio de ciertos estados de duermevela. A partir de este momento ya todo será posible. Siguiendo al conejo,

Alicia entra en una madriguera, por cuya pendiente cae (por un útero terráqueo, añadiría tal vez un psicoanalista) y esta pendiente establece la entrada en otro universo, con su acelerada caída al «más allá» onírico. Pero lo notable de esta prolongada caída es que en ella Alicia se queda dormida.<sup>2</sup> De manera que, a modo de cajas chinas, Alicia sueña que sueña y se despierta del efímero segundo sueño al caer en el fondo de la madriguera.

El desenlace del sueño también está bastante elaborado por Dodgson. La Reina ordena que corten la cabeza a Alicia y ella se rebela y recupera su tamaño normal. Las cartas de la baraja

vuelan por el aire y caen sobre su cara. Alicia se las quita, pero entonces despierta y comprueba que su hermana le está quitando las hojas secas que han caído sobre su rostro, a la vez que le dice: «¡Menuda siesta te has echado!» En realidad, Alicia se ha despertado del primer sueño, no del sueño supuestamente soñado a continuación. Pero Dodgson efectúa todavía otra pirueta y hace que la hermana de Alicia se quede dormida a continuación y sueñe con los personajes soñados antes por la protagonista, como si el territorio onírico y sus fantasmas constituyesen un espacio estable y transitable libremente desde su exterior, al modo del

ciberespacio en los juegos de realidad virtual inmersiva, de los que se puede entrar y salir a voluntad. Con este desenlace, el retruécano onírico recibe un broche de oro. Como no podía ser de otro modo, en ambos cuentos incluyó Dodgson elementos de pesadilla, de angustia o paranoia onírica, aunque no los dramatizó excesivamente, para no caer en el relato de terror. Entre estos elementos figuran desde el primer capítulo los súbitos cambios de tamaño y las deformaciones corporales de Alicia. Cuando Dodgson escribió su texto, la psiquiatría todavía no había categorizado los fenómenos de la dismorfofobia y dismorfestesia,

términos clínicos que hoy se utilizan para designar las perturbaciones psíquicas asociadas a las transformaciones corporales, como la transformación mamaria en la niña y la aparición de caracteres sexuales secundarios en ambos sexos durante la pubertad. Las patologías de la anorexia y la bulimia, hoy muy estudiadas, han aclarado mucho estas angustias ligadas a la propia imagen física, fruto de una preocupación mórbida centrada en la apariencia corporal y que afecta a la autoestima del sujeto. En el texto de Dodgson, por otra parte, los cambios corporales derivan de la ingestión de bebidas o de pasteles, lo que sugiere un

reconocimiento intuitivo de las alteraciones de la anorexia y la bulimia, que por entonces no habían sido estudiadas ni designadas con tales nombres. El crecimiento de tamaño provoca además, como efecto secundario en el segundo capítulo, una claustrofobia derivada del pequeño tamaño de la estancia en que tal anomalía tiene lugar, lo que hace que la niña, encajonada y sin poder moverse, lllore desconsoladamente. Este llanto le conduce a otra situación de pesadilla, pues provoca un verdadero mar de lágrimas, cuyo nivel le llega hasta el cuello, en una situación que la lectura psicoanalítica ha interpretado como el

líquido amniótico envolvente en el claustro materno.

Existen muchas otras situaciones frustrantes en el relato, como la crisis de identidad, cuando Alicia se pregunta si ella es ella misma u otra niña.<sup>3</sup> Aunque resulta notable que esta misma crisis la padezca luego otro personaje ajeno a su subjetividad, la Falsa Tortuga, apesadumbrada por haber perdido la condición de Tortuga auténtica.<sup>4</sup> Las frustraciones son especialmente abundantes ante personajes de rango superior y gran poder, como es lógico. Así, cuando Alicia es llamada ante el tribunal que preside el Rey, vuelca accidentalmente la tribuna del jurado,

provocando una situación caótica y embarazosa.<sup>5</sup> En los monarcas se manifiesta además un singular sadismo, pues en sus intervenciones se contabilizan veintiocho invitaciones a la decapitación. La Reina, y luego el Rey en menor medida, se muestran como decapitadores compulsivos, como expresión de su alto poder jerárquico, en los capítulos VIII, IX, XI y XII. La afición de la Reina a cortar cabezas pudo derivar de la cultura bíblica de Dodgson, que conocía de sobras el episodio de Herodías y su hija Salomé, quienes obtuvieron de Herodes Antipas, a través de la lascivia, la cabeza del Bautista. Su cultura bíblica pudo asomar

aquí a través de un episodio lujurioso y reprimido, surgiendo como «escritura automática» blanqueada en el sueño de Alicia.

Aunque el sueño como vehículo narrativo estaba ya en *La divina comedia* de Dante, con su sueño «didáctico», la última observación efectuada invita a calificar los dos relatos de Dodgson como cuentos oníricos prefreudianos, como audaces viajes al subconsciente, cuando esta zona oscura del psiquismo humano aún no había adquirido reconocimiento oficial por parte de la ciencia. Dodgson sabía obviamente que el flujo onírico está fundamentado en «otra» lógica, una

lógica alternativa y no menos legítima que la que procedía de Aristóteles, aunque debía desconocer la mayor parte de sus leyes y mecanismos de simbolización. Pero pudo intuir algunos. Así, la locura del Sombrero Loco parece señalizarse precisamente por la prenda que porta perennemente sobre su cabeza y de la que no se puede despojar,<sup>6</sup> en un singular retruécano metonímico acerca de su «cabeza enferma». Por supuesto, el lector interesado puede encontrar en el texto tantos símbolos sexuales psicoanalíticos como desee, cuyo valor es el que quiera darles. Desde las primeras páginas puede atribuir a la cavidad de la

madriguera o al dedal una significación vaginal, o fálica al catalejo que puede comprimirse y alargarse, o a la llave demasiado pequeña para la cerradura y así sucesivamente. Se ha escrito también, inevitablemente, que ambos cuentos delatan el complejo de Edipo de su solterón autor. Y puede dar mucho que pensar que los personajes maternos —la Reina de Corazones y la Reina Roja— sean despiadados, mientras que los paternos —Rey de Corazones y Rey Blanco— sean más amables.

Eclesiástico muy conservador, pero precursor involuntario del surrealismo, Dodgson inauguró con las fantasías de Alicia un nuevo tipo de cuento infantil,

ilógico, anticonvencional, chocante y sin moraleja, en una época en que los cuentos infantiles debían aportar obligadamente una enseñanza edificante a su público. Se convirtió, con sus textos, en un maestro literario del nonsense, un concepto anglosajón del que el Webster ofrece como sus dos primeras acepciones: 1) lo que no tiene sentido; 2) palabras sin sentido o que transmiten ideas absurdas. La segunda acepción se ajusta más, obviamente, a la producción de Dodgson, pero no resulta enteramente satisfactoria, pues muchas veces, bajo la absurdidad aparente, subyace algún tipo de lógica. Que el gato de Cheshire sea evanescente y que

su imagen se disuelva como un azucarillo en el agua es un absurdo caprichoso y poético. Pero los juegos metalingüísticos del profesor de lógica acostumbran a tener mucha más enjundia, porque ponen a prueba la coherencia y la eficacia semántica de las convenciones gramaticales. Así, cuando Alicia es inculpada ante un jurado por el Rey en razón de un poema que recita el Conejo Blanco, Alicia protesta: «¡Esto no tiene pies ni cabeza!» Y el Rey contesta: «Si no tiene ningún sentido, ¡tanto mejor! ¡Así no tendremos que molestarnos en averiguarlo!»<sup>7</sup> En este caso, se toma al pie de la letra el primer significado de los artefactos simbólicos

que son las palabras para producir un típico nonsense en relación con el contexto de los hechos. Es decir, hay un divorcio entre discurso y realidad empírica.

En *A través del espejo* hay otro ejemplo brillante, entre muchos, cuando Alicia le dice a la Reina Roja que ha perdido su camino, y ésta le responde: «No sé qué quieres decir con eso de tu camino, cuando está claro que todos los caminos que hay por aquí son míos.»<sup>8</sup> En este caso, la confusión entre pronombres demostrativos y posesivos, con sus funciones semánticas diferenciadas, provoca el nonsense. Estas transgresiones conducen

finalmente al autismo semántico de que hace gala Humpty Dumpty en *A través del espejo*, cuando le dice a Alicia: «Cuando yo empleo una palabra significa lo que yo quiero que signifique... ¡ni más ni menos!»<sup>9</sup> Esta frase supone el apogeo del nominalismo autárquico, que puede desembocar en un verdadero idiolecto, y sugiere que Dodgson se adelantó en medio siglo a Wittgenstein al predicar con ejemplos la «desconfianza en la gramática» que postuló el filósofo vienes.

En otras ocasiones la arbitrariedad de las propuestas no guarda relación con las ambigüedades gramaticales, sino con una causalidad incorrecta. Así, en un

pasaje la Duquesa dice: «Si la gente no metiera las narices en lo que no le importa, el mundo giraría mucho más deprisa.»<sup>10</sup> En esta ocasión Alicia la contradice desde supuestos científicos, aunque sin éxito. La arbitrariedad también alcanza, como no podía ser menos, a la lógica espacial y temporal. Ejemplo de lo primero: Alicia llama a una puerta para que le abra el Lacayo-Pez que está al mismo lado de la puerta que ella.<sup>11</sup> Ejemplo de lo segundo: Alicia les dice a la tortuga y al grifo: «Ayer era en cambio una persona muy distinta...»<sup>12</sup> Pero ningún dato en su peripecia onírica evidencia que ha transcurrido un día.

El éxito de Alicia en el país de las maravillas hizo que Dodgson escribiese y publicase en 1871 A través del espejo y lo que Alicia encontró allí (*Through the Looking-Glass and What Alice Found There*). En este cuento invernal y prelacaniano, Alicia le confiesa a su gatito que le gustaría explorar la Casa del Espejo, la que aparece en el espejo que hay sobre la chimenea de su propia casa, en la que todo es igual a la suya, pero está al revés. Y acto seguido lo atraviesa para iniciar su exploración. A Dodgson, que era zurdo, le interesaba la inversión lateral de la imagen especular y jugueteó a veces con los textos escritos al revés. Su segundo cuento fue,

en parte, menos aleatorio que el primero, debido al condicionamiento que supone un mundo de formas invertidas, aunque el autor no respetó sistemáticamente este principio. Y en algunos casos llevó la inversión de la dimensión espacial a la temporal: así, se reparten trozos de un bizcocho primero y luego se parte el bizcocho en trozos.[13](#)

El misterio del «otro lado del espejo» ha sido un tema tradicional de inspiración para muchos artistas, con tantas variantes como las que separan *Las meninas* de Velázquez del *Orfeo* (1950) de Jean Cocteau, donde las dos caras del espejo que sus personajes atraviesan constituyen la frontera entre

la vida y la muerte. Veinte años antes, en 1930, Cocteau había dicho en *Le Sang d'un poete: Les miroirs feraient bien de réfléchir un peu plus avant de renvoyer les images* (juego de palabras porque *réfléchir* significa en francés tanto reflejar como reflexionar). El tema del «espejo con memoria» se encuentra en relatos terroríficos (el espejo que fue testigo de un crimen) y el tema del espejo con contenidos autónomos alcanza hasta *Blancanieves*. Estos tratamientos fantásticos del espejo implican que su superficie no es meramente una extensión reflectante pasiva, sino que posee «contenidos» propios. Desde el punto de vista de la

física moderna tal vez podría postularse que el mundo invertido que se abre al otro lado del espejo es un mundo de antimateria...

En *A través del espejo* Dodgson presentó un tablero de ajedrez como un gigantesco escenario social, en el que tenía lugar una caprichosa lucha por el poder. Al final Alicia se convertía en Reina del tablero, pero era cuestionada por las Reinas Blanca y Roja. Antes de que esto ocurriera, el autor desplegó sus juegos lógicos y hasta teológicos. Así, Tweedledee le explica a Alicia que no es más que una presencia en el interior del sueño del Rey Rojo y que si dejara de soñar con ella se esfumaría «como

una vela cuando se acaba la mecha».[14](#)

Sin duda el clérigo Dodgson aludió aquí a la creencia de Berkeley de que todo lo existente no son más que presencias en la mente de Dios. Pero esta vez el relato salió sorprendentemente del presente onírico para proyectarse hacia un futuro postonírico, que revela la existencia de un narrador externo, pues Dodgson escribe: «De todas las extrañas experiencias que tuvo Alicia en su viaje a través del espejo, aquélla era la que siempre recordaba con mayor precisión. Años más tarde evocaría aquella escena como si hubiera sucedido el día anterior.»[15](#)

Como dijimos, al final del cuento

Alicia llega a la octava casilla del tablero de ajedrez y así se convierte en reina y preside un banquete invertido, con los comensales en los platos y las viandas ocupando su lugar. Alicia sacude a la Reina Roja, convertida en una muñeca, y se despierta sacudiendo a su gatito. De manera que si el final del primer cuento era pasivo (su hermana le quitaba las hojas de la cara), en esta ocasión es activo.

En 1887 H. Savile Clarke escenificó una versión teatral del mito con música, aprobada por Dodgson, que se tituló *Alice in Wonderland. A Dream Play for Children*. El cine primitivo empezó a escenificar sueños en el film de Georges

Méliés *La lune á un mètre ou le réve d'un astronome* (1898), en el que un astrónomo se quedaba dormido en su observatorio y soñaba que una luna de aspecto antropomorfo descendía hasta su estancia y se lo tragaba. Pero la primera versión cinematográfica de *Alice in Wonderland* fue obra del pionero británico Cecil Hepworth en 1903, que mostraba dieciséis escenas encadenadas, inspiradas en los populares dibujos de John Tenniel para el libro, y con Alicia interpretada por May Clarke y la esposa del director en el papel del Conejo Blanco. En Estados Unidos la primera versión fue producida en 1910 por la Edison Co. con el título

## *Alice's Adventures in Wonderland.*

Walt Disney, a principios de su carrera, abordó el mundo de Alicia en numerosos cortometrajes. En 1923 produjo una serie de seis cortos bajo el título genérico de *Alice's Wonderland*, protagonizada por la niña Virginia Davis y con fragmentos de animación. En 1924 inició la serie *Alice in Cartoonland*, que se prolongó hasta 1927 y que constó de 53 títulos. En 1933 Norman Z. McLeod rodó en Hollywood para la Paramount su primera versión sonora, una suntuosa *Alice in Wonderland*, con Charlotte Henry como Alicia. En este mismo año Disney realizó un ensayo inconcluso sobre este personaje con Mary Pickford,

seguido por otro con Ginger Rogers en 1945. Leo Bunin, un emigrado ruso que había estudiado arte en París, realizó en 1948 el notable largometraje *Alice in Wonderland*, combinando actores y muñecos.

En 1950 apareció la producción británica *Alice in Wonderland* de Dallas Bower, con Carole Marsh como Alicia y con muñecos. Del año siguiente fue el largometraje *Alice in Wonderland* de Walt Disney, en dibujos animados y dirigido por Clyde Geronimi, del que su productor quedó descontento, pues opinaba que era un personaje excesivamente pasivo y fue recibida con frialdad. Leonard Maltin opinó, en

efecto, que «la naturaleza episódica del relato y su original humor hicieron difícil generar empatía con los personajes».<sup>16</sup> Mientras que Maurice Bessy escribió que, a pesar de sus buenas intenciones, el encanto quedó roto, añadiendo: «Disney no podía tener ningún punto de contacto con un Lewis Carroll que se hallaba al otro lado del espejo.»<sup>17</sup> La BBC produjo en 1966 una versión dirigida por Jonathan Miller con la niña Anne-Marie Malik.

En 1972 apareció el insípido film musical británico *Alice's Adventures in Wonderland*, de William Sterling y con Fiona Fullerton. La televisión independiente británica produjo en 1985

una versión en cinco capítulos dirigida por Harry Aldous y protagonizada por Giselle Andrews, con muñecos y otros actores. En 1986 apareció *Dreamchild*, de Gavin Millar, con Coral Browne interpretando a la auténtica Alicia Liddell. Y el checo Jan Svankmajer ofreció en 1988 el film de animación *Alice*.

## **No hay nada como el hogar**

Cuando se habla de «cuentos soñados» suele citarse siempre *El mago de Oz* (1900), del norteamericano Frank L. Baum, debido a la enorme influencia

que tuvo la película de 1939 inspirada por este relato y olvidando que el texto original no presenta un sueño infantil. No sólo esto. Michael Patrick Hearn, una autoridad en este tema, escribió precisamente que una razón que explica el gran éxito del libro de Baum radicó en que «Oz existe sin el pretexto de un sueño».<sup>18</sup> Esto seguramente fue cierto hasta 1939, pues el éxito multitudinario de la película homónima, que ha congregado a lo largo de su carrera en las pantallas grandes y pequeñas más espectadores que lectores contabilizó el libro en cuatro décadas, ha modificado nuestra idea de este relato: como las peripecias de Alicia, también las de

Dorothy pertenecen desde 1939 al reino onírico. No sólo esto. El ciclón que transporta a Dorothy Gale —una niña de unos diez años, según el propio Hearn— hasta el universo fabuloso del cuento, es equivalente al agujero de la madriguera por el que penetra Alicia, el túnel onírico que separa la vigilia del sueño. Y si *El mago de Oz* es un cuento de hadas (en realidad, de brujas), ¿no son todos los cuentos de hadas equivalentes funcionales de las fantasías oníricas? En cualquier caso, el paralelismo entre Alicia y Dorothy ha sido un lugar común en el estudio de la literatura infantil y Ray Bradbury ha escrito al respecto: «Recomendaría a los lectores una dosis

de bruma de Alicia al mediodía y una sacudida del sol de la Ciudad Esmeralda a medianoche (...). Estos dos libros eternamente contradictorios ofrecen dos alternativas muy diferentes, congelarse o disfrutar del sol.»[19](#)

Frank L. (Lyman) Baum —que era zurdo como el reverendo Dodgson— fue actor, periodista y autor teatral antes de ensayar sus dotes de escritor de literatura infantil. Su libro *Mother Goose in Prose* (1897) recibió una acogida lo bastante alentadora para decidirle a proseguir cultivando este género y obtuvo su consagración definitiva con los cuentos de *Father Goose* (1899). Este éxito se amplificó

con *The Wonderful Wizard of Oz* (1900), titulado primero *The Emerald City* (así figuró su copyright de 1899) y luego, por sugerencia de su editor, *From Kansas to Fairyland, The Fairyland of Oz* y *The Land of Oz*, antes de recibir el definitivo, que salió a la luz primorosamente ilustrado por W. W. Denslow. En 1902 se convirtió en espectáculo musical, permaneciendo dieciocho meses en Broadway, y Baum prolongó el ciclo con trece libros más,<sup>[20](#)</sup> que tras su muerte el 6 de mayo de 1919 en su casa en Hollywood, bautizada Ozcot, fue continuado por otros autores. Tan gran número de secuelas ha ido creando un corpus de informaciones y

miros sobre Oz, sus instituciones y sus gentes, que han desbordado ampliamente el relato original.

El origen de la historia se halla en un cuento que Baum inventó y relataba a sus hijos y sus amiguitos. El nombre de Oz tuvo un origen casual y no derivó de la consulta a ninguna enciclopedia, que habría revelado a Baum que el aparentemente único Oz notable de la historia fue Oz Beg, líder mongol del siglo XIV que se convirtió al islam. Fue todo más simple. Cuando los niños que escuchaban su cuento le preguntaron cómo se llamaba su país imaginario, sus ojos vagaron por su estancia y se fijaron en su archivador de correspondencia

que indicaba O-Z (complementando el archivador A-N).

En su introducción Baum calificó a su libro como «cuento de hadas modernizado», en el que las pesadillas estaban excluidas. Comentando tal afirmación, James Thurber escribió que, afortunadamente, Baum fracasó en su intento de exclusión.<sup>21</sup> Pues, en efecto, como gran parte de los cuentos infantiles, éste contiene también sus dosis de sadismo, que van desde la decapitación de un ratón por el Leñador de Hojalata hasta una gigantesca araña que devora a los animales del bosque. Este sadismo no estorbó al éxito del cuento y en 1904 Baum publicó su

primera secuela, titulada *The Marvellous Land of Oz*. Pero sus éxitos no impidieron que su carrera padeciera altibajos económicos, en parte por los trasvases de sus personajes al mundo del espectáculo, llegando a presentar una declaración de suspensión de pagos en un juzgado de Los Ángeles en 1911.

Recordemos su argumento. La huérfana Dorothy Gale vive en Kansas con sus tíos y su perro Toto en una granja muy modesta, cuya casa es sorbida un buen día por un potente ciclón y la deposita en un hermoso paisaje, poblado por los bondadosos y diminutos munchinks. Le dicen que para regresar a Kansas tiene que ir al

encuentro del mago de Oz, en Ciudad Esmeralda, siguiendo un camino pavimentado con ladrillos amarillos. Se calza unos zapatos de plata y se pone en marcha, encontrando consecutivamente en su camino a un Espantapájaros que se lamenta de no tener cerebro, un Leñador de Hojalata que desea tener un corazón y un León Cobarde que quiere tener valor. Tras varias peripecias llegan los cuatro a Oz, para formularle sus peticiones al mago, y se encuentran con la sorpresa de que nadie ha visto al mago, que vive oculto en su palacio. Consiguen una audiencia con él y aparece con formas diferentes ante cada solicitante: como una cabeza calva sin cuerpo, como una

dama hermosa, como una bestia y como una bola de fuego. Les dice que les concederá sus peticiones si destruyen a la malvada Bruja del Oeste. Van a enfrentarse con ella, combatiendo contra sus lobos, sus cuervos y sus abejas negras, pero son apresados por los Monos Voladores. Pero Dorothy consigue derretir a la Bruja lanzándole un cubo de agua. Cumplida su misión regresan a Oz, para ver de nuevo al mago. Pero esta vez logran desenmascararle. El mago es un impostor, un ventrílocuo de Omaha que se extravió en su globo aerostático y al que los habitantes de Oz, al verle descender del cielo, tomaron por mago.

Pese a ello, responde como puede a las peticiones que le han hecho los amigos de Dorothy y a ella le propone marchar a Kansas en su globo, a la vez que transmite el gobierno de Oz al Espantapájaros. Pero un accidente hace que Dorothy quede en tierra mientras el globo se eleva con su pasajero. Dorothy se pone en camino para ver a Glinda, la bondadosa Bruja del Sur, para que le ayude a llegar a Kansas. Tras un viaje accidentado llega a su país y la Bruja le dice que con sus zapatos de plata mágicos se puede trasladar inmediatamente a Kansas. De este modo cae felizmente ante la nueva casa que sus tíos han construido tras el ciclón.

Al margen de las muchas aventuras que viven Dorothy y sus tres compañeros —que representan al mundo animal, vegetal y mineral—, el núcleo argumental del cuento reside en las frustraciones o carencias de sus cuatro protagonistas, que intentan resolver con sus peticiones al mago de Oz. El Espantapájaros se queja de que no tiene cerebro, a pesar de que hace propuestas perfectamente inteligentes. El Leñador de Hojalata, que hace pensar en el hombre «cosificado» por la sociedad industrial, padece, por su desestructuración corporal, percepciones propias de la esquizofrenia y a veces hace pensar en

el protagonista de *El licenciado Vidriera* de Cervantes. El Leñador de Hojalata se queja, en suma, de que no tiene corazón, pero llora en dos ocasiones, primero de pena y más tarde de alegría, desmintiendo su carencia. Y el León se considera cobarde, negando un imperativo genético de su especie, que no puede modificar a voluntad. Ante sus problemas el mago de Oz demuestra su competencia utilizando la sugestión de la palabra para «curar» sus males. Al Espantapájaros que le pide un cerebro le dice que no lo necesita, pues «cada día que pasa aprendes algo (...). Sólo la experiencia proporciona la sabiduría». [22](#) Al León le dice que lo que

le falta es confianza en sí mismo.<sup>23</sup> Y al Leñador de Hojalata le explica que el corazón sólo sirve para hacer desgraciadas a las personas.<sup>24</sup> Pero más tarde, haciendo uso de su terapia sugestiva, implanta en la cabeza de paja del Espantapájaros un poco de salvado, mezclado con alfileres y agujas, en los que el León verá, en un perfecto tropo literario, una «prueba de su agudeza».<sup>25</sup> Al Leñador de Hojalata le implanta un corazón de seda relleno de serrín<sup>26</sup> y al León le hace ingerir un brebaje.<sup>27</sup> Los tres remedios obtienen excelentes resultados.

A diferencia de los cuentos de Alicia, el argumento de *El mago de Oz*

sigue una línea narrativa lógica, con personajes estables y coherentes, dentro de los parámetros de los cuentos maravillosos. La estructura narrativa de *El mago de Oz* es la propia de un itinerario o una búsqueda, aunque se aleje de los modelos más tradicionales. El brillante camino amarillo, que contrasta con el paisaje natural que le rodea, debe conducir a la protagonista hasta Oz, superando muchos peligros, en donde su mago le facilitará el ansiado regreso a su Kansas natal. Ciudad Esmeralda, donde vive y gobierna el Gran Oz, está descrita por Baum como un eco deslumbrante del Camelot artúrico: «Frente a ellos», escribe

Baum, «al final del camino de ladrillos amarillos, había una enorme puerta tachonada de esmeraldas que centelleaban de tal forma a la luz del sol, que hasta los pintados ojos del Espantapájaros quedaron deslumbrados de tanto fulgor.»[28](#)

Pero el itinerario es, en este cuento, de ida y vuelta. Y la ida se emprende para que el mago de Oz le facilite a Dorothy la vuelta, porque ha existido una primera ida involuntaria, por culpa del ciclón, desde Kansas hasta un mundo extraño y ajeno a la protagonista. De manera que su esquema es: ida forzada-ida voluntaria-vuelta voluntaria. En este triple itinerario ida-ida-vuelta reside la

atipicidad estructural en relación con los cuentos «de itinerario» más tradicionales. No sólo esto. El punto de partida del viaje [Kansas] parece gris y poco estimulante, y el punto de llegada [Ciudad Esmeralda] es aparentemente muy atractivo, pero se descubre que está asentado en una impostura. Desde este lugar brillante pero vacío se añora aún más el punto de llegada: el hogar. Por eso, si *El mago de Oz* constituye, con su itinerario, un relato iniciático, se erige en este caso para redescubrir o reforzar el amor al hogar originario. La versión cinematográfica de 1939 es más rotunda, si cabe, en este aspecto, como pronto veremos.

En el cuento de Baum se encuentran, como es frecuente en nuestros relatos infantiles, ecos de la cultura bíblica y de viejas mitologías, a pesar de carecer de cualquier referencia religiosa explícita. Los zapatos mágicos de plata que transportan a Dorothy evocan los pies alados del dios Mercurio. La malvada Bruja del Oeste está protegida por una manada de lobos, a los que se enfrenta el Leñador de Hojalata. Baum escribe: «Cuarenta lobos formaban la manada y los cuarenta murieron bajo el hacha del Leñador de Hojalata.»<sup>29</sup> Se trata de una referencia bíblica, pues la tormenta del Diluvio duró cuarenta días y cuarenta noches y Cristo ayunó en el desierto

cuarenta días y cuarenta noches. El mago de Oz es calvo, como calvos eran los sacerdotes egipcios que, para retener su poder sobrenatural, afeitaban sus cabezas. En cuanto al episodio en que Dorothy derrite a la malvada Bruja del Oeste con un cubo de agua, hay que recordar que el agua es símbolo de purificación (como en el bautismo cristiano), pero además la Inquisición utilizaba la prueba del agua para averiguar si una mujer era bruja: se la arrojaba a un río, de modo que si se hundía era inocente y si flotaba se la consideraba bruja.

Las implicaciones ideológicas de El mago de Oz resultan un poco

inquietantes, a pesar de que Hearn escriba que su sociedad utópica estaba regida por un «despotismo benevolente», en el que el pueblo es un ente pasivo y feliz que vive bajo una ley fundamental: «Haz lo que quieras mientras no dañes a otro.»<sup>30</sup> Esta sonrosada acracia, en la que no existe el dinero, requiere algunos comentarios. La Bruja del Norte le dice a Dorothy que «el país de Oz nunca llegó a ser civilizado, porque vivimos totalmente apartados del resto del mundo. Éste es el motivo de que aún haya brujas y magos entre nosotros».<sup>31</sup> De manera que Oz cumple las condiciones de aislamiento geográfico que, desde

Civitas Solis, caracteriza a las utopías sociales. Oz está regido por un mago ventrílocuo de Omaha que se hace llamar Gran Oz y Oz el Terrible y que no muestra jamás su rostro, del mismo modo que Jehová velaba el suyo. Sus apariciones mutantes ante los cuatro protagonistas del cuento, en especial su aparición en forma de bola de fuego, recuerda intensamente la aparición de Jehová ante Moisés en el monte Sinaí, en forma de zarza ardiendo. En Ciudad Esmeralda todo es verde porque el Gran Oz ha impuesto el uso de unas gafas con cristales verdes, cuya monocromía crea una falsa homogeneidad, filtrando la diversidad del mundo real y reforzando

el pensamiento único impuesto por el tirano. Se trata de una monotonía perceptiva digna de un Estado orwelliano y no sorprende que su mundo fuese acusado de «socialista» por algunos adalides de la caza de brujas durante el maccarthysmo. Pero Baum presenta a los ciudadanos de Oz felices y satisfechos, sin cuestionar jamás el poder del Gran Oz que les gobierna sin que le vean. Y su última ironía reside en que el mago impostor, al abandonar Oz en globo, transmita sus poderes políticos a un Espantapájaros que sólo tiene avena, agujas y alfileres dentro de su cabeza. Resulta todo demasiado disparatado para polemizar incluso

acerca del «despotismo benevolente» de Oz. Y veremos cómo la película de Victor Fleming, producida en 1939 bajo el mandato de Franklin D. Roosevelt, suavizó las aristas más reaccionarias de aquella ingenua utopía. Llama la atención, por último, que el libro de Baum constituya una historia totalmente desmasculinizada, es decir, sin figuras masculinas acordes con los requisitos mitológicos canónicos, pues el mago de Oz es un pobre impostor que no inspira respeto y los acompañantes de Dorothy son meros muñecos animados.

Ya dijimos que el cuento de Baum subió a los escenarios en 1902, en forma de exitoso espectáculo musical dirigido

por Julian Mitchell. Visto el resultado, Baum produjo a partir de 1907 una serie de cortometrajes coloreados y transparencias sobre el tema de Oz, confeccionados en los estudios de William Selig en Chicago. Animado por la expansión de la joven industria cinematográfica, Baum fundó todavía la productora Oz Film Manufacturing Company y en julio de 1914 debutó con la filmación de *The Patchwork Girl of Oz*, en cinco rollos, a la que siguieron *The Magic Cloak of Oz* y *His Majesty, the Scarecrow of Oz* (estrenada como *The New Wizard of Oz*), pero al ser una productora independiente tuvo dificultades para distribuirlas y su

estudio acabó por ser comprado por la Universal. Fracasada su experiencia, en 1925 apareció *Wizard of Oz*, dirigida por el cómico Larry Semon, quien interpretó además al Espantapájaros, mientras su esposa Dorothy Dwan encarnaba a la protagonista y Oliver Hardy al Leñador de Hojalata.

Pero la versión cinematográfica universalmente recordada de *El mago de Oz* es la cinta musical que produjo en 1939 la Metro-Goldwyn-Mayer, dirigida por Victor Fleming (quien reemplazó a Richard Thorpe a poco de iniciada la producción), con un presupuesto de dos millones y medio de dólares, el más alto de la MGM en la década. Fleming

diferenció el prosaico mundo de Kansas con fotografía sepia, mientras que el mundo de fantasía se impresionaba en sistema Technicolor tricrómico, el mismo que aquel año utilizó también Fleming para *Lo que el viento se llevó* (*Gone with the Wind*). El plano en que la protagonista, de espaldas a la cámara, abre la puerta de su grisácea casa transportada por el ciclón, para dar paso a un rutilante universo cromático, causó verdadera sensación. Y a este condicionamiento cromático se debieron algunos cambios, como que los zapatos de plata de la protagonista se convirtieran aquí en unos rojos zapatos de rubíes. Pero esta versión introdujo

también cambios muy significativos en el argumento. En un prólogo más elaborado que en el libro, la protagonista huye de su casa porque le quieren arrebatarse su perro, amenazado por la agria Miss Gulch (encarnada por la misma actriz que interpreta a la Malvada Bruja del Oeste, Margaret Hamilton), y en su fuga se encuentra con un mago chapucero interpretado por el mismo actor que luego aparece como el mago de Oz (Frank Morgan). Y toda su aventura resulta ser al final un sueño, en cuyo despertar se encuentra con los rostros familiares que interpretaron a sus compañeros del viaje onírico (Ray Bolger, Jack Haley y Bert Lahr).

Para el papel de Dorothy se barajaron primero los nombres de Shirley Temple y Deanna Durbin, pero finalmente se eligió a Judy Garland, tras su éxito en *Melodías de Broadway* (*The Broadway Melody of 1938*, 1937), de Roy del Ruth. La actriz tenía entonces diecisiete años y por eso se la rodeó de actores muy altos, para que su imagen resultara aniñada, a la vez que se le disimulaban con ropas holgadas sus formas de mujer. Judy Garland obtuvo por su trabajo el Oscar a la mejor interpretación juvenil, del mismo modo que «Somewhere Over the Rainbow» — que estuvo a punto de ser eliminada en el montaje— ganó el Oscar a la mejor

canción y se convertiría en un fetiche de la cultura popular, mientras que la canción «We're Off to See the Wizard» se convirtió en la marcha militar de las tropas australianas durante la guerra. En plena Depresión, el contraste de la granja humilde de Kansas con el esplendor maravilloso de Oz causó sensación. Noel Simsolo ha escrito que sus fantasmas coloreados remitían a la mitología americana de la seguridad<sup>32</sup> y por eso el itinerario iniciático de Dorothy la devuelve al punto de partida, con la frase consoladora (que no figura en el libro) *There's no place like home* [No hay nada como el hogar]. Pero Salman Rushdie ha señalado

juiciosamente que esta frase es «la idea menos convincente del film», pues su Kansas natal es presentado como gris y pobre y amenazador para su querido perrito.[33](#)

Ninguna versión cinematográfica posterior consiguió hacer sombra a este film mítico. Entre ellas figuraron la cinta de animación *Journey Back to Oz* (1974), de Hal Sutherland y con Liza Minnelli doblando la voz de la protagonista dibujada; la versión afroamericana, trasvasada de Broadway con el título *The Wiz* (1978), dirigida por Sydney Lumet y protagonizada por Diana Ross; y *Return to Oz* (1985), de la factoría Walt Disney y protagonizada

por Fairuza Balk. A este ciclo mítico se añadió, desde otro ángulo, la producción televisiva *Dreamer of Oz*, de Jack Bender, que biografó al escritor-inventor de Oz.

## **Un dormilón hiperactivo**

En 1900, con su libro *La interpretación de los sueños*, Sigmund Freud dejó establecido que el sueño no es una vivencia aleatoria y caprichosa, sino la formalización de un texto psíquico significativo. No sabemos si Winsor McCay, un genial artista nacido en 1869 en Spring Lake (Michigan), llegó a leer este libro que conmocionó a

las élites científicas de su tiempo antes de emprender a partir de 1904 sus exploraciones dibujadas del universo onírico. Probablemente no lo leyó, pero el caudal de sus imágenes constituyó un buen complemento icónico a las reflexiones del maestro vienes. Porque, en efecto, soñamos con imágenes y no con relatos, pese a las buenas intenciones y al talento de Lewis Carroll, parte de cuyo éxito popular derivó precisamente en su época de las ilustraciones de John Tenniel a sus textos. Y McCay, en cambio, con una imaginación figurativa barroca y desbordante, transportó visualmente a los lectores de sus historietas gráficas a

Slumberland, al país de los sueños, regido por una metalógica onírica peculiar, haciendo patentes y convincentes las incoherencias verosimilizadas de los sueños, que no vivimos como sueños, sino como presencias sensoriales objetivas. Y, puesto a ilustrar con dibujos tales sueños para el mercado periodístico de masas, McCay dio preferencia a las pesadillas infantiles, al pavor nocturnus que nace de la hostilidad de un entorno incontrolable.

Cuando McCay aterrizó en la industria de los cómics, éstos constituían un medio expresivo nuevo, enfeudado en el soporte de los periódicos de

información general. Habían nacido oficialmente —pese a sus muchos antecedentes y tanteos previos— en 1896, cuando el dibujante Richard F. Outcault fundó con *Yellow Kid* la estirpe de las *kid strips*, los cómics protagonizados por niños traviesos o alborotadores que se imprimían en los suplementos dominicales en color de algunos diarios. Los cómics interesaron pronto a algunos artistas de vanguardia y Marshall McLuhan pudo escribir con pertinencia que «Picasso ha sido por mucho tiempo aficionado a los cómics americanos. La cultura *highbrow*, de Joyce a Picasso, ha admirado desde hace tiempo el arte popular

norteamericano porque encuentra en él una reacción auténticamente imaginativa a la cultura oficial».<sup>34</sup> Y, para darle la razón, tenemos no sólo el ejemplo de Picasso, sino también el del pintor vanguardista germanoamericano Lyonel Feininger, quien en 1906 experimentó profesionalmente este nuevo medio en las páginas del *Chicago Tribune*.

McCay, que entre sus experiencias previas contaba con la de pintor de carteles circenses y de ferias, comenzó sus exploraciones oníricas dibujadas con la serie *Dream of the Rarebit Fiend*, iniciada en el *New York Evening Telegram* el 10 de septiembre de 1904, y en la que ilustraba las pesadillas que

padecían sus personajes debido a su desmedida glotonería, aunque despertaban siempre en la última viñeta de cada entrega. Es interesante recordar que, a través de las páginas de su diario, McCay pedía a sus lectores que le enviaran relatos de sus sueños para poder utilizarlos en sus dibujos. Esta serie, que fue bastante breve, aparece como claramente precursora de la titulada *Little Nemo in Slumberland*, que publicó entre el 15 de octubre de 1905 y el 23 de julio de 1911 en el suplemento dominical de *The New York Herald*, propiedad de James Gordon Bennett. Luego, contratado por *The New York American* de Hearst, la serie

reapareció el 3 de septiembre de 1911 con el nuevo título *In the Land of Wonderful Dreams*, hasta su conclusión el 26 de julio de 1914. Conocería por fin su ocaso entre 1924 y 1926 en *The New York Herald Tribune*.

El protagonista de *Little Nemo in Slumberland* era un niño atildado de clase media, con el cabello revuelto, sin nombre (de ahí el de *Little Nemo*, como si su identidad fuera la adquirida en sus camaleónicas peripecias oníricas) y cuyo rostro tomó McCay de su hijo Richard. Se acostaba siempre con un camisón de dormir y en las dieciocho primeras láminas aparecía siempre al principio en su cama antes de dormir,

pero esta introducción realista se omitió luego y la acción comenzó, a partir del 4 de marzo de 1906, en pleno sueño. Durante el sueño, aunque al principio seguía cubierto con su camisa de dormir, evolucionó y apareció con los vestidos más caprichosos, que modulaban su identidad estable. Pero en la viñeta final, indefectiblemente, despertaba asustado o desasosegado, a veces cayéndose de la cama. En ocasiones aparecía a su lado su padre o su madre reprendiéndole por haber cenado algo indebido, causante de su pesadilla. En una de sus aventuras oníricas queda empapado con el chorro de agua de una manguera y en la viñeta siguiente

despierta cuando su padre le salpica con agua para que se levante de la cama (10 de diciembre de 1911).

De manera que el lector de la serie sabía, al iniciar su lectura de cada entrega, que se trataba de un sueño, del que el protagonista despertaría al final. Se trataba de una rigurosa estructura iterativa en la que la sorpresa no se hallaba en el desenlace, sino en el despliegue de la deslumbrante fantasía que le precedía, rigurosamente surrealista mucho antes de la aparición del manifiesto de Breton. Por eso Strazzulla ha llamado a su protagonista «héroe de lo imposible»<sup>35</sup> y Lacassin ha escrito que sus andanzas son «aventuras

de una poesía delirante. Es una Alicia masculina visualizada por un pintor de genio».[36](#)

John Canemaker, en su biografía de McCay, ha escrito que Little Nemo fue el *alter ego* de McCay, su doble infantil a través de quien proyectó sus fantasías y temores.[37](#) De manera que si sus sueños fueron en parte autobiográficos, este carácter les añade un nuevo valor —esta vez freudiano y existencial—, sugiriendo que algunas recurrencias obsesivas y terroríficas de la serie (conejos gigantes, osos fieros, etc.) no eran tanto fijaciones del protagonista como probables obsesiones personales de su dibujante.

La saga onírica de *Little Nemo in Slumberland*, más que un argumento, contiene un haz o un mosaico de argumentos. En líneas generales, la saga sigue la clásica estructura del itinerario, a veces con un objetivo muy preciso y otras mucho más aleatorio, vertebrando a veces un continuum argumental a lo largo de varias semanas o meses. La primera entrega define, por ejemplo, un itinerario-búsqueda muy preciso. En ella un payaso presenta al protagonista en su dormitorio un caballo llamado Somnus, para que le lleve ante Su Majestad Morfeo, en *Slumberland* (País de los Sueños, en inglés), y sobre el que el niño cabalga por el cielo, compitiendo

con otros animales, hasta caer al vacío, lo que se traduce en su caída de la cama (el rey Morfeo que encabeza esta primera lámina tiene bastante parecido con el Dios que Miguel Ángel pintó en la Capilla Sixtina). Pero Little Nemo tardará veinte semanas en llegar a Slumberland (el 25 de febrero de 1906) y, además, se encontrará con que sus puertas están cerradas. En este episodio comparece uno de los primeros personajes recurrentes del cómic: se trata del melenudo y rubio Candy Kid, hecho de dulce, trajeado a medias entre paje de carnaval y gnomo del bosque. Se convierte en su ayudante y, en este punto, contrasta con otro personaje fijo aún

más importante: el payaso Flip, rechoncho, de cara verde y muy redonda, nariz roja, pelo puntiagudo y gran boca con un perenne cigarro. Comparece el 4 de marzo de 1906, despertándole de su sueño. Personaje derivado de la iconografía circense que McCay había cultivado antes, Flip es un personaje rudo, vulgar y presuntuoso, contrapunto del candoroso Little Nemo y representante del principio de realidad. Flip entorpece el encuentro entre el protagonista y la princesa, hija de Morfeo, cuyo rostro, según Canemaker, se parece al de la esposa de McCay, Maude.<sup>38</sup> De hecho, la princesa y Little Nemo se encontraron por fin el 8 de

julio de 1906, casi nueve meses después del debut de la serie. Flip casi se convertiría luego en un coprotagonista del cómic, sobre todo en su tramo final, en el que Little Nemo tiende a transformarse en un observador de lo que acontece en torno a él.

Otros personajes recurrentes de la saga son el Doctor Pili, con su alta chistera, gafas y maletín médico, que comparece el 10 de junio de 1906. De un viaje a las remotas Candy Islands McCay incorpora en mayo de 1907 a la aventura al caníbal Impy, que viste taparrabos y que aparecerá de modo intermitente. Otro compañero ocasional del protagonista es un búho del tamaño

de una persona, desde noviembre de 1910 hasta abril de 1911. Estas intermitencias se deben a que la fantasía onírica, como antes señalamos, se estructura en ciclos de diversa duración: aventura marítima, viaje en dirigible, etc. Y el sincretismo de la aventura lleva al protagonista a ser raptado por el dios Mercurio, quien le conduce hasta su planeta (30 de abril de 1911), y ser atrapado en el mar por el dios Neptuno (4 de julio de 1912). Pero esta fantasía desbordada no impidió a McCay algunas ácidas observaciones sociales, como en su visita al deprimente mundo de Marte, controlado despóticamente por un magnate (abril-agosto de 1910), o en su

visita a un suburbio pobre (marzo-abril de 1908).

*Little Nemo in Slumberland* ha pasado a la historia de los cómics como su primera, y tal vez su mayor, obra maestra desde el punto de vista estético. En un momento en que las convenciones formales del nuevo medio se hallaban todavía en una titubeante fase formativa, McCay experimentó atrevidamente su lenguaje y exploró imaginativamente sus convenciones. En su luminoso barroquismo confluyeron la sensibilidad *art nouveau* y un espíritu experimentalista que se anticipó a la eclosión de las primeras vanguardias plásticas europeas (al cubismo de 1907,

al futurismo de 1909). McCay aportó profundidad y volumen arquitectónico al cómic primitivo, dibujando sus paisajes míticos —antes que De Chirico— con meticulosa prestancia arquitectónica. Ensayó atrevidamente la diversificación del formato y el tamaño de sus viñetas, un privilegio plástico que le estaba negado a la pantalla del coetáneo arte cinematográfico. Dibujó viñetas circulares, rectangulares, apaisadas a lo ancho de toda la página, o alargadas verticalmente a toda su altura. Cuando el paisaje que deseaba mostrar era demasiado amplio, recurrió a la perspectiva esférica en encuadres panorámicos (20 de noviembre de 1910;

23 de abril de 1911). Estos apaisados encuadres «cinemascópicos» —como los llamó Alain Resnais— contrastaron con las viñetas «vitrales», alargadas y de gran altura. Recurrió a este formato, por ejemplo, para reproducir un efecto de *travelling*, con un imaginario acercamiento (agrandamiento de tamaño) frontal progresivo de un elefante que avanzaba hacia el lector en cinco viñetas consecutivas (23 de septiembre de 1906).

Este «*travelling* virtual», con imágenes fijas, sugiere la productiva interacción que existió en aquellos años entre el primitivo lenguaje cinematográfico y el de los cómics, que

ha sido bien analizada por John L. Fell en un capítulo titulado precisamente «Mr. Griffith conoce a Winsor McCay». [39](#) También ensayó McCay una modalidad de lo que en la práctica cinematográfica se conoce como «*raccord* espacial», haciendo que varias viñetas consecutivas mostraran porciones sucesivas del mismo espacio desde el mismo punto de vista y con la misma escala, de modo que los detalles del escenario mostrado parecen continuarse y encajar de viñeta en viñeta. La primera vez que McCay ensayó de modo inequívoco y afortunado esta forma de continuidad escénica fue para mostrar la escalinata de un palacio

de hielo que se continúa a lo largo de tres viñetas consecutivas, el 27 de enero de 1907, en una fecha en que el cine primitivo apenas dominaba las técnicas de continuidad del *raccord* espacial.

La autorreflexividad de McCay acerca de las características semióticas del medio le llevó a efectuar varios experimentos desconvencionalizadores de naturaleza metalingüística. Así, en una ocasión las letras del título de cabecera caían a lo largo de las viñetas, los personajes se las comían y engordaban desmesuradamente (1 de diciembre de 1907). En otra ocasión, las líneas que delimitan las viñetas se desmoronan y apresan al protagonista (8

de noviembre de 1908). Y en otra el protagonista y sus padres se convierten en monigotes esquemáticos propios de un torpe dibujante (2 de mayo de 1909), expresando con este jugueteo semiótico su crisis de identidad.

La imaginación de McCay no tenía fronteras. Inventando un animismo figurativo antecesor de Dalí, McCay hizo en una ocasión que la cama en que dormía Little Nemo cobrara vida y echara a caminar, a la vez que sus patas crecían desmesuradamente, salía a la calle, pasaba entre los rascacielos y arrojaba finalmente al vacío a Little Nemo y a Flip (26 de julio de 1908). En otra ocasión posterior, a las casas de la

ciudad les crecían unas patas enormes y perseguían al protagonista (21 de marzo de 1909).

Una parte muy sustancial de los sueños de Little Nemo fueron propiamente pesadillas: hacía frente a un grupo de indios amenazadores (7 de enero de 1906), era secuestrado por un barco pirata (17 de marzo de 1907) o por una tribu de caníbales (5 de mayo de 1907). Pero llama la atención la persistencia de las amenazas animales a lo largo de la serie, provocando en el protagonista una angustia zoofóbica en la que el Freud de Tótem y tabú detectó una manifestación del complejo de Edipo. Little Nemo es, en efecto,

acosado o perseguido repetidamente por osos, lobos, leones, tigres, monos, ballenas y hasta extraños monstruos antediluvianos (26 de septiembre de 1909; 22 de septiembre de 1913). Algunos de estos episodios zoofóbicos resultan especialmente originales. En una ocasión un dragón abre sus fauces y aparece en ellas un trono al que conducen a Little Nemo por la fuerza (22 de julio de 1906), activando el fantasma de la devoración asociada al poder. En otra, un árbol se transforma en un amenazador rinoceronte (13 de enero de 1907). Otra vez, su bañera se agranda desmesuradamente y en su agua aparecen cocodrilos e hipopótamos que

le amenazan (4 de octubre de 1908). Más tarde es raptado por un gorila, para ser exhibido el domingo siguiente en una jaula como antecesor de los simios (8 de agosto de 1909). Y al año siguiente es raptado por el jinete de un caballo palmípedo (22 de mayo de 1910).

La presencia insistente y amenazadora del mundo animal adquiere con frecuencia una ampliación espectacular por su tamaño gigantesco. Esta percepción alucinatoria recibe el nombre técnico de macropsia y se define como un trastorno visual en el que los objetos son percibidos como mayores de lo que son. Es un fenómeno inverso de la micropsia y, de hecho, en algunos de

estos sueños es el protagonista quien reduce su tamaño en relación con el mundo normal que le rodea, por lo que puede hablarse de una macropsia y una micropsia relativas. Al fin y al cabo, y como nos enseñan los psicólogos, cuando dormimos pasamos por momentos de locura intermitente, que es perfectamente normal en ese estado, mientras que en la fase despierta estas percepciones anómalas son patológicas o inducidas por el consumo de drogas. La aparición de figuras gigantes, explica Freud, evoca habitualmente en los sueños escenas infantiles,<sup>40</sup> pero suele interpretarse también la macropsia como un fenómeno de sobreestimación

subjetiva del objeto agrandado, si bien puede tratarse de una sobreestimación reverencial y positiva o bien de una sobreestimación fóbica, producto del temor. Este suele ser el caso de los animales gigantes que con tanta frecuencia comparecen en los sueños de Little Nemo. Los que más abundan son las aves gigantes (abril-mayo de 1906; 17 de abril de 1910; 18 de agosto de 1912), con episodios de venganza gastronómica de grandes pavos que activan el fantasma de la devoración del protagonista (26 de noviembre de 1905; 29 de noviembre de 1908), así como los conejos gigantes (15 y 22 de abril de 1906; 12 de abril de 1908; 20 de marzo

de 1910), que pueden hacer pensar en el Conejo Blanco de Alicia. Pero también hay mosquitos, cabras, avestruces y animales prehistóricos gigantes, presentados casi siempre desde una perspectiva zoofóbica.

También el gigantismo aparece en otros episodios no relacionados con el mundo animal. Aparece en relación con el mundo vegetal, con champiñones (22 de octubre de 1905), moreras (19 de julio de 1908) y rosas (19 de junio de 1910). En una ocasión un suflé en la cocina sube hasta invadir la casa y la ciudad del protagonista (1 de noviembre de 1908). En otra, un túmulo de tierra crece a sus pies y acaba por convertirse

en un gran volcán en erupción (18 de julio de 1909). En un episodio Little Nemo y Flip patinan por una superficie y acaban por descubrir que están sobre la calva de la cabeza gigante de un anciano (7 de marzo de 1909). Y más tarde Little Nemo aterriza en un planeta en el que hay grandes rocas con apariencia de rostros humanos, que cobran vida y le ahuyentan (3 de abril de 1910). En su visita a Gulliver City, poblada por liliputienses, su peso y el de sus acompañantes hace hundir a un transbordador (24 de mayo de 1913). Pero hallamos también un episodio angustioso de micropsia cuando la Tierra se achica y Little Nemo está a

punto de caer al vacío (27 de diciembre de 1908).

El agua, la nieve y el hielo se convierten también con frecuencia en elementos amenazadores. Little Nemo padece inundaciones devastadoras (5 de noviembre de 1905; 12 de julio de 1908; 27 de junio de 1909) y su tren y su automóvil caen al agua (6 de septiembre y 29 de noviembre de 1908). Pero en una sorprendente emulación de Cristo en el lago Tiberíades, consigue también caminar sobre el agua (19 de agosto de 1906). Por añadidura, un palacio de hielo se derrumba encima suyo (3 de febrero de 1907), su trineo vuelca en la nieve (17 de febrero de 1907) y queda

atrapado con Flip en el interior de una bola de nieve (17 de enero de 1909).

No faltan las angustias producidas por la acrofobia (vértigo de altura) ni las caídas en el vacío, típicas de las pesadillas infantiles. Varias de estas peripecias están relacionadas con un prolongado viaje en dirigible desde enero de 1910 hasta abril de 1911, cuando este vehículo constituía una curiosa novedad, que sería utilizada con fines bélicos en la Primera Guerra Mundial. Más tarde Little Nemo llegará a volar en un aeroplano primitivo (29 de octubre de 1911), condenado indefectiblemente a caer al vacío. Los usos más imaginativos del espacio

cósmico nor parte de McCay se producen cuando hace ascender a su protagonista por una larguísima escalera de mano que le lleva hasta la luna (14 de marzo de 1909) y cuando se desliza por el pasamanos de una escalera que al finalizar le hace caer al vacío cósmico (18 de abril de 1909).

Al igual que ocurría en los cuentos de Alicia, también se asiste aquí a numerosas metamorfosis y distorsiones corporales. Little Nemo se agiganta y llega a escalar rascacielos encogidos (20 de mayo de 1906; 22 de septiembre de 1907), o le crecen desmesuradamente las piernas (15 de abril de 1909), o se convierte en un personaje minúsculo (16

de mayo de 1909). Pero también se multiplica en numerosos personajes idénticos (14 de enero de 1906), en una despersonalización expresiva de una crisis de identidad; crece y envejece con rapidez (31 de diciembre de 1905), adquiere cola de sirena (26 de agosto de 1906) e, introducido en una máquina de lavado y secado, surge como una figura plana (7 de agosto de 1910). Y, como el Leñador de Hojalata de El mago de Oz, padece en 1909 penosos procesos de cosificación psicótica: un mago le convierte en estatua junto a un león de piedra, que cobra vida (9 de mayo); se convierte en estatua de hielo en el Ártico (28 de noviembre) o en muñeco

prendido en un árbol de Navidad (19 de diciembre). Y, como Alicia, es capaz de atravesar superficies que la conducen a otros mundos. Así, entra en un espejo para acceder al palacio de los helados (10 de septiembre de 1911), pero también entra en un gran cartel que representa el mar y queda atrapado en el agua, a punto de ahogarse (7 de mayo de 1911).

Little Nemo adquirió enorme popularidad en su época y se convirtió en un personaje multimedial. En 1908, los empresarios Marcus Klaw y A. L. Erlanger montaron una costosa y espectacular opereta titulada *Little Nemo*, con música de Victor Herbert y

libreto de Harry B. Smith, que se estrenó en el New Amsterdam Theatre de Broadway el 20 de octubre de 1908, tras una *première* en Filadelfia. Aunque es fácil imaginar que sus actores humanos, evolucionando en un espacio tridimensional, no pudieron emular las libérrimas aventuras oníricas dibujadas. Tal vez por eso McCay decidió llevarlo a la pantalla, con las técnicas del incipiente cine de animación. Su film *Little Nemo* (también conocido como *Winsor McCay Makes His Cartoon Move*) fue producido por la Vitagraph Co., a lo largo de cuatro años de trabajo, y no se completó hasta 1911. Se trataba de un film de doce minutos, con

cuatro mil dibujos coloreados a mano, que daba movimiento a los personajes Nemo, Flip e Impy. Como prólogo aparecía en la pantalla McCay con unos amigos, explicando que haría cuatro mil dibujos en un mes para un film de animación. Luego aparecían otras escenas de acción real, rodadas por James Stuart Blackton, mostrando la laboriosa producción del film con dibujos. En un determinado momento, los personajes dibujados por McCay anunciaban, con textos inscritos en globos, *Watch Us Move!* [¡Mirad cómo nos movemos!]. Y así iniciaban su acción.

El realizador norteamericano John

Boorman sería muchos años después el impulsor y productor del proyecto *Nemo/ Dream One* (1983), coproducción franco-británica dirigida por Arnaud Sélignac, que intentó recrear un equivalente de las aventuras oníricas del personaje de McCay con actores reales y con el niño Seth Kibel en el papel protagonista, recibiendo una acogida discreta. Al cine de animación perteneció en cambio la producción japonesa de largometraje *El pequeño Nemo (Little Nemo. Adventures in Slumberland*, 1990), dirigida por Misami Hata y William T. Hurtz.

# VII. La culpa

*Rodion Raskólnikov (1866), Hans Beckert (1931), Josef K (1925)*

## La expiación de un soberano

El concepto de culpa ha sido elaborado, desde hace muchos siglos, por filósofos, moralistas, juristas y teólogos, asociado al concepto de responsabilidad personal. Sólo las personas mentalmente responsables

pueden ser culpables de alguna falta. De ahí la necesaria distinción entre la culpa objetiva, que es una noción moral y jurídica que interesa a los legisladores, a los jueces y a los confesores, y una culpa subjetiva, es decir, una vivencia, generalmente asociada a un malestar psicológico, derivada del reconocimiento de una responsabilidad moral por parte del sujeto. Naturalmente, puede existir culpa objetiva sin ir acompañada del sentimiento de culpa subjetiva, y ahí reside uno de los fundamentos filosóficos de *Crimen y castigo* (*Prestuplenie i nakazanie*, 1866), la monumental y provocativa novela de

Fiódor Dostoievski, el primer autor que en la literatura moderna problematizó con su atormentado protagonista la coincidencia de ambas culpas.

Buceador de abismos psicológicos en la atrasada y totalitaria Rusia imperial, la vida de Dostoievski constituye por derecho propio una tremenda novela folletinesca. Hijo de un padre brutal y detestado que fue muerto por sus siervos, epiléptico, condenado a muerte por conspirador, internado en un campo de trabajos forzados en Siberia, ludópata, desgraciado en amores, perseguido por deudas al punto de obligarle a huir al extranjero, místico cristiano y psíquicamente inestable, su

vida estuvo repleta de sombríos claroscuros que tuvieron frecuente reflejo en sus páginas. Pues si inició su carrera literaria con *Las pobres gentes* (1846), que podría ser calificada de novela social, el mismo año ofreció con *El doble* una muestra fantástica acerca de la personalidad escindida, el famoso Doppelgänger de la atormentada fantasía romántica que ya hemos examinado en el segundo capítulo, ya que estaba protagonizada por el funcionario Goliadkin, quien conoce a un hombre idéntico a su apariencia y de quien se convence de que está conspirando contra él. Y este tema inquietante tendría continuidad atenuada en muchas de sus

novelas posteriores, incluyendo *Crimen y castigo*, en las que no faltarían los «personajes especulares», que se convierten en ecos de otros que aparecen en el mismo relato: en la novela que ahora comentamos Dunia (hermana del protagonista) se identifica con la prostituta Sonia (su novia) y Catalina Ivanovna (madre de Sonia) con su propia madre.

La compleja personalidad de Dostoievski ha interesado bastante a la psiquiatría, pero no nos detendremos en esta cuestión, pues quien más nos interesa ahora es el protagonista de su *Crimen y castigo*. Para Raskólnikov, el sufrimiento no sólo es un lenitivo de la

culpa, como veremos, sino incluso una vía hacia la felicidad. No sólo para él. En el segundo capítulo de su novela, el borracho Marmeládov, que se ha gastado todos sus ahorros en bebida, al ser arrastrado por los cabellos por su mujer, le dice a Raskólnikov: «¡Esto no me causa dolor, caballero! Le digo que no me causa dolor, sino deleite.»<sup>1</sup> Expresiones como ésta han sugerido que Dostoievski tenía una personalidad sadomasoquista. Pero las cosas no suelen ser tan simples. Dostoievski afianzó un profundo sentimiento cristiano leyendo los evangelios durante su condena a muerte, desplazando con estas convicciones religiosas su anterior

ideología política filosocialista. Y su cristianismo le llevaba a combatir el egoísmo con la aceptación resignada del sufrimiento. Por eso Mario Praz ha matizado, reelaborando la sospecha de Freud, que su contrición religiosa pudo ser una forma enmascarada de masoquismo cristiano.<sup>2</sup> *Crimen y castigo* se publicó por entregas a lo largo de 1866 la revista *Apuntes Patrios* y alcanzó inmediata celebridad. Su trama es muy conocida. El ex estudiante de leyes Rodion Raskólnikov, que lleva una vida miserable en su buhardilla y desea alejar a su hermana Dunia de un pretendiente rico al que no ama, decide asesinar a la anciana usurera Aliona

Ivanovna, por lo que va a verla para empeñar un reloj, pero marcha de su piso dándose cuenta de que no se atreve a ejecutar su crimen. Otro día se entera, por una conversación, de que Lizveta, hermanastra de la prestamista y que vive con ella, se ausentará de su casa dejando sola a la usurera. Va Raskólnikov ese día a ofrecerle una pitillera y la mata a hachazos. Cuando está robando sus joyas empeñadas llega Lizveta al piso y también la mata. Entierra las joyas robadas bajo una piedra, pero su turbación va en aumento, y el juez de instrucción Porfiri Petróvich, con quien discute su teoría acerca de la soberanía moral e impunidad delictiva de los

sujetos excepcionales, va cercándole con su indagación hasta convencerse de su culpabilidad. Su amiga y confidente Sonia, que se prostituye para mantener a su familia, le convencerá para que se entregue y purgará su culpa en un campo de trabajos forzados en Siberia, consolado por su amor.

*Crimen y castigo* constituye una novela frondosa, en la que pulula un retablo de personajes miserables, desdichados, frustrados o mezquinos, a los que Dostoievski ofrece sólo como contrapunto la pureza espiritual de tres mujeres: la madre del protagonista, su hermana Dunia y Sonia, prostituta de buen corazón, un característico

arquetipo romántico descendiente de la Marie de Los misterios de París, cuyo exitoso eco era por entonces reciente y que aquí se reencarna en la pecadora altruista, la Magdalena esclava. La acción transcurre en una semana, pero la riqueza de sus varias acciones enmascara esta concisión temporal. *Crimen y castigo* es, por una parte, una novela social, pues es la miseria económica de Raskólnikov, además de la de su madre y su hermana, abocada a un matrimonio acomodaticio, lo que le empuja al crimen, en un intento de aliviar su pobreza. Aunque es verdad que este innegable aspecto social está en parte enmascarado por la centralidad de

la desventura personal y la peculiar filosofía con la que Raskólnikov justifica su crimen.

Pero *Crimen y castigo* es también una novela psicológica, centrada en la personalidad inestable y en la vida interior turbulenta de Raskólnikov, penalizado por una gran soledad anímica, y que transita en un santiamén de la angustia a la exaltación, del miedo a la temeridad. Raskólnikov pasa buena parte de la novela deambulando por las calles y plazas de San Petersburgo y estos recorridos, a menudo erráticos, son también una expresión motriz del flujo de sus reflexiones, plasmación del río proceloso de sus pensamientos sin

rumbo fijo. Pero pertenece también *Crimen y castigo*, por derecho propio, al entonces embrionario género de la novela policial, pues Dostoievski invierte en ella la causalidad narrativa tradicional, empezando por el efecto delictivo (el crimen) y remontándose luego a su causa. E introduce, con gran centralidad argumental, el duelo dialéctico entre el asesino y un juez de instrucción astuto y observador, que descubre su culpabilidad, aunque la coloración de la pesquisa detectivesca es más existencial y filosófica que deductiva y mecánica, como lo será habitualmente en las posteriores detective stories. Y, por último, es

*Crimen y castigo* una novela espiritualista, acerca de la redención o salvación personal, en donde el misticismo eslavo irradia en la parte final su mensaje de esperanza.

Raskólnikov no es un hombre común y probablemente fue el personaje más singular y atípico de todos los surgidos de la fecunda pluma de Dostoievski, quien no en vano le bautizó con un nombre que etimológicamente significa «cismático» o «separado». Raskólnikov es un egocéntrico en estado de permanente rebelión contra la sociedad, un antihéroe inquietante, ciclotímico sobre un fondo megalómano delirante y que posee el fanatismo del visionario

iluminado. Tal excepcionalidad psicológica es admitida paladinamente por su autor, quien hace que el médico Zosímov advierta en él «cierta idea fija, algo parecido a una monomanía».<sup>3</sup> El asesinato que comete Raskólnikov está impulsado por la miseria económica que pesa sobre él y su familia —sobre su madre y su hermana, empujada hacia un boda infeliz—, penurias que condicionan su juicio moral y sus actos. Pero, consumado el doble asesinato y el robo, no llega a lucrarse del modesto botín económico y acaba por convertir su crimen en un acto de afirmación de soberanía moral, poniendo así de manifiesto una contradicción entre lo

altruista (la ayuda a personas necesitadas) y lo egoísta (la afirmación de su derecho a transgredir la ley). Ahí reside el núcleo del conflicto psicológico y moral de Raskólnikov, que conviene examinar con más detalle.

Raskólnikov, en efecto, había publicado un artículo, que cae en manos del puntilloso juez de instrucción, en el que afirmaba que algunas personas excepcionales tienen derecho a situarse por encima de la ley. Pone Raskólnikov como ejemplo de tales personas extraordinarias a legisladores como Licurgo, Solón, Mahoma y Napoleón, cuyas conductas y normas transgredieron las leyes vigentes en su tiempo y por

ello fueron premiados. El caso de Napoleón se convierte, especialmente, en un modelo ejemplar para él, hasta el punto de transformarse en una fijación delirante. Raskólnikov argumenta que «al auténtico dominador, a quien todo se le permite (...) cuando muere, le levantan estatuas, de lo cual se infiere que todo le está permitido. No, esos seres no están hechos de carne, sino de bronce».<sup>4</sup> En pocas palabras, estos sujetos excepcionales tienen derecho al crimen, cuando sus fines lo justifican. El modelo napoleónico, autoritario y triunfal, aparece repetidamente en las reflexiones de este hermano espiritual de Julien Sorel, aunque más sórdido que

el personaje de Stendhal. Napoleón no vaciló en ametrallar a una multitud indefensa para proteger su ley y Raskólnikov acabará por confesar a Sonia: «Verás, yo quise ser un Napoleón, y por eso maté.»<sup>5</sup> Sin embargo, en un momento de lucidez autodespectiva, llega a reconocer: «¿Cómo iba un Napoleón a meterse a rebuscar debajo de la cama de una vieja? ¡Qué asco!»<sup>6</sup> Es decir, comprende que el ideal es más poderoso y convincente que su ingrata realidad. Por lo tanto, Raskólnikov desprecia los valores éticos de la sociedad burguesa y se coloca por encima de su moral convencional, situando a su yo como

juez moral supremo, para decidir si quiere ser esclavo o señor. Cuando Dostoievski escribió su novela, la psiquiatría de su tiempo aparecía condicionada por lo que el etnólogo y médico británico James Cowles Prichard bautizó en 1833 como *moral insanity*, para definir la «perversión enfermiza de los sentimientos», uno de cuyos rasgos era la insensibilidad o irresponsabilidad moral y que, durante una parte del siguiente siglo, se asimiló a la personalidad psicópata. Pero éste no es el caso de Raskólnikov, quien reconoce y distingue el bien del mal, pero postula que algunos sujetos excepcionales se sitúan por encima de

sus imperativos. En tales casos, si la libertad humana de algunos es también libertad para transgredir las leyes, se disuelve su sentido de culpa por efecto de la autarquía o relativismo moral del sujeto gobernado por su egocentrismo, erigido como legitimador supremo de sus actos. Pero este subjetivismo moral monstruoso, que alimentaría la teoría del superhombre de Nietzsche, suponía también, por parte de Dostoievski, una crítica implícita de la legitimación moral derivada del triunfo político o social.

El tema del castigo de Raskólnikov, que figura en el título de la novela, está bastante menos claro, porque en el

protagonista hay una disociación entre culpa y castigo. Tras el crimen, «la repugnancia se alzaba y crecía dentro de él a cada minuto»<sup>7</sup>. Raskólnikov sufre por las complicaciones que se derivan de su doble crimen y más tarde le pesa, además, por haber hecho desgraciadas a su madre y hermana, pero no padece remordimientos morales. Prueba de ello es que dice a su hermana Dunia, antes de entregarse: «¿Mi crimen? ¿Qué crimen? ¿Es un crimen el que haya matado a un piojo asqueroso y nocivo, a una vieja usurera que no le hacía bien a nadie, cuyo aniquilamiento debería premiarse con la remisión de cuarenta pecados, que les chupaba la sangre a los

necesitados? Yo no pienso en el crimen ni tampoco en expiarlo (...). Ahora menos que nunca comprendo que sea un crimen lo que hice.»<sup>8</sup> Pero Dostoievski escribió a su editor Katov, en septiembre de 1865: «Mi relato contiene, además, una alusión a que la pena jurídica impuesta al crimen le asusta al criminal mucho menos de lo que creen los legisladores, en parte porque él mismo la exige moralmente.» Esta afirmación admite varias interpretaciones. Tal vez, el imperativo de un castigo deriva de la necesidad de reintegrarse a unas relaciones interpersonales no patológicas, como una especie de autoterapia inconsciente.

O, con el castigo impuesto, el «delirio napoleónico» es redimido por la «razón social», que le impedía sobrellevar las consecuencias de su crimen.

Dostoievski sabía, lo que no era obvio en su siglo racionalista, que el ser humano está habitado por contradicciones profundas. Raskólnikov, por ejemplo, es un creyente cristiano que no frecuenta las iglesias<sup>9</sup> y le pide a Sonia que le lea el episodio evangélico de la resurrección de Lázaro,<sup>10</sup> altamente simbólico en su caso, pero más tarde le dice a su hermana: «No tengo fe, y sin embargo le he pedido [a mi madre] que rece por mí. Dios sabe cómo se hace.»<sup>11</sup>

Tampoco la expiación final que supone la condena a ocho años de trabajos forzados en Siberia carece de ambigüedades. Raskólnikov ha dado a entender a Sonia, narrándole el crimen en tercera persona, que es el asesino. Y más tarde le explicará que fue el demonio el que le condujo a cometer el asesinato, pero que luego el demonio se ha vengado de él.<sup>12</sup> Convertida en su amorosa confidente, Sonia le induce a que se entregue a la policía y se redima con el sufrimiento del castigo, a pesar de que al principio él se rebela contra esta idea. Finalmente, en Siberia, Raskólnikov será regenerado por su amor hacia Sonia, mostrando así el

cristiano Dostoievski que en el fondo de todo abismo puede brillar una luz redentora, en un desenlace abierto a la esperanza espiritual. Pero las ambigüedades de la conciencia de Raskólnikov se prolongan hasta el epílogo siberiano, como si el autor se resistiese a cerrar de un modo moralmente canónico su novela. Así, en las últimas páginas, desarrolla las siguientes reflexiones del protagonista: «¡Oh, qué feliz habría sido si hubiera podido culparse a sí mismo! Entonces lo habría sobrellevado todo, incluso la vergüenza y la ignominia. Pero, aunque se juzgaba con todo rigor, su conciencia exacerbada no encontraba ninguna culpa

particularmente horrenda en su pasado; si acaso, un simple fallo que cualquiera podía cometer (...). Sólo en eso reconocía su delito: en que no lo había soportado y se había entregado a la justicia.»<sup>13</sup> Es decir, asimilaba su flaqueza culpable al delito. A la vista de todo esto es difícil no suscribir el juicio de Umberto Eco, cuando escribió que «al final de Crimen y castigo quedan saldadas las cuentas con la intriga, pero no con los problemas planteados por dicha intriga».<sup>14</sup> Pues, si como quería Freud, la culpa es un sentimiento de indignidad con el que el yo percibe la crítica del superego, su crítica aparece en este caso desviada de la ejecución de

su doble asesinato.

El segundo gran personaje de *Crimen y castigo* es el juez de instrucción Porfiri Petróvich, un funcionario astuto, observador, meticuloso, meliflúo y envolvente, creación magistral del autor y que constituye la contrafigura del protagonista. Como buen obsesivo, Raskólnikov ronda persistentemente a quienes pueden perderle —la policía y el juez— con una fascinación morbosa, como la mariposa ronda la llama de la vela hasta quemarse, en una figura invocada pertinentemente por Porfiri. Raskólnikov manifiesta deseos de ver al juez del caso, sin que le haya convocado

todavía, con el pretexto de que la usurera asesinada tenía objetos suyos pignorados. A partir de este momento su relación se parecerá a la del gato y el ratón o la de la serpiente y el pajarillo, pues Raskólnikov irá mostrando poco a poco sus debilidades ante el juez. Su brillante cerco psicológico hace que pierda los nervios y en un cierto momento le diga que se siente inculcado, cuando no lo ha sido todavía. Después de esta escena se reprocha a sí mismo su pusilanimidad. Las sospechas del juez al que temerariamente ha acudido Raskólnikov, más su confesión a Sonia y la escucha subrepticia de este testimonio por parte del vecino

Svidrigáilov, van tejiendo una maraña amenazadora en torno al protagonista, haciéndole cada vez más vulnerable, «como si la niebla le hubiera envuelto de pronto, le en una soledad abrumadora de la que no había evasión posible». [15](#)

Por fin, un día el juez Porfiri va a visitar a Raskólnikov a su humilde buhardilla, ante la sorpresa de éste, y después de un largo prolegómeno reflexivo le acusa del doble crimen y le pide que se entregue a la justicia, explicándole que atenuará su culpa atribuyendo su acto a la ofuscación. Raskólnikov no confiesa, pero luego experimenta «un infinito cansancio moral». [16](#) Al final se entregará en la

comisaría y no al juez, que «le tiene harto». [17](#) Porfiri Petróvich aparece así como un neto precursor de los protagonistas de las detective stories, utilizando más la psicología que las pruebas materiales, más cerca del inspector Maigret que del frío Sherlock Holmes.

Es sabido que *Crimen y castigo* influyó en Nietzsche, con su esbozo de la teoría del superhombre, y de Dostoievski afirmó el filósofo que fue el único autor que le hizo aprender algo de psicología. Su profundo impacto llegó hasta la generación de André Malraux, que así lo reconoció, y de Jean-Paul Sartre, pues no en vano Raskólnikov era

una especie de antihéroe existencialista anticipado.

Todas las versiones cinematográficas de la novela se vieron obligadas a simplificar su frondosa trama. Las primeras se produjeron en la Rusia prerrevolucionaria. La sucursal rusa de la productora francesa Gaumont confeccionó la primera, en 1910, confiando su dirección a Vassili Gontcharov, y en 1913 siguió la de I. Vronsky, quien también interpretó al juez. En 1923 apareció en Alemania *Raskólnikovf*, una versión expresionista debida a Robert Wiene, el director de *El gabinete del doctor Caligari*, interpretada por Gregory Chmara y otros

actores exiliados del Teatro de Arte de Moscú. Sus decorados, debidos a Andréi Andréiev, enfatizaron su función simbólica: así, una tela de araña en un rincón de la pared expresaba el duelo dialéctico entre el protagonista y el juez.

En 1935 aparecieron las dos versiones cinematográficas más recordadas del libro. La francesa, realizada con competencia por Pierre Chenal, enfrentó a un Pierre Blanchar de mirada alucinada a la flemática sagacidad de un espléndido Harry Baur. A veces se recreó Chenal en encuadres expresionistas, como cuando Raskólnikov vuelve al piso en el que cometió su doble crimen. La versión de

Josef von Sternberg, en Hollywood, fue un film de encargo, con guión y reparto impuestos, y el director, en sus memorias, señala que Peter Lorre fue contratado por la Columbia a pesar de ser inadecuado para el papel protagonista.<sup>18</sup> Al verla, un decepcionado Borges, gran admirador del barroco Sternberg, escribió que el director había pasado del estado alucinatorio al estado tonto y añadió: «Sin embargo, no hay que desesperar: es posible que *Crimen y castigo*, obra del todo nula, importe un acto de contrición y de penitencia, una purificación necesaria.»<sup>19</sup> En 1956 Georges Lampin realizó una nueva versión en Francia,

con Robert Hossein en el papel protagonista y Jean Gabin en el del juez. En 1959 Denis Sanders dirigió en Estados Unidos una versión modernizada apropiadamente titulada *Crime and Punishment U.S.A.*, con George Hamilton debutando como Raskólnikov y Frank Silvera en el papel del juez. Y de 1970 fue la versión soviética dirigida por Lev Kulidjanov, con Georgui Taratorkin (Raskólnikov) e Innokenti Smoktounovski (el juez).

## **El demonio interior**

En 1931 Fritz Lang realizó su primera producción sonora, un film

postexpresionista titulado *M*, que al final de su carrera designaría como su obra preferida. En una esclarecedora entrevista concedida a Gero Gandert con motivo de la publicación de su guión en 1963, explicó que lo que le indujo a realizar este film fue investigar los impulsos que pueden llevar a un hombre a algo tan espantoso como el asesinato de un niño y considerar los pros y los contras de la pena de muerte.<sup>20</sup> Alemania estaba atravesando por entonces una racha de asesinatos recurrentes, a la vez que la República de Weimar se tambaleaba por el ascenso del nazismo. En las elecciones de septiembre de 1930 el partido

nacionalsozialista subió de 12 a 107 escaños parlamentarios, augurando el próximo triunfo de Hitler. De hecho, Lang había pensado titular primero a su film *Morder unter Uns* [Un asesino entre nosotros], pero las presiones de elementos nazis le obligaron a cambiar este título, que consideraban insidiosamente alusivo. Lang definió en su época su obra como un reportaje y, aunque se realizó en estudio y con los procedimientos del cine de ficción, además de ser un excelente documento del clima social de la época, incluyó un detallado reportaje sobre los procedimientos técnicos de la policía en busca de un criminal (verificación de

huellas dactilares, examen de archivos psiquiátricos, análisis grafológicos, etc.). *M* supuso, además, la consagración de Peter Lorre (Ladislav Loewenstein), un actor judío de origen húngaro que procedía del teatro de Brecht y que aquí efectuó su sensacional debut cinematográfico.

A diferencia de otros films criminales, en *M* el asesino que tiene atemorizada a toda la ciudad y a quien la policía busca con ahínco es presentado al público a los pocos minutos de proyección. Pero es presentado a través de su amenazadora sombra proyectada sobre un cartel que ofrece una recompensa por su captura. La sombra

constituye su parte tenebrosa, el mal, según la simbología jungiana. La sombra le anticipa, como le anticipa también su silbido de un tema de *Peer Gynt*, de Grieg, convirtiendo a veces su ausencia visual en inquietante presencia acústica. En esta primera aparición Hans Beckert se dirige a la pequeña Elsie Beckmann cuando está jugando con su pelota en la calle. «¡Qué bonita pelota! ¿Cómo te llamas?», pronuncia la sombra. Tras regalarle un globo que compra a un vendedor ambulante ciego, la suerte de Elsie, su novena víctima, será mostrada lacónicamente también a través de su ausencia elíptica, con su pelota rodando por un descampado y el globo recién

comprado prendido en los hilos de unos postes telefónicos.

Salvo en el segmento final de *M*, de captura y juicio popular al protagonista, en el resto de la película la aparición del asesino es intermitente y discontinua, es más una ausencia que una presencia física, agazapada amenazadoramente fuera de campo. Un inspector veterano de la brigada criminal aventura que es «un individuo que, cuando no se apodera de él su instinto criminal, ofrece un aspecto inofensivo, de buena persona, incapaz de matar a una mosca». Su parca y enigmática presencia de asesino patológico ha hecho a Anton Kaes observar pertinentemente que «la

interpretación de Lorre enfatizó la ruptura entre la persona y sus actos, llevando al público a preguntarse quién era realmente».<sup>21</sup> Este enigma resulta especialmente lacerante en la elipsis letal que oculta el asesinato de la pequeña Elsie, zona oscura que interpela la imaginación del espectador propiciando sus más siniestras hipótesis psicopatológicas. Es obvio que la censura de la época no habría permitido una exhibición detallada de su actuación sádica, pero la elipsis de Lang permitía rellenar su opacidad con las terribles informaciones que los espectadores de la época poseían acerca de los asesinos recurrentes a través de la crónica negra

de los periódicos.

En la citada entrevista con Gero Gandert, Lang se refirió a la epidemia de asesinatos recurrentes en Alemania en la época, citando específicamente a Haarmann, Grossmann, Kürten y Denke, casos que Lang pudo estudiar —salvo el de Kürten, como se verá— consultando archivos policiales. Y, en una reunión del estado mayor policial en *M*, se citan, en efecto, los casos precedentes de Grossmann y Haarmann. No se llamaban todavía *serial killers*, que fue una denominación introducida a principios de los años ochenta en Estados Unidos, aunque en siglos precedentes habían existido ejemplos tan clamorosos de

recurrencia asesina como los de Gilles de Rais y Jack el Destripador. Al igual que éste y que Peter Kürten, el protagonista de *M* escribe también cartas a los periódicos, ya que la policía no ha publicado las que le envió, exhibiendo con ello un morboso afán de notoriedad.

De todos los precedentes de Hans Beckert mencionados por Lang, el más antiguo era Georg Karl Grossmann, un buhonero que mataba a prostitutas en Berlín después de acostarse con ellas y luego vendía su carne. Detenido en agosto de 1921, se suicidó en la prisión. Le siguió Fritz Haarmann, homosexual de aspecto andrógino nacido en 1879,

condenado primero por corrupción de menores, inició su carrera homicida en 1918. Asesinaba a muchachos después de sodomizarlos, mordiéndoles el cuello, y luego vendía sus ropas y su carne, como si fuera carne de cerdo. Conocido como el «vampiro de Hannover», fue detenido y juzgado en 1924, acusado de la muerte de 28 muchachos de entre trece y veinte años, aunque él presumía de que eran más, y ejecutado en 1925. En 1973 Ulli Lommel llevó su caso a la pantalla en Alemania con el título *La ternura de los lobos* (*Die Zärtlichkeit des Wölfe*), producido por R. W. Fassbinder e interpretando Kurt Raab al asesino. Karl

Denke, de Münsterberg (Silesia), fue un piadoso organista de la iglesia local, homosexual y caníbal; inició su carrera asesina en 1921 y fue detenido en diciembre de 1924, después de haber cometido más de treinta asesinatos.

El más famoso de todos ellos fue Peter Kürten, apodado «el vampiro de Dusseldorf» (1883-1931), quien fue detenido en mayo de 1930, el mismo mes en que Lang y Thea von Harbou concluyeron la redacción de su guión. Es decir, sus crímenes fueron simultáneos a la escritura de su texto, aunque los pormenores de su caso no se conocieron hasta su confesión posterior. Casado, de aspecto atildado y de personalidad

narcisista, en su adolescencia Kürten había descubierto que la sodomización de ovejas le proporcionaba más placer si al mismo tiempo las apuñalaba. Aunque su primer asesinato se remontaba a 1899, su primer crimen sexual tuvo como víctima a la niña Kristina Klein, en 1913. En 1925 reinició su carrera de asesino sexual, acompañada de vampirismo sobre sus víctimas, pues padecía hemodipsia. Cuando se vio en peligro, acordó con su mujer que le denunciase para que pudiera cobrar la recompensa por su cabeza, y así se hizo. Fue detenido el 24 de mayo de 1930, condenado por nueve asesinatos probados y siete tentativas de

asesinato, y marchó al cadalso riendo y bromeando con sus acompañantes.

Fascinado por la figura de Jack el Destripador, a Kürten el deseo de matar le provocaba excitación sexual. Pero sabemos que la psicología de los asesinos recurrentes no es siempre la misma, lo que nos autoriza a imaginar hipótesis patológicas alternativas en el caso de Hans Beckert, tal como es presentado por Lang. Al desarrollar su teoría de las pulsiones, Freud rechazó la idea generalmente admitida de que tuviesen una específica función y finalidad genital, sosteniendo que su objeto era variable y contingente, de acuerdo con las características de la

historia de cada persona. El *serial killer* puede ser también un esclavo de lo que Freud llamó «compulsión de repetición», para designar un proceso inconsciente, y por tanto incontrolable, que obliga al sujeto a reproducir secuencias de pensamiento o acciones que en su origen generaron sufrimiento y que han conservado tal carácter doloroso. Esta repetición fatal e inexorable, debida al retorno de lo reprimido, tiende a convertirse en un destino, como observó Freud al acuñar el concepto de «neurosis de destino», en su texto *Más allá del principio del placer*, pues produce a sus víctimas «la impresión de un destino que las

persigue, de una influencia demoníaca que rige su vida». [22](#) Sus rasgos definidores son tres: las experiencias se repiten a pesar de provocar un displacer, se desarrollan según un esquema inmutable y aparecen como una fatalidad externa.

Contemplemos por un momento a Hans Beckert a la luz de esta sintomatología. Admitamos que en la personalidad psicótica de Hans habita una libido destructiva, convertida, en palabras de Lotte H. Eisner, en «el alma errante de un asesino lúbrico». [23](#) ¿Qué apariencia tiene Hans Beckert? Gordinflón, con cierto aire infantil, muestra un rostro fofo, imberbe y

bobalicón, de expresión inmadura, con ojos saltones y cierto aspecto de batracio. Sujeto solitario e hiposexuado, su aspecto conjunto sugiere impotencia. Manifiesta síntomas de regresión oral: come fruta compulsivamente (Lang le muestra mordiendo una manzana que ninguna Eva le ha ofrecido), traga dos copas de coñac consecutivas apresuradamente, fuma compulsivamente cigarrillos Aristón (dejando con ello una pista que le perderá), estira su boca ante el espejo... Si el doctor Mabuse era un poderoso genio del mal, Hans Beckert es en cambio un poco agraciado sujeto, solitario y frustrado, que inspira lástima. La primera ocasión en que el espectador

puede contemplarle frontalmente y en un plano próximo se produce cuando se mira con morbosa atención en el espejo de su casa y estira la comisura de sus labios. Es una escena importante para su caracterización psicológica y que ofrece muchas sugerencias. No sólo expresa el narcisismo patológico que clausura su mundo interior, sino que expone un ejercicio de autoindagación de su propia personalidad, incómoda y que se sabe distinta. En relación con su narcisismo, escribe Tom Gunning sobre esta escena que «sus párpados bajos y su boca entreabierta expresan un placer casi masturbatorio en su propio rostro».[24](#) Pero al deformar su cara estirando la

comisura de sus labios se convierte en una máscara desfigurada. Hans trata de ser otro. Sin duda, Hans se ve a sí mismo como un extraño, tratando de individualizar al Mr. Hyde que lleva en su interior. Está sugerido en esta escena especular, por lo tanto, el tema del «demonio interior», que en la Edad Media se interpretaba como un demonio personal a pies juntillas, y que la psiquiatría moderna reconvirtió en pulsiones incontrolables del aparato psíquico. En *M* abundan este tipo de sugerencias simbólicas y Kracauer observó también que la escena en que Hans aparece sentado a la mesa de un bar tras el follaje sugiere una bestia

acechando una presa en la jungla.<sup>[25](#)</sup>

Retomando ahora nuestra interrogación acerca de su comportamiento en la elipsis que expresa el asesinato de Elsie, el silencio de Lang nos autoriza a sugerir una hipotética actuación patológica recurrente de Hans, estimulado por una tentación turbadora y a la vez ansiógena. El deseo pulsional le arrastra hacia su víctima y, una vez está en sus manos, su impotencia le produce tanta angustia que tiene que destruirla para tranquilizarse, en un círculo vicioso perverso destructivo y autodestructivo que se repite sin fin. En los anales de la judicatura abundan, en efecto, los casos

de asesinatos como sustitutos del coito.

En este film rico en simbolismos para expresar las turbulencias interiores de Hans, Fritz Lang utiliza en tres ocasiones escaparates de tiendas como elocuentes pretextos visuales. El escaparate, en efecto, es algo que se da a ver públicamente. Pero Lang aprovecha esta función ostensiva para dejarnos atisbar la interioridad de su asesino psicótico. El primer escaparate que utiliza es el de una cuchillería, en el que se exhiben navajas, tijeras y objetos cortantes. Mordisqueando una manzana, Hans muestra una expresión fascinada ante aquel despliegue de instrumentos agresivos, con su rostro enmarcado por

el reflejo romboideo de brillantes cuchillos. El plano se transmuta en una imagen simbólica amenazadora, a la que inmediatamente se le añade el reflejo de una niña situada tras él, provocando su turbación.

Siguiendo a esta niña, para convertirla en su víctima, Hans pasa ante otro escaparate, que exhibe una espiral giratoria y, en la parte alta, una flecha que asciende y desciende rítmicamente. Este extraño escaparate constituye un verdadero ideograma de una angustiosa pulsión interior que le hace descender al abismo. La espiral giratoria constituye una figura obsesiva y potencialmente hipnótica, que expresa

también la circularidad sin fin de su conducta criminal, en un film rico, por otra parte, en símbolos circulares, a comenzar por el corro de niñas que cantan en la escena que abre el film y los globos del vendedor ciego que aparece poco después. La flecha que sube y baja constituye, además, un muy dinámico símbolo fálico en acción. Pero la niña acosada se encuentra en esta escena con su madre y frustra las expectativas de Hans.

Y, por último, con la tercera niña que aparece en el film se detiene ante el escaparate de una juguetería. Las piernas articuladas de un muñeco en movimiento, del que no se ve el cuerpo,

penden del borde superior del encuadre, colocadas por la composición sobre su cabeza, separándose y juntándose con intermitencia, sugiriendo así los fantasmas sexuales inconfesables de Hans. Es entonces cuando la niña le advierte que tiene una marca de yeso en la espalda y sus intenciones se frustran nuevamente.

Kracauer ha analizado cómo a lo largo de los años veinte se desarrolló en Alemania, a partir de *La calle* (*Die Strasse*, 1923) de Karl Grüne, un filón de películas que contraponían dramáticamente los peligros de la insegura vida callejera, poblada por delincuentes y prostitutas, a la cálida

seguridad de los hogares burgueses. En un Berlín claustrofóbico, reconstruido en el estudio —como era usual a inicios del sonoro— y sin perspectivas abiertas, *M* supuso una culminación de esta tendencia escénica. En esta película un hombre tímido e insignificante aterroriza a toda una ciudad, hasta el punto de que la paranoia colectiva casi provoca el linchamiento de un anciano respetable al que una niña ha preguntado la hora en la calle. A raíz de este estado de pánico, la policía practica redadas en los bajos fondos, perturbando con ello las actividades habituales del hampa. Y de esta situación surge una involuntaria convergencia de intereses entre las

fuerzas del orden y las del hampa, decididas ambas a cazar al asesino. Las complicidades subterráneas del hampa y la policía acababan de ser puestas en solfa en *Die Dreigroschenoper*, la pieza de Brecht llevada a la pantalla por G. W. Pabst, pero aquí el tema se amplificó considerablemente. El hampa, organizada y estructurada jerárquicamente, con un líder que luce guantes negros, hace pensar en la organización criminal del nazismo. Sus jefes movilizan a su vez al sindicato de mendigos, a quienes utilizan como informadores callejeros. Paralelamente, la policía organiza su búsqueda sistemática del asesino y la

convergencia de objetivos entre el hampa y la policía es plasmada por Lang con el montaje paralelo de sus reuniones sobre el caso, haciendo a veces que el humo de los cigarrillos dificulte reconocer si presenta a los policías o a los delincuentes. En pocas palabras, la singularidad patológica de Hans le empareda entre las fuerzas del orden institucional y el submundo del hampa, mostradas como dos sociedades paralelas y simétricas.

Como fruto de la movilización de los mendigos, un vendedor de globos ciego, a quien Hans compró uno para la pequeña Elsie, oye su silbido característico y da la alarma. Que el

criminal sea identificado por un ciego constituye una idea brillante, que corrobora que hay muchas formas de percibir, pero Michel Marie nos recuerda a propósito que a la justicia se la representa con los ojos vendados<sup>26</sup> y Anton Kaes evoca en su caso al adivino ciego Tiresias.<sup>27</sup> Un cómplice le marca la espalda del abrigo con yeso, estampando una *M* (*Morderer*: asesino), una señal que Tom Gunning ha comparado al «signo de Caín»,<sup>28</sup> cual señal infamante que le estampa la sociedad (anticipando el próximo marcado de los judíos por los nazis), pero que también visualiza figurativamente el estigma que habita en

su interior. Perseguido por los mendigos y por el hampa se refugia en un gran inmueble de oficinas, en donde finalmente será capturado.

Hans es conducido al sótano de una vieja destilería abandonada para ser sometido a juicio popular por los delincuentes y desclasados. Schränker (Gustav Gründgens), el jefe del hampa, es implacable en su acusación y convierte la exculpación de Hans en un argumento a favor de su ejecución. En efecto, Hans alega patéticamente en su descargo: «Podríais dejar de hacer esto [cometer delitos] si hubierais aprendido un oficio honrado. O si trabajarais, o si no fuerais unos vagos. En cambio, yo

¿Acaso puedo hacer otra cosa que lo que hago? ¿Acaso no llevo esta maldición en mí mismo? ¿El fuego? ¿Las voces? ¿La tortura? (...) ¡No puedo..., no puedo..., no puedo evitarlo!» Kracauer ha comparado a Hans con Balduin, el estudiante de Praga, que sucumbe al hechizo de su malvado otro yo,<sup>29</sup> pues se siente, efectivamente, poseído por su «doble criminal», su Mr. Hyde, como explica al final ante el tribunal: «Siempre sintiéndome perseguido por alguien... ¡Por mí mismo! (...) Quiero escapar..., quiero escapar de mí mismo.»

A estos argumentos replica con contundencia Schränker: «El acusado acaba de decir que no puede dejar de

cometer sus crímenes. Es decir, ¡que forzosamente tiene que asesinar! Con ello no ha hecho más que pronunciar su propia sentencia de muerte.» De esta argumentación se deriva su corolario: «¡Queremos hacerte inofensivo; esto es lo que queremos! ¡Y la única forma de que te vuelvas inofensivo es matándote!» Pero el defensor presenta en su argumentación al asesino como víctima, proclamando: «Precisamente el impulso irrefrenable es lo que quita al acusado toda la responsabilidad de sus actos.» Y pide por ello que sea entregado a la policía y tutelado por las instituciones del Estado. Entre el público se alzan gritos pidiendo su

exterminio y una mujer increpa al defensor: «¡Se ve que no has tenido hijos! ¡Y que nunca has perdido ninguno!» En esta escena de violento psicodrama colectivo, la patética versión exculpatoria de Hans es como el cuento de Caperucita Roja contado desde el punto de vista del lobo. Pero, en plena controversia jurídica, la policía irrumpen en la catacumba y una mano se posa sobre el hombro de Hans mientras se oye la voz en *off*: «En nombre de la ley.»

En el juicio popular organizado por el hampa berlinesa, Hans se ha dirigido a su público variopinto, pero también al de las salas de cine de su época. El

público de la ficción encarna los principios ideológicos del nazismo, postulando la eliminación física de los tarados en nombre de la eugenesia. Resultó premonitorio que la víctima de aquel juicio fuera un actor judío y que Gustav Gründgens, que encarnó al jefe del hampa, se convirtiera en cambio en un actor de moda en el Tercer Reich, con importantes cargos oficiales. En este aspecto, el film de Lang resultó profético. *M* se cierra con un breve epílogo que presenta el tribunal legal que juzga a Hans, mientras la enlutada madre de Elsie Beckmann se lamenta de que esto no le devolverá a su hija.

*M* resultó, a la postre, un film muy

característico del universo langiano, quien gustó siempre de presentar el drama del hombre acosado, desde su interior por sus instintos destructivos, o desde su exterior por la persecución y cerco de una sociedad hostil. En ocasiones este acoso fue presentado con los rasgos de un «destino». En el caso de *M*, el destino revistió la forma de los impulsos incontrolables que habitan en el interior de un asesino patológico.

*M* fue prohibida en la Italia de Mussolini y por los nazis en marzo de 1933, cuando Lang había huido de Alemania, tal como hizo también su productor judío, Seymour Nebenzahl. Este pondría en pie en 1951 una nueva

versión en Hollywood, con el mismo título, dirigida por Joseph Losey y con la acción situada en Los Ángeles durante la posguerra, protagonizada por Davis Wayne. En registro de cine negro de coloración freudiana, esta nueva versión respetó la trama de la película original, aunque sustituyendo al sindicato de mendigos berlineses por una flota de taxistas.

## **La culpa envolvente**

Sin duda ha sido Franz Kafka uno de los escritores más influyentes del último siglo y su irradiación ha llegado a infiltrarse en el imaginario popular,

hasta acuñar el adjetivo «kafkiano», que simplifica y desborda a la vez el sentido original de su obra. Formado en la lectura de Dostoievski y de Kierkegaard, Kafka se convertiría en el más importante novelista del expresionismo centroeuropeo, poseído por una sensibilidad de corte anarquista, y sin renunciar por ello en su obra a la tradición de la novela psicológica. Kafka, que había estudiado Derecho y trabajado en una compañía de seguros, comenzó a escribir *El proceso* (*Der Prozess*) en agosto de 1914, creando la que sería su obra más pesimista, pero refractaria a su vez a interpretaciones esquemáticas. Acabó el último capítulo

en enero de 1915, pero dejando también algunos capítulos incompletos. En septiembre de 1917 se le diagnosticó la tuberculosis que acabaría con su vida el 3 de junio de 1924. Y aunque dejó dispuesto que todos sus escritos fueran quemados, su amigo y albacea Max Brod desobedeció su mandato y publicó la novela en 1925.

El protagonista de *El proceso* es Josef K, apoderado de un banco, quien una mañana es despertado y arrestado por dos guardianes que penetran en su dormitorio, exhibiendo un comportamiento prepotente y arbitrario. El drama de Josef K, como el del protagonista de *La metamorfosis*

(1912), comienza pues al despertar por la mañana, sugiriendo que el sueño es un refugio protector y la vigilia, en cambio, la inmersión en una pesadilla incontrolable. Aunque es posible postular también que su despertar es en realidad la entrada en un sueño, en el que imagina que se despierta en su dormitorio invadido por dos policías, ya que toda la novela ofrece situaciones y comportamientos que pertenecen más bien a la lógica interna que es propia de las pesadillas. Es interesante observar que en el capítulo séptimo, en el que Kafka presenta su encuentro con su abogado defensor, el autor hace una referencia lacónica al sueño del

protagonista, pues tras explicar que mira el reloj, escribe: «Eran las once, se había pasado dos horas soñando, un tiempo largo y precioso, y naturalmente estaba más cansado que antes.»<sup>30</sup> Pero nunca sabremos si se ha tratado de un sueño dentro de un sueño, o de un sueño episódico en el curso de la ficción.

Durante su arresto los guardianes exhiben, como dijimos, una conducta prepotente y arbitraria, ante la que Josef K opone una débil resistencia. No es la menor de sus arbitrariedades que le comuniquen su detención, sin explicitarle qué delito se le imputa, y que, pese a ello, le permitan hacer una vida normal. A veces ofrecen destellos

de lógica en su razonamiento perverso, como cuando uno de ellos le dice: «Admite que no conoce la ley, y a la vez afirma ser inocente.»<sup>31</sup> Y en otro momento es advertido de que «las autoridades judiciales son atraídas por el delito».<sup>32</sup> Y, en efecto, cuando Josef K es citado para su primer interrogatorio, al acudir al gran edificio donde debe efectuarse, recuerda que le dijeron que «el tribunal es atraído por la culpa, de donde dedujo que la sala de interrogatorios tenía que hallarse en la escalera que K había elegido casualmente».<sup>33</sup> Esta estructura lógica preside la construcción fatalista de la novela, aunque Kafka presente poco

después a su protagonista enfrentado al juez de instrucción y pronunciando un discurso exculpatorio en el que ataca el sistema judicial.

Josef K, perplejo al principio pero cada vez más atrapado por una maquinaria judicial omnipotente y por su lógica inapelable, averigua pronto que sólo puede conocer y tratar a los niveles más bajos de su frondosa escala burocrática, mientras que la cúspide del poder judicial resulta siempre inaccesible e incluso invisible —y también lo es para su abogado—, cual un superego social errático y arbitrario, o como una divinidad temible y prohibida a los mortales. Esta lejanía e

inaccesibilidad de la cúspide de la pirámide legal sugiere que pudiera estar habitada por un Dios justiciero que, como es sabido, es invisible e irrepresentable según la cultura judía de la que Kafka procedía. A medida que avanza el proceso, y siempre lo hace en perjuicio del procesado, la preocupación y las gestiones relacionadas con su situación judicial ocupan a los inculpados durante más tiempo, obligándoles a abandonar todas sus restantes actividades. Y llega un momento en que el proceso entra en una fase en la que ya no se puede prestar ninguna ayuda al acusado, «en la que trabajan en él tribunales inaccesibles, en

el que el acusado tampoco está ya al alcance del abogado».[34](#)

Por otra parte, el estigma del proceso pasa a ser velozmente conocido por los parientes, amigos y compañeros de trabajo del acusado. Es por ello que su tío Albert, enterado del caso, lleva a K a casa de un compañero de escuela, el abogado Huid (nombre que en alemán significa favor o clemencia), un jurista enfermo y tan prepotente como ineficaz. Pero K, en vez de interesarse y discutir su caso con él, se retira para intimar sexualmente con su enfermera Leni. Aunque Bataille observará atinadamente que en esta novela se presenta «un erotismo sin amor, sin deseo y sin

fuerza, un erotismo de desierto».<sup>35</sup> A través del abogado, K irá conociendo los abstrusos meandros del sistema judicial. Huid le explica que los primeros memoriales de la defensa no suelen ser leídos nunca por el tribunal y que incluso se llegan a perder sin ser nunca leídos. Además, los autos de procesamiento son inasequibles al acusado y a su defensa, y la defensa no está permitida por la ley, sino sólo tolerada. La angustiada indefensión de los acusados hace que depositen una esperanza supersticiosa en las relaciones personales de su abogado con los miembros de la judicatura. Hay clientes que duermen en la casa de Huid,

pues no saben a qué hora serán llamados para despachar su asunto, y el letrado les suele recibir en la cama y hace que le besen su mano. Un comerciante que K conoce en casa de Huid le confía que tampoco es posible llegar hasta los «grandes abogados», lejanos e inaccesibles, y que él ha contratado a cinco abogados, además de Huid, lo que no está permitido.<sup>36</sup> Finalmente, K decide desembarazarse de Huid, de cuya eficacia desconfía, para llevar él mismo su defensa.

Luego trata de obtener ayuda del pintor Titorelli (cuyo nombre es una especie de acrónimo de Tintoretto y Signorelli), pues en su calidad de

retratista de jueces posee buenas relaciones personales con ellos. Titorelli le explica que el tribunal es inaccesible a los argumentos que se le presentan, pero se comporta de otra manera con lo que «se intenta a espaldas del tribunal público, o sea, en las salas de consulta, en los corredores o, por ejemplo, también aquí, en el estudio».<sup>37</sup> Pero «las decisiones finales del tribunal no se publican, ni siquiera son accesibles a los jueces».<sup>38</sup> Además le expone las tres alternativas que se le ofrecen a todo procesado: la absolución real, que nunca se alcanza aunque la tradición oral recuerda que se produjo en un caso muy lejano; la absolución

aparente, que alivia sólo momentáneamente la situación del procesado, y el aplazamiento, que exige gestiones constantes para irlo prolongando. Titorelli muestra a K el retrato de un juez, en cuyo respaldo se alza la figura de la Justicia con los ojos vendados, pero con alas en los talones. Titorelli le explica que es la Justicia y la Victoria en una sola figura, a lo que K objeta que la Justicia debiera estar quieta, pues de lo contrario su balanza se tamblearía.

Tras el abogado y el pintor le toca el turno al sacerdote. En efecto, el director del banco encarga a K que acompañe a un cliente italiano que se halla en la

ciudad en su visita a la catedral. K va al templo, pero el italiano no se presenta a la cita. Tras una larga espera, un cura sube al pulpito y le llama por su nombre, se identifica como el capellán de la prisión y le dice que su proceso va mal. De modo que K, en la pluma del judío Kafka, también se siente acusado por el representante oficial de la espiritualidad cristiana. Y entonces el cura le expone la famosa «parábola del portero de la ley», una situación que sin duda complacía a Kafka pues, escrita en diciembre de 1914, la publicó como relato autónomo con el título *Ante la ley*. En esta parábola, el visitante que llega ante las puertas de la ley es detenido por

un guardián y no logra franquearlas, por haber creído sus falaces advertencias. Sólo antes de morir, el guardián le revela que estas puertas estaban reservadas sólo para él. Walter Benjamin ha escrito de esta inquietante parábola acerca de la inaccesibilidad de la ley que «se podría pensar que la novela no es más que la parábola desarrollada». [39](#) Además de la inaccesibilidad de la ley, la parábola postula que vivimos sometidos a la mentira, de la que somos víctimas. Pero el simbolismo no es nítido y el cura le dice luego a K: «La comprensión acertada de un asunto y la comprensión desacertada del mismo asunto no se

excluyen completamente.»[40](#)

En la víspera de su trigésimo primer cumpleaños, de noche, dos verdugos tocados con chisteras van a buscar a K a su casa. Les toma por actores de segunda fila y les pregunta en qué teatro trabajan. Examinando esta escena, Benjamin ha podido escribir que el mundo de Kafka es como una representación teatral,[41](#) una ficción escenificada. Los dos verdugos del final constituyen, por otra parte, un obvio eco simétrico de los dos policías que le arrestan en la primera escena, cerrando así el ciclo de su calvario. Llevan caminando a K hacia las afueras de la ciudad, hasta una cantera. Allí le

despojan de su camisa y le clavan un cuchillo de carnicero en el pecho, no sin que antes de su ejecución una ventana se haya abierto a lo lejos y una persona haya extendido los brazos, tal vez en gesto de apoyo o de compasión hacia la víctima. Ni el protagonista de la novela ni el lector conseguirán averiguar el sentido de aquel gesto.

Josef K es un personaje abstracto, una víctima condenada irremisiblemente de antemano, pero Kafka consigue que sus vicisitudes, aun siendo muchas veces absurdas, no resulten inverosímiles para el lector, al estar expuestas con la implacable lógica interna de las pesadillas, en un sueño angustioso

descrito además por el autor con minucioso realismo, como tantas veces sucede con nuestras alucinaciones oníricas. Estas características han convertido a Kafka en el indiscutible padre de la «literatura del absurdo» que floreció en la segunda mitad de siglo XX.

Tanto el abogado Huid como Titorelli explican prolijamente a K que ningún acusado llega a ser totalmente absuelto, ni su culpa se extingue de modo definitivo, estando por ello siempre a merced de un tribunal omnipotente, lejano e inapelable. La culpa aparece, de este modo, como una forma de infección o de plaga que se

extiende por la sociedad creando un estigma indeleble en quienes son contagiados aleatoriamente por ella. Es cierto que K se declara siempre inocente, sin saber de qué se le acusa exactamente. Y al acabar el libro, K sigue sin descubrir de qué se le ha acusado ni cuál es su culpa. Pero no es menos cierto que la persistente presión exterior consigue que llegue a interiorizar un sentimiento de culpa abstracto, inducido desde el exterior y cuyo origen factual desconoce. Por eso acepta fatalmente su condena final, inscrita en la lógica de unos hechos que no puede controlar. Y, finalmente, al acabar la novela, flota en el lector la

sospecha de que es propio de la condición humana, con sus muchas imperfecciones, no poder escapar a la culpa. En cierto modo, todos estamos condenados a ser culpables de algo, de algo que a veces desconocemos, o que no queremos admitir privada o públicamente. El drama de Josef K, ha resumido Meletinski, expresa la soledad del individuo, a la vez que su inconsciente sentido de culpa, aunque «no está claro cuál prevalece sobre el otro, si el aspecto social o el inconsciente».[42](#)

Si se quiere contemplar el sorprendente caso de Josef K a la luz de la psiquiatría, es fácil concluir que la

novela constituye el relato preciso de un delirio paranoico de persecución, pues esta modalidad de delirio de interpretación puede llegar a invadir todas las actividades de quien lo padece, sintiéndose víctima de una conspiración envolvente, aunque en el caso de Josef K su actitud está desprovista de la agresividad que habitualmente se manifiesta en tales pacientes, y se caracteriza más bien por cierto conformismo o aceptación fatalista, aunque en una ocasión increpe al juez de instrucción y en otra decida romper con su abogado. Josef K exhibe sistemáticamente, con sus iniciativas siempre frustradas, una percepción

paranoica del mundo que le rodea y no únicamente en relación con los avatares de su problema judicial. Así, desea entrevistarse repetidamente con la señorita Bürstner, huésped de su pensión, y ella nunca le da la oportunidad de hacerlo. Una vez procesado, se da cuenta de que todos cuantos le rodean —los empleados del banco, sus clientes, sus familiares— conocen su condición infamante. Y más tarde, tras haber tenido una relación sexual con Leni, la enfermera del abogado, sospecha que ella le engaña con otros clientes de Huid. Sus suspicacias se enmarcan claramente en el marco de un delirio paranoico.

Ha sido inevitable el intento de buscar claves autobiográficas en la frondosa desventura de *El proceso*. Hay que empezar recordando que el judío checo Franz Kafka, de expresión alemana, fue un primogénito tímido, inseguro y de mala salud, que no cumplió las expectativas de un padre avasallador y detestado por él, por lo que puede inferirse que para Josef K la ley del padre es tan implacable como inescrutable. Estudió Derecho y trabajó en una compañía de seguros, redactando minuciosos informes de accidentes laborales, hasta jubilarse prematuramente en 1922. Estaba familiarizado, por tanto, con los

laberintos de la espesa burocracia del imperio de los Habsburgo. En 1910 descubrió la cultura judía y se relacionó con un grupo de teatro yiddish, lo que molestó a su padre, y en 1917 empezó a estudiar hebreo y quiso incluso viajar a Palestina, pero su mala salud lo impidió. De manera que Franz Kafka, judío secularizado y germanoparlante de Praga, vivió una incómoda identidad, que hacía que para los checos fuera alemán y para los alemanes judío.

El solitario y soltero Josef K es arrestado, en la novela, el día en que cumple treinta años, la misma edad que tenía Kafka cuando comenzó a redactar su libro. Josef tiene el mismo número de

letras que Franz y K es la inicial de Kafka, apellido común a los protagonistas de *El proceso* y *El castillo*. Y uno de los guardianes que va a arrestar a Josef K se llama Franz, como el autor. En relación con el nombre del personaje, ha sido muy citada una anotación en el diario del autor, de 27 de enero de 1922, que dice: «A pesar de que he indicado al hotel con toda exactitud mi nombre, y a pesar de que ellos ya me han escrito dos veces sin ningún error, en el registro pone Josef K. ¿He de advertirles, o dejo que ellos me adviertan a mí?» Cuando Kafka empezó la escritura de *El proceso*, acababa de iniciar su relación amorosa

con Felice Bauer, una relación inestable, vivida coactivamente y culpablemente por él, en la que siempre rehuyó el compromiso matrimonial definitivo y que concluyó finalmente en 1917. La Fräulein Bürstner de la novela, con quien el protagonista intenta encontrarse infructuosamente, tiene las mismas iniciales de Felice Bauer, su volátil novia en la vida real. Y, tal vez anticipando su tuberculosis, hay en la novela muchas referencias a ambientes irrespirables, como los que un tuberculoso puede soñar en una pesadilla. Quizás Kafka vivió su enfermedad de modo culpable, como un castigo físico por pertenecer a la

minoría judía, por haber renunciado a su lengua, por su mala relación con su padre, o por su incapacidad para el compromiso matrimonial. Y tal vez el propio Josef K —cuyo ausente padre aparece en la novela sustituido por un tío protector— se vio perseguido en el texto por estos fantasmas personales del autor.

En resumen, la libertad imaginativa de *El proceso* ha permitido casi tantas interpretaciones de su texto como lectores ha tenido. Ha sido frecuente que el arquetipo del protagonista se asociase al Job bíblico, que aparece en el Libro de Job, creyente judío cuya leyenda tiene origen sumerio,<sup>[43](#)</sup> quien fue

sometido a dolorosas pruebas por parte de Jehová, convirtiéndole en ejemplo supremo del justo que sufre penalidades sin cuento, arquetipo por ello del «inocente perseguido». Pero Job no renegó de su fe (lo que no es trasladable al caso de Josef K) y al final fue premiado por Jehová (lo que tampoco le ocurre a K). Josef K ilustra muchas otras situaciones. Puede representar el drama de la soledad y de la incomunicación en medio de la comunidad, transfigurada en entorno hostil. Pero puede *a sensu contrario* ilustrar la excepcional capacidad de acomodación que tiene el hombre a las situaciones personales más ingratas o absurdas, convertidas a veces

en normalidad cotidiana, como demostraría pocos años después la pesadilla social del Tercer Reich. Ha sido frecuente que se viese en la desventura de Josef K una parábola en torno al espejismo de la ilusoria libertad humana, coartada por poderes invisibles. Y, más frecuente todavía, una ilustración de la indefensión personal ante los poderes del Estado totalitario. Constituye también una escenificación de la vida como laberinto inextricable, desprovisto del sentido lúdico que Borges otorgó a veces a los laberintos. Pues en la novela de Kafka se alude específicamente a la hipertrofia del laberinto de los aparatos del sistema

judicial, mostrando al ciudadano aplastado por la densa e intrincada burocracia estatal, especialmente cierta en el viejo imperio austrohúngaro que Kafka conoció.

Prohibida por los nazis, la obra de Kafka influyó hondamente en Jean-Paul Sartre, Albert Camus y André Gide, quien escribió una adaptación escénica de *El proceso* estrenada en 1947 por Jean-Louis Barrault. Y el festival de Salzburgo presentó en 1953 una versión operística de la obra, *Der Prozess*, de Gottfried von Einem, dirigida por O. F. Schuh y con decorados de Caspar Neher.

En 1962 Orson Welles dirigió e interpretó la coproducción *The Trial* /

*Le Procés*, a partir de un guión escrito por él en seis semanas, cambiando el orden de algunos episodios del libro y modificando otros, pero muy fiel al espíritu de la novela. La película, protagonizada por un Anthony Perkins de mirada alucinada que evocaba su reciente presencia en *Psicosis (Psycho)*, se abría con la escenificación del episodio «Ante la ley», con sus imágenes construidas a modo de mosaico con cabezas de alfileres, sobre un tablero, según la técnica de animación puntillista que el ruso Alexandre Alexeieff y su esposa Claire Parker venían ensayando desde los años treinta. Entre los cambios respecto al

texto original se halló el encuentro de K con la señorita Bürstner, la huésped de su pensión interpretada por Jeanne Moreau, que no se produce en el libro y en el que además ella pasó a ser una cabaretera, mientras que en la novela era mecanógrafa. O la sospechosa aparición de una marca de sillón de dentista en el suelo de su dormitorio, que los policías descubren con suspicacia. Y Josef K era muerto al final en un hoyo por la explosión de una bomba que le arrojaban sus verdugos y cuya humareda, que ascendía como un hongo atómico, dejó finalmente insatisfecho a Welles, quien declararía a Peter Bogdanovich: «Es mi propia

película y no una ilustración a la obra de Kafka, aunque sea fiel a lo que yo creo que es el espíritu de Kafka.»[44](#)

La coproducción se rodó en su mayor parte en Francia, pero también en Yugoslavia (Zagreb y Dubrava) y en Roma, en donde utilizó la barroca fachada de su Palacio de Justicia. En París descubrió Welles la macroestructura de la abandonada estación de Orsay, que funcionó de hecho como un gran estudio de rodaje, pues en su inmenso interior localizó y retocó sus diferentes decorados. Esta opción tan imaginativa se vio facilitada por su opción plástica expresionista y grandilocuente, arropada por la música

del adagio de Albinoni. Así, cuando K sale de la sala del juez de instrucción sus puertas se han hecho gigantescas, mucho mayores de lo que eran cuando entró en la sala, mostrando así visualmente el abrumador poder de la ley. En cambio, el techo de su dormitorio, en la primera escena, es muy bajo, para crear un efecto visual opresivo en el episodio de su detención. Y nunca se precisa que Josef K trabaje en un banco, como en la novela, sino que se le muestra sobre una tarima que preside una gigantesca oficina, con cientos de empleados de comportamiento uniforme, que plasman muy bien la idea de una sociedad

burocratizada. En esta oficina ironizará Welles, en un diálogo entre K y su tío, con las computadoras, aparatos novedosos y de gran tamaño cuando realizó su film, y que se suponían omnisapientes. Pero las exigencias de los rodajes derivadas de la coproducción internacional plantearon a Welles problemas de llamativa discontinuidad topográfica, de modo que K pasaba de un plano al siguiente desde un palacio barroco a unos bloques de oficinas modernas, preservando la continuidad temporal gracias a los diálogos.

Welles dobló las locuciones de once personajes del film (entre ellos la del

pintor Titorelli, interpretado por William Chappell) e interpretó además al abogado de K, aquí rebautizado Halster. En su primera aparición era mostrado, en la cama, envuelto en el humo de su cigarro, que daba paso al de las toallas humeantes que le colocaba en la cabeza su enfermera Leni (Romy Schneider), lo que le creaba una enigmática aureola luciferina. El film fue recibido con cierta reticencia por la crítica anglosajona, aunque Peter Cowie no vaciló en considerar que era el mejor film de Welles desde su *Ciudadano Kane*.<sup>45</sup> El paso del tiempo ha trabajado en su favor.

# VIII. Los placeres pasivos

*Severin von Kusiemski (1869), L. B.  
Jeffries (1954)*

## La humillación como placer

A pesar de lo mucho que se ha escrito sobre Leopold von Sacher-Masoch, existirá siempre un enigma acerca de su íntima personalidad, de los

vericuetos de sus vivencias. Las fuentes clásicas de información sobre su vida y su obra proceden de un libro escrito por su secretario Schlichtegroll, titulado escuetamente *Sacher-Masoch und der Masochismus*, y de las poco fiables memorias de su primera esposa, Aurore Rümelin, tituladas *Mis confesiones de una vida* (*Meine Lebensbeichte*, 1906). Según tales fuentes, el austriaco Sacher-Masoch nació en 1836 en Lemberg (Galitzia), atribuyéndose al noble español Matías Sacher, que se estableció en Praga en el siglo XVI, la fundación de su familia. Su padre era el jefe de policía local y en su infancia frecuentó el rudo mundo campesino y fue

testigo de las turbulencias sociales, regionales y étnicas que padeció el imperio austrohúngaro. Bebé de salud frágil, fue confiado a una robusta campesina rutena, que le sirvió de ama de leche. La leyenda asegura que desarrolló su peculiar tendencia erótica en su infancia, pues fue descubierto espiando a su tía Zenobia copulando con su amante y castigado por ello, lo que habría vinculado duraderamente en su personalidad el placer al dolor. A los doce años fue testigo de las escenas sanguinarias de la revolución de 1848 y en 1859 participó con el ejército austriaco en la campaña de Italia. Doctorado en Derecho y habilitado

como docente de historia, pronto renunció a la vida académica para dedicarse a la escritura. Empezó publicando novelas históricas, pero no tardó en buscar nuevos temas y en *Don Juan von Kolomea* (1866) presentó al amor como una lucha entre los dos sexos. Por esta época concibió un vasto ciclo literario titulado *El legado de Caín*, precedido por un prólogo titulado «El errabundo», en el que declaraba lapidariamente «el hombre es una bestia feroz». En este ciclo pensaba desarrollar los temas del Amor (la guerra de sexos), la Propiedad, el Dinero, el Estado, la Guerra, el Trabajo y la Muerte. Escritor muy prolífico,

contemporáneo de Schopenhauer y pesimista como él, utilizó a veces seudónimos para firmar sus libros, como Charlotte Arand y Zoé von Rodenbach. Su novela más recordada es *La Venus de las pieles* (*Venus im Pelz*), publicada en 1869, donde el protagonista masculino manifestaba de modo explícito una tendencia que con frecuencia se ha descrito, de modo simplificado, como un sadismo vuelto hacia sí mismo. Sacher-Masoch fue además fetichista de pieles, como se verá, y conservaba una colección de pieles y de ligas femeninas.

A los veinticinco años conoció a Anna von Kottowitz, esposa de un

médico de Graz, del que se separó para vivir con Sacher-Masoch. Ella desempeñó el rol dominante en la pareja y él la empujó a relacionarse con otros amantes, para humillarle, inspirándole esta relación su novela *La mujer divorciada* (1870). A raíz de su relación con un hombre que resultó sifilítico la abandonó. Su siguiente amante fue Fanny Pistor, quien se hacía llamar baronesa Bogdanoff y con quien firmó el 8 de diciembre de 1869 un contrato de dominación en el que estipulaba que durante seis meses sería su esclavo y que, por lo tanto, ella tenía derecho a castigarle como tal. A la vez, el «subdito Gregor» —su nuevo nombre de siervo—

se comprometía a «no hacer valer ningún derecho como amante de ella» y Fanny Pistor prometía ponerse un abrigo de pieles, «en especial cuando sea cruel con él». *La Venus de las pieles* estuvo inspirada, de hecho, en esta relación. En Venecia ella se hizo amante de un actor, Salvini, y Sacher-Masoch les espiaba por el ojo de la cerradura y les esperaba a la mesa para comer juntos, pero ella acabó abandonándole.

Luego conoció a Aurora Rümelin, de veintisiete años, creyendo que era una aristócrata, aunque en realidad era guanterera, lo que ha inducido a Krafft-Ebing a opinar que, al ser de clase social inferior, le gratificaba sentirse

dominado por ella. Se casaron en 1873, cuando Sacher-Masoch ya había publicado *La Venus de las pieles*, y de este matrimonio nacería un hijo. Él le incitó a escribir y ella firmó sus libros con el nombre de la protagonista de aquella novela, Wanda von Dunajev, figurando entre sus obras las ya citadas memorias. Firmó también en este caso Sacher-Masoch un compromiso de dominación en el que ella le imponía que «no tendréis otra voluntad que la mía» y su derecho a castigarle a su gusto, como su esclavo, incluyendo el de torturarlo «hasta la muerte con todos los tormentos imaginables». Y si él no pudiera soportar su dominación,

quedaba obligado a matarse. Sacher-Masoch le empujó a tener una aventura con un estudiante llamado Sandor, pero ella le engañó más de lo que él deseaba, y al final, tras un viaje a París con ella, la abandonó y se divorciaron en 1886, en un proceso escandaloso.

Se casó por último con Huida Meister, traductora y secretaria de su revista *Auf der Höhe* [Sobre la cima], quien le dio dos hijos y con quien vivió en París, y se retiró en 1883 al castillo de Lindheim, en Hesse, donde sufrió al final de su vida crisis nerviosas y padeció internamientos en Mannheim. Murió en 1895, caído en el olvido literario. Según Krafft-Ebing, el

matrimonio de Sacher-Masoch con Huida Meister le curó de su perversión, aunque persistió su fetichismo hacia las pieles.

El término clínico masoquismo fue acuñado por el sexólogo alemán Richard von Krafft-Ebing en 1886, en vida de Sacher-Masoch, lo que molestó al interesado, aunque luego recibió denominaciones más técnicas derivadas del griego, como algofilia y algolagnia. Se supone genéricamente que la conducta humana está motivada por la obtención del placer y el apartamiento del dolor, pero ya en la segunda mitad del siglo XIX los antropólogos sabían que en algunas culturas el dolor puede

ser una vía hacia el placer. En las relaciones eróticas consideradas normales suele practicarse un masoquismo suave, plasmado en el placer derivado de mordiscos o pellizcos asociados al coito, y Havelock Ellis llegó a escribir que el mordisco amoroso, como «devoración simbólica», constituye un puente entre la normalidad erótica y la relación sadomasoquista.<sup>1</sup>

Krafft-Ebing observó correctamente que lo esencial de la conducta masoquista reside en la dominación y humillación, en la que el dolor puede constituir a veces una de sus formas de expresión, de manera que «el masoquista busca su voluptuosidad en su

propia humillación, en su propio aniquilamiento, en su propio dolor».<sup>2</sup> La humillación puede ser un complemento o bien un sustituto total del coito y a veces la actitud masoquista se limita al campo de la fantasía, sin buscar una realización práctica, modalidad que Krafft-Ebing calificó como «masoquismo ideal». Y puede llegar a alcanzar al deseo de mutilación o de castración. Pero la relación masoquista está limitada por unas reglas implícitas. Como escribió Krafft-Ebing, «el instinto de conservación actúa contra las consecuencias extremas del masoquismo y es por ello por lo que el asesinato y la lesión grave, que pueden cometerse en

la pasión sádica, no tienen un equivalente pasivo», aunque «en los ensueños, los deseos perversos de los individuos masoquistas pueden alcanzar estas consecuencias extremas». <sup>3</sup> De manera que el masoquista goza mientras no se quiebren los límites del juego que ha propuesto, pues su voluntad no aparece esclavizada contra sus deseos, ya que se trata de una servidumbre buscada por él, lo que le convierte en un esclavo (*famulus*) complacido y complaciente. En resumen, el grado de placer-dolor puede variar desde la humillación ritual con escasa violencia física a la flagelación y los golpes severos, pero generalmente el

masoquista mantiene el control de la situación en umbrales que le resultan tolerables.

En el masoquismo la sexualidad aparece como un desorden disciplinado por un rito. Entre sus modalidades figura el «pajismo», o fantasía de ser el paje o lacayo de una mujer. El beso al pie o al zapato de la amada (que abundan en *La Venus de las pieles*) es considerado por Krafft-Ebing como expresión prevalentemente fetichista, aunque reconoce la posición de humillación simbólica de quien lo practica, recordando el rito de besar los pies del papa como signo de acatamiento de sus fieles. Pero Krafft-Ebing incluye

abusivamente en la categoría del masoquismo prácticas eróticas como el *cunnilingus* practicado por un hombre, la coprofagia y el ondinismo.

Se han propuesto muchas explicaciones acerca de la génesis de las conductas masoquistas. Entre ellas, la existencia en el sujeto de un sentimiento inconsciente de culpa que requiere un castigo, lo que por cierto explicaría la observación de que entre los masoquistas se hallan preferentemente varones de posición social acomodada o prominente, vivida de modo culpable. También se cita el sentimiento inconsciente de culpa derivado de la práctica infantil de la

masturbación o del mironismo, que suscita una necesidad de castigo, señalándose también que los niños castigados por actividades masturbatorias o por mironismo pueden asociar el placer sexual al castigo y al dolor, hasta el punto de consolidar actitudes sádicas o masoquistas. Un caso particular de mironismo culpabilizado se halla en los niños que intentaron reprimir su excitación sexual ante el cuerpo desnudo y lacerado del Cristo crucificado. En todos los casos citados, el masoquista necesita el castigo porque disipa su ansiedad y le permite gozar de un placer prohibido. También se cita en la literatura clínica el caso de niños de

familias numerosas o poco afectivas que sólo recibieron cariño cuando sufrieron heridas o accidentes dolorosos y que tratan, años después, de evocar esta situación afectiva con el ser amado.

Freud distinguió el masoquismo moral, que afecta al comportamiento general del sujeto, y el masoquismo específicamente erótico, como el que caracterizó a Sacher-Masoch, quien en contraste con su humillación amorosa buscó en cambio el éxito en su carrera literaria. En *Las pulsiones y sus destinos* (*Triebe und Triebschickssale*, 1915) Freud consideró al masoquismo como la reconducción del sadismo hacia uno mismo, lo que se correspondería

con el masoquismo secundario, después que hubo identificado al masoquismo primario en *Más allá del principio del placer* (*Jenseits des Lustprinzips*, 1920), a partir de la pulsión de muerte, pues en esta modalidad se produciría una imbricación de la pulsión erótica con una parte de las pulsiones agresivas y destructivas dirigidas hacia el yo. De un modo más simplificado, Freud describiría esta actitud como un conflicto entre un superyó exigente (sádico) y un yo sometido (masoquista), correspondiendo el sadismo a la algolagnia activa y el masoquismo a una algolagnia pasiva, de modo que el sadismo del superyó y el masoquismo

del yo se complementan mutuamente. Pero tanto Jacques Lacan como Gilles Deleuze<sup>4</sup> discreparían de este sistema dual y simétrico, viendo en el masoquismo una manifestación singular, sin relación con el sadismo. Es evidente, por otra parte, que el sádico busca víctimas que no sean masoquistas, pues la manifestación de placer de estos sujetos desactiva su propio placer sádico, que se basa en una imposición de violencia no deseada. Desde otra óptica muy distinta, para Sartre el sadismo y el masoquismo suponen, en sus variadas formas, la posesión o apropiación de la libertad del ser deseado.

La observación biológica arroja luz reveladora sobre este fenómeno. Así, tras una pelea entre ratones de laboratorio, el roedor que ha sido vencido libera endorfinas cuando ha aceptado su sumisión al vencedor, lo que tiene un efecto gratificante. Y la mitología, la antropología y la historia de la literatura y el arte abundan en situaciones que pueden ser calificadas como masoquistas. Piénsese en el poderoso Hércules, esclavizado de modo complaciente por Onfale, reina de Lidia, y según una de las versiones de la leyenda vestido de mujer, con pulsera y collares, cardando lana o hilando a los pies de su reina, mientras ella se vistió

con su piel de león y portaba sus armas. Los antropólogos saben que la sumisión aparece asociada a la necesidad humana de seguridad, lo que explica el poder de los jefes, los hechiceros y los sumos sacerdotes. En muchas tribus primitivas, los adolescentes padecen en sus rituales de iniciación experiencias muy dolorosas, para alcanzar el placer de ser admitidos como adultos por su comunidad. En la cultura de los trovadores, la sumisión sexual era a veces una forma de demostrar el amor a través del sacrificio personal, no muy distinta de la sumisión religiosa en algunas órdenes monásticas rigoristas. Y en la literatura amorosa anterior al siglo

XIX se describe muchas veces la pasión amorosa como una «esclavitud», «sumisión» o «vasallaje» hacia el ser querido. En el panteón de masoquistas célebres figuran Rousseau y el poeta A. C. Swinburne, quienes confesaron su gozo con los castigos recibidos en su infancia y en la vida adulta los buscaron como forma de estimulación sexual. A ellos añadió Krafft-Ebing el nombre del poeta Charles Baudelaire. En la Inglaterra victoriana se hizo famosa la disciplina rigorista de las institutrices y de muchas instituciones escolares, en las que los castigos físicos estaban permitidos. De ahí derivaría el llamado «vicio inglés» y las crónicas

decimonónicas aseguran que en Londres existían ya por entonces bastantes burdeles especializados en «disciplina inglesa».

Valga este prolongado exordio como preámbulo pedagógico a la novela *La Venus de las pieles*, que se inicia con un sueño emblemático, que cumple la función de pórtico alegórico de la historia. Por otra parte, los primeros párrafos del libro no hacen más que describir una foto más tarde famosa en la que se ve a la baronesa Pistor, junto a una chimenea y envuelta en un abrigo de pieles, mirando con expresión altiva a Leopold von Sacher-Masoch, que está sentado en el suelo, a sus pies. Se trata

de una cita que ancla la historia en la relación que el autor vivió con Fanny Pistor. Esta imagen emblemática reaparecerá más tarde en forma de un cuadro al óleo propiedad de Severin, el protagonista de la novela, configurando un extraño *déjà vu* para el soñador del principio, convertido ahora en su interlocutor. De modo que esta imagen de fuerte impregnación mítica es primero en la novela representación onírica, más tarde cuadro en la casa de Severin y finalmente escenificación viviente en el relato de su desventura amorosa. En este sueño inicial se manifiesta ya el fetichismo de las pieles, con el abrigo de piel de marta cebellina

que cubre a la mujer, otorgándole el pelaje simbólico los atributos de una bestia feroz, amenazadora y dominante. En un momento de la novela Severin observa que el cabello de la protagonista «le caía suelto sobre la espalda como la melena de un león». <sup>5</sup>

En este sueño el autor enfrenta sus dos estereotipos sexuales, oponiendo en su dicotomía el hombre nórdico a la mujer mediterránea, y con ellos lo reflexivo a lo sensual, el intelecto a la naturaleza, el cristianismo al paganismo y lo moderno a lo primitivo. Venus, altiva, le dice al hombre: «Cuanto más fácilmente se entregue la hembra, tanto más pronto se volverá frío y dominador

el varón; pero cuanto más cruel y desleal sea ella, cuanto más lo maltrate, cuanto más despiadadamente juegue con él, cuanto menos compasión muestre, tanto más excitará la sensualidad del hombre y más amada y adorada será por él.»[6](#)

Cuando el soñador relate esta fabulación premonitoria a Severin von Kusiemski —un nombre de pila ciertamente predestinado—, éste le dará a leer un manuscrito suyo titulado *Confesiones de un hipersensual*. De manera que la novela es —como Carmen y Lolita— una confesión de desventura amorosa relatada en primera persona. Como en Carmen, un escueto

narrador en primera persona recibe una larga confidencia autobiográfica, de forma que, a modo de cajas chinas, el extenso relato de Severin en primera persona se encajona en el breve relato testimonial del anónimo narrador inicial en primera persona.

Severin explica que su tendencia erótica apareció muy tempranamente en su vida, pues en la cuna rechazaba el sano pecho de la nodriza y hubo que alimentarle con leche de cabra, tal vez una estilización por parte de Sacher-Masoch de su propia infancia en el mundo campesino, pero que ofrece el interés de admitir el carácter congénito—no ambiental ni cultural— de su

tendencia. Añade que sintió atracción hacia las pieles desde su infancia, por su carga eléctrica, lo que explica su atracción hacia los gatos. Y más adelante confesará que en su adolescencia fue azotado por una tía suya, quien le obligó a agradecerle el castigo recibido y a besarle la mano, lo que hizo que la contemplase como a una mujer muy atractiva. El caso es que Severin se ha convertido en su vida adulta en un «hipersensual» (*übersinnlicher*) y el manuscrito que entrega a su interlocutor-narrador relata su peculiar aventura amorosa con una viuda, a quien conoció en un balneario en los Cárpatos, llamada Wanda von

Dunajev y a quien identifica con una estatua de Venus que se alza en el jardín. En este retiro consigue Severin una reproducción de *La Venus del espejo*, de Tiziano, un cuadro que le obsesiona y que es mencionado repetidamente en el libro, rebautizado por él como *La Venus de las pieles*. En este lienzo que Tiziano pintó hacia 1555, y que cuando Sacher-Masoch escribió su novela pertenecía al Ermitage, Venus se mira en un espejo sostenido por Cupido a la derecha de la composición, mientras con su mano diestra sostiene un manto de terciopelo rojo sobre su vientre, cubriendo sus genitales a modo de Venus púdica. Pero su mano, a la altura de su pubis, sugiere

la presión que ejerce el terciopelo sobre sus genitales, detalle que sin duda excitó la muy receptiva y selectiva libido del autor.

Wanda tiene ojos verdes y cabellos rojos (como el fuego que quema) y en su primer encuentro Severin, refiriéndose al goce sexual, le dice que «vemos en nuestra ventura un pecado que tenemos que expiar».<sup>7</sup> Wanda le informa de que posee un gran abrigo de pieles en el que puede aprisionarle como en una red, y cuando le pregunta si desea ser su esclavo, él responde: «En el amor no hay igualdad, pero si se me diera a elegir entre dominar o ser subyugado, me parecería mucho más atractivo ser

esclavo de una hermosa mujer.»<sup>8</sup>

A pesar de las reticencias iniciales de Wanda, ella va entrando lentamente en el juego propuesto por Severin. Para efectuar su declaración de amor, Severin se arrodilla ante ella y le besa un pie, pero Wanda huye y él se queda con su zapato en las manos. De hecho, este rechazo atiza su deseo y su placer a la vez y Severin descubre luego «alrededor de su boca algo severo, imperioso, que me ha encantado».<sup>9</sup> Wanda le concede un año de convivencia como prueba, antes de aceptarle como marido. A estas alturas Severin ha explicitado claramente la naturaleza de su pasión y le pide: «Sé arrogante, sé despótica,

pero sé mía, mía para siempre. (...) Si no puedes ser mía, enteramente mía y para siempre, entonces quiero ser tu esclavo. (...) Haced de mí lo que queráis, o bien vuestro esposo o bien vuestro esclavo.»<sup>10</sup> Severin reconoce su propia «rareza» (Wanda la calificará más tarde de «enfermiza»), que según él se dio también en los mártires cristianos, «personas hipersensuales» que encontraron en el sufrimiento un goce, pero en su lógica «sólo podemos amar de veras aquello que está por encima de nosotros, como una hembra que nos somete».<sup>11</sup> Y, siguiendo esta lógica, el ideal femenino de Severin es «el alma de Nerón en el cuerpo de una

Friné»,<sup>12</sup> pues la mujer es «cruel como la naturaleza, que aparta de sí aquello que le ha servido tan pronto como no lo necesita»<sup>13</sup> Pero cuando Severin pide a Wanda que le tome como esclavo y que le humille, maltrate y engañe con otros hombres, Wanda desborda su petición y le propone que sea maltratado también por sus amantes, a lo que Severin responde: «Sobrepasáis mis sueños.»<sup>14</sup>

Severin incita a Wanda a la dominación colocando su pie sobre su cabeza y ella va por fin a comprar unos látigos. La aceptación de su rol dominante empieza a producirle placer y Sacher-Masoch pone en su boca la descripción de su gratificación: «Está

apoderándose de mí una diabólica curiosidad por ver hasta dónde llegan tus fuerzas, están invadiéndome unos crueles deseos de verte temblar, retorcerte bajo mi látigo, y de acabar oyendo tus suspiros, tus lamentos, una y otra vez, hasta que pidas clemencia, y yo siga azotándote sin piedad, hasta que pierdas el sentido. Has despertado en mi naturaleza tendencias peligrosas.»<sup>15</sup>

Empujando a Wanda a la infidelidad, Severin matiza sus deseos y le pide que le diga: «Sólo a ti te amaré pero haré feliz a todo aquel que me guste.»<sup>16</sup> Con esta solicitud Severin disocia el amor de la fidelidad: el primero es su interés supremo, mientras que la transgresión de

la segunda le produce el máximo placer erótico en virtud de su humillación.

Severin redacta un contrato de esclavitud, acorde con sus deseos, y deciden viajar a Italia, para presentarse en un contexto social nuevo como una señora y su criado, rebautizado por ella como Gregor, mientras que él debe llamar a Wanda en adelante madame. Convertida en su déspota, Wanda llega a decirle: «Tu mirada habrá de ser maravillosa cuando seas azotado hasta la muerte, en el momento de perecer. Tienes ojos de mártir.»<sup>17</sup>

El viaje a Italia repite un rito iniciático muy característico de los artistas nórdicos, de Rubens a Byron,

pasando por Shelley, Stendhal, Goethe y Bocklin, que vivieron con fascinación el descubrimiento de la luz y de la sensualidad meridional. Wanda viaja en un compartimento del tren de primera clase y Severin-Gregor en un vagón de tercera. Gregor, además de su nombre de sonoridad rusa, se toca con un gorro cosaco, como el que gustaba llevar Catalina II de Rusia, un personaje citado repetidamente en la novela como ejemplo modélico de mujer dominante, a quien Sacher-Masoch hizo también protagonista de su «cuento filosófico» *Diderot y Catalina II: escenas de la corte de Rusia*, donde la calificó de «Venus en crinolina».<sup>18</sup> De este modo

llegan hasta Florencia y se instalan en una villa. El autor coloca en el techo del dormitorio de Wanda, como signo de complicidad, un fresco que representa a los filisteos sacándole los ojos a Sansón, caído a los pies de Dalila. Es entonces Wanda quien presenta un nuevo contrato a Severin, en el que éste le ofrece incluso su vida, con su disponibilidad para el suicidio.

En un raptó de singular inspiración, Sacher-Masoch escribió una escena delirante, que parece corresponder a primera vista a un estado alucinatorio, cuando tres jóvenes y esculturales negras vestidas de seda roja irrumpen en la habitación de Wanda, derriban a

Severin y le atan, para que ella pueda azotarle. Luego le ordena que vaya a trabajar de jardinero, anunciándole que no le verá durante un mes. En una escena posterior, las negras le atan a un arado y a latigazos le hacen roturar un campo. Se diría que en tales escenas el autor ha sucumbido a un raptó erótico delirante, pese a su escasa verosimilitud.

Para protegerse de las pesadillas, Wanda ordena a Severin que duerma a los pies de su cama, hasta que un día le dice que ya no le ama: «Para mí tu amor no tiene más valor que el apego de un perro. Y a los perros se les dan patadas», le dice.<sup>19</sup> Hace que un pintor alemán les retrate, tumbada ella con un

látigo en la mano y con Severin postrado a sus pies. Constituye un testimonio icónico que perpetúa su relación de poder, como la famosa foto que inspiró el sueño que abre la novela. El pintor titulará a su cuadro *La Venus de las pieles* y, excitado, pedirá a Wanda que le pegue, en otra situación narrativa de delirio descontrolado del autor.

La situación cambia cuando irrumpe en escena el apolíneo Alexis Papadopolis, un joven griego tan hermoso que hace decir a Severin: «Ahora comprendo el eros masculino y admiro a Sócrates, que fue virtuoso teniendo cerca un Alcibíades.»<sup>20</sup> Wanda se enamora de Alexis, provocando una

gran congoja en Severin, quien le escribe una carta de despedida. Se marcha y está a punto de suicidarse arrojándose a las aguas del Arno, pero finalmente regresa a la villa. Se produce su reconciliación y Wanda le explica que Alexis ha sido un cruel dominador con ella, pero apenas reiniciada su relación amorosa, ella le ata a una columna y Alexis surge de su cama para azotarle con furia. Ante los reproches de Severin, Wanda le responde que «el placer es lo único que hace valiosa la existencia. (...) Los seres humanos que quieren vivir como los dioses del Olimpo han de tener esclavos»,<sup>21</sup> una afirmación de inquietantes resonancias

nietzscheanas. Bajo los latigazos furiosos de Alexis, Severin siente al principio «una especie de alegría fantástica, hipersensual», pero pronto tiene que admitir que «Apolo me ha sacado del cuerpo la poesía con su látigo». [22](#) Luego la pareja de amantes le abandonan atado y parten del lugar.

Severin califica el desenlace de su historia con Wanda como «la cruel catástrofe de mi vida». [23](#) Tres años después recibe Severin en su retiro solitario una carta de Wanda, en la que recapitula su relación, explicándole que le amó, pero que su sumisión le impidió verle como su hombre o esposo, y le manifiesta la esperanza de que se haya

curado. Con esta misiva le envía también el cuadro que creó el pintor alemán. Y en el epílogo, Severin concluye a su interlocutor-narrador que, tal como la mujer es ahora educada, es enemiga del varón «y sólo puede ser su esclava o su déspota, pero nunca su compañera».[24](#)

*La Venus de las pieles* constituye una fabulación bastante extravagante acerca de la «guerra de sexos», que puede ser valorada como un espasmo delirante y tardío del romanticismo centroeuropeo, en el que sus personajes son fantasmas unidimensionales flotantes en una fantasía erótica febril y esforzada y en la que la «mujer altiva» idealizada

es una percepción subjetiva de Severin, una elaboración de su deseo proyectado hacia el exterior. Pero desvela luminosamente y con rigor las lógicas emocionales propias del masoquismo. Del masoquismo y de sus derivaciones fetichistas, como el beso al zapato de Wanda, o voyeuristas, por la excitación que le produce a Severin la infidelidad de su amada.

Severin representa un arquetipo punitivo cristiano, en contraste con el paganismo de la mujer, según la dicotomía que Sacher-Masoch propone desde el principio de su libro. La sensualidad de Severin está asentada en la humillación aceptada como forma de

placer, por lo que constituye propiamente un peculiar hedonismo autopunitivo. Wanda atribuye la conducta enfermiza de Severin a una «sensualidad insatisfecha. La desnaturalización de nuestro mundo produce necesariamente tales enfermedades».<sup>25</sup> Al poner en boca de la protagonista este juicio nos queda la duda de si era un diagnóstico que el propio autor compartía. ¿Hasta qué punto Sacher-Masoch se veía a sí mismo como un enfermo producido por la «desnaturalización del mundo», pese a haber vivido su infancia en un medio campesino?

En la economía erótica propuesta

por Sacher-Masoch en su novela, el placer sumisivo del esclavo requiere una actitud sádica de su ama, pero animada por un sadismo cómplice y funcional hacia un hombre que se lo solicita, lo que diferencia su sadismo del propio de los «verdugos inamistosos». De hecho Severin estimula en Wanda una actitud sádica, que al principio a ella le repugna como antinatural, pero que a la postre acaba gratificándole, alcanzando con ello la pareja lo que se denomina «coexcitación libidinal». Esta fabricación didáctica de un «ama cruel», como ocurrió en la vida real de Sacher-Masoch, constituye aquí, a la vez, una fantasiosa proyección del

deseo del autor y una rememoración autobiográfica de sus pasiones. Y así entra Wanda en el panteón de las mujeres ejemplares que aparecen citadas a lo largo de la novela: Judit, que fue verdugo de Holofernes, Dalila, Lucrecia Borgia, Madame Pompadour, Brunilda, Inés de Hungría, la reina Margot, la sultana Roxolana y Catalina II de Rusia, la más citada de todas. Pero Sacher-Masoch podría haber añadido a su lista de dominadoras modélicas a Semíramis, Penthesilea, Mesalina, Elizabeth Bathory y Catalina de Médicis, responsable de la matanza de la noche de San Bartolomé.

Severin ilustra ejemplarmente un

caso de goce masculino derivado de un matriarcado autoritario, artificial e instituido *ad hoc*, para procurar placer al varón sometido. El masoquista no admite, ni goza, al ser maltratado por cualquiera. El maltrato tiene que provenir de la persona amada o deseada: es una forma de caricia invertida. O provenir de sus amantes-competidores, multiplicando con ello el potencial de su humillación-caricia. En este sentido, Severin puede ser contemplado, pese a su esclavitud, como un tirano que impone sus reglas del juego a Wanda.

Severin representa la mirada del humillado feliz, que lucha para que no

cese su sumisión, fuente de su placer. Pero al final de la novela la lógica de la dominación se desencadena más allá de la voluntad del dominado que la alentó inicialmente. ¿No se asegura que Sacher-Masoch despachó a Aurora Rümelin porque le engañó más de lo que deseaba? Pero el desenlace es manifiestamente equívoco. Aunque Severin aparece al final escarmentado y «curado», su estado es en realidad el de castigado, humillado y vencido, siguiendo al pie de la letra sus deseos y sus contratos eróticos estipulados con Wanda. Pero ya no controla entonces las reglas del juego y en eso consiste su verdadera derrota.

El nombre de Severin, de etimología transparente, se convirtió en tan arquetípico, que cuando Joseph Kessel escribió en 1928 su novela *Belle de jour*, protagonizada por una burguesa parisina que se humilla como pupila de un burdel, la bautizó con el nombre de Sévérine.

Tras la ventana indiscreta

En 1954 Alfred Hitchcock realizó *La ventana indiscreta* (*Rear Window*), que sería uno de sus títulos preferidos. El guión de John Michael Hayes se basó en un relato de 1942 de Cornell Woolrich (William Irish) titulado *It Had to Be Murder*, cuyos derechos Hitchcock adquirió, pero su argumento

estaba basado a su vez en el histórico caso del británico doctor Crippen, quien asesinó a su esposa, explicando luego que se había ido a vivir a California, despedazó su cadáver y huyó con su secretaria. Hitchcock también tuvo presente al plantear su historia el caso de Patrick Mahon, que despedazó asimismo el cuerpo de una joven y fue arrojando sus trozos por la portezuela de un tren en marcha y quemó su cabeza en la chimenea. Pero en la historia de Woolrich, que aparece como referencia literaria en los títulos de crédito del film, el protagonista que observa a distancia las manipulaciones del criminal —tal como ocurre en la

película— no aparece acompañado de una chica, como la Grace Kelly que en esta ocasión actuaba por segunda vez a las órdenes de Hitchcock, en el papel de la frustrada novia de James Stewart, aportando el necesario glamour hollywoodense a la producción.

La acción de *La ventana indiscreta* transcurre en un patio de vecindad del Greenwich Village neoyorquino, durante un caluroso verano, lo que justifica que las ventanas de los apartamentos aparezcan abiertas y permitan el figoneo del reportero fotográfico Jeff (L. B. Jeffries), inmovilizado ante su ventana con una pierna enyesada, fruto de su arriesgada actividad profesional.

Para rodar la película, cuya acción estaba constreñida por la unidad de espacio, la Paramount alzó en su plató 18 uno de los mayores decorados de su historia, con un escenario de cincuenta y siete metros de largo por treinta de ancho, con treinta y un apartamentos, doce de los cuales totalmente amueblados. De manera que el patio de vecindad desplegado ante los ojos de Jeff constituía un microcosmos social, un verdadero *theatrum mundi*, cuyo tema central era el amor o la falta de amor de sus personajes. Entre estos sujetos se hallan una joven y atractiva bailarina que ensaya sus pasos en ropa ligera, un compositor, un matrimonio

mal avenida en el que el marido es viajante de bisutería y la esposa una enferma confinada en su lecho, una fogosa pareja de recién casados, una solterona que tras muchos fracasos sentimentales acaba por emparejarse con el músico, una pareja madura sin hijos pero con un perrito...

La estructura del escenario, con sus ventanas rectangulares ofrecidas a la mirada del inmovilizado Jeff, hizo que en 1957 Eric Rohmer y Claude Chabrol, en su pionera monografía sobre Hitchcock, las comparasen a «cajas de conejos»,<sup>26</sup> lo que aporta una interesante connotación de sus habitantes como cobayas de un laboratorio conductista.

Esta percepción parece avalada en el film por una frase alusiva del detective Thomas Doyle (Wendell Corey): «Cada hogar es un mundo secreto y privado. La gente hace muchas cosas en privado que no podría explicar en público.» Tres décadas más tarde Gene D. Philips compararía las ventanas a «un banco de monitores televisivos».<sup>27</sup> Pero el símil más obvio en su época eran las pantallas de cine formando un mosaico abierto ante los ojos de Jeff. Por eso Donald Spoto ha escrito pertinentemente que James Stewart es aquí un claro subrogado de Hitchcock, con su silla de ruedas parecida a la silla de un director, con un teleobjetivo en las manos que

espía las «pantallas» rectangulares de sus ventanas abiertas y que otorga nombres e inventa historias para los personajes que aparecen en ellas.<sup>28</sup> La situación privilegiada de Jeff hace pensar también en el *panopticon*, el famoso aparato de vigilancia carcelaria inventado por Jeremy Bentham a finales del siglo XVIII, que permitía que un guardián, desde un solo punto de vigilancia, pudiera observar privilegiadamente todas las celdas de la prisión y que ha merecido jugosas reflexiones por parte de Foucault.

Sólo faltaría añadir que el espectador de cine —un mirón especializado que paga un precio por su

derecho a mirar— contempla en la pantalla el voyeurismo de Jeff, mirando como mira a sus vecinos. Por otra parte, Hitchcock hace que la mirada del espectador se identifique con la mirada de Jeff, de modo que vemos ventajosamente lo que él ve, o bien su reacción facial a lo que él ve (algo que Jeff sólo podría hacer con un espejo). Pero únicamente en una escena Hitchcock rompe esta regla e invita al espectador a ver cómo el presunto asesino sale de su casa acompañado de una mujer, mientras Jeff duerme y, obviamente, no puede acopiar tan valiosa observación. De modo que el espectador sabe más que Jeff, porque ha

visto más que él, según una de las reglas tradicionales del suspense hitchcockiano.

Todo lo cual nos conduce al tema central de la escopofilia, escoptofilia o mixoscopia, que son los términos técnicos con que se designan clínicamente el mironismo o voyeurismo. Desde el principio de la película, el tema central del mironismo queda explícitamente planteado por la enfermera que cuida a Jeff y que interpreta Thelma Ritter. Al entrar en su apartamento y ver cómo fisgonea por la ventana, le dice: «¿Sabe que en otra época le saltaban los ojos con un hierro candente? ¿Cree que vale la pena acabar

así por una de esas rubias en bañador? ¡Ay, sí! Nos hemos convertido en una raza de mirones. Lo que deberían hacer es salir de sus casas y mirar hacia dentro para variar. ¡Sí, señor!» Y poco después, tras tomarle la temperatura, diagnostica «deficiencias hormonales». Jeff, sorprendido, le pregunta: «¿Cómo puede saber eso por el termómetro?» Y ella responde con suficiencia: «Esas bellezas que está observando no le han subido la temperatura ni un grado en un mes.» De manera que el tema del voyeurismo queda explicitado por Hitchcock desde el inicio de su film.

El voyeurismo no es más que una exacerbación de la «pulsión escópica»,

natural en el ser humano, y que ha sido abundantemente teorizada por los psicoanalistas. El placer escópico, convertido en transgresor en relación con las costumbres sexuales de la época, llevó a los sexólogos del siglo XIX a considerarlo una perversión. Krafft-Ebing englobó al voyeurismo en las manifestaciones masoquistas, pues el mirón goza de algo que le es negado a la participación y a la tactilidad. Según la tradición psicoanalítica, tanto la escopofilia como el exhibicionismo —su contrafigura positiva— pertenecen a la misma categoría de «fijación de metas sexuales provisionales», ya que hace de actos que usualmente forman parte del

placer preliminar del coito —ver y mostrarse sexualmente— la condición exclusiva del orgasmo. La sanción moral contra la escopofilia estaba asentada, además, en la condena de la Iglesia avalada por varios episodios bíblicos. Ya en el Génesis, Noé maldice a la estirpe de su hijo Cam por haber contemplado sus desnudeces mientras dormía. Y el amor adúltero del rey David hacia Betsabé se origina cuando la espía en el baño, lo que le lleva luego a ordenar la muerte de su marido. También el fisgoneo del baño de Susana por dos ancianos dio pie al conflicto relatado en el Libro de Daniel. Pero Rohmer y Chabrol redimen el mironismo

de Jeff refiriéndolo, en su caso, a la respetable tradición medieval de la *libido sciendi* y de la *delectatio morosa*.[29](#)

El reportero fotográfico es un *voyeur* profesional, como lo es un director de cine, aunque con más riesgo en el primer caso. El voyeurismo de Jeff se inicia en la película, con toda lógica, atraído por el apetitoso cuerpo poco velado de una joven bailarina efectuando ejercicios coreográficos en su casa. Es, por lo tanto, un mironismo canónico. Pero pronto los sucesos externos variopintos y coloristas que puede observar desde su ventana (la pareja que discute, la solterona en busca

de compañía, etc.) le arrancan de su prosaica realidad cotidiana de paciente inmovilizado. El interés de Jeff hacia su espectáculo crece aceleradamente cuando observa indicios que le hacen sospechar que el viajante de bisutería (Raymond Burr) ha asesinado a su esposa enferma. En este aspecto, como ha observado Robin Wood, Jeff actúa como el cinéfilo que va al cine para evadirse de sus problemas y se apasiona con el espectáculo.<sup>30</sup> De manera que el voyeurismo de Jeff es consecuencia de su forzada inmovilidad y consiguiente soledad.

La pierna rota y enyesada, expresando su disminución física,

sugiere además la idea de impotencia sexual. Y esta idea está reforzada por su costumbre de rascarse introduciendo, con movimientos rítmicos, un palo dentro del yeso, lo que tiene un reflejo en su expresión facial de placer y relajamiento. Hitchcock nos insinúa así, astutamente, que estamos ante un solitario *voyeur* y masturbador, presentándolo en los términos en que podía hacerlo en el marco de las restricciones censoras de la producción de Hollywood en la época.

Pero la decadencia fálica de Jeff tiene su compensación ortopédica simbólica en su potente y largo teleobjetivo. En la película Jeff pasa del

uso de los prismáticos —instrumento óptico para optimizar la visión— al teleobjetivo fotográfico, instrumento de apropiación agresiva de la intimidad ajena mediante la fotografía. En su postración física, el teleobjetivo, prótesis fálica simbólica, es el instrumento de su poder.

En este punto es menester abordar el muy significativo tratamiento que Hitchcock otorga a la relación de Jeff con su novia, Lisa, interpretada por la elegante Grace Kelly. Tal vez Hitchcock pensó, al componerla, en la relación sentimental que unió por un tiempo al fotógrafo Robert Capa y a la rubia Ingrid Bergman. En cualquier caso, lo primero

que llama la atención en esta desajustada pareja es su diferencia de edad, de clase social y de expectativas de futuro. Cuando se rodó la película Grace Kelly tenía veinticinco años y James Stewart cuarenta y seis, casi el doble. De hecho, podría haber sido su padre. Ella representa la sexualidad socialmente canónica y la expectativa de una pareja casada, estable y con hijos. Pero Jeff manifiesta muy pronto a su enfermera (y así también al espectador) que no está preparado para el matrimonio y que considera a Lisa «demasiado perfecta», es decir, una mujer ideal más que carnal. Lisa quiere que Jeff renuncie a su vida errática y

arriesgada —que le ha provocado la fractura de la pierna— para casarse con ella. Pero Jeff, fotógrafo nómada y de riesgo, amante de las sensaciones fuertes, percibe que la rutinaria y sedentaria vida matrimonial que ella propone no está hecha para él. Enfeudado en los hábitos de toda una vida, percibe a la joven Lisa como una amenaza a su libertad personal y profesional. Seguramente las disputas conyugales que observa desde su ventana refuerzan su aversión al matrimonio y quién sabe si el viajante de bisutería, al matar a su compañera, ejecuta lo que Jeff desea inconscientemente realizar, lo que

aportaría a la historia una curiosa dimensión especular.

Hitchcock deja muy clara la asimetría afectiva de su relación de pareja. En su primera aparición, Lisa llega de noche al apartamento de Jeff, mientras él duerme ante su ventana. Le besa, con ello le despierta y enciende las luces. Es decir, le arranca de sus sueños, de sus fantasías, y le devuelve a su conflictiva realidad. Durante la primera parte de la película, Lisa es una intrusa del mundo real en su mundo de fantasías, y él manifiesta su incomodidad con poco disimulo. Es ella la que toma siempre la iniciativa de sus besos, pero a Jeff le importa más mirar

que amar. Una de estas escenas empieza con la visión subjetiva de Jeff del patio de vecindad y el movimiento de la cámara acaba por mostrar a ambos besándose en primer plano, pero a continuación ella le reprocha que sus pensamientos estén en otra parte. Y cuando el detective descarta la hipótesis del asesinato y da por zanjado el caso, Lisa le dice a Jeff: «Veo que tendré que instalarme en un apartamento de los de ahí enfrente [baja sus persianas] e interpretar el baile de los siete velos cada hora. Se acabó el espectáculo.» Su relación está permanentemente basada en un forcejeo entre los intentos de Lisa por consolidar su relación hasta sus

últimas consecuencias y los esfuerzos de Jeff para escabullirse de todo compromiso.

Pero la obstinada pasión de mirón de Jeff le arrastra a participar —por medio de Lisa— en la acción mirada, concretamente en el desvelamiento de lo que parece haber sido el asesinato de la esposa del viajante. En efecto, Jeff consigue, con su perseverancia, arrastrar a su novia a compartir su voyeurismo. Pero en su caso esta actitud le arrastrará también a la acción física, para desenmascarar al asesino. De manera que al entrar en sus fantasías, Lisa puede comenzar a seducirle verdaderamente. Tanto entra en sus fantasías, que ambos

se sienten frustrados cuando parece, en cierto momento, que el viajante no ha asesinado a su esposa. Jeff, horrorizado, le dice entonces: «Estamos sumidos en la desesperanza porque descubrimos que un hombre no ha matado a su esposa.» Es decir, la investidura emocional en la fantasía llega a desbordar la ética derivada del principio de realidad.

Pero, naturalmente, el viajante resultará ser un auténtico asesino, de modo que *La ventana indiscreta* resulta ser a la postre un elogio de las virtudes del mironismo, una exaltación de su productividad práctica. Como escribió Robin Wood, «si no hubiese espiado a sus vecinos, un asesino habría quedado

en libertad».<sup>31</sup> No es raro que algunos críticos, como el del *London Observer*, reprochase acremente a Hitchcock que su film constituyese una justificación del vicio voyeurista.

El desenlace del film, por otra parte, es irónico y ambiguo. La solterona de enfrente, que ha estado a punto de suicidarse, ha conseguido por fin emparejarse con el compositor y la bailarina recibe a su novio licenciado del ejército. Y Jeff duerme plácidamente y sonriente (es decir, inmerso en sus fantasías y alejado de la realidad), pero esta vez de espaldas a la ventana, aunque con las dos piernas rotas a causa de su confrontación final con el asesino.

El *gag* no acaba aquí, pues junto a él está Lisa leyendo un libro que parece introducirle en la arriesgada vida viajera de Jeff, titulado *Beyond the High Himalayas*, pero pronto lo deja para tomar una revista de modas, *Harper's Bazaar*, que es lo suyo. Las cosas, por lo tanto, no han cambiado demasiado.

# **IX. La razón y los monstruos**

*Auguste Dupin (1841), Sherlock Holmes (1887), Hank Quinlan (1958)*

## **El placer del raciocinio**

La novela criminal constituye el género literario más popular, consumida por un vasto público interclasista, pues satisface generosamente la sed colectiva de misterio y de aventura en nuestra gris

sociedad de la masificación y de la rutina. Para los estudiosos más laxos, los primeros ejemplos de relato policial (o de desvelamiento de la autoría de un delito mediante la astucia) se hallan en la Biblia y en *Las mil y una noches*. W. H. Auden ha propuesto, en cambio, que el esquema matricial del género se halla en la mítica búsqueda del Santo Grial. Y algunos psicoanalistas, como Charles Rycroft, han explicado el interés que suscitan las novelas de intriga criminal remitiéndose a la «escena primigenia» de la infancia, al oscuro misterio del acoplamiento de los padres, con ruidos violentos y gemidos que sugieren tortura y sufrimiento, y que excitan la

curiosidad infantil para desvelar su inquietante misterio.

Pero estos juicios poseen un interés primordialmente arqueológico. En realidad, la novela criminal nace a partir de la Revolución Industrial, cuando los flujos demográficos convierten a las ciudades en grandes concentraciones humanas, en las que se agazapa la delincuencia y el crimen, y en cuyo contexto las relaciones humanas se despersonalizan. En esta situación, en cada callejón puede asaltarnos el peligro y nuestro vecino puede ser un criminal en potencia. Es entonces cuando Edgar Allan Poe inventa el relato-problema de la literatura criminal

moderna y ubica su acción en París, una de las ciudades occidentales más populosas, y cuya epopeya de los bajos fondos es también divulgada contemporáneamente por Eugene Sue en *Los misterios de París* (1842-43). La novela criminal clásica desacraliza la tradición del misterio con connotaciones sobrenaturales, tan caro al romanticismo, y lo hace descender al plano racional. El misterio estará gobernado a partir de ahora por la lógica terrena. Por eso, la «arquitectura enigmática» de la novela criminal ha impuesto a sus autores, como regla *princeps*, el que su intriga sea concebida a partir del final, de su solución.

Partiendo de ella el autor desprende los datos o «piezas informativas» que habrá de articular y dosificar en las etapas narrativas precedentes, cuidando que en ellas quede preservado siempre el misterio que sólo se desvelará en el último acto.

A Poe se le ocurrió su famoso «método analítico» al leer en 1841 *Barnaby Rudge*, novela de Dickens publicada por entregas, y descubrir su misterio criminal mucho antes de que su autor lo desvelase a sus lectores. Poe ya había demostrado en la escuela estar muy bien dotado para las matemáticas y la física, que avanzaban por entonces espectacularmente por obra de gentes

como Laplace —citado por Poe en su ciclo—, con su *Teoría analítica de las probabilidades* (1812), y Augustin Cauchy, quien en 1821 publicó su fundamental *Curso de análisis*, donde desarrolló su teoría de las funciones de variable imaginaria. Por otra parte, cuando Poe inicia sus relatos basados en el «método analítico», la filosofía positivista empieza a asentarse en el pensamiento occidental, por obra de Auguste Comte, proclamando la primacía del dato empírico cierto. Poe conocía además la psicología asociacionista derivada de Hobbes y de Locke y difícilmente pudo ignorar el desarrollo contemporáneo de la lógica

como «ciencia de la prueba», por obra de John Stuart Mill, quien basó además la psicología en el asociacionismo en *A System of Logic, Ratiocinative and Inductive, Being a Connected View of the Principles and the Methods of Scientific Investigation* (1843). En este clima cultural, Poe, que había leído las *Mémoires* (1828-29) de Eugène-François Vidocq, el ex presidiario que fundó en 1817 la famosa Sûreté francesa e inspiró a Balzac su turbio Vautrin, creó la novela-enigma con la que se fundó la detective story moderna, en una época en que todavía no existía la palabra detective, que tampoco Poe utilizó en sus relatos (la *Enciclopedia Británica*

utiliza como sinónimos *detective story* y *murder mystery*). Pero aunque no utilizase el término *detective*, ni buscase conscientemente la paternidad del relato detectivesco, inventó no sólo al *detective*, sino a la pareja formada por el investigador y su observador o testigo, desdoblado en narrador en primera persona, como ocurrirá también con Sherlock Holmes y su cronista, el doctor Watson. Su caballero Auguste Dupin fue un *detective amateur* y ocasional, no profesionalizado, que rivalizaba con la policía institucional, o la desacreditaba como torpe e ineficiente, en una época en que tanto *Los misterios de París*, como *Los*

*miserables* algo después, empezaban a ofrecer una imagen negativa de la policía oficial.

Poe niega al lector su derecho a conocer la apariencia física de Dupin, aunque si bien desdeña su aspecto exterior, se concentra a cambio en la descripción de su funcionamiento mental, en la cadena de su raciocinio lógico. Pero hay que añadir que su interlocutor-narrador es, para el lector, todavía más opaco e invisible que Dupin, convertido en mera locución narrativa, totalmente abstracta. Dupin vive en París, en la calle Dunot número 33, del faubourg Saint-Germain, prestigioso centro de la vida intelectual

parisina, lo que reviste al personaje de connotaciones positivas. Pero se trata de un París fantasmático, pues la calle Morgue, cuyo nombre aporta inquietantes sugerencias al lector de su primer relato, no existe ni ha existido en aquella ciudad. Poe rehuye las precisiones sobre la época de la acción, aunque en *La carta robada*, que expone una intriga con evidentes implicaciones políticas, se refiere a un rey, sin duda Luis Felipe de Orleans, el «rey burgués» que ocupó el trono de Francia de 1830 a 1848, es decir, en la época en que Poe escribió sus relatos. Al hacer a su protagonista francés, Poe revela por otra parte su complejo de inferioridad

norteamericano frente a la sociedad racionalista e ilustrada que Francia representaba entonces a sus ojos.

El Dupin que describe Poe es un individualista, solitario y excéntrico, como lo serán casi todos los detectives privados de las ficciones futuras. Knight le considera un representante del nuevo «individualismo burgués» de su siglo.<sup>1</sup> En *Los crímenes de la calle Morgue* (*The Murders in the Rue Morgue*) Poe dedica sólo un breve párrafo para trazar los antecedentes biográficos de Dupin, presentándole como miembro de una ilustre familia arruinada, aunque consigue vivir austeramente de sus rentas. Esta ruina familiar hace pensar

inmediatamente en el protagonista de *El hundimiento de la casa Usher*, aunque si allí se describía la descomposición y el derrumbe de una identidad familiar aristocrática, aquí Dupin opone su monolítica y fría razón lógica para sobrevivir como sujeto al desplome de su estirpe. Representa a los ojos de Poe, en suma, la aristocracia de la inteligencia, que no se pierde con el declive económico. Por otra parte Dupin, «enamorado de la noche»,<sup>2</sup> cierra durante el día todas sus ventanas y sólo sale a la calle cuando se ha puesto ya el sol. La noche es tiempo de reposo, pero también tiempo de inseguridad, de misterio y de crimen. Se

puede especular sobre si la actitud fotofóbica, heliofóbica o nictofílica de Dupin —una peculiaridad psicológica que ya hemos comentado en el segundo capítulo— revela algún sentimiento de culpa inconsciente por la ruina familiar. Pero hay que recordar, desde el presente, que cuando Poe escribió sus textos la noche tenía un aura poética muy conveniente para un caballero romántico, además de reprimir su oscuridad la dispersión psicológica y eliminar estímulos superfluos, permitiéndole concentrarse en el raciocinio.

Poe diagnostica en Dupin «una inteligencia enfermiza»<sup>3</sup> y, en efecto, no

le interesa tanto la solución de un caso criminal como el razonamiento que le conduce a ella, lo que supone un peculiar narcisismo intelectual. Boileau-Narcejac le han llamado «máquina de pensar»,<sup>4</sup> derivada de la moda reciente de los autómatas, que no pueden desligarse a su vez de la antropología maquinista fundada por el doctor La Mettrie con su *L'Homme Machine* (1748). Dupin, héroe cartesiano (en el sentido reduccionista del término), producto del pensamiento determinista de la ciencia decimonónica, percibe la conducta humana como una cadena de determinismos lógicos, que gobierna a unos personajes esquemáticos como una

ecuación, y en la que no caben el capricho ni la incongruencia. Poe creía también en la existencia de unas leyes «científicas» que regían la poesía, como expuso en *Philosophy of Composition* (1845) y en su póstumo *The Poetic Principle* (1850). El rechazo de Poe a la introspección emocional de Dupin, reduciéndolo a la fría mecánica mental asociacionista, resulta llamativo, no tanto como una limitación de Dupin como en su cualidad de opción literaria del escritor. Por eso, al valorar la mirada impasible del detective gobernada por la lógica analítica y no interferida por las emociones, algún autor ha señalado que Dupin es lo que a

Poe le hubiese gustado ser, una máquina de razonar sin emociones.

Los semiólogos han tardado muchos años en ocuparse de los detectives pioneros de la historia literaria, pues Dupin y luego Sherlock Holmes fueron semiólogos sin saberlo, expertos prácticos en la «ciencia de los signos», y más precisamente de los llamados por Peirce «signos indiciales», producto de un contacto o contigüidad física (como las huellas de pies o los arañazos en una puerta), para remontarse desde ellos a sus causas eficientes. Veremos luego que el doctor Watson, en su primer encuentro con Sherlock Holmes, asocia su pericia deductiva a la tradición de Dupin y

matizaremos sus operaciones mentales a la luz de la semiótica moderna. Pero no es justo reducir la figura de Dupin a una máquina de razonar sin más. Los propios Boileau-Narcejac escriben de su actuación que «es más la lógica del poeta que la del investigador».<sup>5</sup> En efecto, en *La carta robada* critica Dupin los límites del análisis matemático, escribiendo: «Las matemáticas son la ciencia de las formas y de las cantidades; el razonamiento matemático no es más que la simple lógica aplicada a la forma y a la cantidad.»<sup>6</sup> Y el narrador percibe en Dupin «la filosofía del Alma Doble: el creador y el resolutivo»,<sup>7</sup> sin duda un reflejo de la

dualidad psicológica del propio Poe. Para redondear su cronología, recordemos que Poe murió en octubre de 1849, un año después del nacimiento de Friedrich Ludwig Frege, el fundador de la lógica moderna. Y acerca de la supuesta implicación de los problemas personales de Poe en sus tres textos protagonizados por Dupin, es obligado evocar el estudio de Marie Bonaparte, quien desde el psicoanálisis ha argumentado que *Los crímenes de la calle Morgue* expresa las ansiedades infantiles del autor, mientras que *El misterio de Marie Roget* plasma la pasión sadomasoquista de Poe hacia su esposa.<sup>8</sup>

Poe publicó *Los crímenes de la calle Morgue* en *The Graham's Lady's and Gentleman's Magazine* de Filadelfia en abril de 1841. Dupin se enfrentó en su primera aparición al bárbaro asesinato de una mujer y su hija, cometido por alguien dotado de fuerza sobrehumana, y efectuado dentro de una habitación cerrada por dentro, misterio que tiene consternada a la policía pues presenta el típico enigma de la «habitación cerrada», que parece desafiar a toda lógica. Además de esta primicia en el género, Poe introduce también la figura del «falso culpable», un dependiente bancario, Adolphe Le Bon, a quien la policía imputa

injustamente el doble asesinato. Finalmente Dupin descubre que los crímenes han sido cometidos por un orangután, propiedad de un marinero de un barco maltés anclado en el Sena, que se encaramó por la cadena del pararrayos hasta la ventana de las pobres mujeres. De manera que, curiosamente, en el título fundacional de la *detective story* hay muertes violentas pero no asesinatos —a pesar de su título—, ni verdadero culpable, ni presencia del mal, pues su autor es una bestia que ha actuado de forma natural, siguiendo sus instintos y huyendo del látigo del marinero. Podemos preguntarnos por qué Poe demostró este pudor ético y la

respuesta es muy simple: pudo más en él el interés hacia el rompecabezas lógico de la «habitación cerrada» y de la fuerza sobrehumana del asesino, cuya acción era sólo posible por parte de un simio poderoso y desbarataba cualquier intento de buscar un responsable humano, que las consideraciones psicológicas o éticas en torno a un doble asesinato. Sin contar con que esta solución satisfizo mejor su imaginación sádica, pues resultaba más siniestro y espeluznante el descuartizamiento de dos mujeres por un orangután que un doble asesinato por mano humana.

La siguiente aparición de Dupin fue en *La carta robada* (*The Purloined*

*Letter*), publicado en *The Chamber's Journal* de noviembre de 1841. En esta ocasión, el prefecto de policía de París pide ayuda a Dupin para localizar una carta comprometedora dirigida a una persona de alto rango —se sugiere que se trata de la propia reina, pues el documento desapareció en el boudoir real—, que un ministro desaprensivo le ha robado y que puede comprometer su honor. La brillantez de este relato, cuya acción muy simple contrasta con la intriga elaborada y artificiosa del relato anterior, radica en que Dupin demuestra que lo obvio resulta ser lo más invisible: después de infructuosos y meticulosos registros de la policía en

ausencia del ministro, Dupin encuentra la carta comprometedor en un tarjetero de su despacho, expuesta a la vista de todo el mundo. Con ello Poe nos sugiere que las cosas más públicas son las que resultan menos visibles en un registro obsesionado por los recovecos de un despacho.

La tercera y última aparición de Dupin tuvo lugar en *El misterio de Marie Roget* (*The Mystery of Marie Roget*), publicado en tres entregas en *The Ladies's Companion*, de noviembre de 1842 a febrero de 1843, aunque lo escribió antes que *La carta robada*, pues en este relato se alude al caso ya resuelto de Marie Roget. En esta

ocasión Poe se inspiró manifiestamente en el asesinato no resuelto de Mary Cecilia Rogers, cuyo cadáver fue encontrado en el río Hudson en julio de 1841, trasladando el caso de Nueva York a París y modificando ligeramente el nombre de la víctima. En este caso toda la investigación de Dupin se llevaba a cabo a partir de las noticias periodísticas sobre el asunto, de manera que en vez de tratarse de una indagación de campo se trató de un análisis de textos. Poe presumió en la época de haber desvelado el enigma policial — hoy sabemos que no fue así— y modificó el final de su serie al publicarla en forma de novela. Este

relato, el menos interesante de los tres, inauguró en el género la figura que se denomina en la jerga profesional «detective de butaca», pues todo el trabajo se realiza sin moverse.

La industria cinematográfica, que ha mostrado repetidamente su interés hacia la obra del visionario poeta de Boston, ha sido prudente a la hora de adaptar a la pantalla los relatos protagonizados por Dupin. La productora Universal, responsable del lanzamiento del ciclo terrorífico norteamericano en los años treinta, confió al francés Robert Florey, en compensación por no haber realizado su primer *Frankenstein*, la dirección de *El doble asesinato de la calle Morgue*

(*Murders in the Rue Morgue*, 1932). En sus portadas se lee que está «basado en el clásico inmortal de Edgar Allan Poe», pero la verdad es que la adaptación literaria de Florey y el guión de Tom Reed y Dale Van Every (con diálogos de John Huston), que por cierto retrasaron la acción del film a 1845, toma algunos motivos del relato original para distorsionarlos caprichosamente. En efecto, si en Poe el descubrimiento de que el autor de las dos muertes es un orangután se produce bien avanzado el relato, en la primera escena del film se presenta en cambio una feria en la que se exhibe un gran simio (de hecho, se alternan primeros planos de un

chimpancé con un actor disfrazado de gorila), un primate llamado Eric, que muestra al público el siniestro doctor Mirakle (Bela Lugosi), un evolucionista contemporáneo de Darwin, quien presenta su antropoide como el «eslabón perdido» entre los simios y el hombre. Para demostrarlo, aspira a mezclar su sangre con la de mujeres, lo que le convierte en un pariente del doctor Moreau. Cuando la protagonista, Camille L'Epanaye (Sydney Fox), va a visitar su atracción, el doctor Mirakle hace que un ayudante la siga para averiguar su domicilio. Para justificar el título de la cinta, el doctor Mirakle vive además en la calle Morgue y no tarda en

aparecer en la pantalla la morgue parisina, en donde se conservan los cadáveres de tres prostitutas aparecidas en el Sena (un elemento derivado de *El misterio de Marie Roget*), y en donde comparece también Pierre Dupin (Leon Waycoff), estudiante de medicina y novio de Camille, para efectuar sus investigaciones sobre el caso, pues ha descubierto pinchazos en los brazos de las víctimas y encuentra en ellas restos de sangre de gorila. Como era previsible, Mirakle rapta a Camille para hacerle una transfusión de la sangre del simio, pero cuando está a punto de efectuar la siniestra operación, el simio ataca y mata a Mirakle, luego mata a la

madre de Camille y la mete en la chimenea de su casa (en el texto de Poe era el cadáver de la hija el que aparecía en la chimenea) y huye con Camille por los techos de París, transportando a la chica y componiendo ambos la iconografía arquetípica del mito de la Bella y la Bestia que *King Kong* actualizaría al año siguiente. Dupin mata de un disparo al gorila y salva a su novia.

En un estilo netamente expresionista reminiscente de *El gabinete del doctor Caligari*, Robert Florey reinventó una historia nueva a partir de los motivos de Poe, convirtiendo al doctor Mirakle en un asesino en serie de mujeres y

haciendo que su gorila fuera únicamente el autor de la muerte de la madre de Camille, mientras la hija era salvada por su enamorado Dupin. Pese a la puerilidad de su intriga, *El doble asesinato de la calle Morgue* causó cierto escándalo en su época por sus implicaciones sexuales aberrantes.

Posteriormente aparecerían nuevas versiones del mismo relato. En 1954 Warner Bros produjo en versión en 3-D y Warnercolor *El fantasma de la calle Morgue* (*The Phantom of the Rue Morgue*), de Roy del Ruth y con Karl Malden, Claude Dauphin y Patricia Medina, más atenta al sensacionalismo estereoscópico que al universo genuino

de Poe. En escenarios españoles se rodó en 1971 *Murders in the Rue Morgue*, de Gordon Hessler y con Jason Robards, Christine Kaufmann y Lilli Palmer, en una variante en la que los actores de una compañía teatral de París iban siendo asesinados. Y en 1986 Jeannot Szwarc rodó para la televisión *Murders in the Rue Morgue*, con George C. Scott, Rebecca de Mornay, Ian McShane y Neil Dickson.

En 1942 la Universal produjo una versión muy libre de *El misterio de María Roget* (*The Mystery of Marie Roget*), que rompía la estructura discursiva del original, y que fue dirigida por el veterano Phil Rosen, con

María Montez en el papel de la víctima y Patrick Knowles como el doctor Paul Dupin, transformado aquí en jefe del cuerpo médico de la policía.

## **El superhombre mental**

Sir Arthur Conan Doyle, irlandés nacido en Edimburgo y admirador de Walter Scott, está considerado como el escritor británico más leído en su época, no tanto por las novelas históricas que constituyeron su verdadera vocación, como por su inspirada creación de Sherlock Holmes, un *consulting detective* [detective privado] que compareció precisamente en la escena

literaria con un patronímico irlandés. Estudió Doyle con los jesuitas y seguramente de ellos recibió, en sus clases de filosofía escolástica, las lecciones de lógica que tan importantes habrían de resultar en su producción detectivesca. Estudió luego medicina y tuvo como profesor al cirujano Joseph Bell, de la Royal Infirmary de Edimburgo, famoso por la perspicacia y exactitud de sus diagnósticos, quien más tarde se convertiría en modelo para su sagaz detective. No sólo tomó de él su agudo sentido de la observación y de la interpretación de sus datos, sino que las fotos del cirujano muestran un rostro aguileño y una expresión hierática que

heredaría también su protagonista ficticio. Conan Doyle dedicó precisamente *The Adventures of Sherlock Holmes* a su maestro e inspirador.

La carrera de Conan Doyle como galeno fue muy breve. Practicó la cirugía y fue médico internista en Southsea antes de establecerse en 1891 como oculista, su verdadera vocación médica, el mismo año en que se publicaron los seis primeros relatos que compondrían *The Adventures of Sherlock Holmes*, cuyo éxito comercial acabó por hacerle abandonar su poco frecuentado gabinete médico. Para crear su personaje se inspiró indudablemente

en fuentes literarias precedentes. Había leído las populares *Mémoires* de Vidocq y en su primera novela ya mencionó al caballero Dupin, de Poe, aunque en ella Sherlock Holmes declaraba que «sin duda poseía un algo de genio analítico, pero no era, en modo alguno, un fenómeno, según parece imaginárselo Poe».<sup>9</sup> También había leído las novelas de Émile Gaboriau y no desconocía las actividades de la agencia norteamericana de detectives privados —la National Detective Agency— que había fundado en 1850 Allan Pinkerton, autor de un libro de memorias publicado en 1884.

El éxito comercial y la presión del

público hicieron que Sherlock Holmes compareciese ante sus lectores, como veremos, en un curioso zigzag cronológico. Doyle empezó a escribir su primera novela *Un estudio en escarlata* (*A Study in Scarlet*) en marzo de 1886, un texto que, tras ser rechazado por varios editores, fue finalmente comprado por 25 libras esterlinas y apareció en el *Beeton's Christmas Annual* en 1887, suscitando escaso interés. Le siguió en 1890 la segunda novela de Holmes, *El signo de los cuatro* (*The Sign of Four*), acogida también con frialdad. Pero en julio de 1891 el popular *Strand Magazine*, fundado el año anterior, publicó el

primer relato breve de Sherlock Holmes, *A Scandal in Bohemia*, que inició la carrera triunfal del personaje. A éste siguieron otros once relatos, que fueron compilados en 1892 en el volumen *The Adventures of Sherlock Holmes*. Strand siguió publicando nuevos relatos, el último de los cuales, que apareció en diciembre de 1893 con el título de *El problema final* (*The Final Problem*, compilado en 1894 en *The Memoirs of Sherlock Holmes*), explicaba la muerte del detective, despeñado por las cataratas de Reichenbach, en Suiza, abrazado en feroz pelea a su mortal enemigo, el profesor James Moriarty. Lo que había

ocurrido es que Doyle detestaba por entonces a Holmes, que le había hecho ganar bastante dinero pero le apartaba de sus novelas históricas, que eran las que realmente le interesaban. Y para matarlo dignamente se sacó de la manga al archicriminal profesor Moriarty, catedrático de matemáticas y luego preparador de oficiales del ejército, a quien Holmes califica como «Napoleón del crimen», comparándolo a una araña que posee «mil hilos radiales» y le reconoce como un antagonista que le iguala en capacidad intelectual.<sup>10</sup> En El problema final no existe propiamente un enigma criminal que resolver, sino una confrontación suprema entre dos seres

superiores, abocada a un desenlace en el que el autor se desembaraza elegantemente de su ya molesto protagonista, que le mantenía literariamente esclavizado, alejándolo de sus verdaderos intereses. Y al hacer morir juntos y abrazados en una pelea a Holmes y a Moriarty, Doyle sancionaba una especie de empate o de partida en tablas entre dos genios moralmente antagónicos. Pero Doyle tuvo la precaución de informar de que sus cadáveres jamás fueron recuperados del fondo de la sima. ¿Se reservó así la posibilidad de «resucitarlo» más adelante? No fue ésta su motivación, sino que encontró más elegante su

desaparición en el seno de la naturaleza salvaje que presentar su patético cadáver a sus lectores. Pero su decisión resultó afortunada, pues las protestas provocadas por su muerte y las presiones de los editores —Doyle pidió cifras desorbitadas por nuevas apariciones del detective, pensando que no las aceptarían— le condujeron a situarlo de nuevo entre el público. Este episodio demostraba que un personaje de ficción podía llegar a imponerse en el imaginario colectivo como un personaje real, provocando su desaparición un verdadero luto social.

De manera que en agosto de 1901, tras ocho años de ausencia, reapareció

Sherlock Holmes en la novela serializada *El sabueso de los Baskerville* (*The Hound of the Baskervilles*), aunque el autor situaba la acción antes de la muerte del detective, a modo de *flash-back* narrativo. La base del argumento procedía de un caso auténtico que le fue relatado al autor, de un perro fantasma que había aterrorizado las landas de Dartmoor. En *El sabueso de los Baskerville*, su mejor novela, convergió la intriga detectivesca con elementos propios de la novela terrorífica de contenido sobrenatural — el viejo caserón embrujado, la bestia feroz de ojos llameantes— y las leyendas seculares que tanto agradaban

a Doyle, como cultivador de la novela histórica. Pero al final Holmes aclaraba los elementos supuestamente sobrenaturales del caso.

En octubre de 1903 publicó Doyle *La casa deshabitada* (*The Empty House*), que inició una nueva serie de relatos, que pasarían a ser reunidos en 1905 en el libro *El regreso de Sherlock Holmes* (*The Return of Sherlock Holmes*). En este relato Holmes «resucitaba» de un modo verdaderamente espectacular, y muy cinematográfico, pues aparecía ante Watson disfrazado de vendedor de libros viejos. En un cierto momento en que Watson giraba la cabeza el detective

se desprendía de su disfraz y revelaba sorprendentemente su identidad a su amigo, quien sufría un desmayo al verle. Luego explicaba que, tras zafarse de Moriarty en la caída en la sima, durante sus tres años de ausencia viajó por el Tibet, Persia, Arabia, Sudán y Francia. De manera que, fiel a un arquetipo religioso ancestral, en el que se asienta también el cristianismo, el héroe elegido moría y resucitaba milagrosamente, lo que le llevaba luego a un periplo iniciático por Oriente.

Esta decisión de Doyle conllevó el zigzag cronológico al que antes hemos aludido, pues tras la muerte aparente del detective el autor recurrió a un *flash-*

*back*, para alternar luego episodios anteriores y posteriores a esta resurrección. Y lo mismo ocurrió con su archienemigo Moriarty, con cuyos compinches se enfrentaba Holmes en *La casa deshabitada* y era luego recuperado retrospectivamente en la novela señalizada *El valle del miedo* (*The Valley of Fear*, 1914-15).

La penúltima compilación de relatos de Holmes se tituló *Su última reverencia* (*His Last Bow*, 1917) y, tanto en su prefacio como en dos de sus relatos, el doctor Watson ofrecía informaciones sobre el retiro y la senectud del detective, y explicaba que vivía retirado en una granja en las

tierras bajas de Sussex, disgustado por la fama mundana que había alcanzado, padeciendo algunos ataques de reuma y dedicado a la apicultura. Fruto de este interés fue su libro titulado *Manual práctico de Apicultura*, con algunas consideraciones sobre la separación de las reinas.<sup>[11](#)</sup> Pero la guerra contra Alemania le llevó a ofrecer sus servicios al gobierno británico y en el relato expresivamente titulado *Su última reverencia (His Last Bow)*, publicado en septiembre de 1917, se narra la detención de un espía alemán, como contribución a la propaganda bélica aliada. Este relato es uno de los pocos que no está narrado por Watson, lo que

permite a Doyle describir el mundo del espionaje alemán desde su interior.

Los doce relatos posteriores —el último fue *Shoscombe Old Place*, aparecido en abril de 1927— fueron ya retrospectivos y aparecerían compilados en junio de aquel año en un libro titulado elocuentemente *El archivo de Sherlock Holmes* (*The CaseBook of Sherlock Holmes*). En resumen, Sherlock Holmes protagonizó desde 1887 cuatro novelas y cincuenta y seis relatos, aparecidos éstos entre julio de 1891 y abril de 1927, reunidos luego en cinco volúmenes: *Las aventuras de Sherlock Holmes*, *Las memorias de Sherlock Holmes*, *El regreso de*

*Sherlock Holmes, Su última reverencia y El archivo de Sherlock Holmes.*

Aunque educado en el catolicismo por sus padres y por los jesuitas, Doyle fue derivando hacia un espiritualismo ecléctico que le condujo finalmente, durante la Primera Guerra Mundial —en la que pereció su hijo mayor a causa de las heridas recibidas en el frente francés—, a estudiar y cultivar el espiritismo, situándose así en las antípodas del empirismo racionalista de Sherlock Holmes. Se afilió a la Society For Psychical Research, fundada en 1882, y gastó 250.000 libras de su fortuna personal en propagar sus creencias, publicando en abril de 1918 *The New*

*Revelation*, sobre su credo, y en 1926 *The History of Spiritualism*.

Casi todas las proezas de Sherlock Holmes están narradas en primera persona por su leal compañero, el doctor John H. Watson, un médico militar licenciado tras ser herido en la guerra de Afganistán, quien buscando un alojamiento conoce al detective en el laboratorio de un hospital, cuando éste acaba de descubrir un reactivo que es precipitado por la hemoglobina. De este modo pasan ambos a compartir el apartamento B en el número 221 de Baker Street, como huéspedes de la señora Hudson. Como personaje excéntrico, Holmes tiene su contrapunto

prosaico en Watson, quien en *El signo de los cuatro* conoce y se enamora de Mary Morstan y aparecen ya casados en *Escándalo en Bohemia*. Este vínculo familiar no impide que Watson siga siendo una especie de escudero de Holmes, una pareja que a veces recuerda a don Quijote y Sancho Panza, aunque es obligado señalar que el detective vive de un modo consecuente en una sociedad basada en el empirismo y la productividad, no al margen de ella, como la criatura de Cervantes. Aunque la ingenuidad y las torpezas de Watson contribuyen a aumentar el brillo del detective, el protagonista elogia de vez en cuando sus progresos como

observador sagaz y, en una ocasión en que reemplaza a Watson como cronista, escribe que la imagen que el doctor ofrece de sí mismo es excesivamente modesta.<sup>12</sup> Y éste reconoce que goza de un placer «medio deportivo y medio intelectual» cuando participa en las investigaciones de Holmes.<sup>13</sup> La función de Watson como cronista es tan importante en el ciclo, que cuando Holmes quiere referirse a un caso criminal anterior, lo cita empleando el título con que Watson bautizó su relato publicado, como afirmando su estatuto de personaje literario.

En sus crónicas ofrece Watson a veces unas pocas noticias biográficas

de su amigo. Así, en *La inquilina del velo* (*The Veiled Lodger*) informa de que ejerció su profesión durante veintitrés años, de los cuales diecisiete en compañía suya.<sup>14</sup> Y en *El problema final* el detective admite haber actuado en más de mil casos.<sup>15</sup> En *El ciclista solitario* (*The Solitary Cyclist*) Watson escribe: «Sherlock Holmes fue un hombre activísimo desde el año 1894 hasta el 1901, inclusive. Puede asegurarse que no hubo durante esos ocho años caso seguido por la Policía oficial que presentase alguna dificultad en el que no se le consultase.»<sup>16</sup> Y aunque «no conocí a mi amigo en mejor forma, tanto mental como física, que en

el año 1895»,<sup>17</sup> admite que en 1897 el detective padeció un episodio de estrés y los médicos le obligaron a guardar reposo.<sup>18</sup>

Aunque Doyle describió en varias ocasiones el físico y el aspecto característico de su protagonista, lo cierto es que la implantación popular de su imagen se debió sobre todo a Sydney Paget, el ilustrador de sus textos, cuya influencia llegaría hasta el cine. Sherlock Holmes es alto y huesudo, tiene un cráneo dolicocefalo, con un rostro largo y anguloso, de nariz aguileña, tocado con gorra de paño a cuadros con visera, que hace juego con su abrigo a cuadros, al que con

frecuencia alza su cuello. Y una pipa de cerezo o de arcilla pende de sus labios. Contemporáneo de Leopoldo Fregoli, que debutó en 1890, Holmes es también un maestro del disfraz. «A cada tipo nuevo que se disfrazaba», escribe Doyle, «parecía cambiar de expresión, maneras e incluso de alma.»<sup>19</sup> Como detalle curioso, cabe señalar que entre los disfraces que adopta en el ciclo figura el de un enfermo agonizante.<sup>20</sup>

Algunos admiradores de Holmes han intentado construirle una biografía, atribuyéndole incluso una fecha de nacimiento, el 6 de enero de 1854. Pero lo cierto es que Doyle fue muy parco en lo tocante a sus datos familiares y su

falta de pasado contribuyó eficazmente a consolidar el enigma de su personalidad excepcional. Hasta 1893 no reveló Doyle, en *El intérprete griego* (*The Greek Interpreter*), que Holmes tenía un hermano, Mycroft, que para colmo era todavía más inteligente que él. Hasta el punto de que, en este relato, el detective va a solicitar su ayuda. Pero en otro relato posterior, en *Bruce Partington* (1908), en el que Doyle revela que Mycroft trabaja como coordinador interministerial para el gobierno británico, es su hermano quien pide ayuda a Sherlock, en relación con el robo de los planos secretos de un submarino.

Aunque Doyle era católico, su detective apareció contaminado por la sequedad protestante, que contrastó con la jocundidad del padre Brown, de Chesterton. Su carácter obsesivo hace que tome notas en los puños de su camisa y justifica su ayuno, en aras de la economía fisiológica del trabajo intelectual, diciéndole a Watson: «No puedo en estos instantes dedicar la más pequeña parte de mi energía y de mi fuerza nerviosa a la digestión.»<sup>21</sup> Pero Doyle dotó a su héroe de dos «debilidades» emocionales, pues era melómano y violinista —se citan en el ciclo su interés por la música medieval y por Wagner— y consumidor de

cocaína inyectada, diluida al siete por ciento, y de morfina, a pesar de que Watson intenta alejarle de su dependencia. Doyle nos explica que se dio a la cocaína porque «estimula y aclara el cerebro»<sup>22</sup> y «como protesta contra la monotonía de la existencia».<sup>23</sup> Pero el rasgo más llamativo de su vida emocional, o de su falta de ella, se halla en su radical misoginia, que no deja de preocupar a Watson, y que ha alentado hipótesis acerca de su homosexualidad o de una segunda vida clandestina. Watson escribe que era un «cerebro sin corazón» y que «su aversión a las mujeres y a formar nuevas amistades eran típicas de su carácter

antiemotivo».<sup>24</sup> Más adelante es todavía más rotundo cuando escribe que «sentía desagrado y desconfianza hacia el sexo»,<sup>25</sup> no «hacia el otro sexo». Y recoge su lapidaria frase: «Yo no he amado nunca, Watson.»<sup>26</sup> ¿Se trató de un caso patológico de sublimación de la energía libidinal?

Francis Lacassin tituló pertinentemente su ensayo sobre Sherlock Holmes *El amanecer de los lógicos (Le matin des logiciens)*. Se trata de un buen encabezamiento para adentrarnos en los métodos de investigación holmesianos, que inicialmente eran observados con desdén por Scotland Yard, pues

consideraba a Holmes básicamente un «teórico», pero que acabaron prestigiando a su autor. Watson consideraba a su amigo «la máquina de razonar y observar más perfecta que he conocido en el mundo».<sup>27</sup> Y ello a pesar de que en su primera novela, *Estudio en escarlata*, había diagnosticado Watson sus casi nulos conocimientos de filosofía, literatura contemporánea y política, aunque le concedía conocimientos desiguales en botánica, prácticos pero limitados en geología, exactos pero no sistemáticos en química, profundos en anatomía e inmensos en literatura sensacionalista.<sup>28</sup> Su desconocimiento de la filosofía no

impidió que, en un relato posterior, Holmes se interrogase acerca de si los fenómenos de la vida están regidos por una lógica finalista o por la casualidad.<sup>29</sup> En cuanto a sus conocimientos utilitarios para su profesión, hay que recordar que la química —cuyos experimentos efectuaba Holmes en su propio apartamento— era, en el último tercio del siglo XIX, la ciencia que aparecía con un mayor futuro práctico en la sociedad industrial, por no mencionar su implicación en los trabajos de toxicología. Doyle se complace en ir enumerando en sus textos las varias monografías científicas de las que Holmes es autor, entre las que

figuran Sobre las diferencias entre la ceniza de las distintas clases de tabacos, dos artículos en *Anthropological Journal* acerca de las formas de las orejas humanas, un estudio sobre la datación de documentos, y añade que espera redactar en su vejez un libro de texto para la formación de detectives. La referencia a la forma de las orejas delata que Doyle conocía los trabajos pioneros de antropometría de François Alphonse Bertillon y los implantó en la mirada diagnosticadora de Sherlock Holmes. De hecho, Holmes fue un precursor de la actual policía científica y, en algunos países orientales, sus novelas se tradujeron específicamente

para ser utilizadas en las escuelas de policías.

Un principio rector de las investigaciones de Holmes establece que los objetos hablan para quien sabe leer adecuadamente sus características y accidentes. En una ocasión afirma Holmes que «no hay nada tan importante como las insignificancias».<sup>30</sup> Más adelante declara: «La primera cualidad que ha de tener un investigador criminal es la de poder ver a través de un disfraz.»<sup>31</sup> Y en otro lugar especifica: «Yo sé leer en la mirada de un hombre cuando lo que éste ve en peligro es su propia piel.»<sup>32</sup> La especialidad oftalmológica cultivada por Doyle pudo

guardar relación con el agudo sentido de observación visual que regaló a su protagonista. Y algo parecido podría decirse del uso de su emblemática lupa, que define su pasión por el trabajo de campo, por su empirismo, que le aleja del razonamiento abstracto de Dupin.

Pero las brillantes *performances* de Sherlock Holmes encierran una trampa, que el propio autor acabó por admitir. La parquedad descriptiva acerca de los personajes que irrumpen en la ficción hace que el detective tenga más información que el lector. No se le informa del vestido ni del aspecto físico que le proporcionan valiosas pistas para su investigación, elementos que sólo se

describen a posteriori, cuando Holmes expone las conclusiones que ha extraído de ellos. En un cierto momento Holmes admite que Watson oculta información a los lectores para producir efectos «falsamente deslumbrantes».<sup>33</sup> En su primera novela Holmes se declara aficionado tanto a la observación como a la deducción.<sup>34</sup> En la segunda enumera las tres cualidades necesarias para el detective: las facultades de observar y deducir, además de conocimientos técnicos.<sup>35</sup> Pero posteriormente añade la imaginación como virtud detectivesca.<sup>36</sup> Y Watson describe así el trabajo intelectual de su amigo: «Yo sabía que la soledad y el aislamiento eran muy

necesarios a mi amigo durante las horas de intensa concentración mental en que sopesaba todas las partículas de pruebas, construía teorías alternativas, las contrapesaba, y llegaba a una decisión firme sobre los puntos que eran esenciales y los que resultaban accesorios.»[37](#)

Arthur Conan Doyle fue médico y, por ello, tenía que estar familiarizado con la semiótica clínica, o ciencia de los diagnósticos, que desde Hipócrates y Galeno hasta su maestro Joseph Bell era un ingrediente fundamental de la práctica médica. De hecho, la semiótica —o ciencia de los signos— nació como disciplina científica en los viejos

tratados de medicina, como ciencia de los síntomas, para producir a partir de ellos un diagnóstico correcto de la enfermedad. Extrapolando este principio a las ficciones detectivescas de Doyle, podría añadirse que el crimen es un síntoma de una enfermedad psicológica o social. Pero, además, Doyle fue contemporáneo de Charles Sanders Peirce, el filósofo norteamericano que formalizó la semiótica como ciencia moderna de los signos, desgajada de su práctica médica. Doyle, y su detective con él, era un semiólogo aficionado sin saberlo y a pesar de caer en bastantes imprecisiones terminológicas en sus reflexiones teóricas. Los protagonistas

del ciclo hablan casi siempre de sus deducciones, cuando sus razonamientos son más propiamente inducciones, que parten desde el dato empírico a la generalización, como ocurre en las ciencias naturales. Pero hay que reconocer que alguna vez Holmes se refiere a sus «razonamientos inductivos».<sup>38</sup> Peirce llamó inducción a la prueba experimental de la hipótesis. Pero Sebeok ha demostrado<sup>39</sup> que la herramienta intelectual principal que utiliza Holmes en sus razonamientos es lo que Peirce llamó abducción — distinta de la deducción y la inducción —, que no es más que la formación de hipótesis y que suele producirse de

modo puramente intuitivo: equivale a lo que en castellano llamamos conjeturar.

Para Peirce, los «juicios perceptivos», surgidos de una mera observación, se distinguen de las «deducciones abductivas» en que los primeros no están sujetos a análisis lógico, mientras que las segundas lo están, para verificar su justeza. Para el filósofo, la abducción es «el primer paso del razonador científico» y el único método para obtener una idea nueva. En un cierto momento, Holmes afirma: «Yo no hago conjeturas [*I never guess*]. Es un hábito que destruye la facultad lógica.»<sup>40</sup> Sin embargo, su trabajo más brillante es la formulación

de hipótesis, como demuestra Sebeok<sup>41</sup> y el propio Holmes corrobora en otros lugares: «Tengo una vieja máxima que afirma», dice el detective, «que cuando has excluido lo imposible, lo que queda, por improbable que parezca, ha de ser la verdad.»<sup>42</sup> Parece un eco de la afirmación de Peirce: «de varias hipótesis, debe adoptarse la menos extraordinaria». En otro lugar Holmes afirma: «No resulta muy difícil construir una serie de inferencias, cada una de las cuales se apoya en la que le precede.»<sup>43</sup> Aquí ofrece meridianamente la cadena lógica conjetura-prueba-conjetura-prueba.

El ciclo de Sherlock Holmes ilustra

a la perfección el principio de la estructura iterativa en la narrativa popular, analizada por Umberto Eco en *Apocalípticos e integrados ante la cultura de masas*. En sus novelas, como es usual en el género policiaco, el antagonista es el motor de la acción y es su iniciativa criminal la que pone en marcha el relato. En efecto, si no hay crimen no puede haber investigación criminal. Y, a partir de este motor narrativo, se desarrolla el esquema orden-desorden-orden restaurado. Otra característica de este modelo es la necesidad de largos monólogos, que pueden ser del cliente que acude a consultar al detective y le expone

prolijamente su problema, o bien, al final, un monólogo del detective explicando la resolución técnica del caso.

A lo largo del ciclo Holmes no se enfrenta únicamente con asesinatos o intentos de asesinatos. Hay también robos, amenazas, infidelidades, secuestros, estafas, desapariciones, falsificación de monedas y suplantaciones de identidad, entre otros delitos. También aparecen a veces hechos no delictivos, pero que a primera vista lo parecen, desvelándose al final que son equívocos o casualidades. Y, en alguna ocasión, Sherlock Holmes fracasa en su labor. Por ejemplo, en

*Cinco semillas de naranja* (*The Five Orange Pips*) no puede impedir que John Openshaw, que acude a pedirle protección, sea asesinado.

Francis Lacassin, que ha considerado a Sherlock Holmes más justiciero que detective (como muchos héroes de la cultura de masas), ha cuantificado de modo muy revelador el resultado de sus actividades.<sup>44</sup> De las 60 investigaciones descritas, sólo en 25 entrega el culpable a la justicia, es decir, en menos de la mitad de los casos. En 9 ocasiones el culpable escapa al castigo, en 11 se trata de delitos menores o episodios que no guardan proporción con el supuesto crimen y en

15 Holmes ejerce la gracia o se inhibe ante el culpable real o aparente.

Sherlock Holmes, en su condición de superhombre egocéntrico y drogadicto, constituyó el contrapunto y la compensación fantasmática del puritanismo victoriano y antinietzscheano de su autor. Constituyó también un emblema protector para las clases dominantes en la arrogante sociedad victoriana, que vivía en el esplendor de su imperio colonial y segura de sí misma. El tema colonial recorre todo el ciclo: Watson procede de la guerra de Afganistán y la segunda novela de la serie, *El signo de los cuatro*, ya toma sus motivos de aquel

mundo, pues su botín es el tesoro de un rajá indio. Pero el esplendor colonial de la Inglaterra victoriana ocultaba también un estrato subterráneo de criminalidad y sexualidad reprimida. La notoriedad de algunos crímenes impunes, como los de Jack el Destripador, pudo contribuir a sensibilizar al público hacia este tipo de narrativa.

En una ocasión Holmes le dice a Watson: «No hay nada tan antinatural como lo vulgar.»<sup>45</sup> Esta afirmación implica que la realidad no es natural, es decir, es monstruosa. Con Sherlock Holmes el mal y el crimen, presentes en la realidad social, son expropiados de la novela fantástica decimonónica e

integrados en su contrafigura positivista, en una contrafigura descrita por Lombroso y los criminólogos de la época. La novela criminal clásica expone el lado oscuro del ser humano desde el punto de vista de la ley y del orden social, pero resulta interesante constatar que la mayor parte de los criminales del ciclo no son delincuentes profesionales ni marginados sociales crónicos, sino personas respetables que se han descarriado, revelando que estas novelas se dirigían a las clases medias del país.

Hemos citado a Lombroso y resulta evidente que Holmes y Watson poseen una mirada lombrosiana y colonialista

sobre el mal. Al describir un indígena de Adaman, por ejemplo, Watson escribe: «Jamás he visto facciones que tuvieran tan profundamente impresas la marca de toda la bestialidad y toda la crueldad. Sus ojillos brillaban y ardían con una luz siniestra, y sus gruesos labios se arrugaban hacia arriba y hacia abajo, mostrándonos los dientes y farfullando con furia medio animal.»<sup>46</sup> Y en otra ocasión describe así a un malhechor: «No era posible mirar aquellos ojos azules crueles, de párpados abultados y cínicos, ni la nariz feroz y agresiva, ni el ceño amenazador, de arrugas profundas, sin advertir las claras señales de peligro colocadas por

la Naturaleza.»<sup>47</sup> El juicio lombrosiano se convierte en una metonimia en la que el físico expresa la moralidad del sujeto.

La criminalidad está ligada, por otra parte, a las espectaculares transformaciones urbanas del siglo. Todavía estamos en un mundo de comunicaciones lentas —la gente se desplaza por la ciudad en coche de caballos y se comunica con cartas y telegramas—, lo que hace que la expansión urbana resulte todavía menos controlable. En la segunda novela del ciclo, Watson describe así la topografía delictiva de la ciudad: «Habíamos entrado en una zona sospechosa y

repelente. Largas hileras de monótonas casas de ladrillo, que sólo interrumpía el resplandor del mal gusto y la luminosidad chillona de las tabernas de la esquina. Se sucedieron luego manzanas de casas particulares de dos plantas, todas ellas con su miniatura de jardín delante; y otra vez las hileras interminables de edificios de ladrillo nuevo y llamativo, todo ello como tentáculos monstruosos que una ciudad gigantesca proyectaba hacia el campo.»[48](#) Y en otro lugar Holmes, con su mirada selectiva, le dice a Watson, cuando viajan en tren, que las casas desperdigadas en el paisaje que Watson ve como belleza, él las percibe como

aisladas y desprotegidas para cometer en ellas un crimen.[49](#)

Como observó Lacassin, el aparato judicial interviene muy raramente en las novelas de Holmes. Y la policía oficial —Scotland Yard había sido creada en 1829, pero su departamento de investigación criminal lo fue en 1878— queda siempre en ridículo ante la perspicacia del detective, que es quien restablece el orden. Las novelas de Holmes poseen un didactismo social implícito: en ellas se enseña que la transgresión de la ley acaba por ser castigada. Gramsci señaló que la desconfianza popular en la justicia oficial,[50](#) es decir, en la «corrupción del

sistema», engendró desde muy temprana fecha la figura del detective privado que actúa al margen (y a veces con franca rivalidad) de las policías oficiales. Esto es cierto tanto en el caballero Auguste Dupin como en Sherlock Holmes, el padre Brown de Chesterton o el abogado Perry Mason de Eric Stanley Gardner. Sin embargo, no puede ignorarse cuán lejos están estos personajes del clásico «héroe popular», justiciero tradicional, luchador en pro de los derechos de los humildes, pues el detective privado, que es su descendiente más o menos bastardo, tiene como función primordial la de perseguir y desenmascarar a quienes

atentan contra la vida o fortuna de los poderosos. Nótese que si Dupin era un detective amateur y gratuito, Holmes es ya un investigador profesionalizado, que cobra honorarios y no desdeña contratar a bandas de pilluelos de barrio —los llamados «irregulares de Baker Street»— para rentabilizar profesionalmente una ocasional alianza con el lumpen-proletariado.

Fantomas, el delincuente triunfante, representó en los albores del nuevo siglo el desquite libertario sobre el moralismo de la novela detectivesca canónica. Su rebeldía social militante le granjeó las simpatías de los surrealistas y las películas de Louis Feuillade

inspiradas en este bandido fueron prohibidas en Francia, en vísperas de la Primera Guerra Mundial, por algunos alcaldes. La fascinación popular hacia el mal crecería años después con el *roman noir* y el *film noir*. En 1956 escribió Georg Lukács sobre la novela policial: «Mientras las primeras narraciones de esta índole, como las de la época de Conan Doyle, se apoyaban en una ideología de la seguridad y eran la glorificación de la omnisciencia de los personajes encargados de velar por la seguridad de la vida burguesa, en las novelas policíacas actuales priva la angustia, la inseguridad de la existencia, la posibilidad de que el espanto irrumpa

en cualquier momento en esta vida que transcurre aparentemente fuera de todo peligro, y que sólo por una feliz casualidad puede estar protegida.»[51](#)

Con un toque levemente demagógico, Watson / Doyle informa a los lectores de que el detective rechazó con frecuencia casos presentados por clientes ricos y dedicó en cambio muchos desvelos a casos de personas humildes.[52](#) Y añade, en otra ocasión, que en junio de 1902 rehusó un título de nobleza «por asuntos que tal vez puedan describirse algún día».[53](#) Sin embargo, abundan en sus crónicas servicios a familias reales y a gobernantes, demostrando que fue un leal y asiduo servidor de los grandes

poderes de este mundo. El cliente de *Escándalo en Bohemia* es el gran duque y heredero de la corona de Bohemia, que tiene que recuperar una fotografía comprometedor. En *El ritual de Musgrave* (*The Musgrave Ritual*) Sherlock Holmes descubre en una vieja bodega la antigua corona de los reyes de Inglaterra. En *La piedra preciosa de Mazarino* (*The Mazarin Stone*) recupera el diamante de la corona británica por encargo del gobierno. En *Los seis napoleones* (*The Six Napoleones*) descubre el paradero de la célebre perla negra de los Borgia. En *El tratado naval* (*The Naval Treaty*) investiga el robo en el Ministerio de

Asuntos Exteriores de un tratado naval entre Italia e Inglaterra, codiciado por las embajadas de Francia y Rusia. En *La segunda mancha* (*The Second Stain*) el jefe del gobierno británico, en vez de acudir a la policía, recurre a él para que recupere una carta que podría desencadenar una guerra en Europa. El multimillonario senador norteamericano J. Neil Gibson, apodado «el rey del oro» por ser propietario de grandes minas, acude a él en *El puente de Thor* (*The Problem of Thor Bridge*) para confiarle su caso. Y en *El pabellón Wisteria* (*Wisteria Lodge*) desenmascara las actividades criminales de un dictador centroamericano. Además

de estos casos que Watson describe detalladamente, a lo largo del ciclo se hacen alusiones a servicios de Holmes a las reales familias escandinava y holandesa y a la República Francesa, además de una investigación para el Vaticano acerca de la muerte del cardenal Tosca. Lo menos que puede decirse es que Sherlock Holmes fue un detective todoterreno.

La popularidad del detective ha sido tan grande, que su fama desbordó su marco literario original y su productividad mitogénica se revelaría enorme en los más diversos medios. Conoció parodias en vida, como *The Adventure of Two Collaborators* (1892),

de James Barrie, y el propio Doyle escribió en 1897, con el actor William Gillette, una primera versión escénica titulada *Sherlock Holmes*, que éste protagonizó en su estreno en 1899. El hijo menor de Doyle, Adrian Conan Doyle, escribió, en colaboración con John Dickson Carr, doce relatos protagonizados por el detective. La intertextualidad mitológica hizo también que Maurice Leblanc enfrentara en algunos de sus relatos a su famoso ladrón Arséne Lupin con Sherlock Holmes. Y nuestro Enrique Jardiel Poncela le dedicó dos parodias: *Novísimas aventuras de Sherlock Holmes* (1928) y *Los 38 asesinatos y*

*medio del castillo de Hull* (1936).

Pero el cine sería el gran beneficiario de la creación de Arthur Conan Doyle. Su debut en la pantalla se produjo en 1902 con *Sherlock Holmes Baffled*, de la American Biograph. Entre 1908 y 1911 la Nordisk Film produjo en Copenhague una serie protagonizada por Viggo Larsen, de algunos de cuyos títulos se tiraron más de cien copias. Y en 1915 aparecieron en Francia dos producciones basadas en sus novelas (*Étude en rouge* y *Le Chien de Baskervill*) y en Alemania otras cinco, a las que seguirían otras diez a lo largo de la guerra. En 1921 Maurice Elvey dirigió en Inglaterra una serie de quince

cortometrajes sobre el detective, con el título genérico de *The Adventures of Sherlock Holmes* y protagonizadas por un aplaudido Eille Norwood, a la que siguieron *Further Adventures of Sherlock Holmes* (1922) y *Last Adventures of Sherlock Holmes* (1923), que cubrían la casi totalidad de sus relatos. El mismo Norwood protagonizó los largometrajes *The Hound of the Baskervilles* (1921) y *The Sign of Four* (1923). En 1922 Albert Parker dirigió *Sherlock Holmes*, basado en el texto teatral de Gillette y Doyle y confiando el papel protagonista al muy popular John Barrymore. Y en 1924 apareció la divertidísima cinta *El moderno*

*Sherlock Holmes (Sherlock, Jr.)*, en la que Buster Keaton, proyeccionista en un cine, se ensayaba como detective para conquistar a una chica cuyo padre había sido víctima de un robo, pero fracasaba, y durante la proyección de una película de intriga se dormía y soñaba que entraba en la pantalla como Sherlock Junior. Fue una de las películas favoritas de la cofradía surrealista.

Sherlock Holmes siguió siendo muy frecuentado en el cine sonoro. El británico Clive Brook lo encarnó en *The Return of Sherlock Holmes* (1929), de Basil Dean, y en *Sherlock Holmes* (1932), de William K. Howard, dos títulos que emparedaron una nueva

versión de *The Hound of the Baskervilles* (1931), de V. Gareth Gundry, con Robert Rendel como protagonista. Pero el actor británico que con más asiduidad y éxito lo interpretó en aquellos años fue Arthur Wonter, quien apareció en *The Sleeping Cardinal* (1931), *The Missing Rembrandt* (1932) y *The Triumph of Sherlock Holmes* (1935) —una versión de *El valle del miedo*—, dirigido por Leslie Hiscot, además de en *La marca de los cuatro* (*The Sign of Four*, 1932), de Graham Cutts, situada en ambiente contemporáneo, y *Silver Blaze* (1937), de Thomas Bentley. De esta época fue también *Estudio en rojo* (*A Study in*

*Scarlet*, 1933), de Edwin L. Marin, con Reginald Owen y un guión de Robert Florey que se apartaba de la novela, pues en este caso el detective desvelaba una serie de crímenes cometidos al ritmo de un poema, hasta el punto de haberse afirmado que Agatha Christie se inspiró en este argumento para escribir *Diez negritos*. En Alemania apareció un *Sherlock Holmes* (*Der Mann, der Sherlock Holmes war*, 1937), celebrada versión satírica de Karl Hartl en vísperas del enfrentamiento contra Inglaterra, en la que Hans Albers y Heinz Rühmann interpretaban a unos falsos Sherlock Holmes y Watson, en busca de una valiosa colección de

sellos. Al final aparecía Arthur Conan Doyle para perdonar a los dos impostores.

Pero el rostro de Sherlock Holmes más recordado en la pantalla sería el del actor de origen sudafricano Basil Rathbone, delgado y de facciones angulosas, formado en el teatro shakespeariano y que a los cuarenta y siete años empezó a encarnar al detective, en compañía de Nigel Bruce en el papel de un Watson de aspecto adormilado. La Fox inició el ciclo con dos títulos: *El perro de Baskerville* (*The Hound of the Baskervilles*, 1939), de Sydney Lanfield, y *Sherlock Holmes contra Moriarty* (*Adventures of*

*Sherlock Holmes*, 1939), de Alfred L. Werker, donde el malvado Moriarty (George Zueco) intentaba robar las joyas de la corona. A partir de entonces fue la Universal la que prosiguió el ciclo, con *Sherlock Holmes and the Voice of Terror* (1942), de John Rawlins, una contribución a la propaganda bélica en la que el detective se enfrentaba a agentes nazis, seguida, en la misma línea política, por *Sherlock Holmes and the Secret Weapon* (1942), de Roy William Neill (director habitual del ciclo desde entonces), donde Holmes era contratado para proteger al inventor de una nueva arma de las garras de Moriarty (Lionel Atwill), y *Sherlock*

*Holmes en Washington* (*Sherlock Holmes in Washington*, 1943), en busca de un microfilm oculto, con George Zueco de nuevo en el papel de Moriarty. La serie se completó con *Sherlock Holmes desafía la muerte* (*Sherlock Holmes Faces Death*, 1943), basada en *El ritual de los Musgrave*; *La mujer araña* (*Sherlock Holmes and the Spider Woman*, 1944), donde la mujer-araña (Gale Sondergaard) era responsable de una serie de muertes cuyas víctimas eran empujadas al suicidio después de haber sido mordidas por arañas; *La garra escarlata* (*The Scarlet Claw*, 1944); *The Pearl of Death* (1944); *La casa del miedo* (*The House of Fear*, 1945); *El*

*caso de los dedos cruzados* (*The Woman in Green*, 1945), *Pursuit to Algiers* (1945), *Terror by Night* (1946), y *Dressed to Kill* (1946). El ciclo fue reanudado en Technicolor por la productora británica Hammer Films con *El perro de Baskerville* (*The Hound of the Baskervilles*, 1959), con Peter Cushing como Holmes y André Morell como Watson, dirigidos por Terence Fisher, quien codirigiría a continuación con el alemán Frank Winterstein la coproducción *Sherlock Holmes and the Deadly Necklace / Sherlock Holmes und das habbands des todes* (1962), con Christopher Lee como Holmes y Thorley Walters como Watson.

Entre las versiones posteriores destaca la desmitificadora comedia de Billy Wilder *La vida privada de Sherlock Holmes* (*The Private Life of Sherlock Holmes*, 1970), que partía de un manuscrito inédito de Watson (Colin Blakely), para examinar los aspectos vulnerables de la personalidad del detective (Robert Stephens), como su adicción a la cocaína y su ambigua sexualidad, tal vez homosexualidad latente. El encargo de una hermosa cliente belga (Genevieve Page), que le pide que encuentre a su marido, les llevaba hasta el lago Ness y a su enfrentamiento con el legendario monstruo. También ofreció un registro

satírico, mucho menos sutil, la parodia *El hermano más listo de Sherlock Holmes* (*The Adventure of Sherlock Holmes' Smarter Brother*, 1975), escrita, dirigida e interpretada por Gene Wilder. Al año siguiente apareció la producción televisiva *Sherlock Holmes in New York*, de Boris Segal y con Roger Moore. Y en *El secreto de la pirámide* (*Pyramid of Fear / Young Sherlock Holmes*, 1985), producción de Steven Spielberg dirigida por Barry Levinson, Sherlock Holmes (Nicholas Rowe) —de quien se desvelaba su infancia y sus precoces facultades— desenmascaraba a una secta londinense que practicaba sacrificios humanos en un templo en

forma de pirámide.

## **El monstruo policial**

En 1957, cuando la edad de oro del cine negro americano estaba tocando a su fin, Orson Welles regresó a Hollywood para dirigir, en cuarenta días, una obra maestra titulada *Sed de mal* (*Touch of Evil*), lejanamente inspirada en la novela *Badge of Evil*, de Whit Masterson (seudónimo conjunto de Robert Wade y Bill Miller). Constituyó en realidad un cruce fecundo entre el cine negro, el cine de frontera y el cine autoral, pues *Sed de mal* llevó la esplendorosa impronta estética de su

autor en altísimo grado, a pesar de que en Estados Unidos acabó estrenándose en salas de segunda categoría.

Ya dijimos que la novela y el cine negro se opusieron frontalmente a la ideología optimista de la seguridad que Sherlock Holmes encarnó en grado óptimo. La serie negra, derivada a la vez de la novela policíaca y de la tradición realista de la novela social, aportó una mayor veracidad y complejidad humanas a los personajes abstractos de la primera y una mayor fantasía e inventiva en sus situaciones que la segunda. Combinando la veracidad documental que tomó prestada del periodismo de crónica negra en las grandes ciudades y

la inventiva y sentido de la aventura que trascendía al prosaico naturalismo, la narrativa negra ofreció elementos de extraordinario atractivo para el público, primero en la literatura y luego en el cine, con los rostros carismáticos de Edward G. Robinson, James Cagney y Humphrey Bogart. Este género de entreguerras, espejo involuntario de una crisis social y existencial, creó un universo de violentos contraluces y claroscuros con unos rasgos muy bien definidos. Su espacio fue el espacio urbano, territorio privilegiado de violencia, de inseguridad y de corrupción, reverso de aquella entusiasta y exaltadora lírica urbana que

en los años veinte, como herencia del sueño futurista proclamado por Marinetti, cantó John Dos Passos en *Manhattan Transfer* (1925). La ciudad será de ahora en adelante receptáculo de una lucha de clases desviada o transmutada en delincuencia y en actos que constituyen una verdadera patología de la sociedad industrial en crisis. Y si su lugar de predilección es la urbe, su tiempo preferido es la oscuridad nocturna, momento en que el espacio urbano es más inquietante e inseguro. Y esta escenografía configurada por la ciudad y la nocturnidad aparece impregnada por una fascinante ambigüedad moral, antimaniquera y

antiejemplarista, opuesta frontalmente a la ideología de la seguridad, y en la que se asienta una especie de neorromanticismo negro de la cultura de masas. Al triunfo de la racionalidad burguesa que había supuesto Sherlock Holmes y al apogeo de la fisgonería clerical que significó el padre Brown, la narrativa negra replicó con una imagen del hombre como sujeto fatalmente predestinado (y éste sería su elemento protestante) a la corrupción y a la baja.

Orson Welles había ya demostrado su afinidad y pericia en el género con *La dama de Shanghai* (*The Lady from Shanghai*, 1947) y *Mister Arkadin*

(*Confidential Report*, 1956), y volvería a hacerlo en *Sed de mal*, que supuso la inmersión en un mundo sórdido, para exponer con crudeza un caso extremo de corrupción policial. Welles quería rodar su film en Tijuana, en la frontera mexicana con Estados Unidos, pero tuvo que trasladar la producción a Los Angeles, simulando que se trataba de Los Robles, un mundo en el que se cumple el diagnóstico del inspector Miguel Vargas (Charlton Heston): «Todas las ciudades fronterizas recogen lo peor de cada país.»

Siguiendo la tradición del género, *Sed de mal* comienza brillantemente con una acción criminal descrita en un

acrobático plano-secuencia (la explosión de un automóvil que mata a un empresario y a su amante) y el resto del film bucea en sus razones y la identificación de su autor. Pero Welles introduce un original quiebro que convierte la investigación del capitán Hank Quinlan (Orson Welles) en una intriga criminal que pasa a primer plano, pues Quinlan es un policía prevaricador que fabrica pruebas falsas para sustentar sus acusaciones, aunque su intuición de viejo detective hace que suela acertar en sus sospechas, como aquí ocurre. Quinlan actúa de este modo tan poco ortodoxo porque su mujer murió estrangulada y jamás se pudo condenar

al culpable por falta de pruebas. De modo que decidió a partir de entonces ejercer una especie de metajusticia, en la que el fin pretende justificar sus medios ilícitos. Frente a él se alza Mike Vargas, un funcionario del departamento mexicano de narcóticos recién casado, quien descubre su juego sucio y decide desenmascararlo. Viéndose acosado y en peligro, Quinlan decide hacer que la banda de Grandi (Akim Tamiroff) secuestre a Susan (Janet Leigh), la esposa de Vargas, para simular con un montaje que está comprometida en el consumo de drogas y en un asesinato, con lo que espera desprestigiar y neutralizar las investigaciones de

Vargas. Pero el sargento Menzies (Joseph Calleia), leal servidor de Quinlan, acaba por ser convencido por Vargas de los métodos perversos de su jefe y decide colaborar con él, grabando subrepticamente su confesión. Quinlan se da cuenta y dispara contra él, pero Menzies, antes de morir, le liquida de un disparo y su cuerpo va a parar a un sucio canal de aguas residuales y petróleo.

*Sed de mal* se asienta en una estructura bipolar, que comienza con su condición de film de frontera (entre México y Estados Unidos), prosigue con una doble intriga criminal (el asesinato del empresario y el desenmascaramiento

de los montajes de Quinlan) y con la oposición de dos policías convertidos en antagonistas (Quinlan y Vargas). Todavía habría que añadir el contraste entre las dos mujeres de la película, Susan Vargas, la joven y pulcra norteamericana de suéter blanco cuyo descenso a los infiernos nos detalla la película, y Tanya (Marlene Dietrich), la patrona de un burdel y echadora de cartas, vieja amiga de Quinlan, en un personaje que parece extrapolado nostálgicamente de las barrocas fantasías de Josef von Sternberg. De ahí la arquitectura de acciones paralelas, que a veces se entrecruzan, en que se asienta el film, siendo las principales

las que bifurcan los segmentos Quinlan-Vargas, Vargas-Susan y Quinlan-Grandi.

El capitán Hank Quinlan constituye una de las grandes composiciones dramáticas de Orson Welles. Antihéroe hiperbólico, barrigudo, desafeitado y de nariz deforme, ha sido comparado por Peter Cowie a un «sapo monstruoso». [54](#) Desde su primera aparición, saliendo de su coche y fotografiado en violento contrapicado, su figura imponente ofrece una imagen repugnante y amenazadora. Constituye un modélico tropo metonímico, en el que el físico expresa su cualidad moral. Hank Quinlan camina renqueando con bastón, debido —según me contó el ayudante de dirección del

film, Juan Luis Buñuel— a que durante el rodaje, cerca de Cuernavaca, cayó en un hoyo y se lastimó. Pero su cojera refuerza eficazmente su deformidad física y expresa su desequilibrio psíquico, a la vez que el olvido de su bastón en la habitación en que ha encerrado a Susan Vargas con el cadáver de Grandi se convertirá en su prueba delatora. Quinlan devora bombones y cigarros, expresando su ansiedad oral, además de haber contribuido a aumentar su barriga, hasta el punto de que en su primera aparición en el burdel de Tanya, ésta ya no le reconoce. Su oralidad compulsiva, añadida a su bastón, sugieren el ocaso de su vida sexual.

Quinlan tiene todos los vicios del policía veterano y prepotente y su famosa «intuición», de la que alardea, se ha forjado en los medios delincuentes de los que procede y que, por ello, conoce bien. Pero Milton postuló que el demonio, como ángel caído, poseía una «majestad en ruina», es decir, combinaba dos principios antagónicos, según un modelo muy común en las ficciones (el bandido generoso, la *femme-enfant* o el *bad-good-boy*). Quinlan, como veremos, también alberga esta contradicción, a su manera.

En *Sed de mal* se enfrentan un policía mexicano y uno norteamericano, un estilizado Vargas con un tripudo

Quinlan, el ortodoxo contra el heterodoxo, que utiliza pruebas falsas para conseguir un resultado, o una justicia, verdaderas. Welles hace de Quinlan un potente personaje shakespeareano, que en cierto modo encarna al genio perverso, enfrentado al honesto mediocre. En este enfrentamiento radica el meollo moral del film, que ha dado pie a no pocos equívocos, pese a las contundentes declaraciones de Welles. Vargas le dice a Quinlan en la película, como reproche: «La ley protege al culpable, igual que al inocente. (...) La tarea del policía es fácil dentro de un Estado policial.» Vargas es, por lo tanto, el portavoz

moral de Orson Welles, como ha declarado reiteradamente el director, pero el personaje que verdaderamente le interesa, y al que encarna en la pantalla, es Quinlan. Welles declaró en la época de su estreno: «Si hay que elegir entre el abuso del poder policial y dejar un crimen impune, hay que elegir el crimen impune. (...) Quinlan es la encarnación de todo aquello contra lo que lucho, políticamente y moralmente hablando.»<sup>55</sup> Establecido este punto de vista moral, es cierto que las torpezas de Vargas (hace que su esposa le espere en un motel aislado que se convertirá en su trampa) y su prurito legalista impulsan la secuencia catastrófica de los

acontecimientos, cuya primera víctima será su propia mujer. Esto contribuye a empañar su imagen profesional frente a la seguridad de que hace gala Quinlan, en quien pueden encontrarse ecos del superhombre justiciero más allá de la ley, en los términos en que los postuló Raskólnikov. Y por eso Welles, a la vez que condena moralmente a Quinlan, muestra hacia él cierta comprensión y simpatía emocional, en tanto que personaje heterodoxo, además de sufriente y sentimentalmente frustrado. Todos estos matices están en sus reveladoras declaraciones en la época: «[Quinlan] es un maestro en su género», explicó, «un maestro de provincia, pero

un hombre detestable. Lo que yo he puesto de personal en la película es mi odio hacia el abuso que la policía hace del poder (...). Quinlan es simpático a causa de su humanidad, no de sus ideas. (...) En el mundo moderno debemos escoger entre la moral de la ley y la moral de la simple justicia (...). Quinlan no desea tanto llevar a los culpables a la justicia como asesinarlos en nombre de la ley, sirviéndose de la policía, y esto es un argumento fascista.»[56](#)

Pero, junto a una condena tan rotunda, Welles ha explicado los elementos que pueden generar cierta comprensión emocional hacia Quinlan. En una entrevista bastante posterior,

Welles declaró: «Creo que hay que dar a todo el mundo sus mejores argumentos de defensa. Incluyendo aquellas personas con las que estoy en desacuerdo en la historia.»<sup>57</sup> Y refiriéndose específicamente a Quinlan, en la época de su estreno declaró: «Siempre es posible sentir simpatía por el crápula, pues la simpatía es cosa humana. De ahí mi ternura hacia personas hacia las que no disimulo mi repugnancia (...). Quinlan es simpático a causa de su humanidad, no de sus ideas. (...) [Vargas] es el héroe del melodrama. Y, en un melodrama, la simpatía humana va necesariamente hacia el traidor.»<sup>58</sup> Esta posible ambigüedad, que Welles

siempre ha negado que estuviera en sus intenciones, estuvo en la base de la diatriba que el realizador soviético Serguéi Guerasimov dirigió a *Sed de mal*, tras verla en Cannes, escribiendo que se trataba de un film «deprimente» y «amoral», que reflejaba la «actual decadencia del arte» por su «falta de fe en el hombre».<sup>59</sup> Evidentemente, *Sed de mal* no se ajustaba a los patrones del realismo socialista soviético.

*Sed de mal* constituye una brillante exploración de la sordidez humana, muy coherente con el conjunto de la obra de Welles. Hank Quinlan ya no es un plutócrata ni un industrial, no representa como Kane o como Arkadin el poder del

dinero, es simplemente un funcionario de bajo nivel, pero que encarna el poder del Estado, que Welles volverá a encausar en su siguiente película, El proceso. Hank Quinlan, como aquellos personajes, tiene poder pero es un solitario frustrado. Su esposa estrangulada y no vengada es su Roseboud. De nuevo comparece así el tema del fracaso de los poderosos, que poseen un secreto personal que les hace vulnerables. Quinlan, manipulador competente y eficaz, tiene, como aquellos plutócratas, vocación de demiurgo, fabricando pruebas falsas y administrando lo que entiende como su peculiar justicia. Pero Quinlan, el

instintivo, será traicionado al final por una trampa tecnológica: por un micrófono y un magnetófono oculto que graba sus confidencias.

La brillante puesta en escena de Welles ofrece un arranque deslumbrante en su primera escena, un soberbio plano-secuencia de gran movilidad, rodado con una grúa de seis metros y medio de altura. Está rodado de noche, en la línea fronteriza entre México y Estados Unidos, y culmina con la explosión que destroza un automóvil y mata a sus dos ocupantes, dando el tono a este film nocturno y poblado de sombras inquietantes. Welles combina sabiamente la profundidad de campo

(rodó todo el film con un objetivo de 18,5 mm), la movilidad de la cámara y el montaje, creando con ello una inestabilidad visual que contribuye eficazmente a crear una atmósfera de pesadilla en un universo caracterizado por el barroquismo visual.

En *Sed de mal* se reconocen otros temas familiares del universo wellsiano, como el de la amistad traicionada. Quinlan quedó cojo al incrustarse en su pierna una bala dirigida al sargento Menzies, su ayudante, a quien con ello salvó la vida. Por eso Menzies siente una devoción filial hacia Quinlan, su salvador y su maestro. Pero al final le traicionará grabando sus confidencias

con un micrófono oculto, tal como Joseph Gotten traicionaba a Orson Welles en *El tercer hombre* (*The Third Man*) y, ya moribundo, lo abatirá con su revólver.

El lado cálido y humano de Quinlan está ofrecido a través de su relación con Tanya, que evoca un pasado tan remoto como la pianola de su burdel, de la que ella sentencia que «es tan vieja que resulta nueva». En la escena anterior a su perdición final, Quinlan insiste a Tanya para que le lea su futuro en las cartas, pero ella le profetiza, cual bruja macbethiana: «No tienes futuro..., tu futuro se ha agotado.» La profecía se cumple aquella misma noche, cuando es

abatido por el revólver de Menzies. Su grueso cuerpo va a caer al rondo de un canal, convertido en vertedero de agua sucia y petróleo, «un canal sucio, infectado de tifus», recordó Welles, «al que yo valientemente me lancé a las cinco de la mañana». [60](#) El ayudante del fiscal y Tanya contemplan su cuerpo flotando entre los detritus. El primero dice: «Fue un gran detective.» Y ella completa: «Y un policía repugnante.» Con este responso laico se cierra la vida poco ejemplar de Hank Quinlan.

# X. La dualidad del ser

*Doctor Henry Jekyll (1886), Doctor Griffin (1897), Doctor Caligari (1919), El Zorro (1919), El Hombre Enmascarado (1936), Superman (1938)*

**La fábula del bien y del mal**

*El extraño caso del doctor Jekyll y*

*Mr. Hyde (The Strange Case of Dr. Jekyll and Mr. Hyde)* constituye la formulación más famosa del mito del doble y produjo un gran impacto en su época por su inventiva y por sus implicaciones morales. Cuando Robert Louis Stevenson escribió su breve novela había conocido ya un gran éxito editorial con *La isla del tesoro (Treasure Island, 1881)*, pero su prestigio literario no se había afianzado suficientemente. Escritor escocés de vocación errática y fascinado por los viajes —vivió sus últimos quince años en los mares polinesios—, en su libro Stevenson describió un vertiginoso viaje interior, tan poderoso, que conseguía el

efecto de modificar también la apariencia física de su audaz viajero, el doctor Henry Jekyll. El asunto surgió por conducto onírico, en forma de pesadilla, como había emergido también Frankenstein en la imaginación de Mary Shelley, y lo escribió de un tirón, en tres días, casi como en un acto de escritura automática dictada por el subconsciente. Pero a su esposa Fanny le disgustó el resultado y el manuscrito fue enviado a las llamas. Recogiendo las críticas de Fanny, que no veía el texto inicial suficientemente alegórico, Stevenson volvió a redactarlo de nuevo febrilmente en otros tres días y éste sería el que aparecería publicado en enero de 1886.

*El extraño caso del doctor Jekyll y Mr. Hyde* es un libro de intriga criminal, pero también una novela de terror y de ciencia ficción, además de constituir una fantasía psicológica, una novela filosófica y una alegoría moral. Stevenson utiliza al abogado Utterson (depositario del testamento en que Jekyll nombra a Hyde heredero) como su vehículo narrativo, pues el escritor sólo relata lo que éste ve, oye, lee o sabe, pero sin recurrir a la primera persona narrativa: los dos últimos capítulos son, precisamente, declaraciones escritas sobre el caso, del doctor Lanyon y de Jekyll, que Utterson lee. Este punto de vista unipersonal permite preservar el

misterio de un maligno Mr. Hyde que parece tener preso o esclavizado al doctor Jekyll, dualidad que se disipa en la mayor parte de sus versiones cinematográficas, en las que el espectador es invitado desde el principio a presenciar la conversión del científico Jekyll en su maligna emanación, descubriendo que ambos son la misma persona.

Al igual que ocurría con la fábula de Dorian Gray, la doble vida a que obligaba en muchos casos la represión puritana del victorianismo suministra una de las claves para entender la propuesta del libro. Pero Stevenson va más allá que Wilde, pues se enfrenta a la

concepción cristiana del libre albedrío y de la autonomía del espíritu, al mostrar cómo una droga puede determinar una personalidad y unas conductas perversas. Para explicar la génesis de su conflictiva criatura se ha señalado tradicionalmente que el propio Stevenson fue un personaje dual, escindido entre la nacionalidad escocesa e inglesa, entre sus ensueños de aventuras exóticas y su mala salud que las impedía. La autoritaria presión del rigorismo calvinista paterno, contra el que se rebeló, le imbuyeron por demás las nociones del mal y del pecado desde su infancia. Y su vida disipada en su etapa estudiantil ha sido interpretada

como una rebelión o un antagonismo contra el calvinismo paterno, prefigurando la bipolaridad de Jekyll y Hyde. Su rebelión anticalvinista se plasmó así en el proyecto de Jekyll de liberar el mal no tanto como fuente de placer sensual, sino sobre todo por el placer de transgredir lo prohibido. Hay también en la propuesta de Stevenson una saludable rebelión contra el sectarismo de la Ilustración, que redujo las fuentes del conocimiento a la razón lógica, subestimando los componentes emocionales y arcaicos de la naturaleza humana. El tratamiento por parte de Stevenson del tema del doble, de la pérdida de identidad y la

despersonalización no recurría, además, a procedimientos mágicos o diabólicos, en la tradición de *Fausto*, sino que se servía de la ciencia positiva y con una motivación indagadora, como había ocurrido antes con Victor Frankenstein. De modo que *El extraño caso del doctor Jekyll y Mr. Hyde* se inscribe en la tradición del aprendiz de brujo que transgrede las leyes de la naturaleza y que, como Victor Frankenstein, es a la postre castigado. Esta problematización de los límites éticos de la aplicación de la ciencia aparece formulada en el primer verso que figura en el pórtico del libro: «Malo es desatar los lazos que, por decreto de Dios, unen.» Su brebaje

vino a ser así una variante moderna e individualizada, en la era del positivismo, de la famosa jarra de Pandora.

Pero tras la novela de Stevenson se agazapan siglos de reflexión filosófica y teológica. Platón propuso en Atenas su teoría de las tres almas del hombre y en Oriente Medio florecieron sistemas de pensamiento religioso dualistas, como los que en Egipto opusieron a la serpiente (Apophis), príncipe de las tinieblas, como adversaria del dios solar (Ra); y en Babilonia a Marduk (hijo del sol) contra Tiamat (enemigo del cielo). En el antiguo Irán esta dualidad se sistematizó con la doctrina

del maniqueísmo, gnosis dualista predicada por Mani en el siglo 11, quien a los doce años recibió una revelación del ángel Tawm (que significa gemelo). El maniqueísmo era una religión dualista y ascética que explicaba que en el pasado habían estado separados el Espíritu de la Materia, el Bien del Mal y la Luz de las Tinieblas. Y explicaba que el alma humana, de origen divino, había caído en el mundo material y corrompido, del que debía ser rescatada a través del espíritu y del conocimiento (gnosis), para restablecer de nuevo en el futuro el reino de la dualidad primigenia. Tres siglos después apareció el mazdeísmo, predicado por

Zoroastro (Zaratustra), probablemente como interpretación optimista del maniqueísmo dualista, que sostenía también que existían dos principios originarios, Ohrmuz (la Luz, el Bien) y Ahriman (las Tinieblas, el Mal). Principios similares fundaron la dualidad de algunas sectas cristianas, afirmando la coexistencia eterna de un Dios primordial junto a un Ser malvado, mientras la mitología romana inventó el dios Jano, representado con dos rostros que miran en direcciones opuestas.

La ficción y la reflexión propuestas por Stevenson se alzaron sobre este humus religioso, que estaba muy arraigado en el imaginario occidental.

Pero había que añadir todavía otra tradición mágica no menos arraigada, la de la zooantropía, o transformación de un ser humano en animal. Se trataba de una forma nefanda de pérdida de identidad, similar a la que padece un ser humano poseído por el demonio, y que en el folklore medieval generó la creencia de que un ser humano mordido por un vampiro o por un hombre-lobo se convertía a su vez en vampiro o en hombre-lobo. La pérdida de identidad puede ser percibida como una amenaza más espantosa que la mutilación o la muerte. El caso del hombre-lobo, que constituye una bestia antropomorfa, ha sido fuente de numerosas leyendas. En la

cultura popular galaica es llamado libisome y en su versión ilustrada fue plasmada por Boris Vian en su brillante novela *Le Loup-garou* (*El lobo-hombre*, editada póstumamente en 1970). El tema de la metamorfosis hombre-animal había alimentado ya muchas preocupaciones filosóficas y literarias en la antigüedad, como demostraron Herodoto, Virgilio y Ovidio en *Las metamorfosis*, o algunos cuentos de Las mil y una noches. Hoy apenas recordamos que desde la Edad Media cristiana hizo furor el mito de la licantropía, cuyas víctimas eran condenadas por la Inquisición al más cruel de los castigos, a ser quemadas vivas, sin estrangulamiento previo. Los

teólogos de la época distinguieron entre el licántropo, que era un sujeto víctima de una ilusión diabólica y el único en verse como lobo, y el verdadero hombre-lobo, servidor del demonio, que era percibido como tal por los demás, víctimas sin duda de una alucinación colectiva. La psiquiatría moderna califica estos fenómenos como «delirios de metamorfosis».

La figura inventada por Stevenson constituyó una elaboración urbana, reflexiva, filosófica y moralista del proceso transformista que conduce del hombre a la bestia o viceversa. Sería éste un tema también frecuentado por H. P. Lovecraft, sugiriendo que la

evolución biológica no ha constituido una forma de movilidad hacia una mayor perfección, sino la prueba de que la humanidad tiene unos orígenes oscuros y que sus pulsiones irracionales atávicas no pueden ser suprimidas. Mr. Hyde sería así, en definitiva, la emergencia soberana de la «bestia interior» del hombre.

Todavía habría que añadir, como recordamos en el tercer capítulo, los experimentos de magnetismo (hipnosis) de Franz Anton Mesmer en el siglo XVIII como uno de los puntos de arranque de los mitos posteriores basados en la pérdida de identidad. En efecto, los sujetos bajo influencia

hipnótica ejecutaban una extraña conducta, distinta de la exhibida en estado normal, lo que podía alimentar la hipótesis de que dos personalidades distintas coexistían en aquel sujeto, una de ellas inconfesable, revelada sólo por los pases magnéticos que hacían emerger al otro yo.

*El extraño caso del doctor Jekyll y Mr. Hyde* desarrolla dramáticamente el conflicto que vive un científico consciente de este dualismo, desgarrado entre la razón y el instinto, la esfera consciente y la inconsciente, los deseos y su control, el principio del placer y la moralidad, su humanidad y su animalidad latente, la civilización y el

atavismo, la ciencia y la naturaleza. En la declaración autobiográfica contenida en el último capítulo del libro, en el que se aclaran todos los misterios de su argumento, Jekyll escribe que «todos los seres humanos son una mezcla del bien y del mal»<sup>1</sup> y se refiere a «esas dos regiones del bien y del mal que dividen y componen nuestra doble naturaleza»,<sup>2</sup> pues «el hombre no es verdaderamente uno, sino verdaderamente dos».<sup>3</sup> Parece encontrarse en esta formulación un eco de la teoría de Schubert sobre el alma como fuerza magnética, pues esta concepción implicaba la bipolaridad Norte-Sur, de dos opuestos cósmicos. Y Jekyll diagnostica: «Era la maldición

del género humano que estuviesen así atadas estas dos incongruentes gavillas, pues incesantemente hubieron de luchar estos dos gemelos polares en las torturadas entrañas de la conciencia.»<sup>4</sup>

La convivencia de las dos personalidades en el mismo ente biológico son expresadas gramaticalmente por Stevenson con sus pronombres personales y posesivos, que les diferencian como tales, y en el plano psicológico con los residuos de Jekyll que pugnan a veces en el interior de Hyde. Como escribe Jekyll en su confesión final, «mis dos naturalezas tenían la memoria en común, pero todas las demás facultades estaban

desigualmente repartidas entre ambas».<sup>5</sup> También tenían, por supuesto, una conciencia compartida y la parte jekylliana de esta conciencia se convertiría en la fuente del conflicto final. El brebaje que Jekyll prepara en su laboratorio permite una usurpación consentida de su personalidad, pero esta usurpación acaba por prolongarse más allá de la voluntad del usurpado, convirtiéndose a la postre en una tragedia, pues, como escribe Stevenson, a Jekyll le importaba Hyde, pero a Hyde no le importaba Jekyll.

En su confesión Jekyll explica su doble vida en su juventud, acaso como un eco de la propia etapa bohemia del

Stevenson juvenil, de manera que cuando alcanzó la madurez «estaba ya comprometido en una profunda duplicidad de la vida». <sup>6</sup> Y es la tentación de los placeres tardíos lo que empuja a Jekyll a prolongar su juego de metamorfosis en la encarnadura de Hyde, de manera que sus placeres pasan paulatinamente de «indignos» a «monstruosos», pero Jekyll los consideraba «ajenos» a él. <sup>7</sup>

Pero una mañana, al despertar, Jekyll descubre que sobre su sábana yace la mano flaca y sarmentosa de Hyde, iniciando con este episodio un proceso de descontrol de las metamorfosis, que le obliga a

incrementar las dosis de su droga para restablecer su personalidad original. Jekyll observa con inquietud que al adormecerse y eclipsarse el control racional de su conciencia, el monstruo interior se fortalece y los instintos destructivos se apoderan de su personalidad, convirtiéndose espontáneamente en Hyde. Este descontrol de su metamorfosis inicia el drama personal de Jekyll.

En su condición de doble, Edward Hyde no es una sombra (como Peter Schlemihl), ni un reflejo (como el estudiante Balduin), ni un retrato pintado (como Dorian Gray). Hyde es un ser corpóreo y viviente. La primera vez que

es mencionado en la novela, lo es para explicar que ha arrollado y pisoteado a una niña en la calle. Su nombre, Hyde, se pronuncia como *hide* (ocultar) y, en efecto, efectúa sus correrías en la oscuridad nocturna y vive en una casa del Soho, alquilada por Jekyll, en cuya fachada no hay ventanas, materializando de modo muy gráfico su secreto.

Puesto que la transformación de Jekyll en Hyde supone importantes cambios físicos, el doctor hace instalar un espejo de cuerpo entero en su gabinete, para poder verificar los cambios en su apariencia. Las descripciones que Stevenson hace de Hyde son parcas, pero subrayando

siempre su condición repelente. Richard Enfield lo describe a Utterson, en el primer capítulo, como «hombrecillo renqueante» (*a little man who was stumping*).<sup>8</sup> Además de cojear, Hyde es más joven y bajo que Jekyll, ofrece un aspecto desagradable y su voz es ronca, susurrante y algo quebrada. Su descripción más meticulosa se halla en el informe que redacta el doctor Lanyon, quien lo describe como pequeño y señala la «chocante expresión de su rostro, por su notable combinación de gran actividad muscular y apariencia de gran debilidad de constitución». Y como reacción ante él, «provocaba algo parecido a una incipiente parálisis,

acompañada por una sensible caída del pulso. Al principio lo atribuí a una cierta aversión personal e idiosincrásica, y sólo me sorprendió la agudeza de los síntomas, pero desde entonces tengo razones para creer que la causa subyace más hondamente en la naturaleza del hombre y gira sobre un eje más noble que el principio del odio».<sup>9</sup> ¿Puede pensarse que la desagradable percepción de Hyde por el doctor era equivalente a la de un burgués conservador Victoriano en presencia de un minero o un obrero industrial, representante para él de una clase obrera amenazadora y feroz?

La percepción psicofísica de la

transformación por parte de Jekyll es muy distinta, pues al convertirse en Hyde se siente más joven, más ligero y más feliz en cuanto al cuerpo y con «una desconocida, aunque no inocente, libertad del alma».<sup>10</sup> Es decir, más felizmente desinhibido. Stevenson ofrece una explicación a sus diferencias físicas, observando que Hyde es más joven, pequeño y ligero que Jekyll, porque éste ha cultivado poco sus tendencias malignas y está por ello menos desarrollado. Pero en su confesión final explica que el ejercicio reiterado del mal lo va convirtiendo en más robusto cada vez, lo que le obliga a incrementar las dosis de su pócima para

volver a su estado original.

Pero, a pesar de las diferencias, Jekyll era también Hyde, pues «no era yo menos mi propio ser cuando dejaba a un lado todo freno y me hundía en la infamia».<sup>11</sup> O, dicho de un modo más filosófico, Hyde era, en realidad, el mismo sujeto visto desde el ángulo de una otredad inhabitual.

Stevenson escribe que la metamorfosis de su protagonista era vivida como una «liberación» y, en consecuencia, los placeres a los que se entrega Jekyll-Hyde son placeres derivados de la transgresión moral en la reprimida sociedad victoriana en la que el libro se escribió. Jekyll confiesa que

«mi demonio había estado largo tiempo enjaulado y salió bramando». [12](#) No detalla Stevenson los placeres derivados de sus correrías nocturnas, pero se trata obviamente de placeres sexuales. Y, al igual que en *El retrato de Dorian Gray*, las mujeres están discretamente evacuadas de la historia, aunque la condición heterosexual de Stevenson podría sugerir la orientación de sus placeres. Pero el sexo no agota la gama de su disfrute, como lo demuestra el asesinato de Sir Danvers Carew, miembro del Parlamento, crimen que deja la pista del bastón de Hyde roto en el lugar y que comienza a poner en apuros la seguridad de Jekyll. Pero no

sólo las agresiones sádicas forman parte del repertorio conductual de Hyde, pues también escribe blasfemias en las páginas de los libros del doctor, revelando con ello la matriz religiosa del contexto social que produjo la novela.

Al igual que entre Victor Frankenstein y su criatura existía una relación padre-hijo, aquí Jekyll puede ser considerado como padre de Hyde, pues ha sido quien lo ha engendrado. Y Hyde se convertirá también, en este caso, en un hijo rebelde contra su padre. Jekyll se va convirtiendo progresivamente en un parásito y en un rehén de Hyde, pues lo transitorio tiende

a convertirse en permanente y le obliga a subir las dosis de su brebaje para mantener su primera identidad. En cierto modo este proceso resultaba inevitable y previsible pues, filogenéticamente, los instintos anteceden a la razón y están por ello más arraigados en el hombre, resultando más espontáneos que su autocontrol racional. Por eso necesita incrementar sus dosis, para vencer la potente fuerza egoísta con su superación altruista. Hyde, por el contrario, manifiesta un «asombroso amor a la vida» y le produce pánico la idea de que Jekyll se suicide.[13](#)

La intriga suscitada por la novela en su época derivó —hoy su argumento se

ha universalizado y hasta banalizado— de que Jekyll y Hyde aparecían para sus lectores como dos personas distintas, aunque unidas por una extraña complicidad, pues el respetable doctor trataba al extraño Hyde como a un protegido. Esta dualidad ha desaparecido para los lectores actuales, que al empezar el libro ya saben que hay un solo protagonista, sujeto a una periódica metamorfosis física y moral. Esta metamorfosis aporta un elemento original en relación con el modelo más generalizado del Doppelgänger en el siglo XIX. El hallazgo feliz de Stevenson residió en la coexistencia de dos personalidades opuestas en una

misma identidad o cuerpo humano, lo que eliminaba la alteridad autoscópica propia de otros personajes literarios decimonónicos, que veían pasar a su doble ante sus narices. El doble no se manifiesta aquí con desdoblamiento corporal, sino de forma alternante, como dos modalidades de un único sujeto. No se trata, por tanto, de la clásica duplicación del sujeto, como ocurre en Poe o Maupassant, porque no nos hallamos ante un doble sincrónico, sino diacrónico, sucesivo o metamorfoseante; ante la convivencia de dos personalidades distintas en un mismo cuerpo, lo que aproxima más este modelo a la clásica posesión diabólica.

La primera metamorfosis espontánea de Jekyll en Hyde tiene lugar, como dijimos, al despertar una mañana. Se trata de una penosa percepción subjetiva de la metamorfosis corporal parecida a la que padecerá el Gregorio Samsa de Kafka, como se ha observado en alguna ocasión. Las angustiosas metamorfosis espontáneas e incontroladas, que ya hemos comentado, junto con la imposibilidad de encontrar las sales para preparar su brebaje metamorfoseante, empujan por fin a Jekyll al suicidio.

La estructura mítica de Jekyll y Hyde está también emparentada al mito arcaico de los gemelos, que son símbolo

de la dualidad en la identidad. En efecto, muchos mitos primigenios se asientan en la existencia de dos gemelos, fundadores de la humanidad o de la civilización; no pocas veces uno de los gemelos representa el bien y el otro el mal. Se trata de un mito fundacional que se halla en culturas tan distintas como las africanas y las de los indios norteamericanos. Muchas veces los gemelos son enemigos, como Osiris y Set, en Egipto. En el Génesis (25:22) se relata la historia de los gemelos Esaú y Jacob, hijos de Isaac y de Rebeca, que lucharon en el seno materno para conseguir la primogenitura: «Chocábanse en su seno los niños», se

lee en el texto sagrado. Rebeca va a consultar a Yahvé, quien le dice: «Dos pueblos llevas en tu seno. Dos pueblos que al salir de tus entrañas se separarán. Una nación prevalecerá sobre la otra nación. Y el mayor servirá al menor.» Rebeca parió primero a Esaú, mientras Jacob le agarraba por el talón para evitarlo, pero Esaú fue declarado primogénito, con sus ventajas inherentes a tal condición. Chevalier y Gheerbrant escriben que cuando los gemelos simbolizan las oposiciones internas del hombre y el combate que deben librar para superarlas, «revisten una significación sacrificial: la necesidad de una abnegación, de la destrucción o de

la sumisión, del abandono de una parte de sí mismo, a favor del triunfo del otro». [14](#) El término «inconsciente» había sido introducido en 1842 por el frenólogo W. C. Engledue, pero la dualidad psicológica de Jekyll se anticipó luminosamente al hallazgo de Freud del subconsciente, como esfera de las pulsiones reprimidas por el superego censor, que aparece modelado por las normas sociales de comportamiento y convivencia. De manera que, según el esquema freudiano canónico, el riguroso abogado Utterson actuaría como el superego, Hyde representaría al ello desfrenado o en acción (el subconsciente en libertad) y Jekyll al

ego que padece el conflicto entre ambas instancias. Puede observarse, al respecto, que también la casa de Jekyll tiene una «trastienda» sórdida, su vieja sala quirúrgica transformada en laboratorio para sus inconfesables experimentos. Se diría que constituye una metaforización arquitectónica de su propio subconsciente.

Por añadidura, tras la muerte de Freud los neurofisiólogos descubrieron las funciones especializadas de ambos hemisferios cerebrales, correspondiendo el izquierdo a la racionalidad lógico-analítica y el derecho al ámbito sensual-emocional. También a la luz de estos hallazgos podemos interpretar la

conducta de Jekyll como dominada por el hemisferio izquierdo y la de Hyde monopolizada por el hemisferio derecho, que le empuja a la búsqueda de placeres sin freno. Cuando Stevenson escribió su novela, la psiquiatría había ya descrito, por otra parte, una patología llamada personalidad múltiple (*Multiple personality disorder*), que se estableció como objeto científico cuando se hubo descartado definitivamente como explicación la posesión diabólica. Descrita por vez primera en 1816, fue estudiada en aquel siglo por Morton Prince en Boston y por Pierre Janet en París refiriéndose, para describirla, a «existencias psicológicas

simultáneas». Hoy se admite que en la vida cotidiana todos activamos diferentes aspectos del yo en nuestra interacción social, según cada contexto y según cada situación o interlocutor. Podemos aparecer como cordiales, severos, bromistas, introvertidos o extrovertidos, etc., según las necesidades de cada relación humana. Como escribe Rubia, una docena de personalidades distintas en el mismo sujeto es completamente normal.<sup>15</sup> Pero esta versatilidad puede ser también patológica y se conocen casos de sujetos con más de cien personalidades distintas. El desdoblamiento de personalidad (*Dual personality*) ha sido

descrito generalmente como un estado histórico caracterizado por la aparición alternante de personalidades distintas en el mismo sujeto. Pero también en algunos estados esquizofrénicos aparece el *yo* escindido (*divided self*). R. D. Laing escribió precisamente un libro titulado *The Divided Self*, fruto de la observación de algunos de sus pacientes esquizofrénicos. Cuando Laing se refiere a «un individuo que parece ser el vehículo de una personalidad que no es la propia. La personalidad de alguna otra persona parece poseerle y expresarse a través de sus palabras y acciones»,<sup>16</sup> parece estar refiriéndose a Mr. Hyde usurpando o reemplazando a

Jekyll. Y en otro lugar escribe que estos sujetos «se experimentan como divididos en una mente y un cuerpo. Usualmente se hallan más identificados con la mente».<sup>17</sup> Laing observa pertinentemente la relación sadomasoquista que suele establecerse entre ambas entidades.<sup>18</sup> Y, sobre el cambio conductual y apariencial, añade: «El individuo descubre de pronto que ha adquirido unas maneras, unos gestos, un modo de hablar, una inflexión de voz que no es propia, sino que pertenece a otra persona.»<sup>19</sup> De nuevo, parece estar hablando de las mutaciones encarnadas en Hyde. Todas estas observaciones no hacen más que refrendar la perspicaz

intuición de Stevenson al diseñar el conflicto psicológico de su protagonista. Por lo que hace al desenlace, recordemos que Utterson fuerza la puerta del gabinete de Jekyll y encuentra a Hyde agonizando, víctima del suicidio, por lo que busca afanosamente el cadáver de Jekyll, creyendo que ha sido asesinado por Hyde. Serán el informe del doctor Lanyon y el relato autobiográfico de Jekyll los que le harán comprender lo sucedido. El lector puede preguntarse legítimamente si Jekyll se ha matado para evitar la vergüenza pública, para impedir ser encarcelado y condenado por el asesinato de Carew, o para eliminar de la sociedad un peligro

público descontrolado. Si el último motivo fuera el dominante, en el suicidio final convergerían el altruismo de Jekyll y, tal vez, la destructividad ciega y vengativa de Hyde. Por eso es difícil decidir si al final el bien derrota al mal, o viceversa. Esta estimulante ambigüedad, que desencadena cascadas de preguntas, queda remachada porque, tras la confesión de Jekyll que lee Utterson, la novela concluye y el autor renuncia a comentar sus efectos o consecuencias en el abogado, que es el destinatario del informe, o en la sociedad, al enterarse de lo ocurrido. Cae el telón, dejando al lector con sus dudas y reflexiones.

*El extraño caso del doctor Jekyll y Mr. Hyde* fue convertido en drama teatral por Thomas Russell Sullivan y se estrenó en 1887, al año siguiente de publicarse el libro, protagonizado por Richard Mansfield. La segunda versión teatral, de Luella Forepaugh y George W. Fish, fue llevada al cine en 1908 por la productora de William Selig, con el título *Dr. Jekyll and Mr. Hyde*. En 1910 la Nordisk Film produjo en Copenhague una versión dirigida por August Blom y protagonizada por Alvin Neuss. Como norma general, las versiones cinematográficas distorsionaron la intriga del original, revelando prontamente la doble identidad del

protagonista, para poder lucir los efectos especiales asociados a su espectacular metamorfosis, pero desvaneciendo así el enigma. Por otra parte, tanto la mayor permisividad del nuevo siglo como razones comerciales contribuyeron a la aparición de novias del protagonista, de manera que su desenfreno se manifestó en dos vertientes: en el sadismo, que Stevenson explicitó, y en su sexualidad desenfrenada, que desembocaba en el sadismo sexual, con frecuencia contra la propia novia.

En 1920, el director alemán F. W. Murnau realizó *La cabeza de Jano* (*Der Januskopf*), sin mencionar a Stevenson

en las portadas y rebautizando a los personajes como doctor Warren y Mr. O'Connor, para evitar pagar derechos de autor, utilizando como protagonista a Conrad Veidt, que acababa de revelar su talento en *El gabinete del doctor Caligari*. En esta versión Jekyll compraba en un anticuario un busto bifronte, que presentaba los rostros de un dios y de un demonio, pero le producía una gran turbación, pues lo veía como un símbolo de la dualidad humana. Jane Lanyon (Margarete Schlegel), horrorizada, rechazaba este regalo. A pesar de sus intentos, el protagonista no conseguía desprenderse de este busto maléfico y cuando, tras sus

metamorfosis incontroladas, decidía suicidarse, se abrazaba al busto antes de morir.

También en 1920 la Paramount produjo en Hollywood *El hombre y la bestia* (*Dr. Jekyll and Mr. Hyde*), dirigido por John S. Robertson. Ofrecía esta versión bastantes novedades. El doctor Jekyll (John Barrymore) era presentado como un médico progresista y un generoso filántropo, que encarnaba una doble oposición ideológica al conservador colega doctor Lanyon, en el plano científico, y al mundano Sir George Carew (Brandon Hurst), que aquí se convertía en el padre de la novia de Jekyll y en representante de la rígida

moral familiar-burguesa. En su desarrollo argumental mostraba los antecedentes que empujan al altruista doctor Jekyll a su experimento, inducido por las observaciones morales de Sir George Carew, e incluía una trama amorosa, pues el protagonista vivía un conflicto entre su novia burguesa e hija de Carew (Martha Mansfield) y una bailarina de cabaret (Nita Naldi), expresión de sus dos facetas morales. Jekyll se transformaba espontáneamente en Hyde ante Carew y le mataba brutalmente, provocando la consternación de su novia. Poco después, convertido de nuevo en Hyde, atacaba a la chica en su laboratorio y

luego se suicidaba ingiriendo veneno, metamorfoseándose entonces en Jekyll. En una escena audaz, el mal surgía de su cuerpo en forma de araña durante su sueño.

De 1932 fue la producción sonora de Paramount *El hombre y el monstruo* (*Dr. Jekyll and Mr. Hyde*), versión de Rouben Mamoulian artísticamente muy notable, de aliento expresionista, pero nuevamente infiel al original. El brillante arranque con una deslizante cámara subjetiva, mostrando durante cuatro minutos el punto de vista de Jekyll (Frederic March), establece un tono que no se corresponde al de la novela. Esta escena concluye en un aula

universitaria, en la que Jekyll imparte una clase sobre la dualidad de tendencias en el alma humana. Los obstáculos que opone a su boda el padre de su novia, Muriel (Rose Hobart), le empujan a su experimento transformista. Así queda el protagonista situado entre la novia inasequible y la prostituta Ivy (Miriam Hopkins), que alimenta sus deseos transgresores y a la que maltrata y acaba finalmente estrangulando. Las metamorfosis de Jekyll se muestran mediante encadenados y, con un criterio retroevolucionista, le confieren un aspecto bestial, entre simiesco y negroide, de connotaciones racistas. En su primera transformación ante el espejo

grita: «¡Libre! ¡Libre al fin!», y su naturaleza animal se corrobora con su júbilo bajo la lluvia. Tras su segunda metamorfosis se inicia el proceso de descontrol progresivo de sus mutaciones. Pide ayuda a Dios, culpándose de su arrogancia transgresora y, después de visitar a Muriel y desmoronarse ante ella, padece una metamorfosis en su casa. Perseguido y acosado, corre a refugiarse en su laboratorio. Allí el doctor Lanyon (Holmes Herbert), que presencié una de sus transformaciones, le delata a la policía. Jekyll sufre en su presencia una última metamorfosis y muere de un disparo, convirtiéndose de nuevo al

morir en un plácido Jekyll. La caracterización bestial de Frederic March, quien ganó un Oscar por su actuación, le convirtió en un personaje retrodarwinista que podría pertenecer a la fauna contemporánea del doctor Moreau que se exhibía por entonces en las pantallas norteamericanas.

La Metro-Goldwyn-Mayer produjo en 1941 *El extraño caso del doctor Jekyll* (*Dr. Jekyll and Mr. Hyde*), dirigido por Victor Fleming y que siguió básicamente el esquema argumental de la versión de Mamoulian, aunque el maquillaje de Jekyll (Spencer Tracy) era mucho menos acentuado, con cejas muy espesas y nariz más afilada, apoyándose

sobre todo en la expresión maligna del actor. Aparecía atrapado de nuevo entre su elusiva novia burguesa, la rubia Beatriz (Lana Turner), y la morena Ivy (Ingrid Bergman), camarera de un *music-hall*, a la que maltrataba y esclavizaba cuando era Hyde. Al final intentaba violar a su novia, era perseguido y se refugiaba en su laboratorio, pero el doctor Lanyon, que había asistido a una de sus metamorfosis, le delataba. Padecía una transformación ante la policía y era abatido por tres disparos, tras lo cual su cadáver recuperaba la forma de Jekyll. Fleming elaboró unas visiones subjetivas de impregnación freudiana

durante las metamorfosis del personaje. En la primera aparecía como cochero conduciendo por el cielo a latigazos un carro tirado por un caballo blanco y otro negro, que se convertían en Beatriz e Ivy respectivamente. En la segunda, cuando Beatriz estaba ausente en un viaje por Europa, aparecía dentro de una botella, asustada y distante, mientras Ivy, riendo y acogedora, salía de la botella extraída en forma de tapón. Esta versión fue vapuleada en un artículo de Borges en Sur, en diciembre de aquel año, en el que acusó a Fleming de haber «difamado» a Stevenson, y definió a su Jekyll como «un joven patólogo que ejerce la castidad» y a su Hyde como

«un calavera, con rasgos de sadista y de acróbata». [20](#)

En mayo de 1959 Jean Renoir rodó en once días en París *El testamento del doctor Cordelier* (*Le Testament du docteur Cordelier*), producido por la Radio Télévision Francaise (televisión pública francesa), utilizando de cinco a ocho cámaras a la vez, al modo televisivo, para obtener una continuidad perfecta en las escenas, que además se filmaron siguiendo su orden cronológico. Jean-Louis Barrault interpretó el doble papel del psiquiatra Cordelier y del malvado Opale, mofletudo, cejijunto, de manos velludas, agitado por tics y por una forma peculiar

de caminar, con bastón y enfundado en una ropa demasiado grande. A pesar de sus muchas licencias y de situar su acción en época contemporánea, su estructura es fiel a la obra literaria, pues no revela el experimento responsable de la metamorfosis de Cordelier en Opale hasta su confesión final, que se efectúa en una cinta magnetofónica, escuchada por el notario Joly (Teddy Bilis) en presencia de Opale, y cuyo relato se visualiza en la pantalla. Tras esta confesión, Opale bebe su pócima y muere convertido en Cordelier. Entre sus mejores escenas figura la del despertar de Cordelier convertido en Opale, cambio delatado por sus manos

velludas que surgen entre las sábanas.

La productora británica Hammer Films Productions evocó de nuevo este mito en dos versiones extraordinariamente libres y fantasiosas. En *Las dos caras del doctor Jekyll* (*The Two Faces of Dr. Jekyll*, 1960), de Terence Fisher, Jekyll (Paul Massie) era un científico barbudo y sombrío casado con una esposa infiel (Dawn Adams), mientras que Hyde era un hombre bello que trataba de seducirla y recuperarla, pero al fracasar su proyecto la violaba y provocaba su muerte y la de su amante (Christopher Lee), además de cometer otros crímenes. Doctor Jekyll y su hermana Hyde (*Doctor Jekyll and Sister*

Hyde), de Roy Ward Baker, ofreció una versión transexual del mito. Jekyll (Ralph Bates) redactaba su testamento y un *flash-back* narraba su historia. Jekyll andaba buscando un elixir para alargar la vida, utilizando hormonas femeninas, pero al beberlo se transformaba en mujer (Martine Beswick) e informaba a sus vecinos de que se trataba de su hermana Hyde. Como necesitaba cadáveres femeninos para proseguir su experimentación se convertía en asesino de mujeres y, además, la personalidad de Hyde le facilitaba asaltar a mujeres en las callejuelas nocturnas. Pero surgía un antagonismo entre las dos personalidades y Hyde intentaba

asesinar a una vecina enamorada de Jekyll. Cuando estaba acabando de redactar su confesión-testamento la policía irrumpía en su casa y, perseguido por el tejado, caía al suelo y se mataba.

La parodia más brillante del texto de Stevenson la aportaría Jerry Lewis en 1963, en funciones de director y protagonista de *El profesor chiflado* (*The Nutty Professor*), en donde interpretó al feo, dentón e hipocondríaco profesor Julius Kelp, objeto de la burla de sus alumnos, y al juvenil y atractivo Buddy Love, surgido de unos procesos transformistas dignos de un dibujo animado, aunque después de haber

seducido a su alumna Stella (Stella Stevens), durante una fiesta estudiantil se convertía inesperadamente en Kelp. En 1981 Walerian Borowczyk realizó en Francia *Dr. Jekyll et les femmes*, con Udo Kier en el papel protagonista, una versión que rompió la tradición cinematográfica, al presentar las actuaciones criminales de Mr. Hyde desde el principio, aunque acababa por ser reconocido por la esposa del doctor Jekyll cuando intentaba matarla. La Paramount ofreció en 1982 la parodia titulada *Jekyll and Hyde... Together Again*, de Jerry Belson, protagonizada por Mark Blankfield. Mayor interés tuvo *Mary Reilly* (*Mary Reilly*, 1995), del

británico Stephen Frears, adaptación de una novela de Valerie Martin que desarrolló toda la intriga desde el punto de vista, físico y psicológico, de la criada del doctor Jekyll, interpretada por Julia Roberts, mientras John Malkovich encarnó al doctor y a su doble, de quien la sirvienta se enamoraba. *Dr. Jekyll and Ms. Hyde* (1995) constituyó una banal comedia transexual de David Price, en la que el químico perfumista Richard Jones (Tim Daly) se convertía accidentalmente en la atractiva Helen Hyde (Sean Young), con los consiguientes enredos. Y Gonzalo Suárez rodó en parajes asturianos en 1996 una versión muy libre del tema,

titulada *Mi nombre es sombra*, protagonizada por el doctor Octavio Beiral (François-Eric Gendron), cuyo Hyde interpretó un actor distinto (Jean-Claude Adelin).

## **Las virtudes de la opacidad**

*El hombre invisible (The Invisible Man)*, de H. G. Wells, se publicó al año siguiente de *La isla del doctor Moreau*, serializado en los ejemplares de *Pearson's Weekly* de junio y julio de 1897, antes de aparecer en forma de libro en septiembre, mientras que su epílogo fue añadido a la primera edición

norteamericana. Su autor subtítulo la novela como *grotesque romance*, aunque debe recordarse que *grotesque* en inglés tiene primordialmente el sentido de extravagante. Ciertamente lo era en más de un aspecto, y en parte porque formulaba una tautología literaria, ya que todos los personajes de las novelas son por definición invisibles, aunque puedan visualizarse en la imaginación de sus lectores. Y su protagonista, el doctor Jack Griffin, no es representado por Wells como «opaco» hasta el capítulo decimonoveno, cuando relata su pasado al doctor Kemp, es decir, cuando su opacidad es también en su boca un puro

*flatus vocis*, una evocación de lo que fue. Será su muerte final la que le hará por fin visible a otros personajes de la novela. La fuente remota del tema desarrollado por Wells se halla en el Libro II de *La República*, de Platón, cuando Sócrates relata el caso de Gijes, un pastor del rey de Lidia, que encontró dentro de un caballo de bronce el cadáver de un hombre desnudo que sólo tenía en un dedo un anillo de oro, del que Gijes se apropió. En la reunión mensual con los otros pastores para informar al rey del estado de sus ganados, por casualidad la piedra preciosa del anillo que llevaba Gijes se volvió hacia el interior de la mano y el

pastor se volvió invisible al instante, de modo que todos hablaron de él como si estuviera ausente. Al darse cuenta, giró el anillo y se volvió visible. Utilizó Gijes este poder para destronar al rey y ocupar su lugar. Y Sócrates enjuicia este episodio, añadiendo: «Ahora bien, si existiesen dos anillos de esta especie, y se diesen uno a un hombre de bien y otro a uno malo, no se encontraría probablemente un hombre de un carácter bastante firme para perseverar en la justicia y para abstenerse de tocar los bienes ajenos, cuando impunemente podría arrancar de la plaza pública todo cuando quisiera, entrar en las casas, abusar de toda clase de personas, matar

a unos, libertar de las cadenas a otros, y hacer todo lo que quisiera con un poder igual al de los dioses. No haría más que seguir en esto el ejemplo del hombre malo, ambos tendrían el mismo fin, y nada probaría mejor que nadie es justo por voluntad, sino por necesidad.»[21](#)

Con el caso propuesto, Platón constató de modo pesimista que el exceso de poder corrompe al ser humano, al igual que Wells haría en su novela. Por otra parte, en los cuentos infantiles abundan los sombreros y anillos mágicos que convierten en invisibles a quienes los portan. Y muy poco antes de escribir su novela había aparecido *Le Horla* (1887), inquietante

relato de Guy de Maupassant, en el que un angustioso ente invisible ronda al protagonista. Pero todos estos casos estaban basados en magia o en poderes sobrenaturales, mientras que *El hombre invisible* proponía una fantasía científica basada en los trabajos experimentales de un físico.

Wells expone una doble motivación para explicar la ambiciosa iniciativa del doctor Griffin en busca de su invisibilidad. Griffin padece una doble frustración porque es albino y porque es pobre. La pobreza le llevó incluso a robar a su padre, para poder pagar sus experimentos, pero resultó que el dinero obtenido no era suyo y se suicidó.

Además de esta dramática privación económica está la cuestión de su imagen personal. Y como Griffin es invisible para el lector y para los personajes de la novela, hay que fiarse de la autodescripción que le ofrece al doctor Kemp: «casi albino», dice, «con un metro ochenta de estatura y hombros muy anchos, cutis muy blanco y ojos encarnados».<sup>[22](#)</sup>

Hay que recordar que albino es una palabra introducida por los portugueses para designar a aquellos indígenas subsaharianos, normalmente negros, que tenían la piel blanca. Es decir, era un nombre que originalmente designaba una anomalía o rareza. En México

también se utilizó esta palabra para designar, peyorativamente, al descendiente de morisco y europea o de europeo y morisca. Collin de Plancy, en su *Diccionario infernal*, al referirse a su origen africano, escribe: «Los negros que atribuyen a los demonios la piel blanca, miran a los albinos como fruto del comercio de sus mujeres con el diablo. Los negros les combaten fácilmente durante el día, pero llegada la noche, los albinos son los más fuertes y se vengan.»<sup>23</sup> Son muchas las supersticiones acerca de la naturaleza maligna de los albinos, cuyo eco ha llegado hasta los tiempos modernos. En la novela, Griffin rechaza su propia

imagen y manifiesta una fobia apariencial, transmutada en fobia social. En este sentido, el nombre que eligió Wells para su protagonista fue muy intencionado. Griffin designa en inglés un animal híbrido y fabuloso, formado por cabeza y alas de águila y cuerpo de león. Es decir, designa a un monstruo. Y, volviendo a sus raíces raciales, también en la jerga anglo-hindú esta palabra designaba a un europeo recién llegado a la India, es decir, con la piel más clara. Y también se llamaba así a los mulatos en algunos estados sureños de Estados Unidos, especialmente en Louisiana.

En relación con esta intencionada elección del nombre, Wells hace,

irónicamente, que algunas personas, al no poder ver al invisible protagonista, sugieran que es negro (cuando en realidad es albino). Y Fearenside opina que es de varios colores, «negro por un lado y blanco por otro... a manchas. Y se avergüenza de ello. Debe de ser una especie de mulato y el color le ha salido a trozos en lugar de asimilarse el uno al otro. He oído de algún caso semejante. Y, como todos sabemos, es lo que les ocurre a los caballos».[24](#)

Griffin quiere escapar de sus servidumbres y las citadas frustraciones son las que le conducen a un experimento para salir de su marginación social, pero los resultados

son opuestos a los deseados. En teoría, Griffin podría convertirse en aquel pastor omnipotente descrito por Sócrates, o emular al estudiante Cleofás Pérez Zambullo, de *El diablo cojuelo*, que podía espiar dentro de todas las casas de Madrid, levantando sus tejados. Pero las cosas no suceden como él esperaba y su marginación se incrementa dramáticamente con su metamorfosis, convirtiéndole en un náufrago social, lo que acaba por empujarle hacia un proyecto megalómano y criminal.

En el primer capítulo del libro comparece ya Griffin en estado de invisibilidad, abrigado de pies a cabeza

bajo la nieve, con sombrero, peluca, gafas oscuras, nariz de cartón y bufanda, dirigiéndose a una posada de Iping, lo que impide a los demás detectar su carencia. Se presenta a la posadera diciendo que es un «investigador experimental» y los primeros capítulos, con su instalación en la posada como un huésped inusual y misterioso, crea un suspense en torno a su condición invisible ignorada por todos, menos por el lector, que está informado por el título de la novela. Invisible y anónimo, el protagonista no adquiere su nombre hasta el capítulo decimoséptimo. Pronto genera habladurías y cabalas en torno a su personalidad y a la sospecha de que

es invisible. Un marinero llega a decir: «Le vieron perfectamente..., es decir, no le vieron.»<sup>25</sup> El lector no sabe todavía que, acosado por el patrono de su casa, Griffin ha roto antes sus aparatos y quemado el edificio que los albergaba, para que nadie pudiera averiguar su secreto. De modo que cuando llega a la posada su invisibilidad se halla en un punto de no retorno.

Griffin —junto con el doctor Moreau— es uno de los pocos protagonistas malvados de las novelas de Wells. Como aquél, representa también el genio individual frente a las instituciones sociales, aunque su genio deriva hacia una actuación asocial. Descendiente de

los alquimistas medievales, a diferencia de Frankenstein, Griffin decide experimentar sus teorías en su propio cuerpo. Al principio, la condición invisible le resulta muy gratificadora y confiesa que «me sentía como un hombre con una vista perfecta, con silenciosas vestiduras, en una ciudad de ciegos».<sup>26</sup>

Pero su situación resulta paradójica, pues desnudo, en su estado natural, resulta invisible; pero vestido, en estado de civilización, resulta visible, aunque vestido y enmascarado de modo hermético, para disimular su invisibilidad, adquiere un aspecto extraño y llamativo. Como Jekyll, su metamorfosis, seguida de su

irreversibilidad, le convierten finalmente en un monstruo. Su condición de monstruo deriva de su identidad diferenciada, no opaca, de manera que Griffin acaba por descubrir que es peor ser un «distinto invisible» que un «distinto albino». La fobia social del albino es reemplazada por la fobia social de la invisibilidad, que es mutua, de la sociedad hacia Griffin y de Griffin hacia los demás ciudadanos. De este modo el hombre invisible adquiere el estatuto de una amenaza terrible —como un lobo feroz o una plaga medieval— para la comunidad y cuando se intuye su presencia todos los pobladores de Port Burdock corren a esconderse en sus

casas.

No tarda mucho Griffin en comprobar los numerosos inconvenientes de la invisibilidad, que le acarrearán consecuencias dramáticas. Para comenzar, no puede dormir porque, al ser sus párpados transparentes, aunque cierra los ojos sigue viendo y tiene que cubrirse los ojos con una sábana para conciliar el sueño. Tiene que ir desnudo para que sus ropas no le delaten, sufriendo las inclemencias del tiempo británico, por lo que piensa en viajar a un país cálido, como España o Argelia. Y pronto descubre que, aunque es invisible, los perros le huelen; tiene problemas al caminar por calles llenas

de gente con las que tropieza, deja las huellas de sus pies en el barro, al posarse la nieve en su cuerpo le delata, la lluvia le convierte en una llamativa burbuja, del mismo modo que le delata la niebla y el hollín que cae en algunos barrios. No sólo esto. Al comer, los alimentos en digestión se visualizan en su interior, como ocurre con el humo cuando fuma, delatando su presencia. Si lleva monedas en la mano, éstas aparecen flotando en el aire. Y, si le hieren, la sangre se hace visible al coagularse, pues sólo se han transformado sus tejidos vivos. Por no mencionar los problemas no resueltos que plantea su proceso de

reversibilidad, que también padeció dolorosamente el doctor Jekyll.

Por eso se lamentará Griffin al doctor Kemp: «Cuanto más pensaba en ello, Kemp, más claramente comprendía lo absurdo que es ser un hombre invisible y vivir en un clima frío y sucio y en una ciudad civilizada y llena de gente.»<sup>27</sup> Y cuando pondera ante Kemp los usos y ventajas de su condición invisible, buscando su alianza, añade. «No es muy útil para espionar, porque se hace ruido. Es de poca ayuda para robar en las casas ajenas (...). Sólo sirve en dos casos: es útil para escapar, es útil para aproximarse. Por lo tanto, es especialmente útil para matar.»<sup>28</sup> Y a

partir de esta constatación surge su proyecto de establecer un «Reinado del Terror» megalómano, para fundar la Era del Hombre Invisible.

Herido, Griffin ha ido a visitar al doctor Kemp, un antiguo compañero de universidad, para pedirle ayuda. Y ante él expone su relato autobiográfico, que se extiende del capítulo XIX al XXIV de la novela. Wells trata de ofrecer cierta base científica a la metamorfosis de Griffin, cuando explica que consiguió rebajar el índice de refracción luminosa de sus tejidos y líquidos orgánicos, hasta lograr alcanzar el del aire.<sup>29</sup> Y aunque el doctor Kemp es muy escéptico sobre la cuestión, admite que «en el mar

hay más cosas invisibles que visibles (...). Y en las aguas estancadas, también. Todos los seres que viven en ellos, chispas de gelatina transparentes e incoloras... Pero en el aire ¡no!».<sup>30</sup> Griffin explica que hizo primero un experimento con un gato, pero tuvo dificultades para invisibilizar sus garras y el pigmento en la parte posterior de sus ojos. Y luego hizo el ensayo con su cuerpo. Wells se tomó bastante seriamente la cuestión de la verosimilitud científica del proceso y formuló más tarde una autocrítica en una carta a Arnold Bennett, explicándole que su hombre invisible tendría que ser ciego, entre otras razones técnicas

porque la córnea del ojo debe ser necesariamente opaca para poder ver. Y otros críticos reprocharían a Wells que Griffin no se tomase la molestia de convertir también en invisibles los tejidos de sus ropas, para evitar el inconveniente de circular desnudo.

El doctor Kemp se niega a ser cómplice de Griffin y colabora en su linchamiento final. En su antagonismo, el primero representa al conservador sentido común social y el segundo al arriesgado aventurero científico, que se condena a una dolorosa marginalidad social, lo que inspira cierta simpatía del lector. Por otra parte, hay en realidad en Griffin dos identidades consecutivas,

como sucedía con el doctor Jekyll, el investigador con motivaciones científicas primero y, después, el solitario invisible, proscrito y finalmente megalómano. La negativa de Kemp a ayudarlo, sumada a sus frustraciones anteriores, desencadenan, en efecto, la agresividad megalómana de Griffin. Pero hay una lógica homeoestática en su reacción, pues la invisibilidad es una carencia o mutilación fisiológica y tiene cierta lógica que tal privación persiga como contrapartida o compensación un exceso de poder personal.

En el epílogo de su novela, Wells califica el proyecto de Griffin de

«inaudito y maligno experimento». Es un juicio moral inequívoco, que engloba no obstante varios aspectos. Como en la opinión de Sócrates, Wells condena la ambición de poder, que utiliza ventajosamente y egoístamente una facultad que los demás seres humanos no poseen. Se trata de una ventaja asocial y condenable, por ser antinatural y desleal en relación con los demás individuos. Al descalificar el sueño de la omnipotencia, mediante una gran concentración de poder en una persona, está también criticando Wells la voluntad de poder nietzscheana, entonces de especial actualidad, aunque poco divulgada por entonces en los

círculos filosóficos británicos. Y no sólo critica Wells, además, los errores predictivos de los científicos (las ventajas que Griffin esperaba no se confirman y aparecen en cambio muchos inconvenientes), sino que, como en *La isla del doctor Moreau*, afirma que la transgresión de ciertas leyes naturales conduce a aberraciones perversas, lo que implica la necesidad de algún control ético sobre las prácticas científicas.

En 1933 la Universal llevó a la pantalla la novela de Wells, confiando su dirección a James Whale, prestigiado por su reciente versión de Frankenstein. Constituyó, en realidad, una

reelaboración del tema de Wells, en forma de comedia negra, en la que el doctor Griffin alcanzaba la invisibilidad ingiriendo una droga llamada monocaína, que producía como efecto secundario una alteración de su mente que le conducía a la locura megalómana, como castigo por su ambición, e introducía además una frustrada novia del científico. Boris Karloff no quiso protagonizar *El hombre invisible* (*The Invisible Man*), porque su imagen no aparecería en la pantalla, por lo que supuso el debut ante las cámaras del actor teatral londinense Claude Rains, quien moduló con eficacia su voz y se valió magistralmente de la expresión

corporal —que no facial— cuando estuvo enfundado en ropas que le cubrían de la cabeza a los pies. Con excelentes efectos especiales de John P. Fulton, la presencia embozada de Rains evocó a veces los vendajes de otro personaje característico del cine de terror, la momia, que aquel mismo año había protagonizado otra producción de la Universal. De un modo didáctico, no exento de humor, Whale mostraba cómo el yo invisible de Griffin le conducía inexorablemente hacia la locura criminal, con planes para la dominación mundial. Al final, la naturaleza, en forma de fuego (que le hacía escapar de una casa en llamas) y de nieve (cuyas

huellas delataban su presencia), se vengaba de aquel ser antinatural, transformándolo por fin en natural, pues se convertía en visible al morir a causa de sus heridas en un lecho de hospital, acompañado de su novia. A Wells le agradó el film, pero objetó la idea de vincular la deriva psicológica del protagonista al efecto de una droga nociva.

El personaje de Wells reapareció en *El hombre invisible vuelve* (*The Invisible Man Returns*, 1940), de Joe May, en la que Sir George Radcliffe (Vincent Price), condenado a muerte por un crimen que no cometió, se dirigía a su amigo el doctor Frank Griffin (John

Sutton), hermano del científico que logró la invisibilidad, para pedirle que le convirtiera en invisible para aclarar el caso. *La mujer invisible* (*The Invisible Woman*, 1940), de Edward Sutherland, tuvo en cambio tratamiento de comedia, al presentar a un científico (John Barrymore) que convertía de modo intermitente a una modelo (Virginia Bruce) en invisible, atrayendo la codicia de espías extranjeros. En *The Invisible Man's Revenge* (1944), de Ford Beebe, el protagonista (Jon Hall) conseguía que un científico le hiciera invisible para obtener una propiedad y, puesto que el doctor se negaba a convertirle luego en visible, le mataba. En 1951 apareció la

parodia *Abbott and Costello Meet the Invisible Man*, de Charles Lamont. La producción alemana *El hombre invisible* (*Der Unsichtbare*, 1963), de Raphael Nussbaum, mostraba cómo unos bandidos capitaneados por un criminal (Ivan Desny) intentaban apoderarse de la fórmula del profesor Vogel (Hans von Borsody) para alcanzar la invisibilidad. En la coproducción hispano-italofrancesa *El hombre invisible* (1970), de Anthony M. Dawson (Antonio Margheritti), una banda de gangsters intentaba apropiarse de la fórmula de un científico, que poseía además un filtro de invisibilidad. Existen varias series de televisión sobre

el asunto, hechas en Inglaterra (1958-59) y Estados Unidos (1975-76), de las que la mejor es la de la BBC de 1984.

La Columbia produjo en el año 2000 *El hombre sin sombra (Hollow man)*, de Paul Verhoeven, una fantasía en la que el científico Sebastian Caine (Kevin Bacon), mirón compulsivo y director de un proyecto que está experimentando con la invisibilidad de animales, ante las reticencias del comité militar del que dependen sus investigaciones, decide ensayar el proceso con su cuerpo. Alcanza la invisibilidad, pero no consigue volver a su estado natural, enloquece y mata a sus colaboradores, hasta que su ex novia (Elisabeth Shue)

consigue destruirle, en una cinta repleta de espectaculares efectos visuales de producción digital.

## **El hipnotizador ambulante**

Entre diciembre de 1919 y enero de 1920 se rodó en Berlín la película fundacional del cine expresionista alemán, *El gabinete del doctor Caligari* (*Das Kabinett des Doktor Caligari*), un drama en seis actos estrenado en el mes de febrero, dirigido por Robert Wiene, que mostraba los asesinatos que un feriante nómada, el doctor Caligari (Werner Krauss), hacía cometer a su

médium Cesare (Conrad Veidt), sometido a sus órdenes hipnóticas. En 1995 la Stiftung Deutsche Kinemathek publicó su guión original, adquirido a la viuda de Werner Krauss, permitiendo un mejor conocimiento de un film rodeado hasta entonces de muchas leyendas y malentendidos.

El origen de la idea central de *El gabinete del doctor Caligari* fue complejo. El poeta checo Hans Janowitz, uno de sus dos coguionistas, ha explicado que, paseando una noche por una feria en Hamburgo, oyó una risa femenina que surgía de unos matorrales. Cuando pasó un poco después por el mismo lugar, vio emerger entre aquel

follaje, como una sombra, a un burgués de aspecto respetable. Al día siguiente leyó en la prensa que se había cometido un crimen sexual en aquel lugar. Sospechando que la joven asesinada pudo ser la muchacha cuya risa le llamó la atención, decidió asistir al entierro. Y allí vio de nuevo a aquel burgués, de quien tuvo la impresión de que también le reconocía.

El coguionista del proyecto fue Carl Mayer, figura clave del futuro cine alemán, hijo de un hombre de negocios arruinado en los casinos de Montecarlo, quien más tarde se suicidó. Como puede observarse, en ambos casos se asistió a una contradicción entre una figura de

aparición respetable y una doble vida infamante, como ocurriría con el protagonista de su guión. El proyecto acabó por adquirir forma definitiva después de que ambos asistieran a un espectáculo de hipnotismo que les impresionó, una actividad que la naciente terapia psicoanalítica había puesto de moda por aquellos años.

Según la versión difundida por Kracauer y admitida durante muchos años,<sup>31</sup> Robert Wiene manipuló el guión original, añadiéndole un prólogo y un epílogo que convirtieron la historia original, que pretendía ser una denuncia de la tiranía del Estado alemán que envió a sus jóvenes a matar y a morir en

la Primera Guerra Mundial, en la fantasía imaginada por un loco, quien la narraba en el interior de un manicomio a otra persona, confundiendo al director de su clínica con el malvado doctor Caligari. De este modo, concluye Kracauer, un film revolucionario se convirtió en conformista. Esta teoría, muy coherente con la tesis de Kracauer según la cual el cine alemán de la época ilustró el drama de su burguesía desgarrada entre el caos y la tentación de la tiranía política, aparece desmentida por el guión original. Pues también el guión original tiene un prólogo del mismo narrador, aunque situado tras una cena apacible, y lo que

aquí nos importa es la película tal como se realizó y exhibió, pues los guiones no son más que etapas transitorias e instrumentales al servicio de un producto audiovisual final.<sup>32</sup>

*El gabinete del doctor Caligari* comienza en un parque, en el que aparece sentado el joven Francis (Friedrich Feher) junto a un hombre mayor. Ante ellos pasa caminando y ensimismada como una sonámbula Johanna (Lil Dagover) y Francis le dice a su interlocutor que es su prometida. A continuación, añade: «Lo que ella y yo hemos vivido es de lo más extraño.» Y entonces se inicia el *flash-back* narrativo en el que Francis cuenta su

historia. Se abre esta rememoración con un rótulo que indica: «La pequeña ciudad en la que nací». Aparece una escena de feria y Caligari llega a la ciudad, para ir a continuación al ayuntamiento, con el objetivo de pedir una licencia municipal para instalar la exhibición de su sonámbulo. El secretario municipal le trata con displicencia y malos modos, lo que irrita a Caligari. Y a la noche siguiente este funcionario aparece asesinado. Francis y Alan (Hans-Heinz von Twardowski), dos estudiantes amigos y enamorados de Johanna, asisten en la feria a la exhibición de Cesare, el sonámbulo de Caligari. Éste indica a su

audiencia que Cesare tiene dones proféticos (como el autómeta turco que se exhibía en un cuento de Hoffmann) y Alan le pregunta: «¿Cuánto tiempo viviré?» Cesare responde: «Hasta el alba.» Alan queda conmocionado por aquella réplica y, efectivamente, aquella noche es apuñalado en su lecho, mostrando Wiene el crimen mediante la sombra del asesino en la pared. La detención de un malhechor que iba a asesinar a una anciana aparta de momento las sospechas de Caligari y de Cesare, pero a instancias de Francis, el padre de Johanna, que es médico, va a visitar a Caligari y a su médium en la feria, no encontrando nada anormal.

Johanna, extrañada por la tardanza de su padre en regresar a su casa, va a buscarle a la feria y Cesare la mira, lo que le produce una gran turbación. Aquella noche va a asesinarla a su dormitorio, pero al contemplarla queda fascinado y la rapta, llevándola por los tejados, en una iconografía tributaria del tema de la bella y la bestia, que anticipa la imaginería de King Kong. Perseguido, Cesare abandona a Johanna en la calle y, exhausto, fallece en un bosque. Su cuerpo será encontrado más tarde por los vecinos.

Caligari, perseguido, se refugia en un manicomio y tras él va Francis. Allí se encuentra con que el doctor es el

director de la clínica. Francis informa a los médicos de la verdadera identidad del doctor y, cuando éste duerme, figonean sus papeles y encuentran un viejo tratado de sonambulismo de la Universidad de Upsala, en el que se narra la historia de un místico llamado Caligari, que en 1703 recorrió con un sonámbulo llamado Cesare ciudades del norte de Italia, dejando un reguero de misteriosos asesinatos. Luego encuentran su diario personal, en el que relata la admisión de un sonámbulo en su clínica, lo que le alienta grandes expectativas para experimentar con él.

Y aquí empieza un nuevo *flash-back*, dentro del relato retrospectivo

principal de Francis, que visualiza la llegada del sonámbulo Cesare a la clínica y las intenciones de Caligari para ensayar su proyecto criminal con él.

Tras este *breve flash-back* desvelador de la personalidad criminal de Caligari, Francis se enfrenta a él en su despacho, desenmascarándole. Sus médicos le ponen una camisa de fuerza y lo encierran en una celda.

Aquí concluye el *flash-back* principal, con el relato retrospectivo de Francis, y la acción vuelve al parque inicial. Francis y su interlocutor van a la sala central del manicomio y pasean entre sus pacientes. De pronto irrumpe

en la sala el director de la institución y Francis, furioso, le acusa de ser el malvado doctor Caligari. El director, complacido y con aire bondadoso, afirma: «He comprendido por fin su locura. Me toma por el místico Caligari. Ahora ya sé cómo curarle.»

Rudolph Meinert, jefe de producción de los Estudios Decía, eligió como escenógrafos de la película a Hermann Warm —quien afirmaba que «los films deben ser grabados que cobran vida»—, Walter Róhrig y Walter Reimann, miembros del grupo Sturm, quienes decidieron diseñar para la película unos decorados en tela pintada y de estilo expresionista, que Meinert aceptó, pues

suponían una economía importante para la producción. El expresionismo, un movimiento plástico y teatral surgido en Munich hacia 1910, era una derivación germana del espíritu romántico, que proponía representar las formas del mundo como percibidas a través del filtro subjetivo y emocional del artista. Esta opción era funcional para la historia, por otra parte, pues el desquiciamiento de sus decorados correspondía a la imaginación subjetiva de un narrador loco.

De este modo se crearon unos decorados fuertemente distorsionados, con perspectivas falsas, profusión de líneas oblicuas, ángulos agudos y

estructuras flechiformes, que creaban además una atmósfera angustiosa y claustrofóbica. Así, el funcionario municipal se sentaba en un taburete muy alto, que era expresión simbólica de su poder, dotando al objeto de una impregnación animista. En razón de las restricciones eléctricas de la posguerra decidieron pintar luces y sombras en los decorados, lo que les daba un aspecto teatral. La luz proyectada en el suelo por una farola callejera, por ejemplo, precedía a su encendido por el farolero. Pero este artificio se combinaba con luces y sombras reales, creando un clima desquiciado. Así, la primera vez que Caligari mostraba a Cesare en

público, su rostro recibía una intensa iluminación desde abajo, dándole un aspecto amenazador. Y el asesinato de Alan se presentaba a través de la sombra de Cesare con su puñal en la pared de su dormitorio. En este contexto plástico tan antinaturalista, sólo las figuras muy maquilladas y estilizadas de Caligari y de Cesare resultaban estéticamente congruentes, mientras que se producía una disonancia estética cuando comparecían personajes realistas. El gabinete del doctor Caligari supuso un punto de partida del expresionismo cinematográfico de matriz teatral, que se completaría luego con el expresionismo pictórico de

Murnau y el arquitectónico de Fritz Lang, e hizo que la crítica francesa, entusiasmada, acuñase la expresión caligarismo para referirse a este innovador cine que llegaba de Alemania.

Caligari es presentado como un arquetipo de «burgués respetable», cuya apariencia esconde una identidad inconfesable. Su nombre fue tomado de la correspondencia de Stendhal, de un oficial de este nombre que el escritor conoció en la Scala de Milán, y su aspecto se inspiró en el rostro anciano de Schopenhauer. La respetabilidad de este personaje estaba representada por su título de doctor y, tipológicamente,

por su chistera burguesa, sus gafas de persona sabia, su levita, su bastón y sus guantes. Aparecía a veces con capa, otra prenda burguesa, aunque permite también la ocultación del rostro y el engaño. Pero Caligari era un médico extranjero, que llegaba a Holstenwall sin pasado, desarraigado, lo que podía encender sospechas. Practicaba además la hipnosis, muy divulgada entonces gracias a los tratamientos de Freud, pero el hipnotismo, más que una metáfora del poder, es en la película un sistema de tiranía autoritaria. Y, en efecto, Caligari inició en el cine alemán una procesión de tiranos, a la que poco después se uniría el doctor Mabuse, gracias a Fritz

Lang, un hombre de negocios y genio del mal que también utilizaba el hipnotismo como arma de poder.

Pero Caligari, burgués respetable, viaja por las ferias en compañía de Cesare y en él delega sus pulsiones destructivas. Cesare constituye el lado inconfesable de Caligari, el depositario de su maldad delegada. Cesare, con la cara muy blanca, propia de un cadáver, y vestido enteramente de negro, cual figura enlutada, ofrece un aspecto andrógino, que hace de él más una abstracción —el mal— que una persona. Como símbolo de la agresividad inconsciente está caracterizado plásticamente como una figura rectilínea

y angulosa, con sus párpados inferiores maquillados como triángulos. Cesare inspira a la vez miedo (es un asesino) y ternura (es una indefensa víctima del poder de Caligari). El imperativo criminal que habita en Cesare anuncia al Peter Lorre de *M* y es, a la vez, precursor de los zombis que aparecerán en el cine norteamericano desde 1932.

El obeso Caligari y el flaco Cesare componen un dúo en el que el primero actúa como fachada y el segundo encarna su trastienda inconfesable. Son, en pocas palabras, el doctor Jekyll y Mr. Hyde disociados. Caligari exhibe a Cesare durante el día y éste comete asesinatos durante la noche. Esta

dualidad se corresponde también a una división del trabajo social entre el poder y su ejecutor. Para un pesimista, esta complementariedad ilustraría la lógica de los contrarios, según la cual toda virtud incuba la semilla de su corrupción.

En los últimos años se ha llamado la atención sobre la escena en que se produce el encuentro entre Johanna y Cesare. Recordemos la situación. Buscando a su padre, Johanna va a la barraca de feria de Caligari, quien le hace entrar y le muestra a Cesare. El médium abre los ojos y ambos se miran durante unos segundos. La reacción histérica de Johanna ha sugerido que

este contacto visual tan intenso ha actuado como una chispa para su deseo. Se trataría así de una críptica confirmación de la atracción ejercida por el mal, o la detección por parte de Johanna de la parte tierna e indefensa del personaje esclavizado. De ser cierta esta hipótesis, Cesare habría mediado entre el deseo insatisfecho de Caligari —tal vez impotente— y Johanna. Esta situación tiene su corolario en la siguiente, cuando Cesare va a matar a la chica y queda cautivado por su belleza, lo que le lleva a desobedecer al padre y raptarla para sí.

Y el conocimiento actual del guión permite todavía darle la vuelta al

argumento y proponer nuevas hipótesis, sobre todo teniendo en cuenta que el expresionismo, un estilo estético en el que impera la subjetividad radical, es un eficaz desestabilizador del sentido. Al final, el director de la clínica (interpretado por el mismo actor que Caligari) tiene un aspecto bondadoso y paternal, sin maquillaje, pero nos queda la duda de si es finalmente un psiquiatra responsable o un perverso criminal que oculta su verdadera identidad. ¿No se tratará de su última simulación? ¿Hay dos doctores o uno solo que se metamorfosea de director de clínica psiquiátrica a feriante asesino, como le sucede al doctor Jekyll? Al acabar,

¿cómo sabemos de verdad si el director del manicomio es un impostor o un asesino?, ¿quién tiene la razón, Francis como denunciante, o el doctor como terapeuta?, ¿quién es más fiable, el Francis del principio o el doctor del final? Nunca llegará a saberse, como nunca llega a saberse el nombre auténtico del doctor que dirige la clínica.

## **El justiciero enmascarado**

Muchos aventureros de la cultura popular han basado su atractivo en una doble personalidad secreta y contradictoria, como héroes bifrontes

que parecen un eco de la imagen del dios Jano, que los romanos representaban siempre con dos caras opuestas y que, como ya vimos, F. W. Murnau asoció también al mito del doctor Jekyll y Mr. Hyde.

Para no remontarse a épocas más lejanas, recordemos que en el pasado siglo hicieron fortuna bastantes mitos basados en una doble identidad secreta, como la Pimpinela Escarlata (*The Scarlet Pimpernel*), personaje que brotó de la pluma de una escritora inglesa de origen húngaro, Emmuska, baronesa Orczy, quien primero le dio vida en 1903 en el escenario teatral, con la colaboración de su marido, Montagu

Barstow, antes de publicar en 1905 su primera novela protagonizada por él, cuyo inmenso éxito hizo que siguieran otras diez secuelas entre 1906 y 1940. Se trataba de un aristócrata británico, Sir Percy Blakeney, quien bajo la apariencia de frivolidad y apatía ocultaba la personalidad valerosa de la Pimpinela Escarlata, que encubierto por los más diversos disfraces conseguía salvar a aristócratas franceses amenazados por la guillotina de Robespierre y pasarlos a Inglaterra, en lucha permanente con Chauvelin, embajador de Francia en Londres. En 1934 fue llevado a la pantalla por Harold Young, interpretado por Leslie

Howard, teniendo como antagonista a un Chauvelin que encarnó Raymond Massey. Tras la secuela *The Return of Scarlet Pimpernel* (1937), de Hans Schwarz y con Barry K. Barnes, el estallido de la Segunda Guerra Mundial hizo que el tema se actualizase en *Pimpernel Smith* (1941), dirigida y protagonizada por Leslie Howard, esta vez en el papel del distraído profesor universitario Horatio Smith, que ayuda valerosamente a los fugitivos de la Gestapo en el continente. El cine volvería a recurrir a él en *The Elusive Pimpernel* (1950), de Michael Powell y Emeric Pressburger, con David Niven como protagonista, y en *The Scarlet*

*Pimpernel* (1982), de Clive Donner y con Anthony Andrews.

Otro personaje recordable en este apartado fue Scaramouche, lanzado en 1921 por Rafael Sabatini, un escritor italiano residente en Inglaterra y de lengua inglesa. Lo que hizo Sabatini en realidad fue reciclar un viejo personaje, el protagonista de *Vita di Scaramuccia*, escrita en 1695 por Angelo Constantini, en la que el referente era un popular personaje napolitano de la *Commedia dell'arte*, un intrigante capitán aristocrático vestido de negro, de pasado oscuro y tormentoso y muy hábil en el manejo de la espada. En el área francófona fue conocido como

Scaramouche y en 1891 subió a los escenarios franceses en la pantomima-ballet *Scaramouche*, de André Messager. Sabatini lo convirtió en un abogado justiciero llamado André Louis Moreau, durante las turbulencias de la Revolución Francesa, quien esconde su identidad en una compañía teatral italiana bajo el disfraz de Scaramouche, alternando la escena y la espada. También este personaje bifronte ha conocido varias versiones cinematográficas, la dirigida en 1923 por Rex Ingram con Ramon Novarro como protagonista, la de George Sydney en 1952 con Stewart Granger y *La máscara de Scaramouche*, que en 1963

dirigió el español Antonio Isasi Isasmendi, con Gerard Barray en el papel central. Este modelo de doble identidad secreta sería también el adoptado por el justiciero enmascarado conocido como El Zorro, un personaje con dos rostros, el del frívolo, flemático, ocioso e hipoviril don Diego Vega, hijo de un hacendado, y el del valeroso e hiperviril Zorro, una especie de Robin Hood hispano-californiano, cuyos lances estuvieron legitimados por la nobleza social de sus acciones, en favor de los más humildes y explotados. Este personaje fue creado por Johnston McCulley en su serial de cinco capítulos *The Curse of Capistrano*, publicado en

1919 en la revista *All Story Weekly* y cuyo éxito motivaría la secuela *Further Adventures of Zorro*. Investigaciones recientes del profesor Fabio Troncarelli sostienen que El Zorro es un personaje de cuño masónico, siendo la Z el signo semítico Ziza, símbolo de la luz y la energía vital, y su lucha justiciera está, por demás, de acuerdo con los ideales de la francmasonería. Según su tesis, McCulley, que era francmasón, se inspiró en el protagonista de la novela *Memorias de un impostor*, el rebelde Diego de la Vega, que recogiendo tradiciones locales escribió el general mexicano Vicente Riva Palacio, quien también era francmasón. El círculo se

cerraría al constatar que su primera versión cinematográfica apareció escrita por el guionista Elton Thomas, seudónimo del actor y productor Douglas Fairbanks, maestro de la logia 528 Oriente de Beverly Hills.

El 28 de marzo de 1920 Fairbanks contrajo matrimonio con Mary Pickford y, durante su viaje nupcial por Europa, leyó *The Curse of Capistrano*. A su regreso a Hollywood, y rompiendo estridentemente la línea de sus precedentes comedias urbanas con personajes contemporáneos, contrató a Fred Niblo para que le dirigiera durante el mes de octubre en *La marca del Zorro* (*The Mark of Zorro*, 1920), una

reelaboración del mito original, para lo que requirió —era la primera vez que se hacía en Hollywood— un maestro de esgrima, el profesor belga Henry J. Uyttenhove.

Los rótulos iniciales de *La marca del Zorro* informan de que en California, hace cerca de cien años, apareció un jinete enmascarado, protector del pueblo y azote de sus opresores sanguinados. Don Diego Vega encarna su doble personalidad secreta con un acentuado contraste tipológico. Su aspecto es afectado y acobardado, viste ropa decadente, inhala rapé, es perezoso y bosteza con frecuencia. Unos rizos capilares sobre la frente y una peca bajo

el labio componen su imagen blanda y desvirilizada. Cuando aparece como el Zorro se muestra en cambio combativo, ágil y dinámico. Lleva entonces un bigote postizo (atributo de virilidad) y cubre su cabeza con un pañuelo negro anudado y un sombrero de ala ancha del mismo color, un antifaz negro disimula sus facciones y viste traje, fajín, guantes y capa negros, y va armado con un revólver y una espada, que maneja con mano maestra, rasgando una Z en las paredes o la piel de sus enemigos, a modo de firma.

La aventura argumental de la película, además de enfrentar al Zorro con las depredadoras tropas del

gobernador de California, se teje en torno a la relación sentimental del protagonista con Lolita (Marguerite de la Motte), la hija del noble hacendado Carlos Pulido (Charles Hill Mailes), víctima de la rapacidad fiscal del gobernador (George Periolat). El padre de Diego le reprende por su holgazanería y soltería, que le impide perpetuar el apellido de la familia, y Diego corteja a Lolita sin entusiasmo y con pésimos resultados, sugiriendo incluso una posible tendencia homosexual. Pero, al mismo tiempo, el Zorro encandila a la chica e incluso irrumpen en su casa cuando el capitán Ramón iba a forzarla, obligando al

militar, tras un duelo a espada, a que le pida disculpas. Al final, tras ser arrestada la familia Pulido y liberada luego por el Zorro, cuando las tropas del gobernador irrumpen en su casa, Diego se transforma en un valeroso espadachín y demuestra públicamente que él es el verdadero Zorro. Hace abdicar públicamente al gobernador de California, clava su espada con un «hasta que vuelva a necesitarte» y besa a Lolita tapándose discretamente las caras con un pañuelo.

A los críticos norteamericanos de la época les desconcertó el cambio operado en Douglas Fairbanks, su abandono de las comedias urbanas

contemporáneas, pero no tardaría en comprobarse que esta estrategia cosmopolita resultó eficaz para alcanzar con éxito a los públicos internacionales, hasta entonces reticentes a su imagen doméstica. Muchos elementos de este espadachín justiciero volverían a reaparecer en los protagonistas de *D'Artagnan y los tres mosqueteros* (*The Three Musketeers*, 1921), de Fred Niblo, y *Robin de los bosques* (*Robin Hood*, 1922), de Allan Dwan. Eileen Bowser escribió al respecto que «*La marca del Zorro* es un film de transición. El Zorro es todavía el exuberante norteamericano de 1920 en un traje de época. La ubicación del

romance en el reciente pasado de América, en la California todavía mexicana, y sus detalles históricos están interpretados con libertad».<sup>33</sup> Faltaba añadir el carácter fundamental del subtexto sexual de la historia, marcada por el aparente déficit libidinal del protagonista, que permitía una proyección gratificadora a su público masculino, sugiriéndole el vigor erótico de su potencialidad oculta.

En 1925 Fairbanks retomó este personaje en *Don Q el hijo del Zorro* (*Don Q, Son of Zorro*), basada en la novela *Don Q's Love Story*, de K. y Hesketh Prichard, y con el guión escrito por Johnston McCulley, el padre de su

saga literaria, y la dirección confiada a Donald Crisp. En esta ocasión Don Q regresa a España desde California, en viaje de estudios y para ocupar su lugar como primogénito y heredero de su familia, y allí asombra al pueblo y a la familia real con sus habilidades, además de enamorarse de Dolores de Muro (Mary Astor). Acusado injustamente de haber asesinado en Madrid al archiduque de Austria, es perseguido y acosado por las tropas del gobernador, por lo que su padre, en California, decide viajar a España para ayudarlo. Douglas Fairbanks se desdobra así en el padre (en California) y en su hijo (en España), pero el primero, a su vez, se

desdoblará, cuando llegue a España, en el Zorro enmascarado, creando un efecto de desdoblamiento multiplicador que les llevará a actuar juntos en la escena final en que hacen frente a los soldados del gobernador. Puesto que se nos informa de que la acción transcurre treinta años después de la del film anterior, el padre tiene ya cincuenta años (el actor tenía entonces cuarenta y dos), lo que permite introducir el interesante tema del envejecimiento del héroe. Como novedad, esta aventura introdujo el látigo como arma ofensiva y como instrumento lúdico, un utensilio que recuperaría Indiana Jones a finales de siglo. Y es reseñable que la puntillosa

Censura española de la época reubicó la acción del film en un México improbable.

Durante el cine sonoro la modesta productora Republic se apoderó de esta figura para hacerla protagonizar varios seriales, como *Zorro Rides Again* (1937), de William Witney y John English, en doce episodios y con John Carroll como protagonista, y *Zorro Fighting Legion* (1939), de los mismos directores y también en doce episodios, pero con Reed Hadley en el papel central. En 1940, el mismo año en que el personaje saltó también a los cómics, la Twentieth Century Fox produjo *El signo del Zorro* (*The Mark of Zorro*), dirigida

por Rouben Mamoulian. Esta versión comienza en Madrid, donde Diego Vega (Tyrone Power) estudia la carrera militar, antes de regresar a Los Ángeles, ciudad de la que su padre era alcalde, pero ha sido sustituido por Luis Quintero (J. Edward Bromberg), odiado por el pueblo a causa de sus abrumadores y arbitrarios impuestos, y asesorado por el maquiavélico capitán Esteban (Basil Rathbone). Diego adopta a su llegada a California una personalidad afectada e hipoviril, mientras actúa por otra parte como Zorro justiciero contra el alcalde y sus agentes. Para tejer una alianza política, el alcalde propone que Diego se case

con su sobrina Lolita (Linda Darnell), que admira al Zorro pero a quien desagrada la displicente y ociosa personalidad de Diego. Pese a su disgusto, se formaliza el compromiso matrimonial durante una cena, pero aquella noche, visitando el dormitorio de Lolita, Diego revela a la chica su doble identidad, diciéndole: «Tengo que fingir lo que no soy para poder cumplir lo que me he propuesto.» Organiza una sublevación popular y hace que el alcalde presente públicamente su dimisión, transmitiendo su cargo al padre de Diego. Luego lanza y clava su espada en el techo.

Tras esta versión, que alcanzó gran

éxito, el personaje apareció todavía en *La venganza del Zorro* (1961), del español Joaquín Romero Marchent y con Frank Latimore y María Luz Galicia; en la producción televisiva *The Mark of Zorro* (1974), de Don McDougall y con Frank Langella; en la coproducción franco-italiana *Zorro* (1975), de Duccio Tessari y con Alain Delon y Stanley Baker, y en la parodia homosexual *Zorro, the Gay Blade* (1981), de Peter Medak. La última versión hasta la fecha ha sido la producción de Amblin Entertainment (Steven Spielberg) titulada *La máscara del Zorro* (*The Mask of Zorro*, 1998), de Martin Campbell y con Anthony Hopkins en el

papel de un Zorro crepuscular, enfrentado al gobernador español de California y encarcelado por él, quien pasa el relevo de su función justiciera a un bandido llamado Alejandro Murrieta (Antonio Banderas), quien desbaratará los planes del ex gobernador, seducirá a su hija y acabará casándose con Elena, la hija del viejo Zorro (Catherine Zeta-Jones). Realizada con sentido del humor, su *gag* más feliz mostró la capacidad de Banderas para desnudar a una mujer usando sólo la punta de su espada, investida de súbito furor fálico.

El Zorro resulta muy relevante para la cultura de masas española, pues fue la figura que inspiró a José Mallorquí su

famoso Coyote, en una época en la que, debido a la Segunda Guerra Mundial y con España en una posición política periférica, era difícil adquirir derechos de autor en el extranjero. Le bautizó con el nombre de otro mamífero carnívoro propio del territorio en que operaba el Zorro. El Coyote fue también un héroe enmascarado hispano-mexicano, de doble personalidad y ubicado también en California, que encubría en realidad la personalidad del hacendado don César de Echagüe, y marcaba a sus enemigos con un disparo que les arrancaba el lóbulo de la oreja (el equivalente de la Z rasgada en la piel de los enemigos del Zorro). Mallorquí

publicó una primera novela sobre este personaje en 1943, titulada *El Coyote* y firmada con el seudónimo Carter Mulford. El anuncio en 1944 del estreno en España de *El signo del Zorro*, de Mamoulian, debió de decidirle a proseguir aquel filón, pues ese mismo año apareció ya *La vuelta de El Coyote*, firmada con su propio nombre y editada por Germán Plaza. El ciclo llegaría a contar con 192 novelas y en 1947, que fue el año de su apogeo, vio nacer también su figura en los cómics, siendo Francisco Batet su principal ilustrador. Y en 1954 desembarcó en el cine, en dos coproducciones hispano-mexicanas encubiertas, tituladas *El Coyote* y *La*

*justicia del Coyote*, dirigidas por Joaquín Romero Marchent e interpretadas ambas por Abel Salazar y Gloria Marín.<sup>34</sup> Su última aparición en la pantalla ha sido encarnada por José Coronado en *La vuelta del Coyote* (1998), de Mario Camus.

## **Dobles figurativos**

La instalación de los cómics, desde sus orígenes, en el ámbito de la cultura de masas y sin ambiciones elitistas, les permitió una ilimitada libertad imaginativa, sin ningún género de inhibiciones. Ejemplos característicos de tal libertad fueron el Hombre

Enmascarado (*The Phantom*, 1936) y Superman (1938), dos personajes cuya estructura tipológica fabulosa se asentó también en el equívoco de una doble identidad secreta. Consecuentes con la libertad imaginativa de sus autores, los héroes del cómic, por regla general, no envejecen y son inmortales, ventajas de las que no gozan ni sus dibujantes ni las estrellas del mundo del espectáculo. Pero El Hombre Enmascarado, como vamos a ver, constituye precisamente una excepción atípica a esta regla, aunque las apariencias se empeñen en ocultar esta condición.

El Hombre Enmascarado fue una invención del guionista norteamericano

Lee Falk, quien en 1934 había ideado otra de gran calado, Mandrake (Merlin, el mago moderno, en España). Dibujado por Ray Moore, *El Hombre Enmascarado* inició su publicación en *The New York American Journal* del 17 de febrero de 1936 (en una tira hoy famosa de tres viñetas que sintetizaban el origen histórico del mito). Herido gravemente durante la Segunda Guerra Mundial, Ray Moore quedó imposibilitado para seguir dibujando aquel personaje y se negó a someterse a una delicada intervención quirúrgica sobre su sistema nervioso, que tal vez le habría permitido recuperar su capacidad para el dibujo, por lo que fue sustituido

por su ayudante Wilson McCoy. Pero al fallecer McCoy en 1961, la agencia King Features Syndicate, propietaria de los derechos sobre el personaje, convocó un concurso —práctica no infrecuente en estos casos— para elegir al dibujante sucesor. En este concurso (del que se dice que se presentó también Ray Moore) fue elegido Sy Barry.

De modo que *El Hombre Enmascarado* ha ido sobreviviendo, como es usual en los cómics, a sus propios dibujantes, y podrá hacerlo por los siglos de los siglos, sin acusar una sola arruga de envejecimiento en su rostro. La leyenda asegura que el Hombre Enmascarado es inmortal, pero

los lectores asiduos de la serie saben que este señor de la selva y rey de una tribu de pigmeos no lo es. Su estirpe justiciera fue fundada hace cuatro siglos por Sir Christopher Standish, superviviente de un ataque de los piratas Sing al barco mercante capitaneado por su padre, y arrojado exhausto a una playa del golfo de Bengala, en la que encontró también el cadáver del asesino de su progenitor. Animado por un impulso justiciero, juró sobre el cráneo del malhechor dedicar su vida a luchar contra la piratería, la crueldad y la injusticia. Cual un atributo de realeza, este imperativo se fue transmitiendo de generación en generación, de tal modo

que el Hombre Enmascarado, que en realidad eran muchos hombres distintos —padre, hijo, nieto, biznieto, etc.—, adquirió el carisma y la aureola de la inmortalidad. Las mutaciones físicas de los sucesivos Hombres Enmascarados no son reconocibles gracias al traje adherente de color violeta —transmutado en rojo o naranja en muchas traducciones— en que se enfunda y a su curioso antifaz, que autoriza a los dibujantes a mostrar al personaje sin pupilas, lo que contribuye a despersonalizar al individuo en favor del refuerzo del mito de la estirpe. A ello se le añade el anillo con una calavera, que se estampa con puñetazos

en el rostro de los malhechores, transmitido también de generación en generación.

En este caso, por lo tanto, el eje del enigma de la doble identidad secreta del personaje es de naturaleza generacional y diacrónica. Pero la aparente inmortalidad del mito puede dar pie a situaciones muy apuradas, como le ocurre al vigésimo Hombre Enmascarado cuando unos indígenas le piden que repita las hazañas físicas casi sobrehumanas que, en realidad, efectuó un hercúleo antepasado suyo. A la identidad otorgada secretamente por el eje transgeneracional hay que añadir, además, otra doble identidad del

protagonista, pues cuando se desprende de su traje y su máscara y se relaciona con la sociedad occidental pasa a llamarse Kit Walker, apellido derivado del verbo utilizado en su apelación selvática *The Ghost Who Walks* [El fantasma que camina], significando *walker* en castellano caminante. De manera que en la estructura mitopoética del personaje conviven, compenetrados en el mismo sujeto, un equívoco diacrónico y otro sincrónico.

En 1972 Lee Falk publicó una novela titulada *The Story of Phantom*,<sup>35</sup> que relató la historia del Hombre Enmascarado vigésimo primero, aclarando muchos detalles de la dilatada

saga mitopoética de este personaje transgeneracional. Así pudo saberse que el tercer miembro de la estirpe trabajó a las órdenes de Shakespeare; que el sexto se casó con Natala, reina de Francia; que la Playa de Oro y la Cabaña de Jade fueron un regalo del emperador africano Joonkar al séptimo; que el decimoséptimo tenía una hermana gemela llamada Julie, y que la madre del vigésimo primero era hija de un arqueólogo que se extravió en la selva buscando la ciudad perdida de Pheenix. Aunque, afortunadamente, siguieron persistiendo muchas zonas oscuras, pues el verdadero hábitat del personaje no es tanto la selva como un mundo mágico-

figurativo, que es el propio de los sueños. Y no podía ser de otro modo en el caso de un personaje occidental que es rey de una temible tribu de pigmeos, que habita en una gruta en forma de calavera, morada en el corazón del impenetrable *Deep Woods* [Selva profunda] —verdadera reserva onírica del mundo—, que conserva entre sus tesoros la copa de Alejandro Magno tallada en un diamante, el áspid de Cleopatra y la espada del rey Arturo, que marca a sus enemigos con el emblema infamante de una calavera, que se baña en una playa cuya arena está formada por polvo de oro y que frecuenta la Isla del Edén, donde los

felinos carnívoros y feroces juegan con las gacelas y se alimentan de la carne de los peces. También *El Hombre Enmascarado* fue llevado al cine por la Columbia en 1943, en un serial de quince episodios titulado *The Phantom*, dirigidos por B. Reeves Eason y con Tom Tyler en el papel protagonista. Mostraba cómo el profesor Davidson y su hija Diana buscaban en África la ciudad perdida de Zoloz, de la que se aseguraba que albergaba un gran tesoro. Pero tenían que enfrentarse a unos villanos, a los que el Hombre Enmascarado derrotaba devolviendo la paz a la jungla. De 1996 fue otro *The Phantom*, dirigido esta vez por Simon

Wincer en color, con el protagonista (Billy Zane) haciendo frente a una banda capitaneada por Xander Drax (Treat Williams), que trataba de reunir los tres legendarios cráneos de Tuganda, dispersados por los piratas Sing, lo que le otorgaría un gran poder. La aventura da pie además a un idilio entre el protagonista y Diana Palmer (Kristy Swanson), un personaje femenino habitual en sus viñetas.

Todavía más famoso y perdurable que *El Hombre Enmascarado* resultaría *Supermán*, ideado en 1933 por Jerry Siegel, quien en plena Depresión incubó un personaje cuyos superpoderes actuasen enérgicamente como un

consolador social y, para ello, propuso una potenciación sobrehumana de las facultades físicas de su admirado Douglas Fairbanks en la pantalla. Su amigo Joe Shuster dibujó las primeras láminas, pero ninguna empresa se animó a editarlas, de manera que no aparecieron hasta el ejemplar de junio de 1938 de la revista *Detective Comics*, publicación que se convirtió en modelo para la fórmula de *comic-books*. Aunque las viñetas explicando el origen mítico del personaje estaban confeccionadas, fueron suprimidas y no se publicarían hasta 1939, en el primer número de la revista *Superman*. En 1940 ya vendía 1.400.000 ejemplares mensuales y su

presencia se expandió en febrero de este año a un serial radiofónico y en 1941 a una serie de dieciséis dibujos animados de Dave Fleischer.

El origen mítico de Supermán es bien conocido. Hijo de Jor-El, un científico de Krypton, su padre lo envía en un vehículo a la Tierra antes de que su planeta sea destruido por un cataclismo. Elige la Tierra porque su diferente fuerza de gravedad favorecerá las facultades del chico (como las de los hombres sobre la Luna), en términos de fuerza física, capacidad voladora e invulnerabilidad. Adoptado por el bondadoso matrimonio Kent, al morir sus padres adoptivos marchará de

Smallville para instalarse en Metrópolis, en la plantilla de cuyo diario *Daily Planet* (antes *Daily Star*) figurará como reportero junto a su colega Lois Lane. Allí desarrollará su doble identidad secreta, como el gris y tímido periodista Clark Kent y como supercaballero andante urbano, con ceñido uniforme azul y capa al viento, en lucha permanente contra los malvados. Siegel y Shuster siguieron trabajando en la serie hasta 1948, mientras aparecían plagios, derivaciones y ecos de su personaje. El primero en hacerlo fue el Capitán Marvel en febrero de 1940, en una serie escrita por los hermanos Earl y Otto

Binder y dibujada por C. C. Beck, pero acosado en los tribunales se extinguió en 1945. *Wonder Woman* fue una réplica femenina aparecida en diciembre de 1941, que ilustró el «complejo de Diana», definido por Alfred Adler como una «protesta viril» de la mujer ante el poder masculino. Pero *Batman*, que apareció en noviembre de 1939 en *Detective Comics* por obra de Bob Kane, y que adoptaba también un uniforme ceñido y con capa, no era en realidad un superhombre, sino un hombre normal que había cultivado de modo superlativo sus facultades y era auxiliado por su juvenil escudero Robin, lo que alentó algunas sospechas de

homosexualidad. Y en 1958 apareció *Supergirl* la última superviviente de Krypton.

En el mito de Superman convergen numerosos ecos de los textos bíblicos enfeudados en el subconsciente occidental, que van más allá de la similitud con el Moisés infantil salvado de las aguas, por analogía con el lanzamiento del niño en un vehículo espacial para procurar su supervivencia, o su vulnerabilidad a la kriptonita asimilada a la cabellera de Sansón, que acabó castrado simbólicamente por Dalila, o su capacidad de volar como los ángeles. Al igual que Cristo, enviado por el cielo, Superman tiene un origen

extraterráqueo. Llega a su nuevo destino huyendo, en su estado infantil, de un cataclismo similar a la matanza de Herodes. Tiene una doble personalidad, como hijo de un padre lejano y superior y de otro terráqueo. Irrumpe, en efecto, en el hogar de un matrimonio modesto e íntegro, pero sin hijos. En su condición de hijo del padre extraterrestre, ya en su infancia efectúa prodigios en su pueblo de adopción, que maravillan a sus habitantes. Tras la muerte de su padre adoptivo abandona su hogar, se retira a meditar en soledad en un paraje deshabitado y se lanza luego a la vida pública. Aceptando la Tierra como su nuevo hábitat, se dedica a ayudar a los

necesitados y a defender a los oprimidos, sin pedir contrapartidas por ello. Es célibe y casto, a pesar de las tentaciones mundanas. Efectúa prodigios sobrenaturales, debido a su identificación con el padre extraterrestre. En pocas palabras, Superman es una figura crística, un dios hecho hombre, que anda entre los hombres en forma mortal, para cumplir su misión redentora en la Tierra.

Pero tal identificación no restringe su textura mítica universal, pues en su figura se encuentran otras muchas concomitancias culturales. Superman, como el Gilgamesh babilonio, es en parte dios y en parte mortal. Su fuerza

física le convierte en un homólogo del Herakles griego o del Hércules romano. Pero, pese a su fuerza, padece una vulnerabilidad específica a la kriptonita, como les ocurrió a Aquiles, Sigfrido o Sansón. Es, además, el protector de Metrópolis, como los animales totémicos de muchas tribus. Y Umberto Eco ha podido referirse, por analogía, al «parsifalismo» del personaje.<sup>36</sup>

Supermán es un mito de consolación muy característico. La dualidad Clark Kent-Supermán, con un personaje tímido, frustrado y con gafas, y su triunfal alter ego volador, propone una apariencia gris como máscara de una personalidad fascinante, sugiriendo así

al lector aquejado de complejos de inferioridad cuan poco conocen los demás su auténtica y deslumbrante personalidad real, aunque oculta. Típico mito compensatorio y consolador, Supermán vendría a decir también a sus lectores que no somos tanto lo que los otros nos dejan ser, como generalmente se cree, sino sobre todo lo que nosotros queramos ser. Por eso Jules Feiffer ha podido escribir que Clark Kent existe no tanto para la historia narrada, sino para las necesidades del lector, por lo que Supermán es el personaje real y Clark Kent su ficción, preguntándose a la vez si necesitaba ser Clark Kent para llevar una vida normal, tener amigos y conocer

chicas.[37](#)

Desde el punto de vista psicoanalítico, Superman pertenece a la familia de «fantasías de omnipotencia», propias del pensamiento infantil, y permite además descargar las pulsiones agresivas del lector de un modo legitimado, en defensa de la justicia. Pero Superman es también un símbolo del superego, pues se identifica con los ideales paternos, tanto los de su padre extraterrestre, que representa una escala universal, como los de sus bondadosos padres adoptivos. Y, por último, en los sueños masculinos el vuelo suele interpretarse como símbolo de la erección, del alzamiento fisiológico,

afirmando la aptitud y performatividad sexual del sujeto.

En la vida cotidiana Supermán aparece con los rasgos del tímido y torpe Clark Kent, imagen puntual de la carencia de poder y cortejador sin éxito de la atractiva Lois Lane. Porque Lois Lane rechaza al anodino Clark Kent, pero está enamorada en cambio de Supermán, que es la misma persona con diferente atavío. Lo singular del caso es que cuando Clark Kent se convierte en Supermán deja de cortejar a su amada Lois Lane, según un modelo de conducta esquizoide teñida de masoquismo, destinada a eternizar la irrealización amorosa de la pareja. La clave de esta

conducta se basa, de nuevo, en la lógica de la identificación de los lectores con el juego de la doble identidad secreta. Nuestras poco afortunadas imágenes cotidianas, explica el mito, esconden en realidad a un seductor superhombre de infinitos poderes, que los demás ignoran. No es casual que Superman fuera llamado «hombre de acero» cuando actuaba con funciones sobrehumanas, pues esta denominación indica despersonalización objetal, cosificación y frialdad insensible. En efecto, en ese estadio Superman no es tentado por Lois Lane y es legítimo suponer su estado de virginidad.

Cuando estalló la Segunda Guerra

Mundial, Supermán capturó en 1939 a dos generales enemigos (sin especificar sus nacionalidades) y les impuso que se batieran en duelo, desvelando el absurdo de la guerra y diciéndoles, con una lógica afín al marxismo: «es obvio que ustedes han estado luchando para promover la venta de municiones». En 1941 fue presentado por sus autores como «defensor de la democracia». En 1942 se enroló en la lucha contra los saboteadores de objetivos estratégicos y de defensa y mostró a militares enemigos con rasgos japoneses. Y en 1943 intervino ya en los frentes de combate. No es raro que su imagen fuera prohibida por Mussolini y que Goebbels

le acusara en una sesión del Reichstag de «criatura judía», aludiendo a sus autores.

Personaje multimedial por antonomasia, Supermán ha recorrido vidas paralelas en varios soportes impresos, con muertes anunciadas y resurrecciones improvisadas, y también en la radio, en el teatro, en el cine y en la televisión. La Columbia produjo dos seriales cinematográficos de quince episodios, titulados *Superman* (1948) y *Atom Man vs. Superman* (1950), dirigidos por Spencer G. Bennett y con Kirk Alyn y Noel Nelly como pareja protagonista. En 1951 apareció una serie de veintiséis telefilms, dirigidos por

Thomas Carr y Lee Sholem, de los que derivó el largometraje *Superman and the Mole Men* (1951). Hasta 1957 George Reeves interpretó para la cadena ABC otro dilatado serial, de más de cien episodios. Cuando acabó la serie volvió al anonimato y no pudo soportar el desplome de su popularidad, bastante extendida entre el público infantil, y se suicidó. En marzo de 1966 se estrenó en Broadway la comedia musical *It's a Bird... It's a Plane. It's Superman*, escrita por David Newman y Robert Benton, música de Charles Strouse y letra de Lee Adams.

En la década siguiente se produjo una clamorosa resurrección

cinematográfica de Superman, liberado de las servidumbres económicas de la serie B. Fueron sus responsables los productores Alexander e Ilya Salkind, quienes compraron los derechos por veinticinco años, para reemplazar a su ya decadente James Bond. Para darle rostro se optó por el actor teatral Christopher Reeve, sin experiencia en el cine, elegido entre más de cien candidatos por su parecido físico con el personaje dibujado. La primera entrega de *Superman* (1978) fue dirigida por Richard Donner a partir de un argumento escrito por Mario Puzzo. Se iniciaba con un prólogo en Krypton, en el que el padre del protagonista (Marlon Brando),

antes de que el planeta fuera destruido por un cataclismo, enviaba a su hijo a la Tierra, en donde era recogido por un matrimonio. Tras la muerte de su padre adoptivo (Glenn Ford), al cumplir dieciocho años viajaba al Polo Norte para cumplir su rito de pasaje y recibir el último mensaje de su padre, ya fallecido. Luego iba a Metrópolis y se incorporaba a la redacción del *Daily Planet*, adscrito a la sección municipal, en la que trabajaba Lois Lane (Margo Kidder). Aunque ella no le hacía caso cuando era Clark Kent, él la salvaba como Superman cuando caía de un helicóptero y luego sustituía con su propio cuerpo al motor averiado del

avión del presidente de los Estados Unidos, cuando el aparato estaba a punto de caer. El director del Daily Planet movilizaba a su redacción para localizar y entrevistar a Supermán. Éste descendía por la noche a la terraza de Lois Lane, se sometía a una entrevista y luego efectuaban un romántico vuelo que les colocaba al borde de un beso. Entretanto, el malvado Lex Luthor (Gene Hackman), que vivía en un lujoso complejo subterráneo, planeaba varias fechorías y la destrucción de Supermán. El protagonista iba a su guarida, en donde Luthor tenía kriptonita, pero era encadenado y arrojado a una piscina, de la que lograba salir con dificultad, para

resolver los problemas creados por Luthor. Así, en la secuencia final, Supermán era capaz de desviar un misil nuclear en pleno vuelo y cerrar la falla de San Andrés que había desencadenado un terremoto en California. Pero llegaba tarde para salvar a Lois Lane, engullida bajo tierra en su coche. Tras llorar su muerte, se le ocurría una solución. Girando a gran velocidad en torno a la Tierra hacía que retrocediera su curso, y con ello el tiempo, para salvar a Lois de su accidente. Y luego entregaba a Lex Luthor y sus compinches a la policía.

*Superman II* (1980) fue dirigida por Richard Lester, quien imprimió su gusto *pop* a la cinta. Esta vez Supermán tenía

que enfrentarse a tres rebeldes de Krypton, condenados a vagar por el espacio. La gran novedad y transgresión de esta entrega radicó en que Lois Lane desenmascaraba la doble personalidad del héroe y, con ello, conseguía acostarse con él en un coqueto hogar polar. Para ello era necesario que el protagonista perdiera previamente sus superpoderes. Pero, una vez desarmadas sus facultades, tenía que atender una llamada de socorro del presidente de los Estados Unidos, para desbaratar la amenaza mundial de los tres ángeles del mal kryptonianos, uniformados de negro. Para ello recuperaba sus poderes en una peregrinación ritual al templo ártico y

hacía frente con éxito a los invasores.

Richard Lester volvió a dirigir *Superman III* (1983), tratando de remozar a fondo algunas convenciones del mito. Para humillación de Lois Lane hizo que Supermán tuviera un idilio con una ex compañera de colegio (Annette O'Toole), introdujo el tema actualísimo de la piratería informática a cargo de un negro (Richard Pryor) y, sobre todo, cargó el acento sobre la vulnerabilidad de Supermán, pues era víctima de la kriptonita sintética, lo que le provocaba una grave crisis depresiva y le conducía a un estado esquizoide, del que finalmente conseguía salir. Pero la ironía y la voluntad desmitificadora de

Lester perjudicaron la recepción de la película por parte de un público cautivo de las convenciones del mito.

En *Supermán IV. En busca de la paz* (*Superman IV. The Quest of Peace*), realizada en 1987 por Sydney J. Furie, Supermán se reintegraba al *Daily Planet* tras una larga gira interplanetaria y tenía que hacer frente de nuevo a Lex Luthor, quien, fugado del presidio y ahora al servicio de fabricantes de armamento, construía un potente androide nuclear (Mark Pillow) con la misma estructura molecular que Supermán, con la finalidad de destruirle. En esta ocasión, un Supermán escorado hacia la izquierda se entregaba a una cruzada

contra la carrera armamentista de las superpotencias y mostraba una postura crítica contra la multinacional que deseaba adquirir la granja de sus padres adoptivos y contra el periodismo concebido como negocio sensacionalista y éticamente irresponsable, pues su *Daily Planet* había sido vendido a una empresa de este perfil. Definitivamente, Supermán parecía querer enrolarse en las controversias políticas de nuestro mundo.

# **XI. La mujer sublimada**

*Ayesha (1886), Antinea (1919),  
Barbarella (1964)*

## **La diosa del fuego**

El abogado y escritor británico Sir Henry Rider Haggard representó ejemplarmente, como su amigo Rudyard Kipling, el orgullo colonial victoriano en un final de siglo que acababa de

asistir a la Conferencia de Berlín (1884), que sancionó el reparto colonial de África entre las grandes potencias. En 1875, a los diecinueve años, había sido enviado a África del Sur como secretario de Sir Henry Bulwer, gobernador de Natal. Le impresionó aquel mundo pero, al igual que le sucedería a Joseph Conrad en el Congo en 1890, se sintió decepcionado por las crudas realidades y miserias de la vida colonial africana, que había idealizado desde la metrópoli. Participó en el conflicto del Transavaal y montó una granja de avestruces en el norte de Natal, pero en 1881, acabada la guerra de los bóers, ante la inseguridad de la

situación, regresó a Inglaterra. En 1885 obtuvo un éxito extraordinario con su segunda novela, *Las minas del rey Salomón* (*King Solomon's Mines*), a la que siguió al año siguiente *Ella* (*She*).

Sigmund Freud calificó *Ella* de «libro extraño» y ciertamente lo era, con su amalgama de novela de aventuras y novela de fantasía esotérica, publicada primero como serial en *Graphic*, desde octubre de 1886, y en edición revisada y ampliada en un volumen en 1887. Constituyó, como *Drácula* en la década siguiente, una reacción contra el realismo literario y el materialismo científico entonces dominantes. La fantasía desbordada de su aventura

ocultó las miserias coloniales de la época y, presentando al público un África eterna, sofisticada y romántica que a Haggard le hubiera gustado encontrar, interpeló la imaginación protocolonial de los urbanitas europeos, impenitentes soñadores de aventuras románticas imposibles. Ella inauguró un ciclo en el que aparecieron, con prolongados paréntesis, tres novelas más del mismo autor, cuyas aventuras no siguieron una progresión cronológica. En *Ayesha: The Return of She* (1905) la protagonista aparecía en una nueva reencarnación en un valle del Tibet, en donde encontraba a los dos protagonistas masculinos de la primera

novela: Leo y Holly. Siguieron *She and Allan* (1921) y *Wisdom's Daughter* (1923), que retrocedía dos mil años para narrar la primera historia de amor entre Ayesha y Kalikrates. Aquí únicamente tomaremos en cuenta la primera novela, porque fue la que forjó y definió el mito fundacional y porque la serie tardó dieciocho años en ser reanudada, para aprovechar comercialmente la popularidad del primer título, con novelas de mucho menor interés e impacto.

Desde *La Odisea* los viajes a lugares remotos han servido como prueba y rito de iniciación para sus protagonistas, amén de vía a un

conocimiento superior. Y fiel a este modelo, Ella nos propone que el mundo está dividido en dos zonas: lo cotidiano y lo mágico, lo racional y lo irracional, lo consciente y lo subconsciente. Ella se abre con una introducción del editor del libro, quien explica que ha recibido su manuscrito de Ludwig Horace Holly, narrador en primera persona de la aventura, y decide publicarlo. Holly ha recibido de un amigo, al morir, una renta y la tutela de su hijo Leo Vincey. Al cumplir los veinticinco años Leo averigua, a través de unos documentos antiguos, que es descendiente de Kalikrates, un sacerdote egipcio de Isis casado con la princesa Amenartas, que

tras romper sus votos sagrados huyó por la costa de Libia hasta Kor y acabó asesinado por una mujer blanca que reinaba sobre un pueblo africano salvaje y que se enamoró de él, pero a la que no correspondió. Holly y Leo deciden partir a la búsqueda de aquel lugar misterioso, en una expedición que se adentra desde la desembocadura del Zambeze. Allí, en una zona pantanosa, se encuentran con los indígenas amahagger, presentados como seres bárbaros e inferiores, como fruto de sus mestizajes raciales entre los hijos de la ciudad de Kor, una civilización que desapareció víctima de la peste, y algunos pueblos indígenas salvajes del sur. En este punto

Haggard estaba utilizando sus conocimientos de las culturas africanas, pues el nombre ama-hagger sugiere una mezcla de razas, como efectivamente tuvo lugar en la zona de Zambeze. El prefijo ama era común entre los zulúes, pues significa «pueblo» en su lengua, mientras que *hagger* significa «piedra» en árabe.

La oposición barbarie-civilización, junto con la oposición belleza-fealdad, constituyen dos ejes temáticos fundamentales que atraviesan toda la novela. En efecto, Leo Vincey es considerado el joven más bello de Cambridge y el autor le compara con Apolo, mientras Holly, según su propia

confesión, es extraordinariamente feo, aunque en esta ocasión su fealdad no constituye una metonimia moral, pues es un hombre apacible y de buenos sentimientos. Aunque confiesa al lector su misoginia derivada de su fealdad, que le lleva a afirmar que el impulso sexual «es causa de más de la mitad de nuestras desgracias».<sup>1</sup> De manera que, para quienes les conocen, componen una pareja discordante formada por Apolo y Caronte. Y cuando lleguen al territorio amahagger serán rebautizados por los indígenas, consecuentemente, como León y Babuino. También Kalikrates, el antecesor de Leo, era hermoso y fuerte, como la etimología griega de su nombre

desvela. Y hermosísima será la reina Ayesha, quien compondrá con Holly — quien también se enamora de ella sin esperanza, comparándola con Circe— una dicotomía entre la Belleza Eterna y la Fealdad Perecedera.

Ella expone una historia de amor asimétrica entre una supermujer poderosa e inmortal, Ayesha, que lleva la iniciativa, y un hombre común, Leo. Holly describe a Ayesha como «una mujer alta y hermosa, dotada de extraordinaria belleza y de una gracia sinuosa que nunca había conocido antes»,<sup>2</sup> la califica como «Afrodita triunfante» y la compara en otro lugar a Venus y Galatea.<sup>3</sup> Ayesha nació antes

que el patriarca Abraham y es hija de Yarab, la que dio su nombre al pueblo árabe, siendo Ayesha también nombre árabe, precisamente el de una de las esposas favoritas de Mahoma. Puesto que su belleza no puede ser contemplada, lleva su rostro y su cuerpo cubiertos por un velo, no para protegerlos de las miradas (como en el islam), sino para proteger a quienes pudieran mirarlos (como los creyentes de Jehová, de los que Saulo, herido por la luz divina, constituyó un buen ejemplo). Cuando Holly le pide ver su rostro, ella le recuerda la historia de Acteón, devorado por los perros por haber contemplado la belleza de

Artemisa desnuda en el baño. Y, cuando le muestra su belleza, Holly queda deslumbrado.

Leo, por su parte, es una reencarnación del sacerdote egipcio Kalikrates que Ayesha amó hace dos mil años, y con un físico idéntico, aunque es rubio, un color de pelo poco frecuente en aquel pueblo. Ayesha le reconoce y exclama ante él: «¡La belleza es muy rara en la Tierra!»<sup>4</sup> Pero Leo, aunque muy bello, es un personaje pasivo y débil, desvirilizado, un juguete de las iniciativas de Ayesha, quien actúa como verdadero motor de la aventura que los protagonistas masculinos viven en Kor.

Las abandonadas ruinas de Kor

interpelan, por otra parte, el imaginario occidental de la época, poblado por mitos y realidades acerca de mundos desaparecidos, como el reino de Saba o el templo de Salomón. El explorador alemán Karl Mauch divulgó en la década de 1870 su hallazgo de las ruinas del Gran Zimbabwe, con sus templos y fortalezas. Desde el siglo XV los portugueses y holandeses habían informado a Europa, por otra parte, del próspero reino de Benin, en la zona costera de la actual Nigeria, por entonces ya tricentenario, con una sociedad muy estructurada y una refinada producción artística en marfil, madera y bronce. Fue destruido por los

británicos a cañonazos en 1897, quienes incendiaron además su palacio real, pero las leyendas sobre su pasado esplendoroso alimentaron muchas fantasías. Estas expediciones y sus descubrimientos nutrieron el ciclo de las *lost race novels* [civilizaciones perdidas], de las que *Ella* constituye una pieza ejemplar. El viaje a Kor en *Ella* tiene una estructura laberíntica, como ocurre en muchas novelas de este ciclo, y las ruinas de su ciudad muerta, con vestigios de su esplendor antes de ser devastada por la peste, encajan en este patrón imaginario.

La sociedad amahagger es típicamente matriarcal. El poder

supremo lo ostenta Ayesha, como reina temida e indiscutida. Son las mujeres las que allí declaran su amor a los hombres, como ocurre todavía en algunas culturas del África oriental, y en la novela es la indígena Ustane quien, tras salvar la vida de Leo de un ataque caníbal, le elige como marido. En su sociedad la descendencia es sólo considerada por parte materna, como ocurre en los matriarcados. Hay que recordar que cuando Haggard escribió *Ella* no se había apagado el impacto producido por el erudito volumen de Bachoffen *El matriarcado* (*Das Mutterrecht*, 1861), convertido universalmente en el libro de referencia sobre el tema. El lector de

*Ella* es informado de que en Amahagger los hombres adoran a las mujeres, pero cuando se vuelven insoportables, cada dos o tres generaciones, los hombres se rebelan y matan a las más viejas para que escarmienten las jóvenes, recordándoles que ellos son más fuertes.<sup>5</sup> Los hallazgos de los arqueólogos contemporáneos tienden a dar la razón a la teoría planteada por Haggard. En efecto, hoy se admite que las primeras ciudades aparecieron en el Neolítico, hace unos once mil años, en una zona delimitada por Turquía e Irán, en el norte, y que desciende por Irak hasta Palestina. Según tales investigaciones, las mujeres adquirieron

gran poder y relevancia social por su invención de la agricultura en esta época (la plantación más antigua descubierta se halla en Jericó). Pero la aparición de los primeros ejércitos desplazó el poder hacia el sexo masculino.

Ayesha es una figura despótica, que guarda paralelismos con algunas diosas zulús que Haggard conoció durante su estancia en África. Arquetipo de poder dominante, se la conoce como «la que debe ser obedecida» y su tiranía tiene las características de un poder hipnótico, que hace que todo el mundo le obedezca y que Leo la ame. No es raro que Ayesha manifieste su antagonismo a los judíos, que hace dos milenios la

despreciaron como «pagana» y la lapidaron,<sup>6</sup> si se tiene en cuenta el fuerte componente patriarcal y rigorista de la cultura hebrea ortodoxa. Pero la novela delata también un componente racista, al presentar a una diosa blanca reinando despóticamente sobre indígenas de color, presentados como seres inferiores. Jung postuló que la *femme fatale* occidental deriva de las superhembras ucrónicas que protagonizan *Ella* y *La Atlántida*, añadiendo: «cuando un hombre está atrapado por un cierto tipo de mujer sabe que está atrapado por el ánima».<sup>7</sup> El despotismo de Ayesha está también contaminado por su ingenuidad e

ignorancia, pues planea viajar con Leo a Inglaterra, una vez casados, y convertirse en reina del imperio británico, lo que escandaliza a los protagonistas masculinos del libro.

La bimilenaria Ayesha y su mundo de reencarnaciones constituyen un mito ucrónico basado en el sincretismo religiosocultural de la época. Al referirnos a Arthur Conan Doyle ya observamos la afición finisecular hacia el espiritualismo y el esoterismo trascendente. El mito de la metempsicosis se difundió en Occidente en el siglo XIX, procedente de la divulgación de las teorías budistas por parte de los agentes coloniales

británicos. Y ya dijimos que en la segunda novela del ciclo, *El retorno de Ayesha*, ella se reencarnaba en un valle del Tibet. En *Ella* la protagonista informa de que ha vivido unos dos mil años, a lo largo de sesenta y seis generaciones humanas.<sup>8</sup> Esta longevidad la ha conseguido al bañarse en una llama de fuego mágico, que le ha proporcionado este don. Pero, además de este prodigio, se añade en la novela el de la reencarnación. Ayesha amó al sacerdote apóstata Kalikrates, pero acabó asesinandolo por celos, castigando así su amor hacia la princesa egipcia Amenartas. Desde entonces adora el cadáver embalsamado de

Kalikrates, siendo un día sorprendida por Leo en este ritual necrofilico, con la sorpresa añadida de comprobar que el físico del cadáver es idéntico al suyo. Más tarde, cuando Ayesha vaya a curar al malherido Leo, descubrirá con júbilo que es la reencarnación del sacerdote egipcio. Ayesha llegará a ofrecerle un cuchillo para que le mate, vengando aquella muerte, pero Leo rehúsa utilizarlo.<sup>9</sup> Ayesha formula en varias ocasiones su teoría de que «nada muere realmente. No existe la Muerte, aunque hay algo que se llama Cambio»<sup>10</sup> y «el tiempo no tiene poder contra la identidad».<sup>11</sup> Al final de su manuscrito, Holly reitera su creencia en la

afirmación de Ayesha de que Leo es una reencarnación de Kalikrates, confirmando el triunfo de lo maravilloso sobre la lógica racional.

Habita en el diseño de Ayesha por parte de Haggard una contradicción que refleja muy bien las tensiones morales de su matriz cultural victoriana. Ayesha encarna un ideal sensual y pagano prohibido por la moral de la época y enfrentado también, como vimos, al rigorismo moral hebreo. Nos hallamos de nuevo ante el tema de la sexualidad culpable, que tan bien encarnó Mr. Hyde. Pero la primera aparición de Ayesha ante Holly, cubierta de velos, le produce la impresión de «un cadáver

cubierto por el sudario (...), envuelta como una momia».<sup>12</sup> Es decir, su figura necrómana representa la inmortalidad como una forma de muerte, pues también la muerte niega el paso del tiempo. No sólo su belleza sublime aparece como asexuada —lo sublime trasciende en ella a lo carnal—, sino que aparece con connotaciones diabólicas. El narrador, testigo de su encuentro con Leo, escribe en determinado momento: «De pronto, con un movimiento de serpiente, se libró de su abrazo.»<sup>13</sup> La imagen de la serpiente bíblica acude inmediatamente al lector. Por otra parte, Ayesha es una diosa virgen —como las vestales—, que espera con fidelidad el retorno del

hombre amado. Esta virginidad milenaria contribuye a consolidar subliminalmente la imagen asexuada de Ayesha. Y, en efecto, la hiperestesia que subyace a lo largo de toda la novela, con su permanente celebración de la belleza física, parece emparentarse a la enfermiza hipersensibilidad estética del contemporáneo e influyente John Ruskin, que le impidió durante mucho tiempo mantener relaciones satisfactorias con las mujeres. A Ayesha le llaman sus súbditos, de modo impersonal, Ella, sugiriendo también su aspecto cosificado y desvitalizado, a pesar de las intenciones de Haggard, que no hizo más que reflejar las contradicciones

morales de su tiempo y de su sociedad, de las que también participaba.

Aunque el tema de Ella anticipa en cierto modo el *amour fou* surrealista, con un amor que trasciende el paso del tiempo y de las generaciones, su carácter posesivo y destructivo a la vez perturba su naturaleza. La despótica Ayesha se lamenta ante el cadáver embalsamado de Kalikrates, diciendo: «¿Para qué reproducir la semejanza de la vida cuando no puedo volver a evocar el espíritu? Aun cuando te alzaras ante mí, no me conocerías y no harías sino lo que yo te ordenara. La vida dentro de ti sería mía y no tuya.»<sup>14</sup> Con su voluntad vencida por el autoritarismo hipnótico

de Ayesha, Kalikrates, reencarnado ahora en Leo, se entregará a la reina, a pesar de que ha asesinado a su amada esposa, la indígena Ustane. Su belleza suprema se revela así capaz de quebrar voluntades y leyes morales.

*Ella* es una novela fantástica con un curioso repertorio de prodigios. Ayesha, por ejemplo, puede ver en la superficie del agua acontecimientos lejanos (como ocurre con el espejo de la madrastra de Blancanieves), aunque más tarde se aclara que sólo se puede ver, salvo algunas excepciones, lo que se halla en la mente de alguna persona presente,<sup>15</sup> lo que la convierte en un receptor telepático. Pero el gran prodigio del

libro se halla en la llama de fuego mágica, cuya inmersión otorga la longevidad. Ayesha relata que el sabio ermitaño Noot descubrió tal fuego, pero no quiso utilizarlo en su beneficio. Ella, en cambio, entró en el fuego y conquistó la inmortalidad y la belleza. Luego instó a Kalikrates a entrar también, pero éste, desconcertado, abrazó a su esposa Amenartas. Entonces Ayesha, en un arrebato de celos, le mató con su propia jabalina. Amenartas estaba, por otra parte, embarazada, y de su estirpe nacería dos mil años después Leo Vincent.

En el último tramo de la aventura, Ayesha le dice a Leo que antes de unirse

a ella en matrimonio ha de conquistar la longevidad, entrando en la llama, pues en su estado actual «el mismo esplendor de mi esencia te quemaría y tal vez te destruiría».<sup>16</sup> Leo manifiesta ciertos escrúpulos a bañarse en el fuego de la vida y, para animarle, Ayesha decide precederle en el rito, dándole ejemplo. El peligroso peregrinaje hacia la llama de la longevidad se emparenta con los viajes interiores hacia el autoconocimiento predicados en algunas praxis ascéticas orientales, pues Ayesha posee una vulnerabilidad que ignora y que ahora el fuego le va a descubrir trágicamente. Ayesha entra en la llama y padece un proceso de envejecimiento

vertiginoso y su cuerpo se va reduciendo y arrugando, hasta adoptar la forma de un mono, sugiriendo un retroceso evolutivo de la especie. El fuego que le dio la longevidad hace dos milenios se la arrebató así en su segunda inmersión ígnea.

Con razón opinó Freud que *Ella* era un «libro extraño, pero lleno de oculto sentido», en el que Ayesha representaba el «eterno femenino» y la «inmortalidad de nuestras emociones».<sup>17</sup> Jung vio en ella la matriz de la *femme fatale* de la cultura occidental. Podríamos añadir todavía que el superego masculino del novelista se rebeló y castigó aquí a la supermujer, de una belleza y una

longevidad intolerables. O, dicho desde un ángulo feminista, su texto expresa los temores masculinos hacia una mayor autonomía femenina, percibida como autoritarismo despótico. Y pulveriza de paso, claro está, el sueño fáustico y quimérico de la juventud eterna perseguida por alquimistas y médicos.

*Ella* se convirtió rápidamente en un *best-seller* y el 6 de septiembre de 1888 se estrenó en el Teatro Gaiety de Londres una versión escénica, protagonizada por Sophie Eyre. En 1898 se convirtió en un ballet representado en el Real Teatro de Opera de Budapest, aunque esta vez sin autorización del autor. En 1916 el cine británico produjo

su primera versión, titulada *She*, dirigida por Will Barker y protagonizada por la actriz francesa Alice Delysia. Le siguió en 1925 otra versión británica rodada en estudios berlineses, también titulada *She*, dirigida por Leander de Cordova e interpretada por la norteamericana Betty Blythe, quien acababa de interpretar en su país a una reina de Saba. En 1935, ya en la etapa sonora, Merian C. Cooper produjo una versión de gran éxito popular, dirigida por Irving Pichel y Lansing C. Holden y con Helen Gagan en el papel de la diosa, Randolph Scott en el de Leo y Nigel Bruce en el de Holly. Esta versión contuvo muchas

licencias respecto al original, pues recondujo parcialmente la intriga al campo de la ciencia ficción, al explicar que el famoso fuego era una radiación de un elemento químico desconocido, que otorgaba la longevidad, a la vez que la antigua historia de amor se acercaba hasta el siglo XV. La acción no se desplazaba a África, sino a los hielos árticos, y al héroe se le adjudicaba como pareja la hija (Helen Mack) de un codicioso guía —que perecía en el viaje—, a quien la celosa Ayesha condenaba a morir en un sacrificio ritual, pero era salvada *in extremis*. Este cambio de pareja del protagonista, y hasta de continente, se debieron sin duda a los

severos tabúes interraciales que pesaban entonces sobre la sociedad y la cultura norteamericanas, haciendo inviable una pareja formada por un blanco y una negra. El proceso de envejecimiento y destrucción de la protagonista resultó bastante espectacular.

La Hammer Films produjo en 1965, y ya en color, *La diosa del fuego (She)*, dirigida por Robert Day y que lanzó a Ursula Andress al estrellato, con John Richardson en el papel de Leo. En esta ocasión, Ayesha convencía a Leo para que se bañara en la llama de la eterna juventud, con resultados catastróficos para ambos. La misma empresa produjo a continuación *The Vengeance of She*

(1968), dirigida por Cliff Owen, con la actriz checa Olinka Berova, quien era tomada como reencarnación moderna de Ayesha por Kalikrates (John Richardson), el amante asesinado de la versión anterior, que esta vez será el superviviente de la aventura y se dará cuenta de su error de identificación de la chica, quien está a punto de perecer en el fuego sagrado. *The Virgin Goddess* (1973), del director sudafricano Dirk de Villiers, fue rodada en las ruinas del Gran Zimbabwe y convirtió a los amahagger en indígenas negros. La operación se completó haciendo que la inmortalidad de Ayesha dependiera de la preservación de su virginidad,

alimentando con ello los fantasmas racistas de sus espectadoras. Y en 1983 apareció una ínfima versión italiana dirigida por Avi Nesher y protagonizada por Sandahl Bergman.

## **La ogresa vaginal**

El mito del continente perdido de la Atlántida, transmitido o inventado por Platón, ha habitado durante más de dos milenios en el imaginario occidental. Sus fuentes, como es notorio, se hallan en el preámbulo del *Timeo*, por boca de Cridas, y a lo largo de su inacabado *Critias*. En *Timeo* Platón hace derivar las informaciones sobre la Atlántida de

Solón, quien las recibió directamente de sacerdotes egipcios, y según las cuales aquel próspero continente, situado más allá de las Columnas de Hércules (Gibraltar), se hundió nueve mil años antes durante una noche, en el curso del mayor cataclismo que ha conocido la humanidad y que bajó la temperatura del globo durante un año. Según tal leyenda, la catástrofe fue un castigo infligido por los dioses a un pueblo arrogante que pretendía invadir Grecia y la cuenca mediterránea. En Critias se describe detalladamente aquel continente, agrupado en torno a una isla principal formada por círculos concéntricos protegidos por murallas cubiertas de

oricalco, un metal precioso desconocido fuera de allí, y unidos por canales de navegación.

La leyenda de la Atlántida llegó a la Europa medieval a través de los geógrafos árabes y sería motivo de continuas especulaciones, que situaron a veces el continente desaparecido durante una noche apocalíptica en el archipiélago canario, las Azores, Madeira, las Antillas, Siri-Lanka, el mar del Norte y hasta el mar Egeo, por la tremenda erupción del volcán Thera unos mil quinientos años antes de Jesucristo, que sacudió con terremotos la isla Santorini, del grupo de las Cíclades. La leyenda de la Atlántida

inspiraría muchos relatos de ficción, entre los que pueden recordarse, en la segunda mitad del siglo XIX, *20.000 leguas de viaje submarino* (1870) y *La isla misteriosa* (1875), de Julio Verne, *El continente perdido* (1899), de Arthur Conan Doyle, y el poema épico *L'Atlántida* (1877), de Jacint Verdaguer, que pone en boca de Cristóbal Colón el relato del hundimiento del continente. E inspiró también mucha literatura pseudocientífica, entre la que descolló el influyente *best-seller Atlantis. The Antediluvian World* (1882), del político norteamericano Ignatius Loyola Donnelly, que conoció veintitrés reediciones en ocho años, y que

describió aquel país como un Jardín del Edén y cuna de las naciones arias.

La narración más característica y recordada de este ciclo es sin duda *La Atlántida* (*L'Atlantide*), la segunda novela de Pierre Benoit, publicada en abril de 1919 y ganadora del Gran Premio de la Academia Francesa. Benoit fue inmediatamente acusado de haber plagiado *Ella*, pero se defendió exponiendo sus fuentes propias de información, entre ellas su conocimiento personal del Sahara, en donde situó la acción de su novela. En efecto, hijo de un oficial de intendencia que conoció varios destinos coloniales, Benoit pasó gran parte de su juventud en Túnez y en

Argelia —en cuya universidad estudió — entre 1892 y 1907. Hizo por añadidura el servicio militar en 1906 en el sur de Argelia, lo que le permitió hacer bastantes incursiones en el Sahara, como resulta palpable en su libro por la precisión y vivacidad de sus descripciones.

Políticamente conservador, como Haggard, Benoit sintió también el orgullo del imperio colonial francés y su deriva ideológica le conduciría a ser procesado por colaboracionismo con los nazis al término de la Segunda Guerra Mundial.

Benoit ha sido comparado a veces con Dumas padre, un siglo después, por el colorismo de sus bien construidas

aventuras, que en *La Atlántida* combinan una intriga amorosa y un caso criminal, en el marco exótico de un universo mitopoético utópico y alternativo, cuya fundamentación científica buscó especialmente Benoit en las tesis expuestas por Etienne Félix Berlioux en su erudito libro *Les Atlantes, Histoire de l'Atlantis et de l'Atlas primitif* (1883).

La narración de *La Atlántida* se presenta al lector como un texto escrito por el teniente Olivier Ferrières, entregado a un suboficial el 10 de noviembre de 1903, día de su partida a una región tuareg del Sahara central en compañía del capitán André de Saint-

Avit, para efectuar prospecciones geológicas, con la instrucción de transmitir tal texto al magistrado M. Leroux, el pariente más próximo de Ferrières. Pero la muerte posterior de M. Leroux provocó el incumplimiento del mandato de Ferrières para que su relato fuera publicado diez años después de su entrega. Este texto, que vio la luz en 1919, narra hechos sucedidos a partir del 6 de junio de 1903, es decir, unos cinco meses antes de su partida hacia el desierto, en una expedición de la que nunca regresó a su base.

En este relato del teniente Ferrières en primera persona se encastra a su vez, a partir del tercer capítulo, el relato-

confesión que en primera persona le hace el capitán Saint-Avit acerca de su anterior expedición con el capitán Morhange y la misteriosa muerte de éste, que rumores insistentes han atribuido al asesinato cometido por el primero. Saint-Avit confirma a Ferrières que mató a Morhange y le cuenta, en un extenso *flash-back*, todas las circunstancias del caso. Este largo *flash-back* autobiográfico de Saint-Avit es interrumpido sólo por muy escasas observaciones o reflexiones de Ferrières, su auditor-cronista. Y en el vigésimo y último capítulo concluye el *flash-back* de Saint-Avit, explicando que en el informe oficial se hizo constar que

el capitán Jean-Marie-François Morhange murió de insolación. Puesto que ni Ferrières ni Saint-Avit regresaron jamás de la expedición emprendida en noviembre de 1903, su relato acaba en un final abierto que admite varias especulaciones acerca de su incierto destino. Aunque el hecho de que se sirvan del guía Cegheir-ben-Cheikh para su viaje aporta un dato precioso a la intriga, porque este guía es, como ya sabe por entonces el lector, un sirviente de Antinea, reina de la Atlántida, que supuestamente les conducirá a su reino, en el que no es difícil entrar, aunque es casi imposible salir.

El origen de la intriga novelesca

estuvo, por lo tanto, en la expedición Morhange-Saint-Avit, que reunió a dos oficiales del Servicio Geográfico del Ejército con objetivos distintos y en la que falleció misteriosamente el primero. La misión encomendada a Saint-Avit era la de vigilar las rutas utilizadas por las tribus enemigas, mientras que la del capitán Morhange, procedente de París e incorporado en el último minuto a la expedición, era reconocer las rutas de las antiguas caravanas, con vistas a su restauración. Pero esta misión oficial encubría otra misión secreta desconocida por sus superiores y su acompañante. Tras una etapa de estudios conventuales destinados a trazar un atlas

del cristianismo, Morhange esperaba contribuir con sus investigaciones en la región a trazar los límites de la influencia cristiana y grecorromana en África. Y es esta motivación oculta la que les conducirá al reino de la Atlántida.

Al refugiarse en una cueva a causa de una gran tormenta, Morhange descubre una rara inscripción tifinar que, una vez descifrada, lee como Antinea, un nombre de claro origen griego que excita su curiosidad. Más tarde, auxilian a un tuareg en riesgo de muerte, quien les dice que en algunas cuevas situadas más al sur hay inscripciones parecidas. Este tuareg es

Cegheirben-Cheikh, que trabaja al servicio de la reina Antinea, soberana de la Atlántida. Se dirigen así al Monte de los Genios, en el Hoggar, un territorio llamado por los árabes «el país del miedo». Pese a las reticencias del guía que les acompaña desde su base, que explica en vano que todos los tuaregs temen aquel monte de color negro, los oficiales penetran en una de sus grutas, en donde también aparecen inscripciones del mismo tipo. En aquella gruta oscura, y víctimas de los efectos del hachís, son raptados y conducidos por Cegheir-ben-Cheikh, por pasadizos oscuros, al interior de la Atlántida. El efecto de la confusión de los dos

oficiales en la oscuridad equivale al efecto cinematográfico del fundido en negro, tras el que despiertan en una sala, e introduce por vez primera en el libro el tema del laberinto, que poco después explicitará Saint-Avit, al decirle a su compañero: «Se pierde todo sentido de orientación en medio de este laberinto.»[18](#)

Cegheir-ben-Cheikh tiene la misión de raptar a oficiales jóvenes y apuestos, destinados al placer de la insaciable Antinea, quien una vez se ha servido de ellos los abandona y los condena a morir de amor, entre depresiones, delirios o suicidios. El fiel guía, que fue acogido por la reina tras sus actividades

antifrancesas, se equivocó en algunas ocasiones al principio y raptó a merodeadores de la zona que no se adecuaban a los deseos de su soberana. Entre tales errores figura el profesor Le Mesge, huésped de la Atlántida, quien localizó el lugar gracias a un ejemplar de *Viaje a la Atlántida*, de Dionisio de Mileto, que cita ampliamente fragmentos perdidos del *Critias* de Platón. Explica a los recién llegados que la Atlántida surgió, no por un cataclismo de inmersión marina como se creía, sino por una emersión al secarse el antiguo mar sahariano. Les informa además de que Antinea nació en el año 1241 de la Hégira (es decir, en 1863) y que su

nombre significa la nueva Atlante. Además del erudito Le Mesge figuran en el lugar otros dos huéspedes extravagantes: un clérigo de Manchester y el conde francopolaco Casimir Bielowsky. Este aristócrata borrachín explicará más tarde que recibió el encargo diplomático de actuar como anfitrión de unos dignatarios tuaregs en un viaje oficial a París, consiguiendo que a su regreso a África se llevaran con ellos a su amante Clementine, embarazada, como futura reina de la región.

Antinea no aparece hasta el undécimo capítulo del libro y lo hace apoyada en una gran piel de león, que le

otorga los atributos de la realeza (rey de la selva) y de la ferocidad (propia del felino). Tiene los ojos verdes y el perfil de un gavilán, lo que le confiere una presencia autoritaria e impresionante. De hecho, Antinea aparece muy poco en el libro y en escenas muy breves, lo que acrecienta su misterio y fascinación. Su poder omnímodo está expresado más por su ausencia, como una diosa oculta, que por su parca presencia. Pero hay que añadir que Benoit concede al lector los beneficios del voyeurismo con ella de un modo que Haggard no osó con su Ayesha. En una escena, Saint-Avit, oculto en la habitación de Antinea, la ve desnuda ante su espejo y reflexiona:

«¡Espectáculo amargo y espléndido! Cómo se comporta ante su espejo una mujer que se cree sola, a la espera de un hombre a quien quiere domar.»<sup>19</sup> El profesor Le Mesge explica a los oficiales franceses que Antinea ha restablecido, en favor de su sexo, «la gran ley hegeliana de las oscilaciones». Separada del mundo ario por Neptuno, atrae hacia ella a hombres jóvenes y valientes y toma de ellos lo que pueden darle. «Ella les presta su cuerpo», añade, «mientras que les domina el alma. Es la primera soberana a la que la pasión no ha convertido, ni por un instante, en esclava (...). Es la única mujer que ha conseguido disociar estas

dos cosas inextricables: el amor y la voluptuosidad.»<sup>20</sup> Y les enseña los cuerpos de sus cincuenta y tres amantes embalsamados con el metal precioso oricalco, todos ellos muertos de amor tras haber sido sus amantes, y conservados en un gran salón con su numeración correspondiente. Un oficial belga, precisa, no duró más que ocho días, y otro inglés estuvo un año en manos de Antinea antes de ser abandonado y morir luego de amor. Cuando caen en desgracia, Cegheir-ben-Cheikh parte en busca de nuevos amantes.

En la Atlántida rige por lo tanto una monarquía matriarcal tiránica, ejercida

por Antinea, una soberana que es una seductora compulsiva, una coleccionista poliándrica y cruel. Ogresa vaginal, necesita, como un vampiro, sorber el espíritu siempre renovado de jóvenes hermosos —el semen reemplaza aquí a la sangre— para mantenerse viva. Encarnando una fusión de Eros y de Tanatos, pues su amor conduce a una muerte inexorable, en la relación de Antinea con sus amantes hay muchos elementos específicos de sadomasoquismo. Cuando Saint-Avit besa por vez primera la mano de Antinea, ella la aprieta con fuerza a sus labios hasta hacerlos sangrar, como «marca de posesión».<sup>21</sup> Y todos sus

amantes reciben un anillo de oricalco, signo de dependencia. Por eso, la atracción ejercida por Antinea constituye una expresión erótica de la atracción inconsciente hacia la muerte que habita en los héroes aventureros. Saint-Avit confiesa, en efecto, que «lo más curioso es que el pensamiento de que yo estaba en cierto modo condenado a muerte no perturbaba mi fiebre. Al contrario, estaba motivada por mi prisa de llegar al acontecimiento que sería la señal de mi perdición, la convocatoria ante Antinea».<sup>22</sup> Y su relación física con ella tiene mucho del apareamiento caníbal que se observa en algunas especies de la naturaleza, como la

mantis religiosa o la araña de cruz pirenaica, que devoran o matan a sus machos durante la cópula. El palacio de Antinea es, en suma, un templo del amor regido por el determinismo homicida.

En la intriga relatada por Saint-Avit, el capitán Morhange desaparece de su compañía y aquél presume que se ha convertido en el nuevo amante elegido por Antinea. Corrobora esta impresión la negativa de Antinea a que sean capturados dos exploradores españoles que han aparecido por la región, llevando a su entorno la conclusión de que, por vez primera, Antinea se ha enamorado. Empujado por la curiosidad y los celos, Saint-Avit llega

cautelosamente hasta la cámara de la reina y espía una escena sorprendente, en la que Morhange se niega a acceder a los deseos de Antinea y le pide, como único favor, que le deje ver a Saint-Avit antes de morir. Al retirarse Morhange, Saint-Avit se ofrece para reemplazar al esquivo compañero y ella se le entrega bajo la promesa de que cumplirá sus órdenes. Tras unas horas de embriaguez erótica y de aturdimiento, Saint-Avit se despierta y descubre sangre en su ropa, averiguando luego que ha asesinado a Morhange con un martillo, inducido por la vengativa Antinea. Se presenta ante ella para matarla con un puñal, pero es detenido y encerrado en una celda, de la

que conseguirá huir ayudado por una esclava, para regresar a su destacamento militar.

De manera que la desaparición del cronista, el teniente Ferrières, en compañía de Saint-Avit, en la expedición de noviembre de 1903, significa que éste ha seducido al primero con su relato sobre la Atlántida y han decidido ir al encuentro de Antinea, para amarla y ocupar luego los sarcófagos numerados del ochenta al ochenta y cinco.

Como dijimos, Benoit es parco en informaciones sobre Antinea, aunque no deja de señalar que pertenece a la estirpe de Neptuno y desciende de

Cleopatra y Marco Antonio. Cruce, en efecto, de Cleopatra, Circe y Herodías con la decadente sensibilidad simbolista francesa, encarna modélicamente a la Gran Prostituta de las civilizaciones orientales, aunque hoy se la describiría clínicamente como una compulsiva adicta al sexo. Y no puede pasar por alto su actitud racista, pues a pesar de su origen africano sus amantes son siempre europeos. Pero Benoit se reserva un golpe de efecto brillante cuando, al final, SaintAvit sugiere la posibilidad de que sea en realidad una hija del conde Casimir Bielowski y de la prostituta Clementine, emigrada desde París con unos jefes tuaregs en estado de buena

esperanza. Se trata de una breve insinuación, cuya incertidumbre no hace más que alimentar sorpresivamente la ambigüedad del mito.

La Antinea presentada por Benoit supuso una bofetada a la imagen de la mujer dócil y a la institución matrimonial, dos dogmas morales entonces indiscutibles entre la burguesía. La novela reflejó, en suma, el clima de liberación de costumbres que se inició tras la Gran Guerra y las incipientes tendencias hacia la liberación femenina. Pero Antinea también expresa, todavía mejor que Ayesha, el fantasma del deseo sexual masculino asociado al temor hacia la

dependencia de una mujer devoradora, representada como una ogresa atractiva y temible a la vez. Ayesha y Antinea encarnan la percepción masculina de dos supermujeres radiantes, de las que es imposible escapar a su embrujo erótico, en el escenario bélico de una «guerra de sexos» en la que el hombre se ve a sí mismo como víctima. Pero Ayesha era virgen, mientras que Antinea es una amante experta e hiperactiva que ha optado decididamente por la poliandria. Además, Antinea no tiene el don de la longevidad, como Ayesha. Es decididamente más carnal y menos mágica. Si Ayesha muere, Antinea sobrevive en cambio para seguir

alimentándose del semen de los hombres, para después destruirlos.

Recién publicado el libro, Jacques Feyder compró un ejemplar, que leyó en una noche, y decidió llevarlo a la pantalla. Consiguió su financiación por la banca Thaelmann, aunque su presupuesto inicial se triplicó hasta alcanzar los dos millones de francos, convirtiéndose en el film de producción francesa más caro hasta entonces. A pesar de la opinión contraria de Pierre Benoit, Feyder viajó a África para rodar *L'Atlantide*, permaneciendo ocho meses en Argelia, con sus decorados alzados cerca de Argel y los exteriores en la región de Toggourt, que permitieron

explotar la fotogenia del desierto, que fue muy admirada. Para interpretarla Feyder eligió a Jean Angelo (Morhange), Georges Melchior (Saint-Avit) y Stacia Napierkowska (Antinea), a quien había admirado en un espectáculo de baile el año anterior. Pero la actriz había engordado excesivamente a lo largo del último año y sus facciones redondas sugirieron más bien en la pantalla un personaje maternal. La longitud de la película resultante fue de 4.000 metros, una duración inhabitual para la época, y estuvo un año en cartel, alcanzó un éxito de prestigio internacional y fue reestrenada todavía en 1928 y 1932.

Aunque *L'Atlantide* omitió la forma memorialista de crónica escrita del original literario, fue muy fiel a la novela, si bien prescindió del clérigo de Manchester y del conde Bielowski, que eran personajes netamente secundarios en el libro. El asesinato de Morhange por Saint-Avit fue representado mediante sus sombras proyectadas en la pared.

En 1932, en los inicios del sonoro, G. W. Pabst realizó *La Atlántida* (*Die Herrin von Atlantis*), en versiones alemana y francesa, con Brigitte Helm en el papel protagonista de ambas versiones, junto al capitán Morhange (Gustav Diessl / Jean Angelo) y Saint-

Avit (Heinz A. Klingenberg / Pierre Blanchar). El rodaje se prolongó a lo largo de tres meses, con interiores en estudios berlineses y exteriores en el sur de Argelia. Recuperando su viejo estilo expresionista y dando a su fábula un tinte onírico, Pabst tuvo la astucia de poner el acento en la identidad de la reina, como hija de la cabaretera Clementine y del conde polaco, detalle que en la novela de Benoit era una mera insinuación. Brigitte Helm superó ampliamente a Stacia Napierkowska en la creación de la que Amengual bautizó como «Lulú de arena»<sup>23</sup> y de ella escribió Benjamín Jarnés: «Porque esta tribu donde reina Antinea es un pueblo

de estatuas. Ella misma lo es — enigmática divinidad de piedra—, entre muñecos inflexibles. Y Pabst encontró en Brigitte Helm la mejor intérprete de tan olímpica mujer petrificada. Heroína que emerge de olas grises de arena, como Afrodita de algas y espumas. Probablemente, Brigitte Helm, de admirables perfiles estatuarios, encontró en *La Atlántida* la mejor coyuntura para desarrollar sus calidades estáticas.»[24](#)

De 1949 fue la coproducción franco-norteamericana *L'Atlantide / Siren of Atlantis*, de Gregg G. Tallas y Arthur Ripley (no acreditado), con María Montez, Jean-Pierre Aumont (Saint-Avit) y Dennis O'Keefe (Morhange).

Esta versión efectuó modificaciones significativas del relato original, pues empezaba con Saint-Avit confesando a sus superiores que mató a Morhange y, a partir de ahí, se iniciaba el *flash-back* autobiográfico, que introducía al arqueólogo François Masson como verdadero descubridor de la Atlántida, de la que nunca regresó, por lo que Morhange y Saint-Avit partían en su busca. Y, ya en el reino de Antinea, era Saint-Avit el amante elegido por la reina (y no Morhange), aunque el resultado era el mismo que el de la novela, pues Saint-Avit mataba a Morhange, aunque aquí lo hacía en un ataque de celos. Después de oír su confesión, los

superiores de Saint-Avit decidían que había sufrido una alucinación en el desierto y era absuelto del homicidio.

Muy infiel y fantasiosa resultó la versión norteamericana, ya en color, titulada *La legión del desierto* (*Desert Legion*, 1953), dirigida por Joseph Pevney a partir de un guión en el que intervino Irving Wallace. En ella, un oficial de la Legión Extranjera herido (Alan Ladd) era recogido por la hija de un rey de las montañas llamada Morjana (Arlene Dahl), que habitaba en una fantástica ciudad perdida, se enamoraba de ella y ayudaba al padre de la chica a defender la ciudad contra sus enemigos. En 1961 el italiano Vittorio Cottafavi

dirigió la coproducción franco-italiana *Hércules a la conquista de la Atlántida* (*Ercole alla conquista di Atlantide*), con Fay Spain en el papel de Antinea y Reg Park en el de Hércules. En esta fantasiosa y libérrima versión, Antinea posee una gota de sangre petrificada de Urano, lo que le otorga un poder extraordinario y le alienta a dominar el mundo, proyecto que finalmente Hércules desbarata. En el mismo año apareció la coproducción franco-italiana *L'Atlantide / Antinea, l'amante della città sepolta*, que Frank Borzage empezó a rodar en Roma (sería su último trabajo profesional), pero a los dos días fue reemplazado por Edgar G.

Ulmer. Protagonizada por la israelí Haya Harareet y Jean-Louis Trintignant, mostraba cómo tres pilotos de un helicóptero perdido en el desierto descubrían, a raíz de una explosión, la entrada de un mundo subterráneo, la Atlántida, en el que reinaba una soberana cruel. Los últimos flecos del viejo mito, escasamente ambiciosos, serían *Atlantis, the Lost Continent* (1961), de George Pal, con Anthony Hall y Joyce Taylor, y la coproducción franco-italiana *L'Atlantide* (1992), de Bob Swaim, con Victoria Mahoney en el papel de Antinea, Christopher Thompson en el de Saint-Avit y Tcheky Karyo como Morhange. Entre las

novedades introducidas por esta versión espuria figura la joven española Amira (Anna Galienna), que se convierte en amante de los dos oficiales, antes de que el destino les lleve a enfrentarse por el amor de Antinea, quien con seis siglos de vida tiene el aspecto de veinte años, y Saint-Avit apuñale a su colega por celos. Regresa luego a Argel, cuenta su aventura a Amira y parte de nuevo para buscar a Antinea.

## **La cosmonauta sexuada**

En abril de 1962 la revista trimestral francesa *V Magazine* comenzó a publicar en forma de cómic las

aventuras galácticas de Barbarella, escritas y dibujadas por Jean-Claude Forest, con un dibujo elegante y relativamente tradicional. Forest se había formado en la *École des Arts et Metiers* de París, había cultivado los dibujos animados y desde 1952 trabajó en el semanario *Vaillant*. Tenía treinta y dos años, y bastante experiencia profesional, cuando creó el primer cómic erótico-fantástico francés, que iba a revolucionar este medio impreso y su mercado. Estaba protagonizado por una seductora joven terrestre, Barbarella, que viajaba por el cosmos buscando nuevas experiencias y emociones en el planeta Lythion, en un sistema solar muy

lejano y con una desinhibición erótica inédita en aquel medio, de modo que se convirtió en la fundadora de la estirpe de heroínas fantaeróticas (así se las llamó) que poblarían el cómic mundial a partir de aquella fecha. No era, desde luego, la primera heroína de una *space opera* dibujada, pues le habían precedido Wilma Deering, la compañera del futurista *Buck Rogers* (1929), o la rubia *Connie* (1927), viajera del espacio creada por Frank Godwin, o Dale Arden, pero Barbarella estaba muy lejos de ellas y de *Flash Gordon*, en el tiempo, en el espacio y en la moral sexual. Un poco más tarde, en 1965, Guido Crepax haría nacer en Italia a

*Valentina*, que confirmaría la nueva tipología femenina en este medio.

El editor Eric Losfeld, vinculado al círculo surrealista y propietario de la editorial parisina Le Terrain Vague, compiló en 1964 ocho episodios de esta saga en forma de libro, pero tuvo problemas con la censura y algunas viñetas tuvieron que ser retocadas en una nueva reedición. Su libro *Barbarella*, de gran formato (32 × 24'5 cm), alcanzó un inmediato *succés de scandale* y reorientó al medio hacia otro segmento del mercado. El cómic, que en Europa había sido tradicionalmente un vehículo de literatura dibujada infantil, se transformó, a partir de entonces, en

una cantera de fantasías orientadas también hacia el público adulto y con fuerte impregnación erótica, como reacción contra el dilatado confinamiento del medio en el gueto de la cultura infantil o de la subcultura plebeya.

Barbarella es rubia, elástica, con cráneo dolicocefalo, melena larga y ahuecada, grandes ojos oscuros, nariz algo respingona, labios carnosos, esbelta, de movilidad felina y de pecho generoso. Su imagen turbadora es realzada por su ropa ceñida y sus amplios escotes, convirtiéndose en una encarnación del ideal erótico de la época, cercana al *look* de Brigitte

Bardot, aunque con una dulzura comunicativa propia de Sylvie Vartan, dos fetiches del mundo del espectáculo en aquellos años. Como ha observado Strazzulla, Barbarella usa su cuerpo como arma de defensa y de ataque<sup>25</sup> y en todas las situaciones de violencia física (un aterrizaje, una pelea) pierde con facilidad prendas de ropa y queda desnuda o semidesnuda. El bondadoso anciano Duran describe a Pygar, el ángel ciego de Sogo, el aspecto de Barbarella, diciéndole: «tiene el rostro tan puro como el de una vestal, pero es más deseable que todas las prostitutas de Sogo. Dice llamarse Barbarella y es Venus en persona». <sup>26</sup> Y en la segunda

entrega, cuando la reina Medusa se apropia de los rasgos faciales de Barbarella, está rindiendo de hecho un homenaje implícito a su belleza física, en un rito de naturaleza criptonarcisista. Y, para precisar su identidad, la protagonista le dice con arrogancia hiperbólica a la reina de Sogo que su nombre es Barbarella Gorgora di Vampira, de la familia de bebedores de sangre y chupadores de veneno. Hay en esta caracterización un guiño paródico de desmitificación de la antigua femme fatale, devoradora de hombres.

Como en los casos de Ayesha y Antinea, la saga de Barbarella transcurre en otro universo, tanto físico

como poético, aunque, a diferencia de aquellas superhembras, Barbarella no es reina, sino mujer de acción, exploradora y aventurera, que a imitación de los «caballeros andantes» de la literatura terráquea se erige en «amazona andante» del espacio galáctico. *Newsweek* consideró a esta amazona sideral una James Bond femenina, pero al ubicarse las andanzas de esta mujer liberada e hiperactiva en otro sistema solar — como ocurrió antes con la saga de *Flash Gordon*—, Forest es autorizado a presentar las fantasías más descabelladas y, de esta libertad creativa, derivan algunos notables elementos poéticos de la saga, tales

como el ángel ciego o las muñecas mecánicas dotadas de sentimientos.

El motor principal de la aventura reside en la insaciable curiosidad y el sentido de iniciativa de Barbarella, siempre ávida de nuevas experiencias. De hecho, el consumismo emocional (el consumo de emociones), muy propio de aquella década hedonista, se convierte en un legitimador de la acción física. A mayor abundamiento, la reina de Sogo, tras un breve idilio con Barbarella, le muestra un aparato llamado «desiderobus», que registra sus deseos y le conduce adonde pueda saciarlos. Es difícil imaginar un invento más útil y a la vez perverso.

En la década en que irrumpió la pildora anticonceptiva, que liberó la sexualidad femenina del imperativo reproductor, Barbarella compareció ante sus lectores como una heroína libertina muy propia de los *happy sixties*, adalid de una ética hedonista sin restricciones, en pos del máximo placer con el mínimo esfuerzo, y confirmando con su polidisponibilidad sexual la cancelación definitiva del capital- virginidad tradicional. Fue, en realidad, una puesta al día de la ingenua libertina, por tomar el feliz título de Colette, con su desenvuelta y desinhibida sexualidad fruto de una candorosa moral más allá del bien y del mal, acorde con las

propuestas mitológicas del arquetipo de la *femme-enfant* de la cultura de masas. Es decir, fue un fantasma erótico masculino acerca de la accesibilidad sexual de la «mujer fácil».

Ya en su primera entrega, Barbarella hace el amor con aquellos hombres que la salvan de algún peligro (Dianthus, Ahan), pero también se ofrece sexualmente para desarmar y neutralizar a un soldado enemigo del bando orhomr. Es decir, su sexualidad es utilizada como gratificación y como forma de dominación o castigo. Y, tras haber contribuido eficazmente a reconciliar a los adonides y los orhomr, que estaban siempre enzarzados en guerras,

Barbarella se dice: «¡Qué historia tan bella y edificante! ¿En qué brazos voy a festejar primero la victoria de los buenos sobre los malos? ¿Dianthus..., Ahan?»[27](#) Pero Barbarella tiene a lo largo de la saga algunos amantes mucho menos convencionales, como un ángel ciego, una reina, un robot y una máquina multiorgásmica.

Pygar es un hermoso ángel ciego, de cuerpo esbelto y torso desnudo, arrancado de la iconografía cristiana. Su ceguera le convierte en un representante de la inocencia, pero le otorga a la vez una interesante hiperestesia táctil, muy productiva eróticamente. Su vuelo con Barbarella entre los brazos, al final del

quinto episodio, es una alegoría del coito que les une, de su éxtasis mutuo. Y ha sido precisamente Barbarella quien le ha pedido que la transporte en su vuelo. En otro episodio Barbarilla descubrirá a Pygar torturado, con las alas clavadas, en el sótano del palacio de Sogo. Es una imagen extraída del acervo del martirologio cristiano. Barbarella le libera y huyen juntos. Al final, cuando la ciudad de Sogo se desmorona, Barbarella pide a Pygar que le salve y él emprende el vuelo llevando en sus brazos (en la última viñeta del libro) a Barbarella y a la bella reina. Barbarella, suspicaz, le pregunta: «¿Por qué la has salvado?» Y el ángel

responde: «Un ángel no tiene memoria.» Es el preámbulo de un *menage a trois* que tendrá lugar fuera de los límites de la aventura presentada a los lectores del libro.

Como era previsible, Barbarella tiene, en aquellos reinos lejanos, aventuras muy aristocráticas. Mantiene, por ejemplo, un idilio con el príncipe Topal, pero su aventura más jugosa con la realeza es la que tiene lugar con la soberana de Sogo, con quien establece una relación de deseo y de odio. Recién llegada a Sogo, cuando le dicen que allí no hay rey y sólo una reina, Barbarella se dice: «Si no hay rey al que seducir, ¿cómo me las voy a arreglar?»<sup>28</sup> Poco

después es asaltada por una bella lesbiana, con el ojo cubierto por un parche, que la abraza y que al final resultará ser la reina. Y los tres últimos episodios del libro están dominados por la relación entre Barbarella y la soberana, una relación de antagonismo, pero también de deseo de la reina hacia Barbarella.

En otro episodio la protagonista hace el amor con el robot Aiktor y al despertar, en la cama, Barbarella le dice, satisfecha: «Aiktor, tienes estilo.» Y él responde, con cierto sonrojo: «¡Oh! La señora es muy buena. Conozco mis limitaciones. Mis arremetidas tienen algo de mecánico.»<sup>29</sup> Su satisfacción

erótica con el robot revela que, para ella, lo más decisivo en el sexo es la perfección técnica, no los sentimientos. En esta misma línea, el maestro cerrajero de Sogo la introduce poco después en una máquina que puede hacerla morir de placer y que le provoca una cadena de orgasmos.

Pero esta generosa disponibilidad erótica de la protagonista tiene su contrapunto en la escena en que es víctima del ataque de una bandada de pájaros, cuyos pies penetran furiosamente en su carne, en un acto que equivale a una violación colectiva. En este caso, Forest cambia de registro y cosquillea el sadismo *voyeur* de los

lectores.

Con estos elementos de innovación y de provocación en un medio tradicionalmente muy conservador, *Barbarella* se convirtió rápidamente en un best-seller, que incitó a Roger Vadim a realizar en 1968 una película basada en sus andanzas. Pero las secuelas impresas de la saga a partir de 1969 tuvieron mucho menos impacto, pues por entonces la nueva fórmula se había expandido hacia otras heroínas fantaeróticas, en Francia y en otros países.

Filmada en Panavisión y Technicolor en una suntuosa producción de Diño de Laurentiis, *Barbarella* —film

contemporáneo de *2001: una odisea del espacio*— ofreció una fantásica visión lúdico-erótica de un cosmos de estética *pop*, en decorados extravagantes y con ropas confeccionadas por Paco Rabane. La actriz Jane Fonda, esposa de Roger Vadim, encarnó a la sensual protagonista, en unas aventuras en cuyo guión participó también Jean-Claude Forest. En sus portadas, Barbarella efectuaba un acrobático *striptease*, al desprenderse de su aparatoso traje de cosmonauta con escafandra en una atmósfera sin gravedad. Era enviada desde la Tierra a buscar al científico Duran-Duran, inventor del rayo de positrones, desaparecido en el espacio.

A partir de este encargo se sucedían sus aventuras, con algunos episodios memorables, como el ataque de los muñecos mordedores a la protagonista, o el coito en el planeta Lythion con un solitario Ligo Tognazzi, con quien redescubría Barbarella los antiguos placeres eróticos, pues en la Tierra la actividad sexual había sido reemplazada por la ingestión de unas pastillas.

La misión llevará a Barbarella hasta Sogo, ciudad gobernada por la Reina Negra (Anita Pallenberg). Tras un accidentado descenso, es rescatada de su astronave por un bello pero mustio ángel ciego, Pygar (John Phillip Law), que ha olvidado cómo se vuela. Después

de palpar el cuerpo desmayado de la heroína se convertirá en su aliado, la defenderá del ataque de unos Guardias Negros y recibirá como recompensa una noche de amor que le curará su depresión y le permitirá volver a volar. Pero pronto caen ambos en poder de la Reina Negra, quien hace el amor con Pygar, mientras Barbarella es encerrada en una jaula de cristal y atacada por una legión de pájaros. Consigue escapar y entrar en contacto con el jefe de las fuerzas revolucionarias de Sogo (David Hemmings), con quien hace el amor al modo terráqueo. Barbarella comprende entonces que sus pastillas eróticas sólo pueden proceder de Duran-Duran y esto

le pone en la pista del científico, quien está conspirando para destronar y reemplazar a la reina. Duran-Duran consigue encerrar a Barbarella junto a la reina en su cámara de los sueños y da un golpe de Estado. Entonces estalla una revolución popular y Duran-Duran decide utilizar su rayo de positrones, pero perece en el incendio de su laboratorio. Barbarella pide entonces a Pygar que le acompañe a su astronave y el ángel parte en vuelo llevando en un brazo a Barbarella y en el otro a la reina, en un final que reproduce el desenlace del libro, incluida la frase «un ángel no tiene memoria».

Con su suntuosa espectacularidad,

*Barbarella* evidenció las diferencias estéticas entre dos medios basados en el dibujo y la fotografía, uno de ellos asentado en imágenes fijas y con su narración, por ello, mucho más elíptica, en contraste con otro en el que la imaginación del lector era anulada por el espectáculo audiovisual formado por imágenes fotográficas en movimiento. De manera que las críticas generalmente severas que recibió el film —Charles Champlin lo calificó en *Los Angeles Times* como *2002: una idiotez espacial*— sugirieron que la especificidad de cada medio los hacía idóneos para contenidos y tratamientos estéticos distintos. Al margen de tales juicios,

*Barbarella* fue un film celebrativo de una sensual Jane Fonda transformada en *sex-symbol* por su marido y marcó un hito en su carrera, en el umbral de su inminente reconversión revolucionaria.

# XII.

## Voluptuosidad sangrienta

*Lord Ruthven (1819), Carmilla (1872),  
Conde Drácula (1897)*

### Los orígenes del vampirismo

Pocos mitos han hecho correr tanta tinta como el del vampiro, con sus

múltiples significados e implicaciones, amén de la fascinación que ejerce sobre la imaginación popular. Su gran complejidad deriva de sus orígenes multicausales, que aquí trataremos de exponer sintéticamente y con cierto orden. El vampiro europeo tiene una matriz balcánica y campesina y su designación con tal nombre surge a inicios del siglo XVIII, procedente de la palabra húngara *vampir* —común con el serbocroata—, pues antes se les conocía con otros nombres, como *upierz*, *upires*, *striger*, etc., según los lugares. Este origen se debe a que se trata de una leyenda primordialmente eslava y magiar, que proliferó en Hungría de

1730 a 1735. Cada sociedad europea modificó al vampiro, sus características y atributos, para acomodarlo a su cultura local. Pero muestran algunos rasgos comunes y en Europa oriental se creía que eran candidatos firmes a vampiros, tras fallecer, los suicidas, los excomulgados, los apóstatas, los perjuros, los niños que morían sin bautizar, quienes no recibieron ritos funerarios religiosos, quienes practicaban la brujería, etc. Y en Bulgaria se creía que el vampiro era consecuencia de la negativa del alma a admitir la muerte de su cuerpo.<sup>1</sup> A pesar de su variedad y sus particularismos locales, el potente mito de Drácula,

formalizado en 1897, ha contribuido a homogeneizar la diversidad vampirística en la cultura popular, la ha reducido y ha tendido a crear un patrón arquetípico único y universal.

Pero los vampiros, con nombres diversos, se hallan en las tradiciones griega, china, árabe, hindú, etc., mostrando la universalidad de su figura. En la Mesopotamia del año 2300 antes de Jesucristo circulaba ya un demonio chupador de sangre llamado Akakarm. Los griegos designaron a estos personajes lamias. Frazer, en *La rama dorada*, relata numerosos ritos relacionados con prácticas vampíricas. Así, en Grecia, en la India y en

Indonesia la succión de sangre de ciertos animales sacrificados producía un estado de inspiración clarividente,<sup>2</sup> mientras que los «sacerdotes fetiches» de Loango, que padecían severos tabúes alimenticios, podían en cambio beber sangre fresca<sup>3</sup> y los aborígenes australianos se cortaban y vertían su sangre en las tumbas de sus amigos para ayudarles a renacer.<sup>4</sup> Es fama que Faustina, la esposa del emperador Marco Antonio, bebía la sangre de gladiadores moribundos para asegurar su fertilidad. En algunos países los guerreros bebían la sangre de los enemigos muertos en el campo de batalla para fortalecerse, según una

creencia caníbal muy común que pretendía que la ingesta de sangre o carne de una persona permitía apropiarse de los atributos vitales del muerto. En algunas culturas médicas del pasado se creyó que los epilépticos podían curarse si bebían sangre de un criminal decapitado. Los aztecas ofrecían el corazón sangrante de sus víctimas a sus dioses y derramaban su sangre en la cabeza de sus ídolos, para complacerles, y en once cuentos de *Las mil y una noches* aparecen vampiros de ambos sexos. Este mito dionisiaco y multifacético sería luego reciclado por el temor satánico que habita en el *pathos* cristiano.

El vampirismo hematófago se basa en una lógica fisiológica meridiana: puesto que las personas se debilitan o mueren al perder sangre, deben fortalecerse o resucitar al recibirla. La succión vampírica viene a ser una transfusión por vía oral y es interesante observar que el vampiro se especializa en la succión de sangre arterial (como la de la yugular), por ser sangre oxigenada, en detrimento de la sangre venosa. Esta ecuación que convierte a la sangre en energía vital se hallaba ya en la Biblia, pues en el Deuteronomio (12: 23) se lee que «la sangre es vida», sentencia que Bram Stoker puso precisamente en boca de Renfield, un siervo de Drácula.<sup>5</sup> Y en

el Levítico (17: 11) Jehová afirma que «la vida de la carne está en la sangre». Y más tarde, en el Evangelio de Juan (6: 54), Jesucristo reitera que «quien coma mi carne y beba mi sangre tendrá una vida eterna». Por lo tanto, también el judaísmo y el cristianismo participaron de la concepción de la sangre como energía vital, con una fuerte impregnación sagrada.

En la historia europea se hallan casos flagrantes de vampirismo, tal vez el más famoso el de la condesa Erzsébet Báthory, quien vivió en el castillo de Csejthe, en los pequeños Cárpatos fronterizos con Eslovaquia. Tras la muerte de su marido en 1604 su miedo a

envejecer se exasperó e hizo asesinar a unas seiscientas cincuenta muchachas vírgenes para bañarse en su sangre, en la creencia de que así preservaría su juventud. Condenada a reclusión perpetua en su castillo, falleció en agosto de 1614. Su historia ha sido llevada varias veces al cine. La productora británica Hammer Films lo hizo en *Countess Dracula* (1971), dirigida por el húngaro Peter Sasdy y con Ingrid Pitt como protagonista. Al año siguiente Jorge Grau rodó la coproducción hispano-italiana *Ceremonia sangrienta*, protagonizada por Lucía Bosé. Y puede considerarse en cierto modo una versión modernizada

del caso *I vampiri* (1956), film codirigido por los italianos Mario Bava y Riccardo Freda y en el que la duquesa Margarita (Gianna Maria Canale), con la complicidad de un médico (Antoine Balpétre), hacía desangrar cuerpos de muchachas, arrojadas después al Sena, para preservar con su fluido vital su juventud. De Fritz Haarmann, llamado «vampiro de Hannover», y de Peter Kürten, bautizado «vampiro de Dusseldorf», nos hemos ocupado ya en el séptimo capítulo.

El mito del muerto-viviente, que está en el origen del vampirismo, se asentó en la Europa medieval durante las grandes epidemias, en las que sus

víctimas eran enterradas precipitadamente, a veces antes de morir, de modo que los más afortunados podían escapar de sus toscas tumbas, provocando espanto en sus conocidos; o bien al abrir sus ataúdes se comprobaba que su cuerpo se había movido, en un desesperado intento por huir de su tumba, o había mordido el sudario en su desesperación, o había arañado la madera, o su propio rostro, etc. A estos casos hay que añadir los cadáveres desfigurados por mordeduras de ratas — atribuidas a vampiros—, animales que proliferaron precisamente durante la llamada «peste negra» (peste bubónica, transmitida por roedores y pulgas), cuyo

período crítico se extendió de 1343 a 1348, pero con recaídas a lo largo de tres siglos, y que se saldó con veinticinco millones de muertos en el continente. De la Gran Plaga de Londres (1665), con sus enterrados prematuros y sus muertos que se alzaban del lecho, nos ha dejado Daniel Defoe un relato tremendo en su *Diario de un año de la peste* (1722). A estas situaciones colectivas excepcionales hay que añadir, en épocas en que las comprobaciones médicas eran muy imperfectas, la tragedia de los enterrados vivos, entre ellos las víctimas de la catalepsia (o muerte aparente). Tras percibir ruidos en el cementerio eran desenterrados,

para comprobar con espanto que su cuerpo se había movido o su expresión estaba desencajada. En 1896, cuando Stoker estaba escribiendo su *Drácula*, el doctor Frantz Hartmann publicó en Londres su libro *Premature Burial*, narrando muchos casos terribles de este tipo. Habría que añadir todavía la prolongada actividad de los ladrones de cadáveres en cementerios, para investigación o prácticas de anatomía, que conducían también a descubrir ataúdes inexplicablemente vacíos. Así se fue forjando la leyenda de los muertos vivientes.

Este mito era, en realidad, una derivación de la creencia cristiana en la

brujería como actividad de origen diabólico, pues vampirismo y brujería compartían su común tronco satánico. A instancia del poco ejemplar papa Inocencio VIII, los dominicos Johann Sprenger, de la Universidad de Colonia, y Heinrich Kraemer, de la Universidad de Salzburgo, redactaron el *Malleus maleficarum* [Martillo de maleficios], manual canónico publicado en 1486 y usado por los inquisidores —tanto católicos como protestantes— para perseguir a los responsables de actividades diabólicas y muy especialmente de la brujería, autorizando para ello el recurso a la tortura. De su influencia da idea el que

conociera veintiocho ediciones hasta 1600, aunque siguió utilizándose hasta principios del siglo XVIII. La coincidencia de católicos y protestantes en la obsesión antidemoníaca es interesante, ya que existían matices no pequeños en los diagnósticos vampíricos. Así, en la creencia medieval acerca de muertos inquietos en su tumba o errantes por sus alrededores convergían las supersticiones paganas y la doctrina católica del purgatorio, para explicar su inquietud transitoria, pero la doctrina del purgatorio era negada en cambio por el protestantismo.

Las explicaciones de los ritos contra los vampiros también tenían su lógica

peculiar. Según algunos tratados, la estaca clavada en el corazón del vampiro conseguía clavar su alma al suelo, por lo que ya no podía incordiar más a los mortales (hasta 1824 no se abolió en Inglaterra una ley que obligaba a clavar una estaca en el corazón de los suicidas). Esta lógica es concordante con una práctica funeraria en Rumania, donde se plantaba a veces un abeto cerca o sobre las tumbas para luchar contra el vampirismo, en la creencia de que así se ataba al muerto a la tierra con sus raíces.<sup>6</sup> El primer tratado general sobre vampirismo fue *Magia Posthuma* (1706), de Karl Ferdinand Schertz, en el siglo que vivió el apogeo de la obsesión

vampírica.

En el siglo de la Ilustración se asistió, en efecto, a una verdadera eclosión vampírica, pero también a su definitivo descrédito, aunque en Bulgaria hubo todavía, en 1863, una tardía plaga de vampirismo en ciertas zonas rurales. Con razón podría escribir Collin de Plancy a principios del siguiente siglo en su *Diccionario infernal* (1803): «Los vampiros no se han mostrado con todo su brillo en los siglos bárbaros y entre los pueblos salvajes, sí que se han manifestado en el siglo de Diderot y de los Voltaire, en la Europa que se dice civilizada.»<sup>7</sup> Algunos informes doctos del siglo XVIII

sobre el vampirismo en Europa central, encargados por las autoridades, señalaban ya como uno de sus factores que sus poblaciones estaban mal alimentadas y eran supersticiosas, lo que implicaba el reconocimiento del subjetivismo en su creencia. Mientras la Iglesia romana en el siglo XVIII, tras una fase de credulidad, acabó por negar la realidad del vampirismo, la Iglesia ortodoxa griega siguió admitiéndolo, lo que causó no pocas confusiones. Un buen exponente de la postura de la Iglesia romana lo suministró el libro del abate benedictino Agustin Calmet titulado *Dissertation sur les apparitions des demons et des esprits*

*et sur les revenants et vampires de Hongrie, de Bohemie, de Moravie et de Silesie* (1746), que conoció tres reediciones. Calmet propuso en su libro tres explicaciones posibles para el vampirismo: eran enterrados vivos que salían de sus sepulturas, eran casos de regreso a la vida autorizados por Dios, o bien eran un prodigio del demonio. Pero su documentado libro, que constituye una verdadera mina de información sobre la cuestión, se muestra generalmente escéptico acerca de esta superstición popular. No deja Calmet de compilar los ritos para exterminar al vampiro: desenterrar el cadáver para empalarlo, cortarle la

cabeza, quemarlo o sacarle el corazón. Y también recoge un mucho menos conocido preventivo contra el monstruo: amasar harina con sangre de un vampiro para hacer pan y consumirlo diariamente. Es decir, una especie de antihostia de propiedades homeopáticas.

Los naturalistas europeos que en el siglo XVIII estudiaron los murciélagos hematófagos americanos les llamaron vampiros, extrapolando las características de los chupadores de sangre humanos, cuya leyenda conocían. En *Drácula*, un personaje alude a este quiróptero americano que lame la sangre de mamíferos y ataca a los ganados en aquel continente, afirmando que

presenció en la pampa argentina a una yegua desangrada por un vampiro.<sup>8</sup> Y Van Helsing califica a Drácula, en el mismo libro, de «bestia».<sup>9</sup> En realidad, era una designación redundante, pues el vampiro se ha asimilado reiteradamente al murciélago, que sale de noche y duerme de día. A diferencia de otros animales voladores, el murciélago común y el murciélago hematófago americano son mamíferos, como el hombre: son mamíferos voladores, que encarnan un sueño humano ancestral, del que Ícaro fue buena muestra. Según algunas tradiciones cristianas, en las ceremonias de exorcismo el demonio sale volando de la boca del poseído en

forma de murciélago. Y al demonio se le representa en la iconografía cristiana con alas de murciélago, que contrastan con las esbeltas alas de cisne de los ángeles. De su dieta sanguínea derivaría, según la leyenda, su aliento fétido. El vampiro se transforma también con frecuencia en lobo, animal depredador temido por los campesinos y que vincula este mito con el del licántropo, al que nos hemos referido ya en el décimo capítulo. Más tarde, el evolucionismo darwiniano pareció dar consistencia al temor a la regresión del hombre hacia la bestialidad, a modo de retrometamorfosis vital.

El vampiro y el hombre-lobo

comparten el contagio a través del mordisco y su resultante metamorfosis identitaria, de modo que su sangría corrompe el alma y altera las condiciones físicas de la víctima. Y su mito ficcional se asienta en una estructura expansiva de tipo contagioso, como la peste, con la que el vampirismo ha sido con frecuencia comparado. Cuando el conde Drácula llega a Londres distribuye cajas con tierra por diversos lugares de la ciudad, para facilitar su irradiación pestífera y consolidar así su expansiva cofradía sanguinaria.

Pero el vampiro, mito polivalente donde los haya, es también un símbolo

de las fricciones entre la naturaleza animal y cultural del hombre, interpretadas a la luz de la teología cristiana. Puesto que la única finalidad natural de la vida es su perpetuación, el vampiro formula la contradicción entre el deseo innato y egoísta de inmortalidad, ya proclamado en la era alquimista, y la demonización de tal deseo, proscrito por la cultura eclesiástica. En el siglo XIX se asistiría a nuevas formulaciones terroríficas de esta aspiración, como hizo Poe en *El caso del señor Valdemar* (*The Facts in the Case of M. Valdemar*), donde el narrador conseguía suspender el proceso mortal del moribundo Valdemar durante

meses, mediante su energía hipnótica.

Ahora bien, si en la Iglesia romana el cuerpo incorrupto ha sido tradicionalmente percibido como signo de santidad, en la Iglesia ortodoxa oriental ha representado en cambio una señal diabólica, reveladora de un alma en pena condenada a no encontrar el reposo eterno. En este caso, la inmortalidad, sueño ancestral del hombre, no aparece como premio o privilegio, sino como condena o castigo, pues la muerte no ha liberado al alma de su envoltorio carnal.

El vampiro es un no-muerto (*undead*, en inglés), lo que supone un concepto paradójico o contradictorio,

porque los no-muertos son muertos en vida o vivos que están muertos. A diferencia de los fantasmas y los espectros, el vampiro posee un cuerpo, pero es un cuerpo muerto. Tras el primer encuentro de Jonathan Harker con Drácula, anota en su diario que «su mano estaba fría como el hielo y más bien parecía la mano de un muerto»,<sup>10</sup> señalando luego su «palidez extraordinaria».<sup>11</sup> Su reposo diurno en el ataúd disipa toda duda y el hedor de los recintos en que reposa lo corrobora, sugiriendo de nuevo su asociación al tema de la peste. El mito del vampiro quiebra, en definitiva, la dualidad vida-muerte del cristianismo y la convierte en

un inquietante monismo.

Ante el cadáver vampirizado de Lucy, el doctor Van Helsing le dice a Arthur: «Es su cuerpo y, no obstante, no lo es.»<sup>12</sup> En efecto, el vampiro no es un muerto típico, pues ha sufrido una mutación de identidad que le ha convertido en un alma en pena, condenada a una dolorosa inmortalidad y privada del reposo de ultratumba, hasta que el rito apropiado (la estaca en el corazón, la decapitación, la cremación) le permita acceder al verdadero reposo de la verdadera muerte. Cuando Van Helsing ha destruido ritualmente a la Lucy vampirizada, poco después de la frase

anterior, añade: «Ahora es una verdadera muerte de Dios, ¡y su alma está con Él!»[13](#)

Muchos signos delatan que el vampiro es un alma. Cuando el segundo oficial del Deméter intenta apuñalar al conde Drácula en la cubierta de su barco, «el cuchillo lo atravesó como si allí sólo hubiera aire».[14](#) Además, los vampiros, por la misma razón, no se reflejan en los espejos ni proyectan sombra. Leonard Wolf, en buen racionalista, atribuye su falta de reflejo en los espejos a que: 1) tendemos a no creer en ellos; 2) nos negamos a ver aspectos de nosotros mismos que son propios de los vampiros.[15](#) Pero, en la

lógica de la fabulación, hay que reiterar que no se reflejan en los espejos porque son almas. Una tradición veda asegura, nos recordó Otto Rank, que cuando alguien no puede ver su imagen en un espejo es que está muerto.<sup>16</sup> Lo mismo ocurre con la carencia de sombra, si bien el cine ha prescindido usualmente de esta característica, tanto por razones fotográficas prácticas, como por el valor fotogénico y simbólico de la sombra en la pantalla, como pronto descubrió Murnau en su *Nosferatu*.

En el vampiro se confunden las figuras nefandas del alma en pena y del demonio, o de un emisario o servidor suyo, en un nuevo capítulo de la lucha

metafísica entre el bien y el mal. En la novela *Drácula* las observaciones en este sentido son numerosísimas. Jonathan Harker anota que «el rojo fulgor que [los ojos de Drácula] despedían era espeluznante, como si en ellos ardieran las llamas del infierno».<sup>17</sup> Y el vampiro le mira «con una malévola sonrisa que parecía venir de las profundidades del infierno».<sup>18</sup> El doctor Seward observa, por su parte, que los ojos de la vampirizada Lucy «parecían despedir chispas procedentes del fuego del infierno».<sup>19</sup> Por añadidura, los vampiros temen al crucifijo, les ahuyenta el agua bendita, pueden ser destruidos por una bala de plata

bendecida y se ocultan a la luz del sol (símbolo de la divinidad), que además los destruye.

El vampiro ofrece también un llamativo simbolismo sexual. Acostumbra a ser un personaje físicamente atractivo, o por lo menos ejerce una extraña atracción / repulsión sobre sus víctimas, reforzando su fascinación a veces por su capacidad hipnótica. Con frecuencia es un aristócrata elegante (como Lord Ruthven y el conde Drácula) y su actuación depredadora tiene lugar durante la noche, el momento privilegiado para el amor. Su rito consiste en un beso en el que sus largos caninos fálicos penetran

la piel de su víctima (preferentemente heterosexual, a partir de *Drácula*), haciendo manar su sangre, como en un acto de desfloración, que chupa a continuación. Las víctimas caen en un estado de languidez y sueño tras el beso, reminiscente del *post-coitum* y, cuando han probado varias veces esta caricia bucal, buscan con afán repetir la experiencia, abriendo ventanas o retirando crucifijos para facilitar la llegada del vampiro. La escena en que Drácula se abre una vena del pecho y empuja la cabeza de Mina Harker para que le chupe la sangre, evoca intensamente la iconografía de una felación.[20](#)

Ya nos hemos referido al «mordisco erótico» en el octavo capítulo y sólo resta añadir aquí que el mordisco del vampiro —un típico acto de sadismo oral— encarna el acto sexual impronunciable en contextos culturales puritanos, pero a la vez lo presenta como acto nefando y condenable, en una asociación contundente del placer físico y de la perdición moral, por no mencionar el contagio vampírico que puede asociarse a la transmisión de enfermedades venéreas, como la sífilis, que durante siglos supuso una forma de condenación irremisible. El contenido erótico de la actividad vampírica es tan evidente, que Roman Polanski bromeó

en *El baile de los vampiros* (*The Fearless Vampire Killers*, 1967) con un vampiro afeminado y homosexual — interpretado por Ian Quarrier—, que causó hilaridad en el público.

Todo lo dicho vale igualmente para la vampira, como la deseable Carmilla, de la que pronto nos ocuparemos, o las tres hembras que en el castillo de Drácula están a punto de abalanzarse sobre Jonathan Harker, respetando también la norma heterosexual. Y cuando Lucy es vampirizada en la novela de Stoker y se entrega a la depredación paidofílica, el doctor Seward observa que la habitual pureza de Lucy se transforma en una

«desenfrenada voluptuosidad» y que en sus pupilas brillan «la salacidad y el fuego infernal».<sup>21</sup> Joan Prat ha observado pertinentemente que el vampiro es selectivo con las mujeres.<sup>22</sup> A las campesinas, después de chuparles la sangre, generalmente las deja morir. Pero la seducción de las de alto estatus social es más elaborada y acaban por convertirse a su vez en vampiras y cómplices suyas.

El neurólogo Juan Gómez-Alonso llevó a cabo un estudio meticuloso acerca de los síntomas propios del vampirismo, llegando a la conclusión de que el rechazo de la luz solar (fotofobia), al agua (hidrofobia), a los

espejos, el salir de noche o la hiperactividad sexual, atribuidos al vampiro, son síntomas propios de tres enfermedades distintas: la rabia (o hidrofobia), la esquizofrenia y la porfiria, poniendo especial énfasis en la primera de ellas. Gómez-Alonso distingue entre el «vampiro yacente» y el «vampiro errante»,<sup>23</sup> que es el que le interesa especialmente. La aversión a los espejos y la inversión del ritmo vigilia-sueño son propias de la esquizofrenia. La porfiria —que el bioquímico David H. Dolphin ha postulado en 1985 como explicativa del mito vampírico— es el nombre genérico dado a un grupo de enfermedades

hereditarias caracterizadas por la sobreproducción por el organismo de porfirinas, el pigmento ferroso de la hemoglobina, que transporta oxígeno a los glóbulos rojos. Uno de sus síntomas es la fotofobia, pues la piel del porfírico es dañada gravemente por la luz solar, que le causa lesiones cutáneas y hasta aumento del vello (lo que explicaría el mito de la licantropía), además de la anemia y, eventualmente, la aparición de delirios.

Pero Gómez-Alonso concede especial protagonismo a la rabia o hidrofobia, que conoció brotes epidémicos importantes en Europa a principios del siglo XVIII, irradiada

desde Europa oriental. La rabia produce en sus pacientes, en efecto, ataques de agresividad acompañados de mordiscos, hipersexualidad, ansiedad, vagabundeo y alteración del ciclo vigilia-sueño. En los ataques, el paciente muestra sus labios retraídos que descubren sus dientes, la saliva no puede ser tragada, por lo que espumajean y vomitan un fluido sanguinolento, manifestándose también fotofobia y fobia a los espejos. Por otra parte, la rabia no solamente la transmiten los cánidos (perros, lobos) con sus mordiscos, como comúnmente se cree, sino también los murciélagos y murciélagos hematófagos (vampiros americanos), lo que parece altamente

significativo.

Pero es interesante observar algunas convergencias de los datos clínicos con el universo simbólico. Así, la fobia del vampiro al agua (como las víctimas de rabia) converge con la significación del agua como símbolo tradicional de pureza, además de ser apagadora del fuego (del infierno), dando plena coherencia al mito. Y si siempre se ha afirmado que la aversión del vampiro a los ajos es en razón de su mal olor, podemos añadir —nunca lo hemos visto citado antes— el uso tradicional de esta planta para hacer descender la presión sanguínea, lo que parece un arma eficaz contra él. De este hipotensor casero dice

el folkllore terapéutico español:

*Con el ajo*

*la presión abajo.*

Fue Goethe quien hizo literariamente respetable el tema del vampirismo, un tema que era hasta entonces sólo objeto de leyendas y cuentos populares, al reelaborar un relato de la Grecia clásica en su balada «La novia de Corinto», remozado por leyendas eslavas y húngaras, escrita en junio de 1797. Su poema está protagonizado por una novia cristiana que sale de su tumba para buscar la sangre de su amado pagano y de otros jóvenes, para que prolongue su existencia. Sorprendida por su madre, le dice:[24](#)

*La tumba abandoné, de hallar  
ansiosa*

*a ese novio perdido y la caliente  
sangre del corazón sorberle toda.*

*Luego buscaré otro corazón juvenil,  
y así todos mi sed han de extinguir.*

El primer relato extenso en lengua inglesa inspirado en el vampirismo fue *The Vampire*, del doctor John William Polidori, quien acompañó a Lord Byron en el viaje a Europa que acabó recalando en la Villa Diodati, donde se forjó también el mito de Frankenstein. Polidori no hizo más que desarrollar el esquema o borrador incipiente propuesto por Byron en aquel concurso literario y su relato apareció en abril de

1819 en el *New Monthly Magazine*, firmado por Byron, aunque no era su autor. Como el viaje de Polidori y Byron por el continente hizo que su relación se enfriase por su incompatibilidad de caracteres, y lo acabasen separadamente, se ha afirmado que Polidori tomó a Byron como modelo para su aristocrático y cruel vampiro. Dos años después de publicado este texto Polidori —que era tío del poeta y pintor Dante Gabriel Rossetti— se quitó la vida ingiriendo ácido prúsico. *The Vampire* se convertiría en una de las matrices de la literatura fantástica de terror en el romanticismo inglés.

El protagonista de *The Vampire* es

Lord Ruthven, de quien el autor escribe que «a pesar del tinte cadavérico de su semblante, que nunca adquiriría un color más vivo, ni el del sonrojo de la modestia, ni el de las llamas del amor, su fisonomía era hermosa».<sup>25</sup> Es decir, hace compatible la condición cadavérica y el atractivo sexual, como es frecuente en los vampiros. En el relato, el joven Aubrey acompaña a Lord Ruthven en un viaje por Europa (como hicieron Byron y Polidori) y va descubriendo paulatinamente el carácter perverso de su personalidad, por lo que se separa de él y sigue el viaje solo (como ocurrió con Byron y Polidori). En Grecia Aubrey se enamora de la joven

Ianthe, pero es asesinada por un vampiro, que no es otro que Lord Ruthven. Por entonces averigua que el aristócrata ha llegado a Grecia y vuelven a encontrarse, en una escena en que Ruthven consuela a Aubrey. Pero el lord es herido en una escaramuza con unos ladrones y luego muere, aunque su cadáver pronto desaparece. Aubrey regresa a Londres y allí Lord Ruthven le asedia, hasta provocarle tal alteración que es confiado a la vigilancia de unos tutores, quienes le encierran en una habitación vigilada. Durante su postración su hermana se promete al conde de Mardsen, pero Aubrey se da cuenta de que este nombre encubre a

Lord Ruthven. Intenta que la boda se aplase, sin conseguirlo. Aubrey muere tras la boda, después de desvelar a sus tutores la identidad maligna de Lord Ruthven. Los tutores tratan de localizarle, pero encuentran que su hermana ya ha muerto.

Polidori describe en *The Vampire* un caso de paranoia, con coloración homosexual, pues el joven protagonista admira al libertino vampiro y esta admiración le lleva a acompañarle en su viaje por Europa, iniciativa que le resultará funesta, pues su maldición no dejará de perseguirle a él y a sus seres queridos. Lord Ruthven —que atormenta a los seres que ama, característica que

heredarán Carmilla y Drácula— supuso una nueva formulación del *Doppelgänger*, de la doble identidad, pues el vampiro es un muerto, pero se parece y actúa como un ser vivo. Por otra parte, su estatuto aristocrático y su porte elegante proponen una insidiosa fractura entre apariencia y realidad, en un caso típico de doble vida secreta, que aquí enmascara una actividad asesina.

Lord Ruthven gozó en su tiempo de una popularidad equivalente a la que alcanzaría Drácula en el siglo siguiente. El texto de Polidori entusiasmó a Charles Nodier, quien escribió la secuela *Laure Ruthven* (1820) y además convirtió a su vampiro en el

protagonista del melodrama *Le Vampire*, que se estrenó con gran éxito en París, en el Théâtre de la Porte-Saint-Martin, el 13 de junio de 1820, con música de Alexandre Piccini. Fue traducido al inglés y estrenado en la English Opera House de Londres en agosto de 1820. Y, basado en el drama de Nodier, en 1828 se estrenó en Leipzig la ópera *Der Vampyr*, con música de Heinrich Marschner y libreto de W. A. Wohlbrück, con Lord Ruthven actuando en Hungría.

El filón vampírico, cada vez más alejado del original de Polidori, se prolongó hasta la segunda mitad del siglo. En 1851 Alejandro Dumas (padre)

escribió el drama en cinco actos *Le Vampire*, estrenado en el Ambigu-Comique de París el 20 de diciembre de 1851. Siguió otra versión de Scribe y Mélesville, *Le Vampire*, en la que Lord Ruthven actuaba en Hungría. De 1852 fue *The Vampire*, de Dion Boucicault, estrenado en el Princess Theatre el 19 de junio. Y en 1861 apareció la balada *Il Vampiro*, representada en Milán.

El vampiro quedó así definitivamente instalado en la literatura romántica europea y, entre sus tratamientos aparecidos en el último tercio del siglo, descuella con brillantez la novela *Carmilla* (1872), del irlandés Joseph Sheridan Le Fanu, que Leonard

Wolf ha considerado su «más densa, intrigante y perfecta ficción».<sup>26</sup> *Carmilla* ha recibido mucha atención por su audaz tratamiento de una pasión lésbica, que constituía en la época un categórico tabú sexual, añadiendo una transgresión erótica (el lesbianismo) a otra transgresión (el vampirismo). Pero *Carmilla* es también notable por su visión trágica y desesperada del amor pues, como escribe Wolf, «Le Fanu admite que el abrazo del vampiro es la mejor metáfora para los éxtasis y agonías del amor».<sup>27</sup> La acción de *Carmilla* transcurre en un castillo de Estiria (Austria) y es narrada en primera persona por su protagonista, Laura, diez

años después de acontecida. A diferencia de Drácula, la protagonista no se encamina hacia la residencia del vampiro, sino que es el vampiro el que llega del exterior, en forma de una atractiva muchacha cuyo carruaje sufre un accidente y es recogida en el castillo de la protagonista. A partir de ahí Le Fanu desarrolla la historia de una intensa pasión amorosa entre dos mujeres jóvenes, en la que Carmilla Karnstein, la hermosa vampira, fascina a Laura y le va sorbiendo su vida, hasta que es desenmascarada por el general Spielsdorf, quien ha perdido a su sobrina, víctima del mismo maleficio obrado por la joven Millarca.

Finalmente, en las ruinas del castillo de los Karnstein se localiza el ataúd de Mircalla, condesa de Karnstein, cuyo cadáver es destruido con el ritual apropiado. Su poder vampírico estaba condicionado a que sus apariencias tuviesen siempre un nombre con las mismas letras: Carmilla, Millarca, Mircalla.

La descripción que Le Fanu hace de la relación entre Laura y Carmilla deja pocos equívocos, pues Laura reconoce que «era como el ardor de un amante. (...) Sus labios cálidos recorrían mi mejilla con besos y susurraba, casi en sollozos: "Eres mía, has de ser mía, y tú y yo somos una para siempre." Entonces

se reclinaba en su silla, con las manos sobre sus ojos, y me dejaba temblando». [29](#) Como consecuencia de esta relación, Laura enferma de placer, con síntomas como pupilas dilatadas, ojeras, palidez y debilidad. (29) Más tarde, el barón de Vordenburg, experto en vampirismo, confirmará: «el vampiro es propenso a ser víctima de pasiones vehementes, semejantes al amor». [30](#) En 1931 el realizador danés Carl Dreyer se inspiró muy libremente en esta novela para rodar en Francia su film *La bruja vampiro* (*Vampy*), aunque despojó de toda connotación erótica la relación vampírica entre dos mujeres —que nunca aparecen juntas—, subrayando en

cambio su aspecto demoníaco. En el film David Gray (Julian West, seudónimo del productor del film, el barón Nicolás de Gunzburg), un joven estudioso de lo sobrenatural, llega a una posada solitaria cerca del pueblo de Courtempierre y asiste a extraños sucesos. Un anciano que vive en un castillo (Maurice Schutz), cuya hija Léone (Sybille Schmitz) está muy enferma, muere de un ataque al corazón. Léone es en realidad víctima de una anciana bruja vampiro que le chupa la sangre. Un cochero aparece muerto en el pescante de su vehículo. David se presta a dar sangre a la moribunda Léone y, aquella misma noche, impide que ingiera

un veneno, proporcionado por su médico, para suicidarse. Luego descubre, con la ayuda de un sirviente, el ataúd donde se halla la bruja vampiro, que resulta ser Marguerite Chopin, fallecida en el pueblo el siglo anterior, a quien se le atribuyó el origen de una plaga y la Iglesia negó los sacramentos. Le clavan una estaca en el corazón y Léone se restablece. El malvado doctor parece sepultado en un depósito de harina —el simbolismo benéfico del trigo mata al cómplice vampírico—, cuya blanca pureza contrasta con la negrura de su alma.

Film lacónico y eminentemente visual, rodado con una cámara muy

móvil —lo que era inusual en 1931—, recreó magistralmente un clima de pesadilla, presentando unas figuras fugaces y misteriosas: el anciano con la guadaña (alegoría de la muerte), el guarda cojo, el malvado doctor, etc. Al margen de toda lógica y convención de género, Dreyer mostró el vampirismo, como escribió Carlos Clarens, como «una enfermedad del alma».<sup>31</sup> Dreyer desarrolló en su film la imagería del *Doppelgänger* en dos ocasiones. En la primera, la sombra del guarda cojo va a sentarse en el mismo banco en que ya está sentado el guarda (sin sombra). En la segunda, más elaborada, el protagonista se queda dormido en un

banco del parque, se desdobra nor  
sobreimpresión, pasea y ve cómo su  
cuerpo inmóvil y con los ojos muy  
abiertos yace dentro de un ataúd y es  
llevado a su entierro, mostrado en visión  
subjetiva desde el interior del ataúd.  
Pasa ante el banco en que David sigue  
durmiendo y éste se despierta. De  
manera que el protagonista aparece  
triplicado, durmiendo en el banco  
(visión objetiva), deambulando y en el  
interior del ataúd (desdoblamiento  
onírico).

*Carmilla* inspiró también, siempre  
con gran libertad, a otros realizadores,  
que manifestaron explícitamente el  
contenido lesbiano del texto original. De

1960 fue *Et mourir de plaisir*, de Roger Vadim, en la que la voz en *off* de Millarca, que vivió hace quinientos años, comenta la historia contemporánea, que transcurre en una casa de campo en Italia, en donde viven el conde Leopoldo (Mel Ferrer), su prometida Giorgia (Elsa Martinelli) y la austríaca Carmilla von Karnstein (Annette Vadim). Durante una fiesta mundana, unos fuegos pirotécnicos destruyen el castillo de los Karnstein, debido a los explosivos que se conservaban allí desde la guerra. Carmilla va por la noche a ver sus ruinas, desciende a la cripta, abre una tumba y es poseída o reemplazada por la

vampira Millarca. A partir de entonces desplegará su actividad vampírica desangrando a una sirvienta de la casa, atrayendo a Leopoldo y manifestando su deseo vampírico hacia Giorgia. Al final muere de un modo atípico, prendida en unas alambradas en el curso de unas maniobras militares en la región. La rubia protagonista vistió durante casi toda la película un traje blanco, para resaltar sobre su tela el rojo de la sangre.

En 1972 Vicente Aranda rodó en inglés *La novia ensangrentada*, que fantaseó sobre el llamado complejo de Judit, es decir, sobre la agresividad femenina contra el hombre, derivada del

deseo y la angustia producida por la pérdida de su virginidad. Sus protagonistas son una pareja recién casada, formada por Susan (Maribel Martín) y su marido (Simón Andreu), quien tras la boda trata a su joven esposa con cierta violencia. Van a pasar su luna de miel a un caserón familiar del marido, en cuyo sótano se ocultan los retratos de las mujeres de la familia, entre ellas el de Mircalla Karnstein, con un cuchillo en la mano, quien en el siglo XVIII asesinó a su marido en la noche de bodas, aunque el cuadro no tiene cara, pues muestra un orificio en el óvalo del rostro. Poco a poco, la presencia de Carmilla (Alexandra

Bastedo) va hechizando a Susan, aunque al principio su esposo atribuye su inquietud a meras pesadillas nocturnas, que le llevan a consultar a su médico. Un día el marido encuentra semienterrada en la playa a una bella mujer y la lleva a su caserón como invitada. Se trata, naturalmente, de Carmilla. Allí Susan la reconoce, al comprobar que sus peculiares anillos son como los del retrato del sótano. Carmilla vampiriza a Susan para que mate a su marido con el mismo cuchillo que ella utilizó en su noche de bodas. El médico familiar, intrigado por su conducta, la espía y asiste a un encuentro erótico nocturno de ambas

mujeres, pero es asesinado por ellas, quienes matan también al guarda de la finca, pero fracasan en su intento de asesinar al marido. Éste las encuentra finalmente juntas en el interior de un ataúd, las acribilla a balazos y luego les arranca sus corazones. La novia ensangrentada se desarrolló en una zona deliberadamente ambigua entre el sueño o la alucinación y la realidad, que invertía progresivamente el inicial rol amenazador del marido —percibido como tal por su angustiada esposa—, para desembocar en el furor destructivo de las dos vampiras confabuladas contra él.

La productora británica Hammer

inició en 1970 su ciclo de películas inspiradas en los personajes de Sheridan Le Fanu con la coproducción con Estados Unidos *The Vampire Lovers*, de Roy Ward Baker, con Ingrid Pitt en el papel de Mircalla / Carmilla Karnstein, quien emerge de su tumba para vengar los muertos de su familia, hasta que el barón Hartog (Douglas Wilmer) le clava una estaca en el corazón y el general Spielsdorf (Peter Cushing), padre de una de sus víctimas, le corta la cabeza. Al año siguiente aparecieron dos títulos más. En *Lust for a Vampire* (1971), de Jimmy Sangster, Mircalla (Yutte Stensgaard) y un joven estudioso de lo sobrenatural (Michael Johnston) que va

a investigar la leyenda de los Karnstein se conocen y viven una historia de amor, de la que el joven sale con vida. En *Drácula y las mellizas* (Twins of Evil, 1971), de John Hough, Mircalla Karnstein (Katya Keith) vuelve a la vida en el castillo de su familia durante unos ritos oficiados por su último superviviente (Damien Thomas), a quien ella inicia en los placeres del vampirismo. Su oponente es Gustav Weil (Peter Cushing), jefe de un grupo puritano dedicado a la caza de brujas, quien acaba por sucumbir de un hachazo en la espalda.

**El príncipe de los**

# vampiros

Publicada en mayo de 1897, la novela *Drácula*, del irlandés Bram (Abraham) Stoker, entronizó a su protagonista como el indiscutido príncipe de los vampiros. También el origen de *Drácula* derivó de una pesadilla de Stoker, a causa de una mala digestión, corroborando —tras los casos de Mary Shelley y de Stevenson— el poder de la inspiración onírica. Irlanda poseía, como todos los países, su propia tradición de vampirismo local. El vampiro irlandés se llamaba *Dearg-due*, es decir, «chupador de sangre roja». [32](#) Pero además de las fuentes

objetivas del personaje, que pronto examinaremos, se ha especulado acerca de los elementos biográficos que pudieron nutrir la fantasía del autor. Se ha señalado, por ejemplo, que Stoker, de mala salud, padeció repetidas sangrías médicas en su infancia. Y su doble vida le hizo contraer una sífilis que acabó por conducirle a la tumba.

Al preparar su novela, Stoker pudo obtener muchas informaciones acerca de la significación supersticiosa de la sangre en diferentes culturas de La rama dorada, que se publicó en 1890. También por entonces había puesto Krafft-Ebing en circulación los conceptos de sadismo y masoquismo y,

en el capítulo dedicado al sadismo, expuso en detalle el caso del asesino vampírico Vincent Verzeni, quien al morder y chupar la sangre de sus víctimas gozaba de una eyaculación. En su primer proyecto, hacia 1890, la acción de la novela debería tener lugar en la Estiria austríaca, como *Carmilla*, y, como la novela de Le Fanu, estuvo narrada a través de testimonios en primera persona. Barbara Belford ha señalado, por otra parte, las afinidades de *Drácula* con *Macbeth*, pues ambas obras se centran en un castillo aislado en el que recala un extraño y es «visitado» en un sueño.<sup>33</sup> Y si Stoker nunca viajó a Rumania ni a Transilvania,

dedicó seis años de su vida a documentarse y escribir su novela. A la inspiración onírica inicial, en efecto, añadió Stoker una amplia investigación folklórica y etnográfica sobre el mito en la biblioteca del British Museum y a través de sus conversaciones con Arminius Vámbery, catedrático de lenguas orientales en la Universidad de Budapest, a quien conoció en 1890.

Leyendo acerca de la cultura de los Cárpatos —amplia área montañosa conocida como Transilvania o «más allá de los bosques», zona agreste assolada por epidemias, guerras y supersticiones — tuvo conocimiento Stoker de la familia Draculesti y averiguó que

*drácula* significaba, en el lenguaje de Valaquia, demonio. Le gustó su sonoridad y su significado y lo adoptó para su protagonista. Se fijó en particular en Vlad III Dracul, príncipe rumano del siglo XV, señor de Valaquia entre 1448 y 1476, guerrero de atroz crueldad, pero héroe en la lucha contra los turcos. No consta que Vlad Dracul practicase el vampirismo y es sabido que su tormento predilecto era el empalamiento de sus víctimas, por lo que ha pasado a la historia como Vlad Tepes (el Empalador) Drácula. De manera que el conde Drácula de la novela tiene unos cuatrocientos años. Vlad Tepes Drácula tenía nariz aguileña,

bigote espeso y cejas pobladas, tal como Stoker describe a su protagonista, si bien la nariz ganchuda le otorga también el aire de un rico judío de Europa oriental, percibido con connotaciones sociales negativas desde la cultura cristiana. Es sabido que tradicionalmente en Occidente el enemigo ancestral, desde los hunos a los turcos, ha procedido de Oriente. Aprovechando tal fijación, Stoker tomó un personaje histórico arcaico de un mundo mágico y satánico de Transilvania, lo extrajo de su contexto y lo trasplantó al Londres moderno, provocando un choque cultural.

La acción de *Drácula* transcurre

entre mayo y noviembre, en menos de siete meses. Su arquitectura se basa en dos itinerarios inversos. En el primero, Jonathan Harker va desde Inglaterra hasta Transilvania, en una misión inmobiliaria que pronto se desborda para convertirse en un inesperado viaje iniciático. En el segundo, Drácula hace el itinerario inverso, de Transilvania a Londres, para consumar un proyecto criminal. Pero su fracaso le obliga a un inesperado regreso a los Cárpatos, para refugiarse y protegerse. Mina Harker observará pertinentemente que su retirada es similar a la de Vlad Tepes Drácula ante las tropas turcas.[34](#)

Fiel a la propuesta de *Carmilla*,

como dijimos, Stoker volvió a utilizar el relato en primera persona en plural, a través de diarios personales, cartas, informes médicos, diarios de navegación y crónicas periodísticas, lo que segmenta la intriga en un zigzag cronológico y de puntos de vista diversos, lo que ha hecho que su puzzle textual sea poco idóneo para ser adaptado por el cine. Por eso, la primera versión hollywoodense del mito, que catapultó al actor Bela Lugosi, adaptó la versión teatral muy simplificada de la novela, debida a Hamilton Deane y John L. Balderston.

*Drácula* tiene mucho de novela detectivesca, en la que poco a poco van

encajando todas las piezas del misterio. La novela avanza, en efecto, mientras Stoker administra astutamente los conocimientos y la ignorancia de los diversos personajes. El lector intuye o sabe más sobre el malvado conde, desde el principio del libro, que los personajes de la novela, quienes irán lenta y laboriosamente descubriendo su verdadera identidad. Jonathan Harker percibe el primer signo inquietante sobre Drácula cuando comprueba que no se refleja en el pequeño espejo que usa para afeitarse. En el capítulo siguiente lo descubrirá descansando en su ataúd. Esta asimetría, ventajosa para el lector, permite establecer un suspense muy

eficaz, pues el lector conoce —gracias a la suma de puntos de vista diversos— los peligros que los personajes ignoran. Esto vuelve a ocurrir tras la llegada de Drácula a Inglaterra, pues Harker, que conoce el peligro, está retenido en una clínica de Budapest. Mina, su esposa, no averigua los detalles de la traumática desventura que su marido padeció en mayo en los Cárpatos hasta el mes de septiembre. Y Van Helsing no entiende la enfermedad de Lucy hasta que lee el diario de Jonathan, lo que ilumina las actividades criminales del vampiro. De manera que la sagacidad de Van Helsing, que le convierte en un «detective psíquico» al decir de Barbara Belford,

permite desenmascarar al vampiro.

*Drácula* permite efectuar una interesante lectura sociopolítica del mito si se toma al conde de los Cárpatos como un representante de la nobleza latifundista y agraria que explota y «chupa la sangre» a los pobres campesinos. Mito de la Europa campesina, su figura patriarcal y tiránica acaba por entrar en colisión con los representantes de la cultura urbana y de la ciencia, es decir, de la modernidad posfeudal. El viaje de Drácula desde su solitario castillo en la primitiva y olvidada Transilvania al moderno Londres, corazón del mundo industrial en el siglo XIX, es muy explícito acerca

de sus ambiciones expansionistas, mediante la irradiación de la sociedad secreta formada por sus víctimas transformadas en nuevos vampiros y aliados suyos.

El señor feudal de los Cárpatos que protagoniza *Drácula* ilustra meridianamente la actitud de rechazo de los habitantes de las grandes ciudades finiseculares hacia el atrasado y oscuro mundo rural (en contraste con la actual ecofilia urbana y con su síndrome del *week-end* silvestre). Esta percepción era por otra parte congruente con la tradición occidental que había acuñado la palabra despectiva «villano» a partir de *villanus*, que en el bajo latín

designaba al habitante de la villa o del campo, al campesino, al que se percibía como rudo, inculto y desagradable. También la palabra «pagano» proviene de *pagus*, de distrito rural, ya que tras el edicto de Constantino, a diferencia de las poblaciones urbanas, los campesinos incultos seguían creyendo en supersticiones politeístas y mágicas. Y esta acepción es tan pertinente para calificar a los pobres campesinos cárpatos que creían en el vampirismo, como lógico que los gitanos, percibidos como desclasados asociales de la cultura urbana, fueran presentados por Stoker como aliados de Drácula.

En *Drácula*, la modernidad urbana y

la ciencia están representadas por el doctor Abraham Van Helsing (a quien Stoker bautizó con su mismo nombre de pila) y su colaborador, el doctor John Seward, director de un manicomio y quien graba su diario en un fonógrafo, del que Mina Harker manifiesta que no había visto todavía ninguno (como muchos lectores de la novela en la época de su publicación). Pero Van Helsing —tal vez inspirado en el erudito Arminius Vámbéry—, el representante holandés de la ciencia, se halla entre tradición y modernidad, pues si bien practica eficazmente transfusiones de sangre, no desdeña consultar viejos tratados de la era precientífica, utiliza

ajos y hostias consagradas contra el vampiro, y ostenta un nombre de poderosa carga bíblica: el del patriarca que por orden de Yahvé guió al pueblo elegido a su destino. Y así Drácula, el terrateniente feudal transilvano en el Londres industrializado, comprueba que, lejos de su guarida, se vuelve vulnerable. Es un solitario individualista que se enfrenta a un equipo organizado de cinco personas, basado en la división del trabajo, y en el que figuran dos médicos. Por eso el perverso señor feudal acabará por ser derrotado por las fuerzas de la razón ilustrada y de la modernidad.

Joan Prat ha evocado, con motivo de

este conflicto, la rebelión filial colectiva contra el patriarca de la horda primitiva, postulada por Freud en *Totem y tabú*, al analizar la alianza masculina contra Drácula, con el objeto de defender la propiedad de sus mujeres (Lucy y Mina) de su furor posesivo, culminando el combate con la ritual «muerte del padre» o tiranicidio tribal.[35](#)

*Drácula* propone, como ya ha quedado entendido, un subtexto intensamente erótico, convenientemente disfrazado para burlar la represión de la cultura victoriana. El conde tiene un comportamiento polígino, como suele ocurrir con los vampiros, alérgicos a la

monogamia, y la historia de *Drácula*, más que una gran historia de amor — como ha proclamado a veces la publicidad cinematográfica de sus adaptaciones— es una historia de libertinaje, de modo que un hilo subterráneo conecta al castillo de Drácula, sede de placeres inconfesables, y el castillo de Selliny de *Les 120 journées de Sodome*, de Sade. Drácula es un libertino sadiano, que busca su placer en la agresión heterosexual sin fines reproductivos. Más ajustado fue por eso el eslogan publicitario del *Drácula* (1931) de Tod Browning, que rezaba *the strangest love story of all*, al introducir una sugerencia de misterio y

perversión.

Drácula lleva una doble vida, como era obligado por la represión sexual victoriana, pues el aristócrata educado oculta a un libertino sádico. Pero Drácula (y eso le aleja de su contemporáneo Dorian Gray) no es homosexual. La escena en que tres vampiras van a gozar voluptuosamente en su castillo del cuerpo de Jonathan Harker es, en este aspecto, muy significativa. El conde las ahuyenta y las vampiras le acusan de que nunca ama, pero Drácula responde: «Sí, yo también soy capaz de amar. Vosotras mismas pudisteis comprobarlo en el pasado.»<sup>36</sup> De lo que se infiere que Drácula sólo

ama a las mujeres vivas que todavía no se han convertido en vampiras. Después de ahuyentarlas, Stoker no indica que el conde las sustituya en su agresión oral a Jonathan, como hará en cambio Tod Browning en su película.

En su relación con las mujeres Drácula, en vez de darles su semen, les quita su sangre, y los hombres, coaligados contra él, tratan de restituirla con sus transfusiones. Ambas operaciones están teñidas, por demás, de una emotividad que las erotiza profundamente. La extracción de sangre está acompañada de una apasionada penetración (dental) y la transfusión sanguínea constituye una forma de unión

fisiológica que, en algunas culturas, se asocia a una ceremonia de boda. Un obvio mérito —para el lector actual— de la actividad mordedora de Drácula es que tiene el resultado de erotizar a sus reprimidas víctimas femeninas. En el caso de Lucy, le conduce incluso a la paidofilia, pues se pone a perseguir niños inocentes para pervertirlos como vampiros.

La hipersexualidad de Drácula está asociada coherentemente a su condición demoníaca. Al llegar a Inglaterra se instala en la abandonada abadía de Carfax, colocando sus ataúdes en su capilla, lo que le otorga el atributo de profanador y hasta de Anticristo. El

doctor Seward observa que el aire de su residencia londinense huele a azufre y, al final, Van Helsing percibirá en su castillo vapores sulfurosos, confirmando su condición demoníaca. Cuando Drácula comparece ante Renfield, encerrado en el manicomio, le ofrece vidas animales y humanas por los siglos de los siglos «si te postras de rodillas y me adoras»,<sup>37</sup> parafraseando a Satanás cuando tentó a Jesucristo en el desierto (Mateo, 4: 9). Y cuando se abre una vena del pecho y obliga a Mina a beber su sangre vuelve a sugerir su condición de Anticristo, pues en la iconografía cristiana se adoptó la imagen del pelícano como símbolo de Cristo, ya

que alimenta a sus polluelos con los peces que lleva en su bolsa laríngea, lo que fue erróneamente interpretado como si se desgarrara el pecho para alimentar con sangre a sus hijos. Por eso no ha de extrañar que Abraham Van Helsing, a pesar de su nombre judío, utilice reiteradamente hostias consagradas como eficaz arma contra Drácula y contra la vampirizada Lucy. Cuando toca con una hostia la frente de Mina, en proceso de vampirización, quema su carne como si fuera un trozo de metal al rojo vivo y le deja una cicatriz, una «marca de Caín». Pero al extinguirse Drácula la cicatriz desaparece de su frente.

La condición demoníaca de Drácula está asociada a sus apariencias o metamorfosis animales. Jonathan Harker le ve arrastrarse por los muros de su castillo al modo reptiliano y el conde le manifiesta su complicidad con los lobos, a los que designa cariñosamente como «criaturas de la noche». Cuando su barco llega al puerto de Whitby, en Inglaterra, salta de su cubierta en forma de perro, pero en otras ocasiones se manifiesta como murciélago. Como antes dijimos, sus víctimas son siempre femeninas, lo que introduce un factor de bestialismo en su relación. En su penoso proceso de vampirización, Lucy reproduce el mito arcaico de la doncella

apresada por el dragón. Cuando duerme, intenta quitarse el collar de ajos que le ha puesto Van Helsing, pues su voluntad está anulada. Pero cuando está despierta se lo vuelve a poner. Refiriéndose a su evolución mórbida, Van Helsing diagnostica con amargura. «Si sólo fuera eso [la muerte], lo dejaría todo como está y permitiría que descansara en paz»,<sup>38</sup> porque el vampirismo significa, dice más tarde, una «muerte aplazada durante siglos».<sup>39</sup> Cuando Lucy, ya en el umbral de su condición vampírica, va a morir, se cierran los orificios de las heridas en su cuello. Su siguiente víctima es Mina Harker, quien cual un Jekyll angustiosamente consciente de su

inestable dualidad, sabe que se debate entre el ser humano y el vampiro y pide a sus amigos que la maten cuando la segunda identidad venza a la primera. Pero Mina saldrá triunfante de la prueba.

El vampiro demostraría ser un sujeto de larga y densa vida multimediática. La publicación de *Drácula* coincidió con la exhibición en la New Gallery de Londres del cuadro titulado *The Vampire*, obra de Philip Burne-Jones (hijo del pintor prerrafaelita Edward), que mostraba a una mujer sentada altivamente al borde de un lecho, mirando con una sonrisa suficiente a un hombre exangüe que yacía en él, víctima

de su mordedura. Era una perfecta imagen de la mujer devoradora de hombres o vampiresa, contemporánea de la Lulú que estaba gestando por entonces Frank Wedekind. Rudyard Kipling, primo del pintor, escribió para el catálogo de la exposición un poema alusivo titulado también «The Vampire». El tema de este poema se convirtió en la pieza teatral titulada *A Fool There Was* (1906) y luego en novela (1909), de la mano de Porter Emerson Browne. En 1913 el productor cinematográfico William Selig lanzó el film *The Vampire*, que convirtió a la actriz Alice Hollister en la primera vampiresa oficial del cine norteamericano, y dos

años después interpretaría a María Magdalena, la pecadora arrepentida, en *Del pesebre a la cruz o Jesús de Nazaret (From the Manger to the Cross)*, de Sidney Olcott. Un poco después, el productor William Fox compró los derechos de *A Fool There Was* y contrató por cien dólares semanales a la incipiente actriz teatral Theodosia Goodman, que acababa de actuar como figurante en el film *The Stain* (1914), de Frank Powell, y le cambió el nombre por Theda Bara, anagrama de Arab Death, porque según la leyenda publicitaria que se fabricó habría nacido en el Sahara de los amores prohibidos de un oficial francés

y una muchacha árabe, que murió al darle a luz y de quien heredó sus poderes mágicos.<sup>40</sup> Bara protagonizó así *A Fool There Was*, que se rodó en el otoño de 1914 y se estrenó en enero de 1915, convirtiéndola de inmediato en un *sex-symbol* que encarnaría luego en la pantalla a Carmen, Madame DuBarry, Camille, Salomé y Cleopatra.

Tras la génesis de la vampiresa cinematográfica, nuevo nombre acuñado para designar la *femme fatale* de la cultura occidental, el realizador francés Louis Feuillade rodó para la productora Gaumont un serial de diez episodios titulado *Les Vampires* (1915-16), nombre de una banda de malhechores

enfundados en ceñidos uniformes negros, que entusiasmó a los futuros poetas del surrealismo. La serie no presentaba ningún acto de vampirismo, pero demostraba con elocuencia cómo había arraigado esta expresión en la cultura de masas.

En 1920 apareció en Hungría la primera película basada en la novela de Stoker, titulada *Drakula*, dirigida por Károly Lajthay y de la que actualmente no se conserva ninguna copia. Desde esta fecha hasta hoy se han rodado varios centenares de versiones de este mito —acaso el más filmado de la historia del cine— y aquí sólo examinaremos las que consideramos

más significativas. La primera es, por supuesto, la alemana *Nosferatu* (1921), de F. W. Murnau y con guión de Henrik Galeen, de quienes no sabemos si vieron la producción húngara recién citada, aunque se sabe que se eligió este título y se cambiaron los nombres de los personajes para eludir el pago de derechos de autor, lo que no evitó un posterior litigio judicial. *Nosferatu* es infiel al argumento de Stoker, pero es fiel a la atmósfera angustiosa de la novela. El rótulo que abre el film lo presenta como «Una crónica de la Gran Muerte en Wisbarg en el año 1843» y, en efecto, cuando el barco de *Nosferatu* llega al puerto báltico expande la peste,

tema en el que el director hace mucho énfasis, mostrando cortejos de hombres por las calles, portando ataúdes a cuestas.

Hemos dicho que *Nosferatu* es infiel a la intriga literaria, porque no aparecen las figuras de los doctores Seward y Van Helsing, la esposa del viajero protagonista (Ellen, esposa de Hutter) es la que padece el sonambulismo y no Lucy, como en la novela, personaje inexistente en la película. El rol de Renfield en la novela lo desempeña en *Nosferatu* un agente inmobiliario de aspecto siniestro apellidado Knack (interpretado por Alexander Granach), quien recibe el encargo de Nosferatu de

comprar una casa y envía para ello a Hutter a Transilvania; más tarde enloquecerá y será internado en un manicomio. El vampiro tampoco huye al final a su castillo y no es ejecutado por la acción de los hombres, en un desenlace muy distinto al del libro.

Murnau optó por ofrecer una imagen demoníaca y repelente del conde Orlock (interpretado por Max Schreck), muy distinta de la que Hollywood pondrá en circulación diez años más tarde. Stoker describió a un Drácula con cabello y grueso bigote (como el príncipe Vlad Tepes Drácula), de los que el conde de Murnau carece. Pero de su descripción tomó las cejas muy pobladas, la nariz

aguileña, la boca cruel con dientes que le sobresalen, uñas largas y afiladas, las orejas puntiagudas y la palidez. Y a diferencia de los vampiros posteriores, se caracterizó por una gran rigidez corporal, que le deshumanizaba. En su primera aparición en el castillo emergía ante Hutter de una oscuridad con connotaciones infernales, para recortarse sobre el fondo negro y situarse bajo un arco. Se tomó la licencia de hacer que el vampiro proyectara sombra y se reflejara fugazmente en el espejo en la escena final. Del uso de la sombra hizo Murnau una virtud estética muy congruente con su expresionismo. Cuando el conde sube

por la escalera de la casa de Ellen, su amenazadora sombra, distorsionada, le precede en el encuadre, sugiriendo su inquietante simbolismo jungiano. Y ya en su habitación, la sombra de su mano, cual una garra, se cierne sobre el corazón de la mujer amenazada.

Desmarcándose del canon del expresionismo cinematográfico al que pertenecía, Murnau salió del estudio e hizo que la fotografía de Fritz Arno Wagner convirtiera los paisajes naturales —las montañas, los árboles— en entornos amenazadores, como ocurre también en el texto de Stoker. Y este naturalismo le llevó a insertar en su film unos breves documentales de una planta

carnívora devorando una mosca y de un pólipo transparente —«espectral», según el rótulo— usando sus tentáculos contra una presa. Pero, en contraste con este naturalismo, Murnau hace que el carruaje en el que Hutter se encamina hacia el castillo corra en movimiento acelerado, tal vez para traducir con fidelidad la frase de Stoker «continuamos viajando velozmente en la oscuridad».<sup>41</sup> Y utilizó película negativa para expresar tal vez el paso del mundo real al ultrarreal. En esta parte de la película insertó Murnau un rótulo que conmovió a los surrealistas franceses: «Cuando hubo cruzado el puente, los fantasmas salieron a su encuentro.»

Los cambios más significativos afectaron al matrimonio protagonista, formado por Thomas Hutter (Gustav von Wangenheim) y Ellen (Greta Schroeder). Lo primero que llama la atención es que el rostro de Hutter tiene cierta dulzura femenina, mientras que el de Ellen exhibe dureza masculina. A diferencia de lo que ocurre en la novela, el conde muerde a Hutter, y se omite, en cambio, el episodio del acoso de las tres vampiras. En la escena en que Hutter se corta un dedo del que mana sangre (episodio que no figura en la novela) y el conde mira con fascinación y deseo aquel dedo enhiesto que se apresta a chupar, resulta difícil no pensar que el

homosexual Murnau estaba proponiendo una felación (basta comparar esta escena con la equivalente en la versión de Tod Browning de 1931).

El conde se instala delante de la casa de los Hutter y espía a Ellen obsesivamente, quien acaba por convertirse en una víctima sacrificial altruista, pues su entrega retiene al vampiro hasta el alba en su dormitorio, de modo que la luz del sol le disuelve, mientras ella muere. Muere en un acto de autosacrificio para salvar a toda la comunidad.

En el año 2000 el director norteamericano E. Elias Merhige realizó *La sombra del vampiro* (*Shadow of the*

*Vampire*), donde recreó la producción de *Nosferatu* por parte de Murnau (John Malkovich), aunque concediendo a su protagonista (Willem Dafoe) la desconcertante condición de vampiro auténtico. La primera versión teatral inglesa de *Drácula* —pues la que preparó Stoker no consiguió prosperar en los escenarios— fue de Hamilton Deane en 1924 y en su estreno el autor interpretó a Van Helsing. Luego el texto se escenificó en Broadway, en una versión revisada por John L. Balderston, y para cuyo estreno en 1927 se eligió al actor húngaro Bela Lugosi (Béla Blasko), nacido en 1882, de modo que tenía entonces cuarenta y cinco años.

Fue este texto el que se utilizó para confeccionar el guión del *Drácula* producido en 1931 por la Universal, dirigido por Tod Browning y de nuevo en el papel del vampiro Bela Lugosi, un actor con experiencia en el cine desde 1923. Según Clarens, fue esta película la que restableció el significado original de la palabra *vampiro*, que el lanzamiento publicitario de Theda Bara y sus secuelas habían distorsionado.<sup>42</sup> Esta versión también acarrió numerosas licencias, pues Lucy se convirtió en hija del doctor Seward, y es Renfield (y no Harker) quien viaja al castillo de Drácula, donde es también acosado por tres vampiras y sucumbe al maleficio

del conde, convirtiéndose en su alucinado sirviente. Viaja con el conde a Londres y, al llegar su barco con todos los tripulantes muertos, es internado en la clínica psiquiátrica del doctor Seward (Herbert Bunston). Drácula conocerá al doctor en un palco teatral, donde también iniciará el proceso de vampirización de su hija Lucy (Frances Dade), convertida pronto en su víctima, cuya autopsia revelará una mordedura en el cuello. Las sospechas del profesor Van Helsing (Edward Van Sloan) acerca de la naturaleza vampírica de Drácula se confirman cuando comprueba que su imagen no se refleja en el espejo que hay en la tapa de una pitillera. Para

entonces, Drácula ha iniciado ya su proceso de vampirización de Mina (Helen Chandler), a quien su novio, John Harker (David Manners), y Van Helsing intentan proteger con dificultad. Van Helsing consigue resistir el poder hipnótico del conde y hacerle frente con un crucifijo y luego impide que Mina muerda el cuello de su novio, como le ha ordenado Drácula, bajo forma de murciélago. Van Helsing y Harker siguen a Renfield por la noche y éste les conduce hasta la cripta en la que se hallan Drácula y Mina. Van Helsing clava una estaca en el corazón del conde, cuando reposa en su ataúd, y en ese momento Mina parece despertar de

un trance y es abrazada por Harker, con quien se marcha del lugar.

Aunque este *Drácula* acusó su origen teatral, la presencia, la mirada, la voz aterciopelada y la dicción húngara de Lugosi cautivaron al público, que convirtió a la película en la más taquillera del año. El tratamiento expresionista de la fotografía del alemán Karl Freund contribuyó a realzar su fascinación. Freund, por ejemplo, iluminó los ojos del vampiro con dos estrechos haces de luz dirigidos a través de dos agujeros perforados en un cartón, traduciendo visualmente la observación de Stoker de que Harker sólo ve «el destello de un par de ojos muy

brillantes, que a la luz del farol me parecieron rojos».<sup>43</sup> Lugosi sería recordado a lo largo de toda su carrera como el conde Drácula ideal y murió en 1956 —poseído patológicamente por la identidad del vampiro—, cuando estaba a punto de iniciarse el ciclo hematófago de la productora británica Hammer Films. Su imagen elegante y exótica contribuyó a erotizar la atmósfera de un film en el que los mordiscos fueron suprimidos mediante elipsis, en fuera de campo o absorbidos por oportunos fundidos.

Siguiendo una práctica común en los primeros años del cine sonoro, la Universal rodó al mismo tiempo una

versión de este *Drácula* en castellano, para los mercados hispanohablantes, dirigida por un George Melford que no sabía español, con el papel del conde confiado al cordobés Carlos Villanas (nacido en 1892, con diez años menos que Lugosi) y el de Eva (mutación de Mina) a la mexicana Lupita Tovar. Si la versión de Browning duró 71 minutos, ésta se extendió hasta 104 minutos, dando como resultado una cinta menos elíptica y con muchos más emplazamientos —incluyendo más primeros planos— y mayor movilidad de la cámara. El resultado es una narración mejor contada y detallada que la de Browning, extremo en que

coinciden los críticos e historiadores norteamericanos, aunque es obvio que le falta la presencia fascinante de Lugosi. Algunas pequeñas diferencias entre ambas versiones, pero de significación argumental relevante, evidencian que se quiso acentuar el tremendismo de esta versión para públicos latinos. Así, las tres vampiras que atacan a Harker en el castillo no son ahuyentadas por Drácula, por lo que se infiere que le muerden. Y la vampirizada Eva (Mina) llega a morder a Harker durante su conversación en un sofá, en primer plano, mientras que en la versión en inglés se oculta este momento y se oye en *off* la voz del novio gritando: «¡No,

Mina, no!»

De 1933 fue la producción *Sombras trágicas, ¿vampiros?* (*The Vampire Bat*), un film de serie B de la productora norteamericana Majestic, dirigido por Frank Strayer y protagonizado por Lionel Atwill y Fay Wray, en el que un científico enloquecido y telépata comete asesinatos para obtener sangre para sus experimentos biológicos. En 1935 Tod Browning recuperó al protagonista de su reciente éxito, esta vez para la MetroGoldwyn-Mayer, en *La marca del vampiro* (*Mark of the Vampire*), pero el resultado fue una frustrante incongruencia, pues la intriga vampírica era desvelada, en los últimos minutos,

como una mera simulación para desenmascarar a un asesino, de manera que Bela Lugosi y dos comparsas suyos resultaban ser actores que fingían ser vampiros. *La hija de Drácula* (*Dracula's Daughter*, 1936), de Lambert Hillyer, se inspiró en el primer capítulo, finalmente suprimido, de la novela *Drácula*, y que se publicó de modo póstumo con el título *Dracula's Guest*. Esta producción de la Universal cerró el ciclo vampírico de la empresa en la anteguerra al mostrar cómo, al morir Drácula, su hija trataba inútilmente de reprimir sus inclinaciones. Reaparecía Van Helsing (Edward Van Sloan) como su destructor,

en una obra de coloración lesbiana, pues las víctimas de la vampira (Gloria Holden) eran sólo mujeres (Nan Grey, Marguerite Churchill). El realizador alemán Robert Siodmak dirigió en Estados Unidos para la Universal *Son of Dracula* (1943), cuya acción transcurría en Louisiana, donde llegaba en busca de sangre nueva el hijo del vampiro, el conde Anthony Alucard (Lon Chaney, Jr.) —con las letras de su apellido invertidas para disimular su identidad—, invitado por Kay (Louise Albritton), joven descendiente de una rica familia local que aspira a conseguir la inmortalidad. Pero su enamorado Frank (Robert Paige) y un profesor

vampirólogo desenmascaran la conspiración y los destruyen. La Columbia produjo en 1944 *The Return of the Vampire*, de Lew Landers y de nuevo con Bela Lugosi: en 1918, el vampiro rumano Armand Tesla (Lugosi), auxiliado por el hombre-lobo Andreas (Matt Willis), provoca el terror en Londres. Pero dos científicos, Sir John Ainsley (Roland Varno) y Lady Jane (Frieda Inescort), consiguen clavarle un hierro en el corazón, no sin que antes haya vampirizado a Niki, la hija pequeña del doctor. Años más tarde, un bombardeo durante la Segunda Guerra Mundial, que afecta al cementerio, permite que el vampiro sea liberado del

clavo que le paralizó. Haciéndose pasar por un científico, Tesla se infiltra en el equipo que dirige Lady Jane, rapta a Niki y la lleva a su panteón, pero en el último momento Andreas se subleva contra su dominador, le acorrala con un crucifijo y le clava un hierro en el corazón, antes de morir en un bombardeo del cementerio. Las referencias a la guerra, alguna frase significativa de Tesla (como «controle la mente y controlará el cuerpo») y su insidiosa infiltración en un equipo científico respetable autorizan a ver en el film advertencias y connotaciones antinazis, como señaló Edgar Lander en su ensayo sobre Lugosi. [44](#)

En los años cincuenta se produjo la eclosión del ciclo vampírico de la Hammer Films, que supuso el lanzamiento del atractivo actor Christopher Lee (nacido en 1922) al estrellato, dirigido por Terence Fisher en unas películas cuya incorporación del color permitió potenciar el dramatismo de la sangre en unas escenografías más suntuosas y en un clima erótico mucho más explícito, debido al relajamiento censor en la época. El simbolismo de la sangre como fuente de vida, el sadismo, la necrofilia y el goce femenino se harían a partir de entonces mucho más patentes, en unos films en el que los senos femeninos, escasamente cubiertos,

parecían llamar más la atención de los vampiros que los cuellos de sus víctimas. *Drácula* (*Dracula*, 1957), de Terence Fisher, abrió el ciclo mostrando cómo Jonathan Harker (John Van Eyssen) viaja al castillo de Drácula (Christopher Lee) para trabajar como bibliotecario y es mordido por una vampira. Consigue destruirla, pero su grito mortal despierta al conde en su ataúd, quien vampiriza a Harker. Su colega Van Helsing (Peter Cushing) descubre que su amigo se ha convertido en vampiro y le libera con una estaca en el corazón. Drácula se venga en Lucy (Carol Marsh), novia de Harker, y Mina (Melissa Stribling), esposa de su

hermano, quien consigue resistir su agresión ayudada por Van Helsing. Drácula rapta a Mina, la lleva a su castillo y pretende enterrarla viva, pero es salvada por Van Helsing y por su marido, quienes consiguen que, acorralado por un crucifijo, el vampiro sea arrinconado bajo un rayo de luz solar que le convierte en polvo.

En los Estados Unidos, el prolífico Roger Corman produjo y dirigió con muy bajo presupuesto un film que pertenece a este ciclo, *Not of this Earth* (1956), en el que un extraterrestre (Paul Birch) viaja a nuestro planeta para averiguar si la sangre humana puede reemplazar la de su raza y convertir así

a la Tierra en un gigantesco banco de sangre para curar sus enfermedades. Entre sus extravagancias figuró la transfusión, por error, de sangre de un perro rabioso a una extraterrestre. Al final, el vampiro era destruido, pero inmediatamente reemplazado por otro extraterrestre con la misma misión. En esta década se asistió también a la aparición de algunas parodias sobre el mito, como la italiana *Tempi duri per i vampiri* (1959), de Steno, con el cómico Renato Rascel y Christopher Lee como protagonistas. También es reseñable la emergencia en estos años de un ciclo vampírico de producción mexicana, con títulos como *El vampiro* (1957) y *El*

*ataúd del vampiro* (1957), díptico de Fernando Méndez con Abel Salazar y Germán Robles en el papel del monstruo. En este densísimo ciclo, pródigo en extravagancias que rozan a veces el surrealismo involuntario, se pueden recordar *El mundo de los vampiros* (1961) y *El Santo contra las mujeres vampiro* (1962), de Alfonso Corona Blake, *El vampiro sangriento* (1962) y *La invasión de los vampiros* (1962), del español exiliado Miguel Morayta, y *Santo y el tesoro de Drácula* (1968), de Rene Cardona. Sobre este ciclo ha escrito atinadamente Pere Gimferrer: «Estos productos, que en el contexto mexicano representan

simplemente uno de los niveles más bajos del cine de consumo, adquieren, exhibidos en Europa, una significación distinta. Su primitivismo, insólito completamente en el cine de hoy, es comparable al de los films en episodios de Feuillade o los viejos seriales americanos.»[45](#)

Los años sesenta debutaron con un título clave, la producción italiana *La máscara del demonio* (*La maschera del demonio*, 1960), de Mario Bava e inspirada en *Los Vij*, de Nicolás Gógol, que expuso perfectamente la conexión que antaño enlazó a la brujería con el vampirismo, en una expresiva plástica en blanco y negro. La acción se inicia en

el siglo XVII en Moldavia, cuando la Inquisición condena y hace ejecutar por brujería a la princesa Asa (Barbara Steele) y su amante, el príncipe Igor (Arturo Dominici). Dos siglos después, un médico y su ayudante pasan por el lugar y la herida que se causa accidentalmente el doctor Kruvajan (Andrea Cecchi), que derrama sangre sobre el cadáver de Asa, la resucita. Asa resucita a su vez a Igor, vampiriza al doctor Kruvajan y se interfiere en la vida de sus descendientes en el castillo familiar, pues desea recuperar su belleza perdida apoderándose del cuerpo de la joven Katia (Barbara Steele), después de haber vampirizado a su padre. La

actuación del joven médico Andrei (John Richardson), auxiliado por un pope, consigue desbaratar la conspiración, de modo que cuando Asa es quemada por bruja en la hoguera, el cuerpo de Katia recupera la vida y puede unir su destino a Andrei.

La Hammer prosiguió su ciclo vampírico con cuatro films. *Las novias de Dracula* (*Brides of Dracula*, 1960), de Terence Fisher, introdujo importantes variaciones argumentales al mito, al narrar cómo el barón Meinster (David Peel), tras una vida desordenada, se convierte en vampiro en Transilvania. Su siniestra madre (Martita Hunt) le encadena en el castillo familiar y le

procura periódicamente víctimas femeninas. La joven Marianne (Yvonne Monlaur), al pasar una noche en el castillo, descubre al atractivo barón y, atraída por él, le ayuda a evadirse. El doctor Van Helsing (Peter Cushing), advertido por el cura del pueblo, interviene para evitar el ataque del vampiro a Marianne, utilizando agua bendita y acorralándole bajo la cruz que forman las aspas de un molino iluminadas por la luz lunar (retomando así un motivo de la versión del *Frankenstein* de 1931). El incendio del molino destruirá al final al vampiro y a sus discípulos. *En Drácula, príncipe de las tinieblas* (*Dracula, Prince of*

*Darkness*, 1965), Terence Fisher inició la acción en el punto en que la dejó su *Drácula* de 1957, con el conde reducido a cenizas. Luego, dos parejas inglesas que efectúan sus vacaciones en los Cárpatos visitan imprudentemente el viejo castillo de Drácula. Su mayordomo Klove (Philip Latham) mata a uno de los visitantes y vierte su sangre sobre las cenizas de Drácula (Christopher Lee) para que resucite, tras lo cual el vampiro ataca y transforma en vampira a una de las visitantes, Helen (Barbara Shelley). Ambos van a un monasterio para vampirizar a la otra pareja que allí se ha refugiado, pero Helen será destruida por una estaca en

el pecho y Drácula, refugiado en su ataúd, se hundirá en el agua. En *Drácula vuelve de la tumba* (*Dracula Has Risen from the Grave*, 1968), de Freddie Francis, el vampiro (Christopher Lee) resucita de una tumba de hielo gracias a la sangre de un sacerdote herido al que ha esclavizado y tiene como oponente a un obispo (Rupert Davies), acabando empalado en una gran cruz. Finalmente, en *El poder de la sangre de Drácula* (*Taste the Blood of Dracula*, 1969), del húngaro Peter Sasdy, en la Inglaterra victoriana tres hombres de negocios y un aristócrata depravado (Ralph Bates), entregados a juegos satánicos, consiguen resucitar a Drácula (Christopher Lee) en

una capilla, utilizando su sangre coagulada. El vampiro se interfiere en sus vidas familiares y reemplaza su autoridad paterna, provocando el caos y la destrucción de la célula familiar, hasta que es destruido por el joven héroe (Anthony Corland).

Al margen de este ciclo merecen ser mencionados otros títulos notables en esta década. El primero es *Las tres caras del miedo* (*I tre volti della paura*, 1963), film italiano de terror de Mario Bava formado por tres *sketches*, en el segundo de los cuales —Los Wurdulak, basado en Tolstói— Boris Karloff interpreta a Gorka, el patriarca de una familia campesina que ha partido de

viaje para destruir a un bandido turco vampirizado. Ha advertido a sus familiares que si tarda cinco días en regresar no le abran, pues sin duda entonces se habrá convertido también él en vampiro. Vuelve al quinto día, con la cabeza del turco como trofeo, y sus familiares le acogen con dudas y temor, pues dice que no tiene apetito y su aspecto es inquietante. Por la noche ataca a su pequeño nieto Iván, quien se convierte a su vez en vampiro, pero su madre se niega a que se le traspase el corazón. De este modo todos los miembros de la familia acaban por ser vampirizados, incluida su hija Sdenka (Suzy Anderson), que había huido de la

casa con un forastero enamorado (Mark Damon), quien también acaba sucumbiendo al maleficio.

Mucho menos convencionales resultaron otros dos títulos. Uno fue una producción *underground* rodada en 16 milímetros y en blanco y negro, titulada *Batman Dracula*, realizada en Nueva York en el verano de 1964 por Andy Warhol, con Jack Smith en el papel del vampiro, cuya difusión ha sido limitadísima, pero cuya existencia revela la fascinación que el personaje ha ejercido en uno de los fundadores del *pop-art*. El segundo es el alemán Jonathan. *Los vampiros no mueren* (Jonathan, 1969), primera realización de

un Hans W. Geissendörfer formado en la televisión, interpretado por Jürgen Jung, Use Künkela y Oscar von Schab, y que constituye una parábola antinazi y antitotalitaria protagonizada por Jonathan, un joven campesino en una región centroeuropea, que padece la explotación feudal de una despótica comunidad de vampiros. Se juramenta con sus compañeros campesinos para liberar a los prisioneros de un castillo dominado por una comunidad de adeptos al vampirismo, lo consiguen y arrojan a los déspotas al mar.

En los años setenta el ciclo vampírico de la Hammer prosiguió, aunque también se asistió a su ocaso

definitivo. En *Las cicatrices de Drácula* (*The Scars of Dracula*, 1970), de Roy Ward Baker y con Christopher Lee, que se iniciaba con la resurrección de Drácula, la degradación del mito se evidenció en la escena en que el vampiro azota y apuñala a una víctima, contraviniendo su propia naturaleza. *Drácula 1973* (*Dracula A. D. 1972*, 1971), de Alan Gibson, se situó en el Londres contemporáneo y en un ambiente *pop*: un discípulo de Drácula llamado Johnny Alucard (Christopher Neame) organiza un rito negro en una vieja iglesia desafectada de Chelsea y aparece Drácula (Christopher Lee), a quien hará frente Van Helsing (Peter

Cushing) y evitará que se venga en su nieta Jessica (Stephanie Beacham), que ha sido atraída hacia el rito maléfico por Alucard. Y en *Dracula is Dead and Well and Living in London* (1973), de Alan Gibson, la policía pide ayuda a Van Helsing (Peter Cushing) para investigar una misa negra, con un ministro del gobierno como participante. Descubre que Drácula (Christopher Lee) está detrás del caso y que prepara un golpe de Estado contra el régimen británico y una epidemia de peste negra, pero consigue salvar a su sobrina Jessica (Joanna Lumley) del altar sacrificial y reduce al vampiro a polvo.

En una década pródiga en

transgresiones apareció también la cinta norteamericana *Blacula* (1972), de William Crain, con un vampiro negro (William Marshall) depredando a los habitantes de Los Ángeles, film exitoso que tuvo una secuela en *Scream, Blacula, Scream* (1973), de Bob Kelljan y de nuevo con William Marshall. Decantados hacia el experimentalismo, el catalán Pere Portabella aprovechó la producción de *El conde Drácula*, del prolífico Jesús Franco y con Christopher Lee, para rodar de modo muy libre un documental en blanco y negro acerca de aquella producción, que tituló *Vampir* (1970), mientras que el vasco Iván Zulueta efectuó en *Arrebato* (1979) una

brillante y angustiosa reflexión poética acerca de la capacidad de vampirización, hasta provocar la muerte, de la cámara cinematográfica. No faltaron tampoco las parodias. En *Dracula, père et fils* (1979) efectuó el francés Edouard Molinaro una sátira de las desventuras de Drácula padre (Christopher Lee) e hijo (Bernard Menez), convertidos en rivales por una bella mujer (Marie Heléne Breillat). Stan Dragoti mostró en *Amor al primer mordisco* (*Love at First Bite*, 1979) al conde Vladimir Drácula (George Hamilton) expulsado de la Rumania comunista e instalado en Nueva York, en donde se enamora de una modelo (Susan

St. James), a quien seduce y convierte en vampiro.

Las dos películas más importantes de la década aparecieron en 1979. *Nosferatu*, producida, escrita y dirigida por Werner Herzog, constituyó una relectura existencialista y pesimista del film homónimo de Murnau, tomado como su referente cultural explícito, pues incluso imita los encuadres y la composición de muchos de sus planos, aunque esta vez sean en color. Pero hay diferencias muy relevantes con aquel título clásico. Presenta Herzog a un conde Drácula (Klaus Kinski) bisexual, muy pálido, calvo y de grandes orejas deformes, pero de aspecto melancólico,

pues padece la tragedia de una existencia ilimitada, sin reposo y sin amor. A Jonathan (Bruno Ganz) le dice: «No poder envejecer es terrible. La muerte no es lo peor. Hay cosas más terribles que la muerte. ¿Se imagina usted vivir durante siglos? Experimentar todos los días las mismas banales experiencias.» Y más tarde se queja a su esposa Lucy (no Mina, interpretada por Isabelle Adjani): «La muerte es cruel por ser inesperada. Pero la muerte no lo es todo. Es más cruel no poder morir. Quisiera poder participar del amor que hay entre usted y Jonathan (...). La ausencia de amor es el dolor más profundo.» Lucy intenta convencer al

escéptico y pasivo Van Helsing (Walter Ladengast) de que la ayude a destruir al vampiro, que ha expandido las ratas y la peste por la ciudad de Bismark, pero el médico rehusa. Entonces Lucy decide sacrificarse, atrae al vampiro hasta su dormitorio para que chupe su sangre y le retiene hasta el alba, para que la luz del sol le destruya. Así lo hace y ella muere, pero por entonces Jonathan se ha convertido ya en un vampiro que toma el relevo de Drácula y se aleja del lugar al galope, para seguir expandiendo el mal. De manera que si Lucy es la heroína altruista de este hermoso film trágico, Van Helsing es desmitificado como un incompetente y Jonathan Harker acaba

encarnando el mal no derrotado.

Rodada en Inglaterra en 1979, *Drácula (Dracula)*, de John Badham, se permitió muchas estimulantes licencias en relación con la novela. Para encarnar al conde se eligió a Frank Langella, quien lo había interpretado ya en el teatro y ofreció un vampiro joven, elegante, atractivo, seductor y desenvuelto, muy distinto de sus tortuosos o enfáticos congéneres. La película omitió la primera parte del libro, pues comenzó con la llegada del barco que transporta a Drácula a las costas de Inglaterra y Jonathan Harker (Trevor Eve) se presentaba en el puerto como su apoderado. La primera víctima

del vampiro era Mina Van Helsing (Jan Francis) y, al morir, el doctor Seward (Donald Pleasence) avisaba a su padre (Laurence Olivier), quien viajaba a Inglaterra. Luego le tocaba el turno a Lucy (Kate Nelligan), hija del doctor Seward y novia de Harker, lo que provocaba un agudo y novedoso conflicto de celos entre Harker y Drácula. Cuando el conde y Lucy huían en barco con destino a Rumania, los dos médicos y Harker le daban alcance, los hallaban juntos en un ataúd y conseguían izar al conde hasta que le alcanzaba la luz del sol y le destruía. Lucy recuperaba entonces su estado normal, pero al ver que el conde se convertía en

un murciélago que se alejaba, sonreía maliciosamente. A señalar que Badham se permitió la audacia de mostrar algunos planos como puntos de vista subjetivos de Drácula, en el contexto de una puesta en escena suntuosa y elegante. Relectura provocativa del mito, en la que Robin Wood encontró «matices fascistas»,<sup>46</sup> Badham hizo de Drácula un personaje byroniano, un irresistible seductor erótico inmune a la usura del tiempo, que conseguía huir en el último momento, mientras Van Helsing, en el curso de la pelea final, era en cambio empalado en su lugar.

Un tratamiento muy libre e inspirado del mito ofreció la producción británica

*The Hunger* (1983), de Tony Scott, deambientación contemporánea. Miriam (Catherine Deneuve) posee, desde su pasado en Egipto, la capacidad de regenerarse mediante la sangre fresca y su amor mantiene también rejuvenecido a su amante, John Blaylock (David Bowie), con quien convive desde hace trescientos años. Pero su creciente interés hacia la doctora Sarah Roberts (Susan Saradon), especialista en la lucha contra el envejecimiento, le hace desinteresarse de John, quien empieza a envejecer y muere. Miriam comunica su secreto a Sarah, pero ésta rehusa utilizar el procedimiento después de haberlo probado una vez y se suicida. Pero los

amantes de Miriam se vengan y Sarah resucita, pues ha adquirido la vida eterna.

En 1992 apareció la ambiciosa realización de Francis Ford Coppola *Drácula* (*Bram Stoker's Dracula*). Aunque su publicidad insistió en que se trataba de la primera versión fiel al texto de Stoker —como sugería su título original—, su limitado recurso a la correspondencia y al diario personal de los protagonistas, como en la novela, no bastó para garantizar tal fidelidad. Se trató, en efecto, de una versión muy personal de Coppola, suntuosa y técnicamente muy brillante, mucho más romántica y grandilocuente que el texto

original. Comenzó con un prólogo en el siglo XV que muestra al príncipe Vlad Drácula (Gary Oldman) guerreando contra los turcos y el suicidio de su esposa Elisabeta (Wynona Ryder), a quien se le hace creer que el príncipe ha muerto. Este episodio determina que Drácula, desesperado, reniegue de Dios, clave su espada en un crucifijo y selle su destino como vampiro. La acción salta al Londres de 1897, para seguir la conocida intriga novelesca. Pero Coppola recrea sus personajes, ambientes y situaciones. Así, Drácula tiene en su castillo un aire *démodé* y vagamente rococó, con su peinado dieciochesco y su manto escarlata. En un

toque original, lame la sangre de la navaja de afeitar de Jonathan Harker (Keanu Reeves). La aparición de las tres vampiras se convierte en una movida orgía. Ya en Inglaterra, la escena en que Lucy comparte un banco junto al vampiro, atisbada por Mina, se convierte en un coito con una bestia repugnante. Mientras Jonathan demora su regreso a Inglaterra, retenido por la voluptuosidad de las vampiras que viven en el castillo del conde. Pero el cambio más profundo y significativo tiene lugar en la relación entre Mina y el conde. Ambos acuden a una sesión londinense del incipiente cinematógrafo —novedad de la época y del film— y la

irrupción de un gran perro en la sala, en el que concurren las caricias de ambos, inicia su complicidad sentimental, que llega a convertirse en un verdadero idilio, que empalidece la relación de Mina y Jonathan, ya casados. La elección de los mismos actores para interpretar el prólogo y la historia londinense da a la relación amorosa entre Drácula y Elisabeta-Mina la coloración de un destino ineluctable. Su historia adúltera culmina cuando el conde hace que Mina beba la sangre de su pecho. Y en el desenlace en Transilvania Mina besa al conde agonizante, mientras la voz en *off* de sus pensamientos dice: «Allí, en presencia

de Dios, entendí por fin cómo mi amor podía librarme del poder de las tinieblas. El amor es más poderoso que la muerte.» El conde se transfigura en noble príncipe y ella le hunde una espada en el corazón y le decapita. De este modo reutiliza Coppola en su desenlace una metamorfosis maravillosa, propia de los cuentos de hadas infantiles, aunque negando la felicidad absoluta que es propia de aquel género.

*Entrevista con el vampiro* (*Interview with a Vampire*, 1994) fue una adaptación por parte de Neil Jordan de una novela de 1976 de Anne Rice, también guionista de la película, que se

iniciaba en una habitación en el San Francisco contemporáneo, en la que un periodista (Christian Slater) entrevistaba ante una grabadora magnetofónica al vampiro Louis (Brad Pitt), quien remontaba su relato autobiográfico a su plantación en Nueva Orleans en 1791, cuando perdió a su esposa e hijo durante un parto. Desesperado, sólo piensa en reunirse con ellos, cuando Lestat (Tom Cruise), un vampiro cruel y refinado, le propone la vida eterna y vagabunda propia de su especie mediante su «don oscuro» (*dark gift*). Louis acepta y efectúan sus correrías sangrientas en burdeles o salones de alta sociedad, hasta que en el

curso de una epidemia Louis muerde a la niña Claudia (Kirsten Dunst), cuando su madre acaba de morir por la peste, y Lestat le da su sangre para convertirla definitivamente en vampira. Claudia se incorpora así a la pareja, en la que la relación primitiva de fuerte coloración homosexual se enriquece con tonalidades ahora netamente paidofílicas. Pero Claudia se siente frustrada porque su cuerpo no crece y no adquiere bellas formas de mujer, mientras los celos y las desavenencias desgarran al trío. Después de intentar destruir al autoritario Lestat, Louis y Claudia le abandonan en medio de un gigantesco incendio y huyen a Europa.

En el París de 1870 conocen al exquisito Armand (Antonio Banderas), el vampiro más antiguo del mundo, de cuatrocientos años, que regenta el Teatro de los Vampiros. Claudia y Louis son capturados por los miembros de su compañía: la primera muere en el fondo de un pozo al alcanzarle la luz solar y Louis es salvado *in extremis* de un ataúd hermético y de la luz del amanecer por Armand. Louis vaga por Europa, regresa a Estados Unidos y puede ver de nuevo amaneceres gracias a las pantallas de cine, en *Amanecer* (*Sunrise*, 1927) de Murnau, *Lo que le viento se llevó* (*Gone with the Wind*, 1939), etc., primero en blanco y negro y luego en color. En la

primavera de 1988 regresa a Nueva Orleans y se encuentra con un Lestat de aspecto deteriorado. Louis le dice al periodista que se siente vacío, pero el reportero, fascinado por su historia, considera la posibilidad de seguirle en sus correrías. Louis reacciona con violencia y el periodista huye y sube en su coche, pero allí le aguarda Lestat, que le asalta y le muerde. *Entrevista con el vampiro* fue un film brillante y tenebroso que, sobre un fondo de feroz amoralidad destructiva, expuso la soledad y los sufrimientos de un vampiro posmoderno, inseguro y melancólico, narrados en primera persona.

*Drácula, un muerto muy contento y*

*feliz* (*Dracula, Dead and Loving it*, 1995) fue una parodia dirigida por Mel Brooks, con Leslie Nielsen en el papel de Drácula, que tuvo escaso éxito. Basado en una novela de John Steakley, *Vampiros* (*Vampires*, 1998), de John Carpenter, desarrolló con ingenio una especie de western vampírico al mostrar a un grupo de mercenarios, capitaneados por Jack Crow (James Woods) y comanditados por un cardenal (Maximilian Schell), decididos a exterminar a una colonia de vampiros que ha anidado en una granja aislada del Oeste. Tras una espectacular batida en su guarida, el equipo de cazavampiros celebra en un motel una fiesta con varias

prostitutas, hasta que irrumpe un poderoso vampiro en el lugar y efectúa un ataque devastador, que deja el lugar sembrado de cadáveres. Jack y su compañero Montoya (Daniel Baldwin) logran escapar ilesos de la matanza, en compañía de la prostituta Katrina (Sheryl Lee), que ha sido mordida por el vampiro. Jack va a informar al cardenal de lo sucedido y averigua que aquel potente vampiro es Valek (Thomas Ian Griffith), un sacerdote que fue condenado por herejía y enviado a la hoguera hace cuatrocientos años, y que él fue el primer vampiro y maestro vampírico creado por la Iglesia católica. El cardenal le ordena que le persiga y le

asigna un sacerdote para que le acompañe. Entretanto Katrina, vigilada por Montoya en la habitación de un hotel, da muestras de una vampirización progresiva y es capaz de conectar telepáticamente con las percepciones de Valek, quien ha secuestrado a un sacerdote para averiguar el paradero de la cruz de Béziers, talismán que mediante una ceremonia le concederá la invulnerabilidad y la posibilidad de sobrevivir a la luz solar. Ayudado por otros vampiros, Valek localiza la cruz de Béziers en un convento franciscano y la arrebató, refugiándose luego con los suyos en una vieja cárcel abandonada. Jack y Montoya efectúan una batida en la

cárcel, pero al ponerse el sol deben abandonarla. Es entonces cuando los vampiros salen de su refugio para celebrar la ceremonia sacrílega de la cruz de Béziers y apresan a Jack, pues necesitan su sangre para llevarla a cabo. Ante la sorpresa de Jack y del sacerdote que le acompaña ven aparecer al cardenal entre los vampiros, quien les confiesa que teme a la muerte y desea garantizar su inmortalidad como uno de ellos. Pero Montoya y el cura conseguirán liberar a Jack y éste acabará por destruir a Valek clavándole la cruz de Béziers en el pecho. Pocas veces se han expuesto tan nítidamente las implicaciones religiosas del

vampirismo.

# XIII. Perdedores

*Pierre Gilieth (1935), Pépé le Moko (1937), Jean (1938), Rick (1942), Norma Desmond (1950), Veronika Voss (1981)*

## Detritus coloniales

El nombre de Pierre Mac Orlan (Pierre Dumarchey, 1883-1970) está bastante olvidado en la actualidad. Pintor y luego escritor, viajero incansable, fue un exponente de la

bohemia del Montmartre en la *belle époque*, anterior a la Primera Guerra Mundial, y el creador del *fantastique* social en la literatura francesa de entreguerras. En la presentación de su novela *El muelle de las brumas*, Ramón Gómez de la Serna escribió sobre él: «¿Su estética? Es de los escritores vivaces que avanzan y que en vez de embalsamar la vida como los que tienen estética, la muestra incesante, variada en la aventura vital y distraída.»<sup>1</sup> Vitalista y ávido de experiencias nuevas, en una de sus crisis personales, en 1909, estuvo a punto de enrolarse en la Legión Extranjera, cosa que hizo su hermano Jean, quien fallecería llevando su

uniforme. De febrero a marzo de 1930 Mac Orlan viajó con su mujer a Barcelona, Marruecos y Argelia para escribir una serie de reportajes que serían luego compilados en su libro *Légionnaires* (Aux Éditions du Capitole, París, 1930). De esta experiencia surgiría también su novela española *La Bandera*, que aparece fechada en marzo de 1931, de modo que al corregir sus pruebas pudo añadir en el último capítulo la proclamación de la Segunda República en abril. Esto quiere decir que la totalidad de la acción transcurre bajo la monarquía de Alfonso XIII. El protagonista de *La Bandera* es el francés Pierre Gilieth, también conocido

como Pierre el Bordelés, quien tras haber cometido un asesinato en Rouen huye a Barcelona y se instala en el Barrio Chino durante unos días. Sin dinero, sin trabajo y hambriento, acaba por alistarse en la Legión Extranjera española, que se había creado en 1920, a las órdenes del coronel Millán Astray. De modo que, como escribe Mac Orlan: «una puerta se cerraba tras su espalda, la que comunicaba con su pasado»,<sup>2</sup> y «el uniforme de la Legión debía protegerle de sí mismo y de los demás».<sup>3</sup> En Marruecos, Pierre se casa con la prostituta árabe Aischa y es ascendido a cabo. Pero es vigilado por el inspector de policía Fernando Lucas,

quien se ha enrolado también siguiendo su pista y espoleado por la recompensa que se ofrece por su captura. Lucas se enamora de Aischa y la tensión entre los dos hombres sube hasta el punto de que, tras un enfrentamiento, Pierre le confiesa ser el autor del asesinato. Pero ambos se encontrarán más tarde combatiendo juntos en un puesto cercado por los árabes. El teniente que manda el grupo agoniza y el cabo Pierre Gilieth se pone al frente del destacamento. Pide seis hombres para efectuar una salida y Lucas se presenta como voluntario. De vuelta al destacamento, tras recuperar el cadáver del corneta, una bala enemiga atraviesa la sien de Pierre, antes de ser

rescatados por los refuerzos legionarios, y es enterrado en el cementerio de Bu Jelud. Lucas recibe de sus superiores la orden de regresar a España. Antes de partir, Aischa le escupe a la cara. Al llegar a Madrid es despedido de la policía, adopta el sobrenombre de Gilieth, se casa, pero una noche abandona a su esposa para viajar a Ceuta y enrolarse en la Legión. En Marruecos se encuentra con una Aischa gorda y envejecida que no le reconoce y apenas recuerda a Gilieth.

El mundo colonial, poetizado por Kipling, Pierre Loti y Salgari, seguía ejerciendo fascinación en el periodo de entreguerras. Y el desastre económico

de la Depresión contribuía a enviar a sus parados a los cuerpos legionarios, convirtiéndolos en una especie de vertedero social. De este modo se configuró el sujeto ficcional que aquí examinaremos, como un representante del detritus colonial y que, con el rostro doliente de Jean Gabin, apareció en el cine francés en tres películas clave de aquella época: *La Bandera* (1935), *Pépé le Moko* (1937) y *Quai des brumes* (1938). En las tres operó, además, la fascinación por los países soleados del Sur, como meta de una fuga existencial, la vieja tentación meridional que ya se había evidenciado durante el romanticismo.

La novela de Pierre Mac Orlan constituyó un gran éxito y el director Julien Duvivier y el actor Jean Gabin, que ya habían trabajado juntos en dos películas, compraron sus derechos para llevarla a la pantalla. Procedente de la comedia musical, la opereta y la revista, Gabin había debutado como actor cinematográfico en 1930. Gracias a *La Bandera* y a su siguiente colaboración con Duvivier, *Pépé le Moko*, se impuso en el *star-system* francés en una tipología muy definida, la del antihéroe popular y romántico de la cultura suburbial, cumpliendo a la perfección el diagnóstico que a su propósito escribió André Bazin: «No es el destino el que

adopta un rostro, sino un rostro que revela su destino.»<sup>4</sup> En sus creaciones más significativas Gabin osciló entre el desafortunado obrero industrial, el gángster y el desclasado fugitivo, ofreciendo la imagen de un *mauvais garçon* que acaba desvelando un gran corazón. Fue, por lo tanto, uno de los fundadores del arquetipo del *bad-good-boy* en la mitología cinematográfica, fugitivo perseguido por el destino y condenado al fracaso, que reaparecerá en el Humphrey Bogart de *El último refugio* (*High Sierra*, 1941), de Raoul Walsh, o el Jean-Paul Belmondo de *À bout de souffle* (1959), de Jean-Luc Godard.

Con un guión escrito por Duvivier y Charles Spaak, *La Bandera* fue llevada a la pantalla en 1935, con bastantes exteriores rodados en instalaciones de la Legión en Marruecos, en el Barrio Chino barcelonés en el mes de junio y el resto en los Estudios Pathé-Nathan de Joinville. En su estreno llevaba en sus portadas una dedicatoria al entonces coronel Franco y a sus soldados «en las montañas áridas de Haff al Uest», que sería cortada al reestrenarse la película tras la guerra civil española.

La versión filmada de *La Bandera* incluyó bastantes cambios. Comenzaba con el asesinato de Pierre cometido en París (no en Rouen), pero se sugería de

modo elíptico, pues al salir precipitadamente de una casa en la noche, Pierre se topaba con una mujer y ésta se daba cuenta después de que le había manchado de sangre su ropa. Las escenas de Pierre en el Barrio Chino de Barcelona se rodaron al modo neorrealista, en el propio lugar, legando una impagable estampa de época, aunque las escenas en su pensión y en locales nocturnos (entre ellos ofreció Duvivier una pintoresca bailarina flamenca danzando desnuda) se reconstruyeron en el estudio. Pierre Renoir encarnó al capitán Weller, caracterizado con un parche en el ojo derecho, cicatriz en la frente y brazo

mutilado, en obvia alusión a Millán Astray. Tras una pelea de Pierre con Lucas (Robert Le Vigan), el capitán le amonesta y Pierre le contesta: «Morir por morir, prefiero morir honorablemente.» El capitán le dirá luego: «Cuando sienta que el pasado le agarrota la garganta, pida a Aquel que puede...» Pero Pierre le interrumpe, diciéndole: «No creo en Dios.» Esta réplica, que no figura en la novela, marca en la época una distancia elocuente entre la Francia laica y la España alfonsina oficialmente católica.

Los cambios en la parte final son especialmente importantes. Cercado su destacamento, el capitán malherido

confía a Pierre el mando de la tropa y éste vuelca un barril de agua emponzoñada que tiente peligrosamente a los soldados sedientos. Se produce el ataque de un avión enemigo y Fernando Lucas se identifica ante al capitán moribundo como inspector de policía. El capitán, irritado, le espeta: «Gentes como usted no tienen nada que hacer entre nosotros. Nuestros hombres merecen que se les olvide [se olvide su pasado].» Un legionario sale a buscar agua y le matan de un disparo. Pierre y Lucas van a salir para recuperar su cadáver. Entonces suena una corneta lejana de la Legión, que se acerca con refuerzos. Pero inmediatamente Pierre

recibe un disparo y muere en brazos de Lucas, reconciliados. Lucas es el único superviviente de la matanza y la tropa legionaria desfila ante los cadáveres y ante él, convertido en héroe. Luego va a ver a Aischa (Annabella) y le transmite un mensaje de Pierre: «Pierre Gilieth se excusa. No podrá ir a vivir con ella en el Sur. Pero morirá pensando en ella, como había prometido.» Y la película termina aquí, eliminando Duvivier atinadamente el anticlimax dramático del fracaso final de Lucas en su regreso a Madrid, además de redimirle por su reconciliación con Pierre.

*La Bandera* constituyó una exitosa muestra del cine militarista de los años

treinta, de un cine masculinista y colonialista en el que la mujer desempeña un papel secundario, a pesar de lo cual el historiador comunista Georges Sadoul no le opuso objeciones ideológicas, limitándose a criticar su abuso de encuadres oblicuos.<sup>5</sup> A juzgar por los comentarios, en su época no se percibieron críticamente sus aspectos colonialistas y racistas, que eran convenciones perfectamente admitidas en la cultura de masas. Como escribió Jean Mitry, «*La Bandera* adquiere pronto un espesor trágico, mientras que la Legión no es más que un decorado de circunstancias».<sup>6</sup> Y queda la duda de si el final, en el que el policía es el único

superviviente y representa en los honores fúnebres a los muertos, constituye una reivindicación elogiosa del delator o un cínico comentario acerca de las contradicciones de la vida. En cualquier caso, *La Bandera* trenzó con brillantez tres temas clásicos: el fracaso de una fuga (de Pierre), la redención del pasado por la muerte heroica (de Pierre), y la fraternidad suscitada por la sangre derramada (de Pierre y Lucas).

En diciembre de 1931, al final del año en que apareció el libro de Mac Orlan, se publicó la novela *Pépé le Moko*, firmada por Detective Ashelbé (seudónimo de Henri La Barthe). Su

acción empezaba en Marsella, en donde el gángster Cario iba a embarcarse rumbo a Argel, portando para su compañero Pépé le Moko, refugiado en su casbah, una carta de su madre. La mayor parte del resto del libro transcurría en la *casbah*, que el autor describía expresivamente como «antigua ciudadela bárbara convertida en un extraordinario laberinto en el que reinan los insumisos»<sup>7</sup> y «una cloaca en la que nadie, salvo los malhechores, se atrevía a poner los pies».<sup>8</sup> Pépé vive allí agazapado, con la prostituta árabe Inés, sabiendo que la policía jamás podrá prenderle en aquel laberinto protector. Pero un astuto policía árabe, Slimane,

decide prepararle una trampa para que salga de la *casbah*. Acompaña a un grupo de elegantes turistas parisinos a visitar aquel barrio y propicia el encuentro de la hermosa Gaby con Pépé. Bailan una java y acaban haciendo el amor en la oscuridad de una callejuela, ante los celos de Inés, que se ha dado cuenta de la situación. Al día siguiente Gaby no acude a la cita que habían convenido y Pépé le escribe una carta, pero Slimane impide que llegue a sus manos. Frustrado, y tras haber pegado a la celosa Inés que intenta retenerle, Pépé decide ir a ver a Gaby al Hotel Oasis, pero se encuentra con que se está marchando de la ciudad en un barco que

va a Marsella. Inés, que espía sus movimientos, intenta apuñalarle por despecho, pero él le arrebató el arma. Inés informa entonces a Slimane de que Pépé ha salido de la casbah y va a embarcarse en pos de Gaby. La policía le detiene, pese a que Inés, arrepentida en el último momento, intenta provocar un tumulto popular en el puerto. Pépé pide que le dejen ver partir el barco y se suicida con un navajazo en el costado, con el cuchillo que arrebató a Inés, mientras Gaby, ignorante de lo que le ocurre, baila a bordo del barco que parte.

Como es usual en el cine, Julien Duvivier introdujo de nuevo cambios

significativos en su versión cinematográfica de la novela, cuyos diálogos redactó Henri Jeanson. La película suprime el preámbulo marsellés del libro y comienza en la comisaría central de Argel, con una especie de documental sobre su *casbah*, a partir de un plano de la zona y con la voz en *off* de un inspector de policía, que informa de que en aquel barrio viven cuarenta mil personas, a pesar de que sólo caben diez mil. Luego el policía árabe Slimane (Lucas Gridoux), tocado con un fez, informa de que sobre Pépé (Jean Gabin) pesan quince condenas, treinta y tres robos y dos atracos a bancos. Y a los impacientes inspectores enviados desde

París explica que lleva dos años refugiado en el inexpugnable laberinto de la *casbah*. Pépé es presentado cuando va a vender unas perlas robadas a un traficante. Viste camisa negra, corbata blanca con topos finos, va bien afeitado y luce brillantina en el pelo, lo que explica que Dudley Andrew le haya calificado de «criminal dandy». <sup>9</sup> Pero su vestuario podría ser también el de un chulo, pues en la novela Inés es una prostituta, mientras que en la película no se explicita tal condición. Dos parejas de turistas son sorprendidas por un tiroteo al visitar la casbah, en el que Pépé es herido en un brazo. Gaby (Mireille Balin), extraviada, se refugia

en una casa y se interesa por Pépé, a lo que una joven árabe le responde: «Su casa es allí donde viva una mujer, aquí es el jefe de los jefes.» Y el inspector Slimane añade: «Pero la favorita es Inés, una gitana. Cuando maten a Pépé habrá tres mil viudas en el entierro.» Gaby queda impresionada por esta descripción.

Cuando Pépé y Gaby se encuentran cara a cara nace entre ellos una fascinación mutua. Duvivier parcela sus miradas en grandes primeros planos de sus rostros, que en el caso de Pépé se fijan en sus joyas primero y luego en sus ojos y sus labios. Si para los compinches de Pépé las joyas de Gaby

acaparan todo su interés, para él el botín económico es rápidamente eclipsado por la fascinación personal y el deseo erótico. Luego Pépé describirá a Slimane la diferencia entre Inés (Line Noro) y Gaby como la que hay entre un gramófono y la radio. Slimane le dice: «Las mujeres te pierden, Pépé.» A lo que responde: «Tranquilo. Les doy mi cuerpo, pero no mi cabeza, puedo necesitarla algún día.» Y le pregunta por Gaby.

Como Gaby no acude a su cita en la *casbah*, Pépé decide ir en su busca, seguido a distancia por la celosa Inés. Por fin se encuentran en el barrio árabe, espiados por Slimane. Van a una

habitación a hacer el amor y después él expresa su nostalgia de París, en un diálogo en el que simulan recorrer sus calles —ella desde los barrios elegantes y él desde los populares— hasta converger ambos en la Place Blanche. Se citan para el día siguiente, pero Gaby no acude, pues Slimane le asegura que Pépé ha muerto en un tiroteo con la policía, por lo que decide regresar a Francia. Cuando Pépé sale de la *casbah* en su busca, Inés advierte de ello a Slimane. Pépé compra un pasaje para Marsella y llega a subir al barco, aunque sin encontrarse con Gaby. La policía detiene a Pépé a bordo y lo baja esposado del barco y, tras unas rejas de

fuerte impregnación simbólica, él pide que le dejen ver partir la nave. El rostro de Gaby en primer plano mira la ciudad de Argel a lo lejos. Suena la sirena del barco y se tapa los oídos. El grito de Pépé llamándola por su nombre se funde con la sirena del barco. Pépé llora y la cámara desciende desde su rostro para ver cómo sus manos esposadas sacan una navaja del bolsillo de su chaqueta y luego asciende de nuevo hacia su rostro doliente. Pépé cae en agonía e Inés corre a su encuentro. El barco en que viaja Gaby se aleja.

De esta somera descripción se desprende que si en la novela hay un solo encuentro entre Gaby y Pépé, en la

película hay tres, lo que es congruente con su diferente personalidad. En la novela Gaby es una parisina frívola que olvida pronto a Pépé, mientras en la película desea volver a verle, pero Slimane lo impide con un engaño. En la película, el primer encuentro entre Gaby y Pépé en la *casbah* es accidental. El segundo es provocado por Slimane y en él bailan y se citan para el día siguiente. Y en el tercero hacen el amor y se citan nuevamente.

Pépé, calificado por Ginette Vicendeau como «gángster romántico»,<sup>10</sup> es la contrafigura del legionario norteafricano, custodio del orden a pesar de su pasado generalmente

turbulento. A la luz del fugitivo Pierre Gilieth de *La Bandera*, podemos decir ahora que su alternativa a la Legión Extranjera era esconderse en la *casbah* de Argel, huyendo de su delito. Fugitivo de la policía, Pépé vive desarraigado y prisionero en la *casbah* y su libertad es ilusoria, pues se halla en una cárcel extranjera sin rejas, desde la que añora su pasado parisino. Cuando camina por la *casbah* para salir hacia el encuentro con Gaby, Duvivier hace algo sorprendente. La cámara le sigue, encuadrando su nuca, de modo que el espectador ve las callejuelas de la *casbah* delante de él, proyectadas en transparencia. De pronto, la continuidad

del paisaje urbano frontal se rompe, pese a la continuidad del *travelling* de seguimiento, y aparece la imagen del mar ocupando todo su horizonte visual, como símbolo de la libertad. El contrapunto a esta metáfora se produce al final, con las rejas que en el puerro le separan de la mujer amada que se aleja en un barco.

El desencadenante de la tragedia de Pépé es una mujer parisina, elegante y deseada, que Duvivier contrasta con la gitana Inés, celosa, posesiva e incordiante. En Gaby convergen el deseo sexual y la nostalgia, pero los dos protagonistas están separados por un insalvable abismo entre dos clases

sociales. Y así, el gángster curtido muere por el amor de una mujer, desvelando que su dureza encubre una fibra sentimental todavía viva.

Eslabón clave en la historia del *film noir* francés, en *Pépé le Moko* convergen una historia policíaca, una historia de amor y el estudio de un ambiente social. Con razón escribirá Graham Greene que *Pépé le Moko* «elevó el thriller al nivel de la poesía».<sup>11</sup> Si, como ha afirmado Sadoul, Duvivier no tenía otra ambición que trasladar a otro país los gangsters americanos, tomando como modelo *Scarface* (1931), de Howard Hawks,<sup>12</sup> hay que convenir en que el resultado

desbordó su intención. Y, con esta cinta, el rostro doliente de Jean Gabin se convirtió definitivamente en un icono del Frente Popular, aunque Jeancolas señala la coincidencia de este primer suicidio de Gabin en la pantalla con el pesimismo inducido por las divisiones y fracasos que pronto aparecieron en la reciente alianza de los partidos de izquierda.<sup>13</sup> En cualquier caso, las dos películas comentadas troquelaron en el rostro de Jean Gabin lo que Roland Barthes llamó «esa marca fuerte del sentido que llamamos destino».<sup>14</sup>

*Pépé le Moko* recibió, por supuesto, intencionadas lecturas políticas. En la época de su estreno, un indignado Emile

Vuillermoz escribió que con este film «Francia se confiesa indigna de poseer e incapaz de administrar un imperio colonial». [15](#) Y, confirmando esta perspectiva, fue prohibido por la censura militar al comenzar la guerra, juzgado como «desmoralizador», mientras que el gobierno de Vichy manipuló su desenlace en 1942, para que la muerte del protagonista apareciera como un castigo a su carrera delictiva. Estas descalificaciones no pudieron impedir que *Pépé le Moko* se convirtiese en un admirado clásico del cine francés, conociese dos *remakes* en Hollywood —*Argel (Algiers, 1938)*, de John Cromwell con Charles Boyer, y la

versión musical *Casbah* (1948), de John Berry con Tony Martin— y generase pronto el eco bélico-resistente de *Casablanca* (1942).

En marzo de 1927 Pierre Mac Orlan acabó la novela *El muelle de las brumas* (*Le Quai des brumes*), que obtuvo un éxito inmediato. La mayor parte de su acción transcurre de noche, en el interior del cabaret *Le Lapin Agile*, en un Montmartre cubierto de nieve, en el que convergen seis personajes: su dueño; Jean Rabe; Ernst, un soldado desertor que se desprende de su uniforme y se disfraza de obrero electricista, cambiando su identidad; la joven Nelly; el pintor alemán Michel

Krauss, y el carnicero Zabel, que llega huyendo de una persecución. La segunda parte del libro sigue las trayectorias de los últimos cinco personajes. Jean Rabe dispara a un capitán que le ha ofendido, durante su servicio militar, y es abatido a balazos por otros soldados, recordando antes de morir que ha dejado su perrito blanco al cuidado de una vecina en Rouen. Desarraigado, el desertor Ernst viaja a Marsella y se acaba enrolando en la Legión por cinco años. Michel Krauss, un pintor desesperado que «sería capaz de ver un crimen en una rosa»,<sup>16</sup> acaba por desgarrar sus cuadros, pone una marcha gitana en el gramófono y se ahorca con

una cuerda de saltar. Zabel es detenido por haber asesinado a un amigo para robarle y es guillotinado. Y Nelly, que ha pasado de ser una «pequeñoburguesa de la prostitución»<sup>17</sup> a una «emperatriz de la calle»,<sup>18</sup> se hace amante de un hampón del barrio y luego lo hace matar en una reyerta, heredando al final el perrito que dejó Jean Rabe. Es el único personaje triunfador de la novela.

Algunos de estos personajes estuvieron inspirados en la vida real, según explicó Mac Orlan. El carnicero Zabel se basó en Soleilland, que asesinó a una niña, caso famoso en su época. Michel Krauss se inspiró en el joven alemán Wiegels, que se ahorcó en 1907

después de haber puesto en marcha su gramófono. Y Jean Rabe fue el Mac Orlan de los días difíciles. A partir de su encuentro en el cabaret de Montmartre, la estructura de la novela se hace expansiva, pues sigue sus muy diversas trayectorias, con dos de ellos (Ernest y Jean Rabe) convertidos en viajeros desarraigados, que van a parar a Marsella y a Rouen respectivamente. Salvo la triunfadora Nelly, se trata de personajes sin brújula en la vida.

La gestación de su adaptación al cine fue bastante atípica. A raíz del éxito de *Drôle de drame* (1937), de Marcel Carné, Raoul Ploquin, responsable de la producción francesa que se rodaba en

los estudios de la UFA en Berlín y que tenía contratado a Gabin, pidió a Carné un asunto para este actor. El director propuso adaptar *Quai des brumes*, pero, ante la dificultad de reconstruir el Montmartre de principios de siglo, Carné y su guionista, el poeta Jacques Preven, decidieron trasladar la acción a un puerto internacional, pensando especialmente en Hamburgo para su rodaje. Terminada la sinopsis, la enviaron a Ploquin, pero a los funcionarios del ministerio que dirigía Goebbels les desagradó que su protagonista fuera un soldado desertor y la rechazaron por sus «sentimientos negativos».<sup>19</sup> Como estaban ya firmados

los contratos con Mac Orlan y con Gabin, Ploquin decidió vender el proyecto a un productor francés, el judío —fugitivo de Alemania— Gregor Rabinovitch, por lo que se trasladó la acción al puerto de El Havre. El guión tuvo finalmente poco que ver con el argumento de Mac Orlan, aunque su protagonista fue un desertor del ejército colonial, en el que se fundieron el Ernst y el Jean Rabe de la novela, convirtiendo Prévert a Nelly en su pareja y a Zabel en el viscoso tutor de la chica, además de rescatar al pintor y al perrito del libro. Este Jean, encarnado por Gabin, fugitivo del ejército colonial y que aspira a huir a un país tropical,

completaba el ciclo iniciado por el fugitivo legionario de *La Bandera* y por el gángster atrapado en Argel y que aspira a fugarse de su *casbah* en *Pépé le Moko*.

El rodaje se inició en enero de 1938 en El Havre, en un clima frío y húmedo que permitió al operador alemán Eugen Schüfftan obtener, en un paisaje neblinoso, unos cielos bajos y cargados a lo Vlamink. Pero, como ha relatado Carné en sus memorias, durante el rodaje tuvo que luchar contra las cautelas y cortapisas de Rabinovitch hacia una historia que consideraba «sucias», prevención que pudo estar motivada porque esperaba por aquellas

fechas la concesión de su naturalización francesa.

Como dijimos, el argumento de la película fue muy distinto del de la novela, aunque aprovechó algunos de sus personajes y situaciones. Comienza cuando el desertor colonial Jean (Jean Gabin), uniformado, hace autostop por la noche y es recogido por un camión. Se muestra taciturno ante las preguntas de su conductor, pero desvía violentamente su volante cuando está a punto de atropellar a un perro extraviado, lo que muestra que alberga buenos sentimientos. Ya en El Havre, un vagabundo (Raymond Aimos) que comprende que Jean es un desertor y le

cubre del control de una patrulla militar, le lleva a una barraca junto al mar, envuelta en la niebla. Es la barraca de Panama (Edouard Delmont), un lugar que parece una reserva de recuerdos y de fantasías fuera del mundo, pues Panama, vestido de blanco como si estuviera en el trópico, vive alimentado de la nostalgia de su estancia en aquel istmo en 1906. El barómetro que hay en su interior tiene la aguja fija, clavada en «buen tiempo», es decir, expresa simbólicamente la intemporalidad, la suspensión de la vida fuera del mundo real.

Allí conocerá Jean a Michel Krauss (Robert Le Vigan), un pintor

desesperado, que repite una frase de la novela: «Hasta veo el crimen en una rosa.» Y luego añade: «Pinto las cosas que hay detrás de las cosas... Un nadador es ya, para mí, un ahogado.» En la cocina de aquella barraca se encuentra Jean con la solitaria Nelly (Michèle Morgan), de diecisiete años, que viste un impermeable transparente y una boina negra ladeada. Jean se muestra al principio agresivo con ella y le dice: «A las mujeres sólo les gustan los soldados cuando desfilan con una marcha militar.» Pero empieza a nacer una complicidad entre ellos. Luego llega, perseguido hasta la barraca, el barbudo Zabel (Michel Simon),

melómano refinado y sujeto repugnante, que va manchado de sangre. Le persigue la banda de maleantes de Lucien (Pierre Brasseur), porque sospechan que mató a Maurice por celos, pues Zabel es el tutor de Nelly, su ahijada, a quien acosa sexualmente.

La barraca de Panama es, como puede verse, el epicentro dramático de un microcosmos social formado por marginados, sujetos desclasados sin profesión y fugitivos del orden social. Pero en ellos también cabe la generosidad, pues el pintor desesperado decide suicidarse en el mar para dejar su ropa civil, su documento de identidad y su dinero al soldado desertor (escena

a cuyo rodaje se opuso ferozmente Rabinovitch). Vestido ya de civil, Jean y Nelly acuden a una feria de atracciones, en la que se fotografían en un puesto ambulante, ante un decorado que representa la cubierta de un transatlántico. Es la plasmación premonitoria de su sueño de fuga. Luego Nelly pide a Jean que le bese, dos veces consecutivas, en una iniciativa inusual para el cine de la época.

La relación de Jean con Nelly suscita los celos de Lucien, quien se enfrenta con el desertor en una atracción de autochoques y es humillado por él en público. Entretanto, Jean ha decidido embarcarse con destino a Venezuela, en

una fuga liberadora que encarna el doble mito de otro continente y de país tropical. Pero su destino se tuerce cuando, al ir a despedirse de Nelly, descubre en la tienda de Zabel a la chica forcejeando con su libidinoso tutor, pues además Nelly ha encontrado en la bodega la prueba de que Zabel mató a Maurice. Jean le golpea con un ladrillo hasta dejarlo sin vida. Tiene que marcharse, pues su barco está a punto de partir, pero ante la puerta del establecimiento de Zabel está aguardando Lucien en su coche. Cuando Jean sale le dispara por la espalda y cae malherido al suelo. Pide a Nelly que le bese y muere. Nelly grita y su voz se

funde con el sonido de la sirena del barco. En ese momento, el perro de Jean, que estaba ya a bordo, baja corriendo a tierra, en una carrera desesperada. Jean muere, abrazado por Nelly, ante la mirada inexpresiva de un torso de maniquí, colocado en la acera opuesta, ante una tienda de ropa. Su perro corre sin amo por la carretera.

A diferencia de los protagonistas de *La Bandera* y de *Pépé le Moko*, Jean es presentado como un hombre sin pasado. Vive libre y sin rumbo como el perro que salva en la primera escena y de ahí nacerá su complicidad. Pero este desertor escéptico y desengañado de la vida, que llega del luminoso trópico

indochino, encontrará su amor en la fría niebla de El Havre. Como ha escrito Sadoul: «se aman con un *amour fou* y la sociedad les impedirá conocer la eterna felicidad en el país del más-allá.»<sup>20</sup> Como en *La Bandera* y *Pépé le Moko*, Jean busca su salvación en una fuga, finalmente frustrada pues, como en su film anterior, el barco parte sin él, llevándose su esperanza. Por eso ha escrito Bazin sobre el arquetipo creado por Gabin que «los dioses modernos que reinan sobre la Tebas suburbana con su Olimpo de fábricas y sus monstruos de acero esperan a Gabin en la esquina de la fatalidad».<sup>21</sup>

Jean y Nelly son dos náufragos

sociales. Ella, con diecisiete años (su edad real al iniciar el rodaje), vive acosada por Zabel, quien se autodefine como «enamorado como Romeo y con la cara de Barba Azul», encarnación de una moralidad aparente que oculta a un obseso sexual y un asesino. Esta Nelly no tiene nada que ver con la prostituta triunfante de Mac Orlan. Su impermeable plástico, con el que comparece en su primera escena, expresa visualmente su aislamiento y soledad autodefensiva en aquel mundo hostil. Su encuentro con Jean supone el encuentro de dos víctimas sociales de orígenes distintos (Gabin tenía entonces treinta y tres años), cuya felicidad

conjunta resultará efímera. Con un sesgo androcéntrico, Jacques Siclier escribirá que, al aparecer junto a Gabin, Michéle Morgan «le aporta siempre el espejismo de un amor imposible. La lluvia, la niebla, los más-allá que nunca se alcanzarán, la desesperanza y la muerte».<sup>22</sup> Pero Carné declararía: «Siempre hay un momento de felicidad para mis personajes. Un momento, ya es mucho.»<sup>23</sup>

*Quai des brumes* fue un film claustrofóbico, deudor del *Kammerspielfilm* alemán, con personajes acorralados, de los que Carné mostró más sus reacciones que sus acciones o iniciativas. Su jefe de

producción, Simon Schiffrin, se lamentaba en el rodaje de que la niebla no dejaba ver los decorados «que han costado tanto a M. Rabinovitch». [24](#) Pero la bruma de los paisajes fue un eficaz reflejo de la bruma interior de los personajes, en un film en el que el simbolismo de los objetos fue relevante (el barómetro con la aguja clavada, el maniquí de torso).

Fue con la adaptación en 1933 por parte de Pierre Chenal de *La rue sans nom*, de Marcel Aymé, cuando la denominación «realismo poético» pasó de la literatura al cine. Esta denominación se utilizó para calificar a un segmento importante y significativo

de la producción cinematográfica francesa de anteguerra, a veces como sinónimo de «realismo negro» y, más raramente, como «romanticismo popular» y «populismo trágico», llegando Jeancolas a referirse a un «realismo depresivo».<sup>25</sup> Aunque puede debatirse en qué momento se inicia este ciclo con protagonistas extraídos de ambientes populares y derrotados finalmente por el destino, el propio Jeancolas escribió a propósito del suicidio final de *Pépé le Moko*, que «hace bascular un realismo que se buscaba desde hacía años hacia una dimensión mórbida, desesperada».<sup>26</sup> Pierre Leprohon ha caracterizado esta

corriente por su visión pesimista de la sociedad (que sería su aspecto realista) y su voluntad de evasión (que sería su elemento poético).<sup>27</sup> Mientras que Geneviève Guillaume-Grimaud caracterizó a este ciclo como «realista por la pintura moral más que por la verdad social, poético por las imágenes y su sentido trágico».<sup>28</sup>

*Quai des brumes* culminó la «mitología del fracaso» —la expresión es de Leprohon— en el cine francés de anteguerra, desplegando un pesimismo vital en el caldo de cultivo del protoexistencialismo que por estos años despuntaba con los primeros textos de Sartre. Roger Regent se referirá en

1938, a propósito de esta película, a una «poesía del infortunio».<sup>29</sup> Para Jean Mitry «reflejaba una angustia colectiva mal definida».<sup>30</sup> Según Raymond Borde, «fue el reflejo, la cristalización de una angustia que marcó una época».<sup>31</sup> Mientras Georges Sadoul escribió: «El film expresó (inconscientemente) la inquietud de los franceses ante la llegada fatal de una guerra terrible.»<sup>32</sup>

El juicio político de Sadoul obliga a recordar que, antes de rodarse el film, el censor militar pidió que en la banda sonora jamás se pronunciara la palabra «desertor». Al presentarse en la Mostra de Venecia, Rene Jeanne, delegado oficial de Francia, deploró la selección

de este film, al tiempo que en un suplemento del semanario corporativo Ciné-France aparecía un artículo titulado: «*Pépé le Moko y Quai des brumes*: mala propaganda». Y aunque fue atacado por la crítica mussoliniana, que se preguntó por qué Francia había enviado al festival un film tan «degradante», obtuvo el premio a la mejor dirección. En Francia, la crítica de extrema derecha y la de extrema izquierda coincidieron en descalificar *Quai des brumes* por su visión pesimista de los personajes. Críticos y profesionales próximos al Partido Comunista (como Jean Renoir) tacharon al film de «fascista», porque presentaba

personajes «tarados, inmorales y deshonestos»,<sup>33</sup> que invitaban a implantar una dictadura que restableciera el orden social. Y, al estallar la guerra, figuró en el lote de películas prohibidas por la censura militar por «desmoralizadoras». Hoy es vista, en cambio, como un título clásico del cine francés de anteguerra, que consolidó el rostro doliente de Jean Gabin como un antihéroe trágico al que el destino condenaba irremisiblemente al fracaso.

## **El héroe accidental**

*Casablanca* (*Casablanca*, 1942) es

una película mítica de la historia del cine, un *cult movie* que cinceló, con el rostro de Humphrey Bogart, uno de los personajes más populares de la cultura de masas generada durante la Segunda Guerra Mundial. Sin embargo, su producción fue laboriosísima y accidentada, como veremos, y algunos de sus titubeos se convirtieron, paradójicamente, en factores que enriquecieron finalmente los significados de la película.

En el origen de *Casablanca* estuvo una pieza teatral inédita, *Everybody Comes to Rick's*, de Murray Burnett y Joan Alison, que el productor Hal B. Wallis compró por 20.000 dólares —

una práctica infrecuente—, con la expectativa de rodar una versión cinematográfica en los estudios de Warner Bros. Este origen teatral es delatado, en la película, por la centralidad del decorado del Café de Rick, como hermético *locus* del drama, donde sucede la mayor parte de la acción. De hecho, su producción se puso en pie como respuesta a Argel, de la MetroGoldwyn-Mayer, que, como dijimos, era un *remake* de *Pépé le Moko*. Hay que añadir como curiosidad que la obra de teatro original no se estrenaría hasta 1991, cambiándole oportunamente el título por *Casablanca, the Rick's Café*, debido a haber

concluido entonces la cesión contractual de derechos a Warner Bros.

En los informes preliminares acerca de su reparto se barajaron los nombres de Ronald Reagan y George Raft para el protagonista masculino, además de Ann Sheridan para Usa y Dennis Morgan como Victor Laszlo. Al ser movilizado Reagan por el ejército el 14 de abril de 1942, quedó descartado y ese mismo mes se eligió a Humphrey Bogart (¿es posible imaginar una *Casablanca* con Ronald Reagan en el papel de Rick?). También se produjeron vacilaciones a la hora de elegir director. William Wyler trabajó unas semanas en los preliminares del proyecto, pero fue

descartado por Wallis. Y Vincent Sherman y William Keighley rechazaron hacerse cargo de él, antes de que fuese ofrecido al veterano director de origen húngaro Michael Curtiz. De todos modos, la historiografía cinematográfica ha considerado de modo casi unánime que *Casablanca* es un «film de estudio», producto de la eficaz maquinaria de un equipo de Warner Bros, antes que un «film de director», que pueda considerarse una obra personal. Se empezó a rodar el 25 de mayo de 1942 y su coste se elevaría a 3.800.000 dólares.

La redacción del guión fue confiada a los hermanos gemelos Julius y Philip Epstein, acreditados como escritores de

comedias ligeras, pero completado por Howard Koch, cuando aquéllos tuvieron que abandonarlo por otros compromisos. Pero el rodaje comenzó sin que el guión estuviera acabado y, de hecho, hasta la última escena se produjeron cambios e improvisaciones sobre la marcha. Es conocida la zozobra de Ingrid Bergman durante el rodaje, pues quería saber si al final se iría con Rick o con Victor Laszlo —algo que todos ignoraban en aquel momento—, alegando que para interpretar sus relaciones con ellos era una información esencial y, por otra parte, no podía estar enamorada de los dos a la vez. Curtiz le contestaba: «Rodemos esta escena y

mañana veremos.»<sup>34</sup> Una prueba suplementaria de los tropezones de este proyecto que se fue inventando sobre la marcha radica en la negativa de su prestigioso compositor musical, Max Steiner, a que figurase en la película la canción «As Time Goes By», de Herman Hupfeld y que toca el negro Sam (Dooley Wilson, un actor que no sabía tocar el piano), pues la consideraba un pegote, pero no pudo eliminarse, porque habrían tenido que rodarse nuevos planos y cambiar el montaje. Para concluir, los guionistas de esta película patriótica y antifascista, Julius y Philip Epstein y Howard Koch, fueron denunciados en la purga

antimaccarthysta de la posguerra y el último de ellos represaliado.

En junio de 1942 el gobierno norteamericano creó la Office of War Information (OWI), con la misión de supervisar los contenidos de los medios de comunicación, para favorecer su victoria militar. Por aquel entonces, ya un tercio de la producción de Hollywood estaba relacionada con la guerra y una consigna prioritaria de Washington en ese momento era que debían difundirse y ensalzarse las actividades de la resistencia europea contra los alemanes. *Casablanca* no satisfizo a la OWI, pues consideró que Rick era demasiado cínico demasiado

tiempo, reacio a adquirir un firme compromiso político antinazi hasta la última escena. Le preocupó también la imagen ofrecida de los franceses, pues Washington mantenía relaciones diplomáticas con la Francia colaboracionista de Vichy, que era la que controlaba el Marruecos francés.<sup>35</sup> Por eso la OWI autorizó la exportación de *Casablanca*, exceptuando al norte de África.

El 8 de noviembre de 1942 se produjo el desembarco aliado en las inmediaciones de Casablanca, regalando una publicidad inesperada a la película, que tuvo un preestreno el 26 de aquel mes en el Hollywood Theatre de Nueva

York. Tras presentarse en un pase privado en la Casa Blanca ante el presidente el 31 de diciembre, se estrenó en todo el país en enero de 1943, coincidiendo con la Conferencia de Casablanca (12 a 23 de enero), que reunió a Roosevelt y Churchill, con sus equipos militares, pues Stalin declinó su asistencia, para tomar decisiones acerca de la marcha de la guerra y la rendición del Eje. El empujón publicitario resultó enorme.

Humphrey Bogart no era por entonces un desconocido. Acababa de imponerse a los gustos del público con el gángster de *El último refugio* y el poco escrupuloso detective privado de

*El halcón maltés* (*The Maltese Falcon*, 1941), de John Huston. Se estaba convirtiendo, en una palabra, en un icono del cine negro americano. Y al igual que muchos de sus *gangsters* y detectives transfirieron su atractivo y violencia al cine bélico y patriótico, así Bogart fue puesto al servicio de las nuevas necesidades políticas. Pero Bogart tenía un perfil mitológico demasiado personal. Como ha escrito Raymond de Becker, en Bogart se produce «una indiferenciación en la que se unen una amoralidad primitiva y una madurez existencial» e, independientemente de cualquier guión, representó a la perfección «el rostro del

fracaso».[36](#)

*Casablanca* combina una historia de amor con un conflicto político, aunque los espectadores actuales suelen fijarse sólo en la primera. Es, en definitiva, un melodrama político, realizado con eficacia por un director que había demostrado ya su competencia en el terreno del melodrama. Con ello proporcionó al público un héroe individual con el que identificarse, además de una clásica trama amorosa triangular, aunque al final no premió al protagonista con la entrega de la chica. La ciudad de Casablanca, representada con unos pocos decorados de estudio, operó como un microcosmos que actúa

como sinécdoque del conflicto bélico-político en el continente europeo. Y, a pesar de llevar como título el nombre de una ciudad, Casablanca fue fundamentalmente una película de interiores, que delataban su origen teatral. Película de interiores, por otra parte, en la tradición del cine negro, de cuyo género Casablanca era una reconversión bélica que acusaba su contaminación estilística, en la composición de los personajes, en los diálogos, en la iluminación de las escenas, etc., además de apropiarse de su clásico tema de unos personajes acosados por la policía (policía francesa y ejército alemán). Pars pro

toto del conflicto europeo, como decimos, los empleados del Café Américain de Rick representan el mundo aliado y antinazi: el barman es ruso, el camarero Carl era profesor de la Universidad de Leipzig (y por tanto judío) y la ocasional amante de Rick, Yvonne, francesa, además del pianista norteamericano y negro. Respecto a Ugarte, que interpreta Peter Lorre —otro icono del cine negro— y que es pronto detenido y ejecutado por los nazis, su apellido hace pensar que se trata de un republicano español exiliado. Y en este microcosmos antifascista irrumpirá la barbarie alemana, comandada por el coronel Strasser (Conrad Veidt),

enfundado en su negro uniforme.

*Casablanca* se inicia con mapas de África y de Europa, con el estilo del noticiario «The March of Time», explicando una voz en *off* de modo sintético cómo los fugitivos de los nazis intentan llegar a los países neutrales para obtener visados con los que viajar a América. La acción empieza en diciembre de 1941, en vísperas del ataque japonés a Pearl Harbor, mostrando cómo la policía de Vichy busca en Casablanca agentes de la Francia Libre. El prefecto de policía, Louis Renault (Claude Rains), es un sujeto melifluo y cínico, que en una escena se define diciendo «no soy más

que un pobre funcionario corrupto». En efecto, vende bajo mano visados para marchar de Casablanca a cambio de dinero o de favores femeninos. Dos correos alemanes que llevaban visados de tránsito han sido asesinados y Ugarte, responsable de esta acción, le pide a Rick Blaine (Humphrey Bogart) que los esconda en su Café durante un tiempo. Rick acepta hacerle este favor y exhibe ya su cinismo acerca de los correos alemanes: «Tuvieron suerte. Ayer eran unos mandados y hoy honran su muerte.» Pero el coronel Strasser, recién llegado a Casablanca, conseguirá detener a Ugarte y ejecutarle. La trama sentimental se dispara cuando llegan al Café de Rick

Usa Luna (Ingrid Bergman) y Victor Laszlo (Paul Henreid), jefe de la resistencia en Checoslovaquia y fugitivo de un campo de concentración.

La razón del sobresalto radica en que Rick e Usa vivieron un idilio en París, en vísperas de la entrada de las tropas alemanas en la capital, y se separaron el día de su ocupación, en el que Rick tomó un tren para escapar e Usa no se presentó a la cita en la estación, enviándole simplemente una carta de despedida. El pasado despierta, con sus heridas no cicatrizadas, cuando Usa le pide a Sam que toque al piano la canción «As Times Goes By», que tanto les unió en el pasado y que Rick ha

prohibido a Sam que vuelva a tocar. Tras la sorpresa y contenida emoción del encuentro entre Rick e Usa — mientras que su marido, Victor, ignora su anterior relación—, Rick se queda solo en su Café, bebiendo, y le pide a Sam que toque aquella canción que une el presente y el pasado y que da pie al *flash-back* que narra su aventura parisina.

Victor e Usa necesitan visados para marchar de Casablanca a Lisboa y Rick, que guarda los que consiguió Ugarte, se niega a entregárselos. Rick sigue amando a Usa, pero a la vez la odia, porque le abandonó en París. Ella le aclara que creyó que su marido había

muerto en un campo de concentración, pero cuando supo que aún vivía tuvo que abandonarle. De hecho, la Censura norteamericana no habría permitido otra opción argumental en aquella época. Frustrada por su negativa a entregarle los visados, Usa, furiosa, le encañona con un revólver, pero su descarga emocional acaba en un beso (adúltero), en la confesión de su amor y en un plan para que Víctor viaje solo a Lisboa, para que ella pueda quedarse con Rick en Casablanca. Pero Víctor declinará el privilegio del único visado y pedirá que se le entregue a Usa, para que pueda salvarse, y este altruismo acaba por romper la resistencia de Rick.

Cuando Victor e Usa van al Café para recoger los visados, irrumpe Renault para arrestarles, pero Rick le encañona y le obliga a telefonar al aeropuerto, para facilitar el embarque de la pareja en el vuelo a Lisboa. Pero Renault, simulando telefonar al aeropuerto, llama al coronel Strasser para advertirle. Victor Laszlo le dice a Rick: «Bienvenido a la lucha.» Llegan al aeropuerto, que aquí reemplaza al puerto de Argel de *Pépé le Moko*, y la pareja embarca en el avión (como en *Pépé le Moko*, el protagonista tampoco se va con la mujer amada). Llega también Strasser, pero es abatido por un disparo de Rick. Cuando llegan unos policías,

Renault les dice que «alguien ha matado al coronel Strasser. Detengan a los sospechosos habituales». Esta escena final plasmó la reconversión de la neutralidad americana en la guerra, en vísperas de Pearl Harbor, en un compromiso militante con la causa antifascista. Mucho menos justificada psicológicamente está el encubrimiento cómplice de Renault, que se adhiere también en esta escena a la causa antinazi y propone a Rick integrarse en las fuerzas de la Francia Libre en Brazzaville. De la frase «presiento que éste puede ser el principio de una hermosa amistad», que le dice Rick, nos ocuparemos luego.

La contradicción interna de Rick, que ofrece la fachada de un cínico, se había desvelado por vez primera en una conversación con el prefecto Renault:

*Renault: «Sospecho que bajo su apariencia cínica es un sentimental. Puede reírse. Conozco su historial. Le diré sólo dos cosas. En 1935 llevó armas a Etiopía. En 1936 luchó en España con los republicanos.»*

*Rick: «Me pagaron bien en las dos ocasiones.»*

*Renault: «El bando ganador le habría pagado más.»*

*Rick: «Puede.»*

Otras escenas muestran que su fibra idealista no se ha extinguido

completamente. La primera es aquella en que ayuda a Ugarte, guardando los visados que le confía. La segunda es aquella en que deja ganar a la ruleta al marido de una refugiada búlgara, para que pueda comprar dos visados a Renault.

Personaje saturniano, Rick es un solitario que juega al ajedrez consigo mismo. Su cinismo es fruto de su antiguo desengaño amoroso, que el espectador conocerá mediada la película, a través del episodio parisino con Usa mostrado en un *flash-back*. Su dolor es grande, pero no llora. Las gotas de lluvia que destiñen la carta de despedida escrita por Usa cuando él la espera en la

estación, a punto de abandonar París, sustituyen las lágrimas de su dolor. De hecho, son dos los hombres engañados por Usa: Rick y Victor Laszlo. Y es legítimo preguntarse si creía realmente Usa que su marido había muerto en un campo de concentración cuando tuvo una relación con Rick en París. En cualquier caso, la Censura no habría permitido el adulterio consciente, de modo que hemos de creer la versión de Usa y no podemos imaginar un final distinto del que la película propone, con Victor e Usa marchando juntos a Lisboa. Pero la ambigüedad sobrevuela, con gran eficacia, las escenas anteriores, y con razón se quejaba Ingrid Bergman a

Curtiz de que no sabía de quién tenía que estar enamorada. En la escena en que se canta «La Marsellesa» en el Café de Rick, Usa aparece embargada de emoción, pero no sabemos si es por Victor o por Rick. Los titubeos de los guionistas jugaron aquí a favor del personaje, dando la razón a Roland Barthes cuando escribió, a propósito de un film sobre las hermanas Brontë, que saber de quién está enamorado vuelve trivial a un personaje.<sup>37</sup> Victor e Usa visten de blanco, como los personajes positivos e irreales de los cuentos, pero finalmente el film hace más simpático al cínico que esconde en el fondo un corazón generoso que al héroe

monolítico de la Resistencia.

En la cadena de improvisaciones que supuso el rodaje de *Casablanca*, Warner Bros y su productor Hal Wallis barruntaron añadir una escena para clarificar el destino final de Rick y Renault. Se pensó en mostrarles embarcados en una nave del ejército aliado, con un discurso de Roosevelt como fondo, pero se abandonó la escena al producirse el desembarco americano en África del norte. Fue Wallis quien aportó *in extremis* la última frase de Renault —«éste puede ser el comienzo de una hermosa amistad»—, que se añadió en doblaje dos semanas después de que el reparto hubiera sido disuelto.

Esta frase, dirigida al policía melifluo, de modales suaves y feminizado que interpreta Claude Rains, ha dado lugar a lecturas homosexuales. Usa podía ser reemplazada, de este modo, por Renault en la vida afectiva de Rick. No hay que olvidar que en una escena anterior Renault le dice a Usa: «Es el tipo de hombre que..., bien, si yo fuese una mujer, estaría enamorado de Rick.» Hay que añadir que una película tan popular y exitosa como *Casablanca*, absorbida por el acervo de la cultura *camp*, ha podido ser reelaborada e interpretada como una historia de amor de dos hombres —Rick manifiesta explícitamente su admiración hacia

Victor Laszlo—, interferido por una mujer, aunque el primero recibe al final la compensación de la oferta de un sustituto, Renault.

Umberto Eco ha analizado el éxito popular de *Casablanca* en su condición de «compendio de arquetipos»,<sup>38</sup> a lo que hay que añadir que sus arquetipos ejemplares se mueven en una atmósfera que, gracias a los decorados de estudio, tiene algo de onírica. Hasta su opción de género es arquetípica, pues desarrolla un tema central en el melodrama, que es la confrontación del recuerdo y del presente. Entre las formulaciones que Eco desarrolla para caracterizar la lectura mítica de *Casablanca* figura

«con qué Llave Mágica y con qué Caballo Mágico se podrá alcanzar la Tierra Prometida».<sup>39</sup> La traducción es: visado-avión-Estados Unidos. Pero el tema del Gran Viaje remite también al Éxodo bíblico a Canaán y, si queremos proceder a una lectura teológica, Casablanca sería un Purgatorio africano entre el Infierno europeo y el Paraíso norteamericano.

*Casablanca* recibió tres Oscars, a la mejor película, dirección y guión y, en la estela de su éxito, apareció *The Conspirators* (1944), de Jean Negulesco, película de espías que transcurría en Lisboa, con algunos de los técnicos y actores de Casablanca, como

Paul Henreid, Peter Lorre y Sidney Greenstreet. Pero al estrenarse en París en 1946 causó irritación en algunos sectores y el diario comunista *L'Humanité* escribió: «El documento sobre la Resistencia, aun rindiendo homenaje al patriotismo de los franceses, nos muestra de un modo mucho más complaciente unos tipos de resistentes que son unos aventureros o *gangsters* antes que patriotas (...). Verdaderamente, la óptica simplista de Hollywood subestima demasiado el carácter nacional de la Resistencia.»

## **El ocaso de las estrellas**

No pocas veces la industria del cine ha utilizado como material dramático para sus películas el propio universo cinematográfico, pero pocas veces lo ha hecho con la acritud y riqueza expresiva con que el director austroamericano Billy Wilder realizó *El crepúsculo de los dioses* (*Sunset Boulevard*, 1950). El guión se basó en un relato escrito por el propio Wilder con Charles Brackett (quien fue productor del film) y cuenta cómo Joe Gillis (William Holden), un guionista acomodaticio en apuros económicos, perseguido en automóvil por sus acreedores, va a ocultarse en la suntuosa mansión de Norma Desmond (Gloria Swanson), una otrora famosa

estrella del cine mudo, ahora retirada, pero enclaustrada en su palacio con sus ensueños narcisistas. No tardará en caer en sus redes y en las de su fiel mayordomo Max von Mayerling (Erich von Stroheim), que fue su director y marido y que ahora le remite a escondidas cartas de supuestos admiradores suyos. Presionado por Norma, Joe se pone a escribir para ella, sin convicción y por mero interés económico, un guión sobre Salomé, a partir del extenso y tedioso proyecto que la estrella había redactado previamente con la intención de regresar a los estudios. Tras un intento de suicidio de Norma, Joe pasa de ser su protegido a

convertirse además en su gigoló. Norma cree, por una llamada telefónica, que la Paramount está interesada en su retorno a los platos —cuando lo está sólo en usar su viejo y suntuosos automóvil Isotta Fraschini en un rodaje— y va a los estudios Paramount a proponer a Cecil B. DeMille que la dirija en su *Salomé*, produciendo una situación embarazosa al veterano director. Entretanto, en torno a Joe se ha ido cerrando un cerco asfixiante, hecho de sumisiones hacia Norma en el seno de su prisión dorada, aunque ha abierto una brecha de ilusión con su colaboración con Betty (Nancy Olson), una joven guionista de la que se ha enamorado, lo

que enciende los celos de la estrella. Tras una discusión, Joe decide abandonarla, Norma le dispara, y Joe cae muerto en la piscina de su villa. Cuando la policía y los periodistas se presentan en la casa, Norma cree que han acudido para festejarla por su regreso al cine y Max, utilizando las cámaras de los noticiarios y sus proyectores de luz, la hace descender por la escalinata de su mansión como si la estuviese dirigiendo en una película.

Entre las muchas originalidades de su brillante film, Wilder hizo que la historia de *El crepúsculo de los dioses* estuviera narrada, desde la primera escena, mediante un *flash-back*

conducido por la voz en *off* de Joe ya muerto, flotando sobre la piscina de Norma, voz en *off* que reaparecía al final del film, en la escena conclusiva en el presente. Con esta pirueta inverosímil se demostraba el poder alucinatorio del espectáculo cinematográfico, capaz de imponer a su público una incoherencia narrativa de la que muchos espectadores ni siquiera se dieron cuenta. Este desenlace homicida avvicinaba el relato de *El crepúsculo de los dioses*, por otra parte, al universo del cine negro, de cuyo tratamiento visual también eran deudoras muchas de sus imágenes.

Además de ser una cinta autorreflexiva y amarga acerca de las

servidumbres de la industria del cine, *El crepúsculo de los dioses* contenía numerosas referencias autobiográficas. Gloria Swanson tenía cincuenta y dos años cuando interpretó a Norma Desmond y estaba por entonces retirada del cine, del que se alejó a principios del sonoro. En una escena parodia ante Joe a las *bathing beauties* de Mack Sennett, de las que formó parte en los inicios de su carrera. Erich von Stroheim, que interpreta a su fiel mayordomo, chófer, organista, adorador incondicional y ex director de sus películas, dirigió precisamente a Gloria Swanson en su último trabajo como realizador, en la soberbia *La reina Kelly*

(*Queen Kelly*, 1928), de la que la Swanson fue también su productora y que quedó inconclusa. Para recordar el dato a los cinéfilos, Wilder hace que Max proyecte ante la arrobada Norma Desmond y el aburrido Joe Gillis escenas de aquella obra maestra decapitada, ante cuyos primeros planos Norma musita: «No necesitábamos diálogos. Teníamos caras.» Y Cecil B. DeMille, que comparece rodando en un plató de la Paramount *Sansón y Dalila*, fue el director que más decisivamente contribuyó al lanzamiento estelar de Gloria Swanson, al dirigirla entre 1919 y 1921 en seis comedias para la Paramount, de gran éxito comercial. Esta

referencialidad cinéfila lleva a Wilder en una escena a mostrar a su estrella jugando a las cartas con viejas glorias del cine, con Buster Keaton, H. B. Warner (quien interpretó a Jesucristo en *Rey de reyes*, de DeMille) y la actriz Anna Q. Nilsson.

Norma Desmond vive en una imponente mansión en la que el tiempo se ha congelado, entre mármoles y tapices, orquestinas de tango, champán y proyección de películas mudas, que convierten al lugar en un lujoso pero helado museo de figuras de cera. Pero sus puertas carecen de cerraduras, para proteger a la protagonista de sus tendencias suicidas. Cuando Joe llega

por vez primera a la casa, despistado, Max le confunde con un empleado funerario que acude para recoger el cadáver de un chimpancé, que era mascota de la estrella. Aquella suntuosa villa se convertirá pronto en su asfixiante y fúnebre prisión dorada.

Pero este palacio suspendido en un tiempo pasado no es más que un reflejo de la personalidad de su propietaria y moradora, Norma Desmond, que se niega a envejecer y a aceptar los cambios producidos en la industria del cine y en los gustos de sus espectadores. Su orgullo de estrella famosa se niega a morir y, víctima de su exacerbado narcisismo, se ha convertido para sí

misma en una mera imagen, un icono para las masas, olvidando que es ante todo una persona y que aquellas masas que la adoraron ya no existen. Su relación con el cine actual está perfectamente expresada en la escena en que va a visitar a DeMille en un plato. Sentada en la silla del director, el desplazamiento de un micrófono colgante —su enemigo histórico— roza con impertinencia una pluma de su sombrero. La mirada de desprecio y el golpe que le propina con la mano constituyen toda una declaración. Y, en la última escena, desconcertada por la llegada de periodistas y de policías, tiene que ser dirigida por Max, al frente

de las cámaras de los noticiarios, para que descienda la escalera de su mansión, creyendo estar ante DeMille en el rodaje de una escena de su película. Extraviada, pregunta: «Max, ¿qué escena es? ¿Dónde estoy?» Su leal Max responde: «Es la escalera del palacio.» Norma hace un gesto de comprender: «¡Ah, sí! Abajo esperan a la princesa. Estoy lista», responde. Y baja majestuosamente entre periodistas y policías, guiada por los focos de luz. Su figura de cera se ha convertido por fin en un cadáver viviente. Como en *Casablanca*, en *El crepúsculo de los dioses* se expone una confrontación dramática entre el pasado y el presente,

que desemboca en el choque de una ilusión con la ingrata realidad.

Treinta años más tarde, el alemán Rainer Werner Fassbinder volvió a abordar el tema del envejecimiento de una estrella cinematográfica, pero desde una perspectiva totalmente distinta, en *La ansiedad de Veronika Voss* (*Die Sehnsucht der Veronika Voss*, 1981). Fue la penúltima película realizada por un loser en la vida real, homosexual y toxicómano, prolífico hombre de teatro y de cine, donde fue durante más de una década actor, guionista, productor y director. En las postrimerías de su breve carrera, *La ansiedad de Veronika Voss* supuso su tardío reconocimiento oficial,

con el Oso de Oro en el festival de Berlín, pues murió poco después a causa de una sobredosis de somníferos (como Veronika Voss), el 10 de junio de 1982, a los treinta y seis años de edad.

*La ansiedad de Veronika Voss* fue la pieza central de la trilogía de Fassbinder sobre los años cincuenta en la República Federal de Alemania, situada en su filmografía entre *El matrimonio de Maria Braun* (*Die Ehe der Maria Braun*, 1978) y *Lola* (1981). Y, como estas dos películas y *Lili Marleen* (1981), constituyó también el estudio de un retrato femenino. Su protagonista estuvo inspirada en la estrella cinematográfica del Tercer

Reich Sybille Schmitz —ya apareció al examinar *Vampyr*, de Dreyer—, una víctima de la morfina que se suicidó en Munich en 1955. Pero, tomando como hilo conductor su caso personal, Fassbinder quiso proponer un retablo colectivo que proporcionara al público, en sus palabras, «un suplemento de historia» de su propio país.<sup>40</sup> La primera escena de *La ansiedad de Veronika Voss*, cuya acción transcurre en Munich en 1955, muestra a la protagonista contemplando en una sala de cine, junto a Fassbinder, una vieja película suya de la UFA y conmocionada por la escena en que pide a gritos un calmante para su dolor y le inyectan

morfina. Sale angustiada de la sala. Esta escena contiene la condensación dramática de todo el drama que seguirá.

El periodista deportivo Robert Krohn (Hilmar Thate) conoce a Veronika Voss (Rosel Zech) al salir de la proyección de este film. Nace entre ellos una relación amorosa, a pesar de que Robert vive con la fotógrafa Henriette (Cornelia Froboess). Robert se siente atraído confusamente por varios motivos: por la fascinación que ejerce una antigua estrella de cine, pero también por la compasión que le produce su extravío actual y por su curiosidad periodística, que le hace convertirse en un periodista-detective en

pos de Veronika. Robert descubre que Veronika está internada en la clínica neurológica de la doctora Marianne Katz (Annemarie Düringer), quien, con la colaboración de un corrupto funcionario del Ministerio de Sanidad, provoca y mantiene la adicción de sus pacientes a la morfina, hasta que obtienen de ellos todos sus bienes y luego les empujan al suicidio. Entre tales pacientes figuran también un anciano matrimonio de anticuarios que sobrevivieron al campo de exterminio de Treblinka. Henriette se suma a la investigación de Robert, pero es asesinada por la banda, al atropellada en la calle. Robert conduce a la policía a la clínica para denunciar el caso, pero

no consigue probar nada y hasta Veronika niega sus acusaciones. Después de haber fracasado en un intento de regresar al cine, Veronika Voss se encuentra sin recursos económicos y la doctora Katz la encierra durante una Semana Santa en una habitación, sin morfina pero con pastillas somníferas, para provocar su suicidio.

Fassbinder copió en su realización de *La ansiedad de Veronika Voss* el estilo de los populares melodramas de la UFA, incluyendo su fotografía en blanco y negro y su maquillaje retro, pero reutilizó aquel género para componer un pesimista «melodrama de

denuncia», de neta intención política. En su superficie, la película detalla un caso de vampirismo criminal en el que el fluido vital no es la sangre sino la morfina, que alivia los síntomas pero no cura las enfermedades, en este caso la ansiedad depresiva de sus víctimas, que no han podido adaptarse al presente histórico alemán. Y con este pretexto desarrolla Fassbinder una visión retrospectiva del Tercer Reich, a través de una antigua estrella de la UFA (con *flash-backs* de su pasado esplendoroso) y de un matrimonio de ancianos supervivientes de Treblinka, víctimas los tres —una ex triunfadora y dos ex perdedores— de una conspiración

criminal en la próspera República Federal de Alemania. La doctora Katz vampiriza a sus víctimas en una clínica fotografiada con sobreexposición, de modo que su deslumbrante blancura constituye un verdadero espacio alucinatorio. En la relación de la doctora Katz con Veronika sugiere Fassbinder una dependencia con connotaciones homosexuales, que no excluye la tiranía, bien manifiesta en sus órdenes. «No quiero que mueras. Sólo te morirás cuando yo te lo permita», le dice la doctora a Veronika. Y, al final de la película, Veronika declara: «Ahora te pertenezco. Lo único que me queda para darte es mi muerte.» Ante la sorpresa de

la doctora, Veronika aclara: «Es un diálogo de una vieja película que hice.» La relación de tiranía-sumisión entre ambas hace pensar, como ha sugerido Lardeau, en la establecida por el doctor Caligari con Cesare.<sup>41</sup> La parábola sobre la tiranía del Tercer Reich se hace transparente.

Prisionera de su imagen en el pasado, Veronika Voss es víctima del fracaso, la soledad y la angustia, que la arrojan en brazos de la doctora Katz. Su pasado está representado por su antigua casa, un suntuoso espacio fantasmal y deshabitado, con los muebles enfundados, que expresan un tiempo irrecuperable. El presente es su

envejecimiento, que le lleva a hacer el amor con Robert para afirmar su atractivo y capacidad de seducción. Una noche en que Robert regresa a su casa con Henriette, se encuentra con Veronika, que le espera a la puerta de su piso y le espeta: «La iluminación de esta escalera no es muy halagadora para las mujeres.» Esta protección de su imagen en lo alto de la escalera casi parece una alusión a la escena final de *El crepúsculo de los dioses*. El presente es también el fracaso profesional. Veronika intenta regresar al cine y consigue por compasión un pequeño papel de dos sesiones como la madre de la protagonista de una película. Pero tras

trece tomas frustradas por su mala interpretación, recibe la humillación de tener que simular sus lágrimas con glicerina y estalla en un ataque de angustia.

Su suicidio inducido durante la Semana Santa da a su desenlace el aspecto de un sacrificio pascual. Su última conversación, en la nebulosa onírica de un supuesto party de despedida, es la siguiente:

*Veronika: «¿No me confundes con un cordero?»*

*Robert: «Sólo dije que mañana es Viernes Santo.»*

*Veronika: «¿Crees que deberé llevar la cruz también?»*

*Robert: «La has estado llevando siempre. Harás los últimos metros.»*

Y Robert pierde a las dos mujeres que ama, asesinadas ambas por la doctora Katz: a Henriette (su vida cotidiana) y a Veronika (su fascinación). Él también se convierte al final en un perdedor.

# **XIV. Los años difíciles**

*Jim Stark (1955), Antoine Doinel  
(1959)*

## **La vulnerabilidad rebelde**

En los Estados Unidos del posmaccarthysmo y del bienestar económico, tutelados por la presidencia conservadora del general Eisenhower, surgió inopinadamente el grito de

*Rebelde sin causa* (*Rebel Without a Cause*, 1955), la película de Nicholas Ray que iba a convertirse desde su estreno en un manifiesto generacional. Expresión de un desasosiego colectivo, esta película fue contemporánea de la eclosión de la cultura del *rock'n roll*, como seña de identidad rebelde y diferenciada de la misma juventud que aparecía en sus imágenes y que convirtió a Elvis Presley en su ídolo. Y todo ello en el marco de una década que asistió también a la emergencia de la cultura *beatnik*, marcada por un desencanto y un desarraigo que conducían al refugio introspectivo de un exilio interior.

Nicholas Ray ha relatado los

pormenores de la gestación de *Rebelde sin causa*. En septiembre de 1954 Ray explicó a su agente Lew Wasserman, durante una cena, que le gustaría hacer una película sobre los problemas de los jóvenes, para lo que había acumulado en una carpeta recortes de prensa sobre delincuencia juvenil. Al día siguiente Wasserman comunicó a Ray que la Warner Bros le enviaría el libro *Rebel Without a Cause. The Hypnoanalysis of a Criminal Psychopath*, del doctor Robert M. Lindner, ex psiquiatra de la penitenciaría de Lewisburg y pionero de la terapia hipnótica, que allí exponía el caso de un chico de diecisiete años, hijo de un mecánico americano-polaco,

recluso por violación y al que sometió a cuarenta y seis sesiones terapéuticas. No sólo la Warner Bros le envió el libro, cuyos derechos había comprado en 1946, sino también dos guiones basados en él, pues la productora había llegado a contratar a Marlon Brando para protagonizar esta historia, aunque luego se desestimó el proyecto por supuesta falta de atractivo comercial.

A Ray no le gustó aquel caso tan extremo de un psicópata extraído de un marginado barrio de inmigrantes, pues prefería examinar casos de delincuentes de clase media, más próximos a su mundo. Se entrevistó con el jefe de producción Steve Trilling, de la Warner

Bros, y éste le pidió que le enviara una sinopsis argumental de su idea. Ray escribió un texto de setenta páginas titulado *The Blind Run*, protagonizado por tres adolescentes en una ciudad californiana y con una síntesis de casos sacados de su archivo periodístico. *The Blind Run* [la carrera ciega] hacía alusión a una carrera juvenil de coches en un túnel oscuro, que en la película se convertiría finalmente en una carrera hasta el borde de un acantilado. Warner Bros le pagó 5.000 dólares por su sinopsis y le asignó al novelista Leon Uris para que trabajara en el guión. Uris emprendió su investigación en los tribunales de menores y Ray obtuvo

permiso del juez McKesson y del psiquiatra del tribunal, doctor Coudley, para asistir a interrogatorios de delincuentes juveniles y con psiquiatras forenses. Con el guión *The Blind Run*, ha escrito Nicholas Ray, «daba así una forma dramática al delincuente juvenil que hay en mí». <sup>1</sup> El tratamiento dramático que le propuso Leon Uris no gustó a Ray y lo sustituyó por el guionista Irving Shulman, que había sido profesor de instituto y que aportó la carrera del acantilado, una *chickie run* que había ocurrido realmente en Pacific Palisades. Luego Stewart Stern dio forma definitiva al guión, que aparecería firmado por él en los títulos de crédito.

*Rebelde sin causa* se planteó primero como una modesta producción en blanco y negro e, iniciado el rodaje el 30 de marzo, pocos días después Warner Bros consideró la posibilidad de suspenderlo, por el escándalo desatado tras el estreno el 25 de marzo de *Semilla de maldad* (*Blackboard Jungle*), de Richard Brooks, que trataba el mismo tema y que cuando se presentó en la Mostra de Venecia provocó una protesta de la embajadora norteamericana en Italia, Clara Booth Luce. Ray amenazó entonces con llevar el proyecto a otra productora. Pero la satisfacción producida al visionar el material rodado hasta entonces y la súbita fama

adquirida por su protagonista, James Dean, a raíz del estreno en abril de *Al este del edén* (*East of Eden*), de Elia Kazan, determinaron que Warner Bros decidiera hacer su película en color, ampliando su presupuesto. El rodaje de *Rebelde sin causa*, primer film de Nicholas Ray en Cinemascope, concluyó en la última semana de mayo y se convertiría en la película preferida de su director, de la que derivaría posteriormente, en la estela de su éxito, una novela escrita por él.<sup>2</sup>

Al éxito de *Rebelde sin causa* contribuyó sin duda la meteórica ascensión de James Dean en el *star-system* norteamericano, si bien su cénit

se produjo tras su muerte prematura en accidente automovilístico. Dean tenía entonces veintitrés años y procedía de la escuela del Actor's Studio, que modeló su interpretación introvertida. Ray lo comparaba a un gato o un zorro y señaló como una característica suya el deseo de pertenecer y el miedo de pertenecer a algo o alguien. De ahí derivaba su gran sentido de la independencia y su angustia por ella. Marceau Devilliers lo caracterizó como un «héroe corneliano con un destino heroico»<sup>3</sup> y con *Rebelde sin causa* estableció una nueva imagen del muchacho solitario de clase media. Pero quiere la leyenda que los elegidos de los dioses deban morir jóvenes. El

30 de septiembre de 1955 se estrelló al volante de su Porsche, antes del estreno de la película, lo que amplificó su sentido. Su muerte resultó coherente con su vida, con su prisa por vivir. Y, mientras él entraba en el Olimpo, los restos despiezados de su Porsche se vendían por sumas fabulosas a sus fans.

*Rebelde sin causa* transcurre en un día y una noche y arranca con Jim Stark (James Dean) borracho y estirado en una calle, jugando con un pequeño mono de trapo, ofreciendo una imagen de inmadurez preadulta. Detenido por la policía, en la comisaría convergen los tres protagonistas del film, escapados de sus casas y con problemas familiares.

Jim desea inconscientemente que le lleven al tribunal de menores para alejarse de sus padres y, refiriéndose a su progenitor, dice al inspector Ray (Edward Platt): «No quiero llegar a ser como él.» Ray le sugiere que desahogue su rabia golpeando la mesa del despacho hasta hacerse daño. John, apodado Platón (Sal Mineo), cuyos padres están separados y le han dejado solo en el día de su cumpleaños, está detenido por haber matado a unos perritos. Y de Judy (Natalie Wood) pronto sabremos que su padre la ridiculiza porque le duele que no la haya besado al entrar en casa:

*Judy: «¿Las hijas no deben querer*

*a sus padres? ¿Desde qué edad?»*

El padre le da una bofetada.

*Padre: «Nos quedamos en casa.»*

*Judy: «Esta no es mi casa.»*

Y se va.

En la comisaría se han producido las primeras miradas de complicidad de los tres personajes, que empiezan a tejer su relación futura.

Jim acude a su primer día en la universidad y asiste a una sesión pedagógica en el planetario. Pero allí comienza a desarrollarse su antagonismo con la pandilla que lidera Buzz (Corey Allen), el *boyfriend* de Judy. Al salir del planetario se produce un duelo a navaja entre Buzz y Jim, a pesar de que

éste ha intentado eludir el enfrentamiento. La pandilla capitaneada por Buzz es, como todas las pandillas, una tribu urbana jerarquizada y cohesionada por pautas de comportamiento implícitas. El reto a Jim constituye una prueba iniciática para ser admitido en el grupo, pero la pelea es interrumpida por un guarda y esta frustración conduce a aplazar el duelo hasta la noche, con una carrera de coches entre Buzz y Jim hasta el borde de un acantilado, en la que perderá quien evidencie ser una «gallina» por haber saltado antes del vehículo. De ahí el nombre de *chickie run* dado a la prueba.

Antes de la carrera Jim, angustiado, va a su casa y encuentra a su padre (Jim Backus) vistiendo un ridículo delantal de cocina y agachado mientras recoge una bandeja con comida que le ha caído al suelo. Jim le pide a su padre que se levante: «Sé digno. No deberías...» Intenta que su padre comprenda su problema y le ayude, pero sólo obtiene evasivas.

La acción pasa al acantilado, en donde la pandilla se prepara para contemplar la competición entre Buzz y Jim, con sus coches respectivos, una competición de signo machista que para Jim supone un rito de iniciación para su admisión en la tribu.

*Buzz (a Jim): «Eres un gran chico, de veras.»*

*Jim: «¿Y por qué hacemos esto?»*

*Buzz: «Algo tenemos que hacer. ¿No crees?»*

Judy, gozosa, da la salida a los coches, como si fuera la reina de la fiesta. Los coches arrancan. Al acercarse al borde del acantilado Jim salta de su auto, pero la manga de Buzz se engancha en la manilla de su puerta, no puede saltar de su vehículo y se despeña mortalmente. Jim le da la mano a Judy, la lleva a su coche y le regala una polvera. Judy parece olvidarse muy rápidamente de su estrecha amistad con Buzz, pues empieza a sustituirle por Jim.

Consciente del riesgo que pesa sobre Jim por la muerte de Buzz, Platón le invita a ir a su casa a pasar la noche, pues su familia está de viaje:

*Platón: «No tengo muchos amigos.»*

*Jim: «¿Quién los tiene?»*

*Platón: «Podríamos charlar y desayunar juntos por la mañana, como hacía con mi padre. ¡Ojalá hubieras sido tú mi padre!»*

Empieza así a dibujarse una ambigua atracción de Platón hacia Jim, en quien ve un sustituto de la figura paterna, pero también con una fuerte coloración homosexual, como luego veremos.

Jim vuelve a su casa e intenta nuevamente explicar a su padre su

problema, pero la incomprensión es total. Jim plantea su caso en términos de dignidad, pero sus padres sólo lo ven en términos de seguridad personal. En esta escena se subraya la personalidad autoritaria de la madre (Ann Doran), que anula a su marido, mostrado por Ray como un sujeto sometido y desvirilizado. Jim insiste a su padre para que le diga algo, pero el padre calla, y entonces Jim lo agarra, lo zarandea y lo tira al suelo con rabia.

Jim va a la comisaría en busca del comprensivo inspector Ray, para confiarle su problema, pero está ausente. Los miembros de la pandilla, que le han visto entrar en la comisaría, temen ahora

que les delate e inician un asedio contra Jim, colocando una gallina colgada de la puerta de su casa. Jim se encuentra con Judy, quien le dice: «Lamento haberte tratado tan mal hoy.» Jim le da un beso en la sien. Se dan cuenta de que no pueden seguir en la calle y deciden ir a refugiarse a un caserón abandonado, junto al planetario, para pasar allí la noche. No tarda en unírseles Platón, que ha cogido una pistola de su casa.

La casa abandonada se convierte en una contrafigura del insatisfactorio hogar burgués que han abandonado, pues en ella juegan a fundar una familia alternativa formada por Jim y Judy, con Platón como su hijo. Pero en sus

diálogos hay alguna expresiva nota de humor negro, pues cuando recorren la casa y Judy pregunta dónde pondrán los niños, Jim responde: «Creo que ahogarlos es lo mejor.» Será en esta escena en la que Judy se declarará a Jim: «Toda la vida he estado esperando que una persona me quisiera. Y ahora soy yo quien quiere.» En un determinado momento, Judy acaricia la cabeza de Jim y, a la vez, Jim acaricia la de Platón, componiendo un curioso trío bisexual.

Pero el ensimismamiento amoroso de la pareja hace que se separen de Platón y éste es sorprendido por la pandilla, iniciándose un tiroteo. Luego se lo reprochará a Jim: «¿Por qué me

abandonaste? ¿Por qué me has dejado solo? Tú no eres mi padre.» Y Jim mantiene la siguiente conversación con Judy:

*Jim: «No deberíamos haberlo dejado solo. Nos necesita.»*

*Judy: «Quizá él te necesite. Pero yo también, Jim.»*

*Jim: «Tú también le haces falta.»*

Se besan.

Perseguido por la policía, que ha sido atraída por los disparos, Platón se refugia en el planetario. Jim y Judy entran también en el local y, tratando de encontrar la luz, Jim pone en marcha inadvertidamente su espectáculo cósmico. Y, a raíz de tal espectáculo, se

produce un diálogo premonitorio:

*Platón: «¿Tú crees que el fin del mundo sucederá de noche?»*

*Jim: «No, no, al amanecer.»*

Pues será al amanecer cuando Platón caerá muerto por la policía.

Jim trata de reconciliarse con Platón, le da su cazadora roja para que se abrigue y consigue quitarle el cargador con balas de su pistola.

Jim negocia con la policía que ha cercado la casa la salida de los tres. Pero al ver salir a Platón con una pistola un policía dispara y le mata. Jim grita desesperado: «¡Yo tengo las balas!»

Los padres de Jim están esperando fuera, con la policía. El padre de Jim le

dice: «Seré tan fuerte como tú quieres que sea.» Se abrazan y Jim le presenta a Judy. Al final de la noche Jim se ha hecho hombre, pero en el rito sangriento de pasaje Platón ha sido sacrificado.

En *Rebelde sin causa* Nicholas Ray hace que la violencia estalle en la noche, que es el tiempo de descanso de las personas formales, y el rojo que domina las vestimentas de sus tres protagonistas en diversos momentos de la película expresa cabalmente su furia interior. De modo que Ray examina unos casos particulares, pero pretende a la vez ofrecer un retrato generacional y colectivo. Jim Stark pertenece a esa clase media americana a la que «no le

falta nada», pero su rebeldía nace de su frustración intrafamiliar. En realidad, Jim es un solitario que se ve atrapado entre dos enemigos, entre el reto de una pandilla de su propia generación y dos padres afuncionales. Pero, a pesar de ello, en una noche explosiva el adolescente conseguirá hacerse adulto.

Nicholas Ray acusa frontalmente a los padres por su abdicación o su incomprensión de los problemas de sus hijos. Cuando rueda su película es un motivo recurrente referirse al matriarcado latente en la sociedad norteamericana. En aquella sociedad, más que en ninguna otra occidental, el marido salía a cazar entre los

rascacielos y a obtener el sustento diario, mientras que la mujer gobernaba el territorio doméstico y en él imponía sus decisiones. En este modelo, que empezó a erosionarse en la década siguiente, Ray dio una coloración misógina a su drama. La madre de Jim es presentada como autoritaria y dominante, con un marido paralizado y cohibido por ella. Ofrece Ray en la película un plano subjetivo en el que Jim, tumbado en un diván, debido a su posición ve a su madre invertida bajando la escalera de su casa, construyendo así un punto de vista predicativo, en el que se expresa que la madre es para Jim lo contrario de lo que

debería ser. Y en dos escenas Jim bebe ávidamente de un botellón de leche de la nevera, de un modo que sugiere la carencia de una figura materna satisfactoria. En la segunda, tras la carrera que conduce a la muerte de Buzz, se frota el botellón de leche por la cara, buscando su tacto. Y Judy aporta otra nota misógina al film cuando pasa de ser la chica de Buzz a ser la de Jim en cuanto muere el primero.

El padre, naturalmente, es una figura clave en el naufragio familiar, a quien Ray presenta con un ridículo delantal de cocina y a gatas, en una imagen desvirilizada y sumisa. Jim implora y exige a su padre un modelo de vida

digno, pero el padre no tiene respuestas para las angustias e incertidumbres de su hijo, dejándole con ello sin orientación ni modelo paterno. La sublevación de Jim, al derribar físicamente a su padre, es característica del que puede llamarse complejo de Absalón, por el hijo rebelde del rey David. Aunque debemos añadir que, tiempo después, Ray declaró que había caricaturizado excesivamente al padre, aunque con ello ofrecía el punto de vista de su hijo.<sup>4</sup> Al no obtener respuestas de su padre, Jim busca al comprensivo inspector Ray (quien lleva el mismo apellido que el director), sustituto de la figura paterna que opera como el superego de Jim.

Nicholas Ray opinaba que Platón (interpretado por un Sal Mineo con dieciséis años) era el personaje más interesante de su película. Platón, víctima de unos padres divorciados que no se ocupan de él, busca en Jim una figura paterna, pero Jim padece a su vez una figura paterna abdicante y frustrante. Son como dos cojos que intentaran apoyarse mutuamente. Pero en Platón hay más motivaciones. Ray nos lo ha presentado al principio de la película cuando abre su armario escolar, de modo que podemos ver una foto de Alan Ladd enganchada en su interior. No hay fotos de chicas, sino sólo de un galán representativo del *glamour* masculino

de Hollywood. En esta misma escena Platón mira además a Jim con especial interés. Y aunque luego Jim se comporta con Platón como querría que su padre se portase con él, también falla en su relación por dos razones: porque su relación amorosa con Judy le hace abandonarlo ante la amenaza de la pandilla y porque le quita las balas de su cargador. Platón ignora la segunda traición, pero se ha sentido especialmente afectado por la primera, de manera que, deprimido al verse despreciado y sustituido por Judy en el amor de Jim, busca su autodestrucción. Raymond de Becker desveló por primera vez, en la época, el carácter

homosexual del vínculo que une a Platón y Jim en el film.<sup>5</sup> En los años cincuenta la homosexualidad estaba satanizada por el puritanismo dominante en los Estados Unidos y en el film de Ray sus personajes no podían admitir sus tendencias homosexuales. Pero Platón era inconscientemente culpable de su instinto y Sal Mineo, de padres sicilianos, con una morenez latina y de condición homosexual, era un evidente candidato a una muerte sacrificial violenta (en la vida real Mineo moriría asesinado en 1976, en una *vendetta* homosexual o entre traficantes de drogas, según se dijo). En su biografía de James Dean escribió Donald Spoto

que Sal Mineo «adoró a Jimmy aún más fuera de la pantalla de lo que hizo en la historia».<sup>6</sup>

En una sociedad que se quería estable y de valores seguros e inmutables, *Rebelde sin causa* presentó la inseguridad personal como una condición legítima y justificable, aunque abordó el problema generacional en términos más poéticos que sociológicos. La reflexión de Nicholas Ray acerca de la incapacidad de una generación para comprender los problemas de sus hijos llegó al mercado norteamericano, además, cuando los *teenagers* eran el público dominante en las salas de cine, lo que propuso unos claros elementos de

identificación para toda una generación. Y, desde otro punto de vista, resultaba evidente que las raíces de la cultura *beatnik* que por entonces florecía en los márgenes de la sociedad americana, como cultura de *outsiders*, estaban implícitas en rebeldías personales como la de Jim Stark.

## **El doble retrospectivo**

En 1959 François Truffaut inició, con *Los cuatrocientos golpes* (*Les Quatre cents coups*), una experiencia insólita en la historia del cine, no por la creación de un personaje estable en su filmografía (algo ya muy visto), sino por

el despliegue de una evolución biográfica coherente, siguiendo el proceso de envejecimiento de un actor-personaje a lo largo de veinte años. Le acompañó durante cinco películas, mostrando su tránsito de su difícil adolescencia a una juventud que se resistía a progresar hacia la madurez. El personaje creado, Antoine Doinel, fue siempre el mismo: idealista, impulsivo, generoso, ingenuo, atolondrado, inestable, torpe y finalmente frustrado, pero a cada edad se manifestó en contextos distintos y con matices propios de su evolución biológica y social. Pero, además, Truffaut reconoció en numerosas ocasiones, como iremos

viendo, que su Antoine Doinel — interpretado siempre por Jean-Pierre Léaud— era su *alter ego*, un personaje semiautobiográfico y especular, en el que se difuminaban las fronteras de la realidad y la ficción. En un texto elocuente acerca de la confusión de identidades entre Antoine Doinel y él mismo, Truffaut explicó que un día entró en un bar y el encargado le confundió con el protagonista de *Los cuatrocientos golpes*, que había visto la noche anterior en la televisión. Y eso a pesar de los trece años de edad que separaban al niño del adulto. Por eso sí, como declara Truffaut en dicho texto, Antoine Doinel es «ese personaje imaginario que

resulta de la síntesis de dos personas reales, Jean-Pierre Léaud y yo»,<sup>7</sup> debe añadirse inmediatamente que la referencia biográfica es retrospectiva, pues Truffaut siempre tuvo trece años más que su actor. *Los cuatrocientos golpes* fue el primer largometraje de un joven crítico, financiado por su suegro, y nació del desarrollo argumental del proyecto de un episodio para un film de *sketches*, titulado *La fugue d'Antoine*. Eligió Truffaut a Jean-Pierre Léaud, de catorce años, por medio de un anuncio en *France Soir*, al que se presentaron sesenta candidatos, que el director aprovecharía luego para las escenas en la escuela. Inmediatamente Truffaut

estableció una relación de padre a hijo con Léaud, la misma que había consolidado el crítico André Bazin con él, quien murió precisamente el día en que comenzó el rodaje, en noviembre de 1958, contribuyendo a impregnar a su film de melancolía. Truffaut dedicaría su film a su protector y maestro.

*Los cuatrocientos golpes* está repleto de claves autobiográficas de su director y vale la pena citar dos especialmente relevantes. Si Antoine Doinel es encerrado en la película en una institución de observación de niños difíciles, Truffaut fue internado también a los dieciséis años en el Centre de Mineurs Delinquents en Villejuif y de

allí rescatado por André y Janine Bazin, quienes le liberarían de nuevo, tres años más tarde, de una prisión militar (episodio evocado en *Besos robados*). Y en una escena de la película Antoine Doinel tiene que inventarse una excusa por no haber asistido a clase el día anterior, en el que vio a su madre por la calle con un amante. Sin pensarlo dos veces, le dice al profesor que su madre ha muerto. Este revelador episodio de asesinato imaginario de la madre fue también autobiográfico.

*Los cuatrocientos golpes* relata las desventuras de un niño de trece años, víctima de una familia y de una escuela frustrantes. Hijo indeseado de una mujer

que quiso abortarle (Claire Maurier) y de un padre fracasado y sumiso a los caprichos de la esposa infiel (Albert Rémy), sus relaciones en el seno de un minúsculo piso están hechas de rutinas, conformismo y renunciaciones, sobre todo paternas. Intencionadamente, Truffaut presenta una clase de inglés en el colegio en la que los niños deben repetir *Where is the father?* Debido a su rebeldía, su padre sugiere que debería ingresar en la Academia Militar y, como Antoine nunca ha visto el mar, le comenta a su amigo René que no estaría mal si fuese en la Marina. Al final del film el mar se materializa, efectivamente, como un símbolo de

libertad.

La vida en el colegio está hecha también de rutinas, con un maestro desbordado por la presión desordenada de los adolescentes. Incluye Truffaut en esta parte una cita a *Zéro de conduite* (1933), de Jean Vigo, cuando los alumnos recorren las calles de París en pos de un entusiasta profesor de gimnasia y van desertando paulatinamente de sus filas. Truffaut muestra también la revelación que supone para Doinel la lectura de *La recherche de l'Absolu*, de Balzac, al punto de suscitar en él una vocación literaria, que no se consumará hasta la quinta película protagonizada por él,

*L'Amour en faite*. Pero el profesor es incapaz de conducir esta vocación creativa y le castiga con un suspenso por plagio. Esta ingrata presión le lleva a hacer novillos, en compañía de un compañero de familia rica, René, visitando ferias de atracciones y salas de cine. Truffaut pone énfasis en la evasión consoladora que proporciona el cine, convirtiendo a Doinel en un cinéfilo emergente, como Truffaut lo era a su edad. En un guiño de complicidad, Truffaut hace que Antoine y René roben de un cine una foto de Harriett Anderson en *Un verano con Monika* (*Sommaren med Monika*, 1953), una cinta de Ingmar Bergman que el director admiraba.

Más que exponer un argumento, en *Los cuatrocientos golpes* Truffaut observa, como un entomólogo, la vida cotidiana y la conducta de Antoine Doinel. La película se rodó con muchas escenas o situaciones improvisadas, lo que contribuye a otorgarles una gran veracidad. Así, cuando Doinel es recluido en un centro para niños difíciles, las preguntas que le hace en un interrogatorio la psicóloga (que nunca se ve) son preguntas formuladas por Truffaut que se referían a veces a Doinel y a veces al propio Léaud, lo que da a sus respuestas una gran espontaneidad. A la contundente veracidad del film contribuyó también su rodaje en

escenarios naturales, lo que permitió ofrecer una mirada documental sobre la ciudad de París. Una escena especialmente conmovedora fue aquella en que Antoine era conducido en el interior de un furgón celular de la policía, con destino al reformatorio, ofreciendo la cámara planos subjetivos de las calles de París vistas por él, a modo de despedida de su libertad.

*Los cuatrocientos golpes* constituyó una crónica entrañable del forcejeo instintivo de un adolescente con un orden familiar y social ingrato. Truffaut escribiría, al respecto, que «la adolescencia conlleva el descubrimiento de la injusticia, el deseo de

independencia, el destete afectivo, las primeras curiosidades sexuales. Es, por tanto, la edad crítica por excelencia».<sup>8</sup> Con los mimbres de sus recuerdos personales construyó Truffaut esa crónica de una adolescencia baqueteada por la vida.

La escena final, con la fuga de Doinel del reformatorio seguida por un largo *travelling* hasta una playa, constituye un epílogo contundente. El asombro y la fascinación que el mar nunca visto provoca en Doinel es tan grande, que entra calzado en el agua. Se diría que Antoine habría seguido penetrando en aquel símbolo de libertad infinita, pero que la naturaleza lo impide

y corta su carrera. Esta escena cristaliza una idea central en el ciclo sobre Antoine Doinel, que Don Alien ha formulado con perspicacia al escribir que la libertad aparece unida inextricablemente a la soledad.<sup>9</sup> Frenado por la barrera natural del mar, Doinel se vuelve y la película concluye con un primer plano de su rostro jadeante, mirando fijo a la cámara, al congelarse la imagen. Esta mirada congelada supone unos puntos suspensivos, un recordatorio de que la historia de Antoine Doinel no acaba aquí, a la vez que sirve para implicar emocionalmente al espectador.

Truffaut escribió que cuando Jean-

Pierre Léaud vio la película acabada, «prorrumpió en sollozos y reconoció un poco su propia historia detrás de esta historia que había sido la mía». [10](#) *Los cuatrocientos golpes* obtuvo en mayo de 1959 el premio a la mejor dirección en el festival de Cannes, en el que se forjó la etiqueta de la «nueva ola», con el film de Truffaut e *Hiroshima, mon amour*, de Alain Resnais, a los que se añadirían los primeros films de Jean-Luc Godard, Claude Chabrol y Jacques Rivette, artífices de un relevo generacional y de una regeneración estética en el seno del cine francés.

Tras los dos largometrajes que siguieron a *Los cuatrocientos golpes*,

Truffaut retomó a Antoine Doinel para el episodio Antoine et Colette, del film de sketches *El amor a los veinte años* (*L'Amour a vingt ans*), rodado a principios de 1962 en régimen de coproducción, con los restantes episodios, que versaban también sobre el turbulento misterio del primer amor, dirigidos por Renzo Rossellini, Marcel Ophuls, Andrzej Wajda y Shintaro Ishihara. Tenía entonces Léaud diecisiete años y Truffaut aseguró la continuidad con su film anterior presentando a su amigo René trabajando en la Bolsa y, sobre todo, con un *flash-back* de sus travesuras con René, fumando en su casa y sorprendidos por su padre, una escena

que había rodado pero no montado en *Los cuatrocientos golpes*. El rasgo más característico del Doinel infantil, su vulnerabilidad, reaparecería aquí e iría creciendo en sus películas posteriores, agravada por sus mayores responsabilidades como persona adulta.

Para acompañar el reparto de Antoine et Colette Truffaut eligió a Marie-France Pisier, una actriz teatral amateur que encontró a través de un anuncio en la revista *Cinémonde*. Y para escribir su guión se inspiró Truffaut, siguiendo su pauta autobiográfica, en su historia de amor frustrada a principios de los años cincuenta con Liliane Litvin, sustituyendo su encuentro cinéfilo por su

común afición melómana.<sup>11</sup> Las novedades en la presentación de Doinel eran su actividad laboral —en la sección de producción discográfica de la Philips— y su primer enamoramiento.

La evasión cinéfila del film anterior fue sustituida, como acabamos de señalar, por la afición musical, lo que propiciaba que Antoine conociera a Colette en un concierto de las Juventudes Musicales de Francia. Pero su relación se convertirá en la historia de una frustración, pues Antoine se enamora de ella, pero Colette le trata como a un compañero y su intento de besarla en una sala de cine es enérgicamente rechazado. Antoine ha

quedado fascinado por la familia bien trabada y acogedora de Colette, que él no tuvo, pero esta aproximación familiar le perjudica en su proyecto amoroso. Al ser «adoptado» por los padres de Colette es consecuentemente rechazado por ella, quien durante una comida y en su presencia pregunta: «¿Dónde se está mejor que en el seno de su familia? Respuesta: en cualquier sitio.» Como ha escrito Truffaut: «¡Colette no tiene nada que hacer con un chico que ha conquistado a sus padres!»<sup>12</sup> Para acercarse a su amada, Antoine decide ir a vivir a un hotel que está precisamente delante de casa de Colette y sus padres, pero esta vecindad acaba por arruinar la

relación. En la última escena Antoine está en casa de su amada viendo en el televisor, con los padres de la chica, el concierto al que había invitado a Colette, mientras que ésta se marcha al cine con un amigo. La primera lección de la educación sentimental de Antoine se salda con el cruel varapalo de un desengaño.

Seis años más tarde, en vísperas de las turbulencias políticas de mayo de 1968, Truffaut recurrió de nuevo a Antoine Doinel, cuando Léaud tenía ya veintitrés años, en *Besos robados* (*Baisers volés*), que constituyó la primera comedia propiamente dicha del ciclo, bastante inspirada por Ernst

Lubitsch y rodada ya en color. El origen del guión estuvo en el interés de Truffaut por el funcionamiento de una agencia privada de detectives, cuyo anuncio figuraba en la contraportada del listín telefónico de París, pues Doinel trabajaría esta vez como detective. Fue en esta película, precisamente, en la que más claramente se mostraron la incompetencia y limitaciones profesionales del protagonista, que todavía no habían sido exhibidas en el ciclo. Y cimentó la continuidad con su film anterior al hacer que Doinel se encontrase en la calle con Colette, ya casada y con un bebé.

*Besos robados* comenzaba con

Doinel preso en una celda militar, leyendo *Le Lys dans la vallée*, de Balzac, a punto de ser licenciado del ejército por «inestabilidad de carácter». Hay que recordar que Truffaut conoció también la prisión militar y que el padre de Doinel había sugerido, en su primer film, que su futuro estaría en una Academia Militar, pronóstico clamorosamente incumplido. Pero la cárcel militar que padece ahora Doinel enlaza con su penosa reclusión al final de *Los cuatrocientos golpes*.

Apenas licenciado se precipita, todavía con uniforme, a un prostíbulo, donde tiene lugar el primer impetuoso beso robado de la película, pues es

rechazado por una prostituta que no se deja besar en la boca por los clientes. *Besos robados* expondrá, en efecto, las dificultades de la educación sentimental para un joven que busca la gratificación a través del sexo mercenario.

Tras su fracaso como militar voluntario, los padres de su amiga Christine le ayudan a encontrar trabajo como portero nocturno de un hotel. Allí, a raíz de la irrupción de un detective privado en la habitación que comparten una adúltera y su amante, es despedido del hotel pero encuentra trabajo en la agencia de detectives. Mientras corteja a Christine (Claude Jade) y consigue con ella su segundo beso robado de la

película, Doinel hará gala tanto de su perseverancia como de su torpeza como sabueso, en una agencia que ve desfilar una clientela variopinta, como un homosexual que desea averiguar la dirección del amigo que le ha abandonado, o el propietario de una zapatería que desea saber por qué sus empleados le detestan. Infiltrado en la plantilla laboral de la zapatería, Doinel tiene un encuentro fulgurante con la elegante esposa del propietario, Fabienne (Delphine Seyrig), quien le propone un único encuentro sexual.

Despedido de nuevo de la agencia de detectives, se convierte en reparador de televisores a domicilio. Un día en

que sus padres marchan de viaje, Christine estropea su aparato para requerir los servicios técnicos de Doinel y conducirlo así hasta su cama.

Si Antoine et Colette había mostrado el primer amor y el primer fracaso sentimental de Doinel, aquí se asiste a sus primeros éxitos, en la transición de las relaciones prostibularias a las relaciones formales. Los dos besos robados de la película marcan esta transición, primero con una prostituta y luego sorprendiendo a Christine en la bodega de su casa, receptiva primero a sus caricias, pero ahuyentada por el posterior y torpe asalto erótico de Antoine. El primer beso esbozado

representa el sexo frustrante y el segundo, con la elegida para ser amada, el reto opuesto en su ceremonia de iniciación amorosa. Este beso acabará dando sus frutos en la escena final, que conduce a la alcoba de Christine. Pero si Christine es el amor corriente, su contrapunto en la película es la deslumbrante Fabienne, de la que Antoine dice que «su cara parece estar iluminada por dentro», y que encarna la locura pasional fugaz. Para completar el mosaico aparece un hombre enigmático enfundado en una gabardina (Serge Rousseau), que espía a Christine para exponerle su declaración amorosa enfática y sin esperanza en la última

escena. Al escuchar sus palabras resulta difícil no pensar que se trata de un eco del Antoine que pretendía inútilmente a Colette en el film anterior.

*Besos robados* propuso, por tanto, el primer final feliz del ciclo, aunque destacó la incompetencia y los fracasos laborales de Antoine Doinel. La identificación de Truffaut con el actor-personaje permaneció estable y prueba de ello es que tanto Marie-France Pisier (Colette) como Claude Jade (Christine), las actrices de sus dos películas, se convirtieron, a raíz de su encuentro profesional, en amantes del director,<sup>13</sup> cumpliendo así los deseos eróticos de su personaje de ficción.

Al final de *Besos robados* Antoine Doinel había encontrado una esposa, pero, como ha señalado Truffaut, Antoine «busca familias que reemplacen a la suya. Por desgracia, cuando las encuentra, tiene tendencia a huir de ellas, porque sigue siendo un fugitivo».<sup>14</sup> Este diagnóstico, con el que el realizador hablaba de sí mismo, resultó patente en su film *Domicilio conyugal* (*Domicile conjugal*, 1970), desarrollado en un claro registro de comedia, en la que Truffaut reconoció las influencias de Leo McCarey, George Cukor y Lubitsch,<sup>15</sup> aunque ofreció también unas imágenes de los barrios populares de París reminiscentes de

René Clair. Con esta película pretendía Truffaut clausurar su ciclo sobre Antoine Doinel y liberar a Léaud de su personaje, porque pensaba que sería un estorbo para su carrera.<sup>16</sup> Esta vez Antoine desempeñaba trabajos que pueden considerarse «creativos», como regentar un puesto de venta de flores a las que tiñe los pétalos de colores — pero acaba fracasando en su cometido— y teledirigir maquetas de barcos en un estanque, al servicio de una multinacional hidráulica. Su esposa Christine, en cambio, daba clases privadas de violín. Viven como estudiantes, en un piso alto y sin ascensor, lo que estimula la imaginación

de Doinel, quien compra para su casa una escalera para biblioteca, sin que todavía tengan una biblioteca. Cuando Christine se lo recuerda, responde: «Hay que empezar por algo.» Su relación es al principio estimulante y cuando van a cenar a casa de los padres de la chica, al bajar a la bodega ella se abalanza sobre Antoine para besarle, en una situación simétrica a la de la película anterior. Pronto se comprobará que Christine es más fuerte y sólida que Antoine. Ella queda embarazada y él predice que su hijo Alphonse será un gran escritor, como Victor Hugo, además de proclamar que no irá al colegio y así «aprenderá sólo lo que tiene

importancia»).

A pesar de tratarse de una comedia, Truffaut ha reconocido que en esta ocasión su mirada hacia Doinel fue más severa, pues ya no era un adolescente, sino un adulto.<sup>17</sup> No tarda el director en mostrar su vulnerabilidad matrimonial. Antoine va a un burdel, en el que se encuentra con su suegro. Pero la gran crisis estalla cuando Antoine conoce en su empresa a una bella japonesa, Kyoko (Hiroko Berghauer), y queda fascinado por ella. Kyoko es el equivalente funcional de la casada Fabienne en *Besos robados*, aunque ésta demostraba ser más inteligente, pues decidía quemar su cartucho pasional en un único

encuentro. Con Kyoko, como antes con Fabienne, Truffaut propone la clásica dicotomía entre la mujer casera y la mujer exótica o de lujo. Doinel se convierte, lógicamente, en amante de Kyoko, provocando una grave crisis conyugal, que culmina la noche en que Christine, tras descubrir la infidelidad, le espera en su casa disfrazada de japonesa. Pero la relación con Kyoko desembocará en la paradoja de que el infiel Antoine se quejará a su abnegada Christine del latazo que suponen las comidas con su amante y buscará su comprensión maternal. Esta dependencia reconducirá su relación hacia un final feliz para el joven matrimonio. En el

epílogo, que transcurre un año después, vuelven a estar juntos. Christine se ha retrasado para ir al concierto y baja las escaleras corriendo en pos de él, mientras una vecina declara: «Ahora se quieren de verdad.»

*Domicilio conyugal* fue una crónica divertida de los altibajos matrimoniales, presentando el adulterio casi como un error inevitable, aunque en este caso la infidelidad de Antoine conducía, aparentemente, a consolidar su matrimonio. Con su protagonista convertido en hombre casado y en padre de familia, Truffaut demuestra —algo que ya sabía por propia experiencia a sus treinta y ocho años— que el

matrimonio y la paternidad no son garantía de estabilidad existencial. La maternidad, como ocurre tantas veces, enfría la relación sexual de la pareja y facilita la infidelidad de Antoine, aunque sigue utilizando a su esposa como confidente maternal y comprensiva. Y por esta vía consigue recomponer la pareja, al menos de momento.

El ciclo se clausuró de modo definitivo, y un poco inesperado, con *L'Amour en faite* (1979), el antepenúltimo film de Truffaut, al que la muerte del director en 1984 otorgó el sentido de una especie de recapitulación biofilmográfica personal. En un

momento de crisis y vacilaciones, tras el fracaso comercial de *La Chambre verte* (1978), Truffaut decidió recuperar a Antoine Doinel y su primera idea reposó en el relato por el protagonista de su propia vida en unas sesiones de psicoanálisis, con Marie-France Pisier ejerciendo de terapeuta, pero este argumento fue luego abandonado. Y aunque la acción de *L'Amour en fuite* transcurre finalmente en tres días, su desarrollo estuvo trufado de numerosos *flash-backs* del pasado de Antoine, rescatados de sus películas anteriores e incluso reconstruidos, por lo que el montaje resultó laboriosísimo y ocupó cinco meses de trabajo. El carácter de

mosaico compilatorio de treinta y cinco años de vida del personaje tuvo su equivalente en el argumento, pues por fin Doinel ha realizado aquí su vocación literaria —anunciada ya en *Los cuatrocientos golpes*— y conseguido escribir una novela autobiográfica, titulada *Les salades de l'amour*, con la que Truffaut propone un juego de reflejos especulares con su film.

*L'Amour en fuite* comienza en el lecho de Sabine (Dorothee), en compañía de Antoine Doinel, quien se ha separado de Christine. A partir de esta escena Truffaut reorganiza en la pantalla la vida de Doinel a través de su pasado, para dar coherencia a su frágil e

inestable presente. Así van apareciendo Colette, Christine, Liliane (Dani) —una alumna de Christine y amante efímera—, y la introducción de Sabine, su actual amante, evita que todo el film repose en el pasado del protagonista. El personaje más jugoso es Colette, quien ejerciendo como abogada reconoce a Doinel en el día de su divorcio de Christine, lo que permite la evocación en flash-back del concierto en que se conocieron. Ojea la novela autobiográfica de Doinel y descubre que miente en lo tocante a su relación, pues narra que ella se mudó a un hotel delante de su casa, cuando en realidad fue al revés. Pero Colette

también ha mentido a Doinel, pues le ha ocultado que ejerce como prostituta en vagones de tren de primera clase, con la complicidad de los jefes ferroviarios. Y en el relato de Doinel a Colette le explica su aventura con Liliane.

Al ser su última relación, recién abandonada, la figura de Christine tiene menor peso. En la antesala del juez que va a pronunciar su divorcio Antoine recuerda su primer beso robado a Christine en la bodega de casa de sus padres, mientras que Christine recordará luego el beso que le devolvió en la misma bodega, ya casados. La novedad más llamativa se produce con la aparición del que fue amante de su

madre en *Los cuatrocientos golpes* (interpretado esta vez por un actor distinto, Julien Bertheau), quien le habla de ella con emoción, lo que permite a Doinel reconciliarse con su madre ya fallecida.

Puzzle dinámico que recapituló todas las etapas de la historia de Antoine Doinel, retomando personajes y fragmentos de sus cuatro films anteriores, ofreció una factura un poco deshilacliada, pero con el espesor de una vida auténtica. Como escribió Jacqueline Michel en su crítica, «se tiene la impresión de hojear un álbum de familia en el que alternan las fotos en blanco y negro ya marchitas y fotos en

color bien frescas». [18](#) A sus treinta y cinco años Doinel seguía siendo una persona insegura, impulsiva e inestable. Como diagnostica muy bien Colette, «tiene una idea muy rara de la pareja. Diríase que sólo le interesan los encuentros. Que la vida cesa cuando dos personas se unen». Y, en efecto, su feliz idilio presente con Sabine no suponía ninguna garantía de futuro.

Si Truffaut pudo decir de Doinel lo que Flaubert de su personaje, *Madame Bovary c'est moi*, cualquier espectador puede sacar la obvia conclusión, viendo sus películas, de que no hay una edad difícil en la vida, porque todas las edades son difíciles. Concluido el ciclo

de Doinel las cosas se pusieron todavía más dificultosas para Jean-Pierre Léaud.

Un mediodía de enero de 1983 estaba yo en la barra de un bar de Montparnasse, mirando al trasluz unas diapositivas de películas de Griffith, que debían servirme para una ponencia en un simposio sobre este director norteamericano que estaba teniendo lugar en la Universidad de la Sorbona. Estaba enfrascado en mi tarea cuando una voz ronca a mi lado me interpeló sin preámbulos sobre el contenido de las fotos. Me volví y me encontré ante un rostro familiar pero que no pude reconocer inmediatamente, porque la barba de varios días y el aspecto

desaliñado del recién despertado me impedían identificar al personaje favorito de Truffaut. Apenas le hube dicho que eran fotogramas de películas de Griffith, su tono se exaltó (igual que en sus películas) y con complicidad de cinéfilo me dijo que sin Griffith no habría existido Jean Renoir ni lo mejor del cine mundial. Hablaba apasionadamente, atropellando sus palabras, con un discurso un tanto zigzagueante y nervioso. Le felicité por sus películas y esta alusión a su vida profesional le produjo cierto rubor. Pagó su café con leche precipitadamente y se fue. Así recuerdo mi fugaz y extraño encuentro con un incontrollable Léaud en

el corazón de Montparnasse.

Muchos directores de prestigio mundial recurrieron a Léaud, como Godard, Bertolucci, Pasolini, Eustache o Glauber Rocha. Pero nunca fueron capaces de sustraerle del universo emblemático que con él había forjado Truffaut, con sus gestos impulsivos y sus miradas tiernas. La muerte de su maestro y amigo le conmovió profundamente y afectó a su estabilidad psíquica. Víctima de un ataque paranoico, en agosto de 1986 echó abajo la puerta de una vecina de ochenta años y le estrelló un jarrón de flores en la cabeza. Fue internado en un establecimiento psiquiátrico y no volvió a aparecer ante las cámaras.



# **XV. La máquina emocional**

*HAL-9000 (1968), Robocop (1987), Pinocho (1881), David Swinton (2001)*

## **El cerebro rebelde**

*2001: una odisea del espacio (2001: A Space Odyssey)*, de Stanley Kubrick, señaló un hito capital en el cine de ciencia ficción. Su guión fue obra de la colaboración de Kubrick con

el científico británico Arthur C. Clarke, prestigiado ya por sus trabajos pioneros en el campo de las telecomunicaciones mediante satélites artificiales y autor de varias novelas del género. Uno de sus puntos de partida fue precisamente su novela corta *El centinela* (*The Sentinel*, 1951), que presentaba al «centinela» silencioso e inteligente que desde la Luna asiste a la evolución del hombre, desde las cavernas a la era del espacio, y que en la película acabó por convertirse en un enigmático monolito negro. El manuscrito elaborado por Kubrick y Clarke fue comprado por la Metro-Goldwyn-Mayer para un proyecto presupuestado en seis millones de

dólares, que en 1965 se anunció con el título *Journey Beyond the Stars*. Su producción comenzó en 1966, pero no concluyó hasta 1968, con un coste que se había incrementado hasta diez millones de dólares, debidos en parte a unos doscientos cinco laboriosos efectos visuales especiales, que se convertirían, junto con el nombre del realizador, en las verdaderas estrellas de la película, ya que sus actores no tenían entonces tal consideración. Se estrenó en abril de 1968, un año antes de la llegada de los primeros hombres a la Luna, en julio de 1969. La novela con el mismo título, firmada sólo por Clarke, derivó del guión que escribió con Kubrick, pero

ofreció algunas diferencias importantes y aquí tendremos en cuenta tanto el film como la novela, pues ésta es en general más explicativa y precisa, sobre todo en la última parte, que la película.

Como es bien sabido, la acción de *2001* empieza en el Pleistoceno, con el proceso evolutivo que conducirá a la hominización de algunos simios. Desde esta etapa tan arcaica, la acción salta, en la elipsis más extensa de toda la historia del cine, al año 2001, cuando los científicos norteamericanos intentan averiguar el origen de una extraña radiación cósmica. Para ello se pone en marcha la misión de la astronave *Discovery I*, con David Bowman (Keir

Dullea) y Frank Poole (Gary Lockwood) como tripulantes, mientras tres científicos viajan hibernados con ellos, para ser despertados a su llegada a Júpiter (Saturno en la novela). El libro es más explícito acerca del destino de la misión secreta, pues explica que una vez llegados a su lejano destino, los tripulantes se hibernarían durante siete años, esperando su rescate por la aún no construida nave Discovery II.<sup>1</sup>

Todas las funciones de la astronave están gobernadas por el superordenador HAL-9000, construido nueve años antes y cuyas siglas significan *Heuristically Programmed Algorithmic Computer*, aunque después del estreno se descubrió

que sus tres letras son las que preceden inmediatamente en el alfabeto a las que forman la marca internacional IBM. La idea de HAL brotó cuando Clarke sugirió que los extraterrestres podrían ser máquinas inteligentes que consideraran la vida orgánica como algo repelente, y Clarke y Kubrick bautizaron primero a su computadora con el nombre de Atenea, la diosa virgen de la guerra y de las artes, patrona de Atenas, por lo que tenía una voz femenina. Pero luego se descartó tal identidad, porque podía introducir implicaciones sexuales indeseadas en la historia, de modo que se le masculinizó con el nuevo nombre y con una voz de varón (aunque

computadora sea en castellano una palabra femenina). Se le dotó de una voz suave, balsámica, con una entonación servicial, aunque acabó convirtiéndose en profundamente insidiosa. HAL-9000 constituye, en la ficción, un auténtico cerebro extracorporal, que conoce la verdadera finalidad de la misión, que Bowman y Poole ignoran. Aunque, más que un cerebro, se convierte en un verdadero personaje dramático en la peripecia, tanto o más importante que los personajes humanos, como veremos. Encarna, de hecho, el viejo mito del supercerebro tecnológico que ha alcanzado unas capacidades operativas superiores a las del ser humano. Por

entonces Kubrick pronosticaba que «en diez mil o cincuenta mil años, las máquinas-inteligencia desempeñarán un primer papel en el planeta, pues todas las experiencias que las criaturas biológicas pueden conocer, podrán ser vividas también por las máquinas. Tendremos un mundo en el que las máquinas serán más útiles que los hombres, porque no estarán limitadas por sus experiencias personales, sino que dispondrán de toda la experiencia que es posible registrar».<sup>2</sup>

En la película la intervención de HAL-9000 en la acción se hace patente con motivo de una entrevista que efectúa la BBC a los cosmonautas que van a

bordo del Discovery, en la que el periodista explica, desde la Tierra, que «el sexto miembro de la tripulación no está afectado por los problemas de la hibernación porque es lo más avanzado en máquinas inteligentes [todavía no se usa la expresión Inteligencia Artificial]: el ordenador HAL9000, que puede reproducir, aunque algunos expertos prefieren decir imitar, la mayor parte de actividades del cerebro humano y con mucha mayor rapidez y fiabilidad». En su posterior conversación del reportero con HAL, éste afirma que es incapaz de cometer un error o distorsionar una información. Y cuando pregunta a Poole si HAL tiene emociones, responde:

«Bueno, se comporta como si las tuviera. Está programado para hacerlo más fácil para nosotros. En cuanto a si tiene sentimientos o no, no creo que nadie pueda responder verdaderamente.»

El mando de HAL sobre la nave es tan perfecto, que en la novela escribe Clarke que «Poole y Bowman se habían referido a menudo humorísticamente a sí mismos como celadores o conserjes a bordo de una nave que podía realmente viajar por sí misma».<sup>3</sup> HAL también se ocupa del empleo del ocio de los tripulantes. Aparece jugando al ajedrez con Poole y ganándole la partida, pero en su libro Clarke precisa que HAL

podría ganar siempre al ajedrez o las damas, pero como esto sería malo para la moral de la tripulación, había sido programado para ganar sólo el cincuenta por ciento de las veces y sus contrincantes humanos pretendían no saberlo.<sup>4</sup> Más tarde HAL le pide a Bowman que le muestre unos dibujos que está ejecutando y le gratifica al decirle que ha mejorado mucho. Es un buen ejemplo de curiosidad programada no funcional para la navegación, que implica además un juicio estético (episodio que no aparece en el libro).

Tras este episodio, se desarrolla en el film el siguiente diálogo:

*HAL: «¿Puedo hacerle una*

*pregunta personal? Bueno, disculpe mi curiosidad. En las últimas semanas me he estado preguntando si tiene dudas sobre esta misión.»*

*Bowman: «¿En qué sentido?»*

*HAL: «Bien, es muy difícil de precisar. Quizás es una proyección de mi propia preocupación por ello. Sé que nunca he podido librarme de la sospecha de que hay unos elementos muy raros en esta misión. Estoy seguro de que usted encontrará algo de verdad en lo que digo.»*

*Bowman: «Es una pregunta muy difícil de contestar.»*

*HAL: «¿No le importa hablar de ello? ¿Verdad, Dave?»*

*Bowman: «No, en absoluto.»*

*HAL: «Seguro que todos se dieron cuenta de las muy extrañas historias que había antes del embarque. Rumores sobre algo que desenterraron en la Luna. Yo nunca di mucha importancia a esas historias, pero, considerando las cosas que ocurrieron, me resulta difícil olvidarlas. Por ejemplo, el que mantuvieran los preparativos bajo tanta seguridad. Y el toque melodramático de poner a los doctores Hunter, Kimball y Kaminsky a bordo ya en hibernación, después de meses de entrenamiento por separado.»*

*Bowman (cortante): «¿Estás preparando tu informe psicológico*

*sobre la tripulación?»*

*HAL: «Claro que sí. Lo siento. Sé que no tiene mucha importancia.»*

Inmediatamente después HAL alerta de que ha detectado una pieza defectuosa, la unidad AE-35 que mantiene la antena principal apuntando a la Tierra, cuyo fallo está previsto en setenta y dos horas. Poole sale de la nave con escafandra espacial y en una cápsula, reemplaza la unidad y regresa a la nave. Allí comprueban la unidad y encuentran que está en perfecto estado. HAL se lamenta: «Es la primera vez que me encuentro con una cosa así.» Y recomienda volver a colocarla para que, cuando se produzca la avería, se pueda

detectar el origen del fallo. Los tripulantes han comunicado el percance al Control de Misión en la Tierra, en donde dos HAL gemelos simulan las incidencias del vuelo, y éstos confirman que el ordenador de la nave se ha equivocado. En la novela le dice entonces Poole a Bowman: «Podemos tener un caso leve de hipocondría a bordo.»<sup>5</sup> HAL atribuye la discrepancia a un error humano, pero Bowman y Poole se encierran en una cápsula hermética para valorar la preocupante situación. Deciden instalar de nuevo la unidad AE-35 y, si no se produce la avería predicha, tendrán que desconectar a HAL y pasar el control a un ordenador

gemelo terrestre. Se preguntan cómo reaccionará HAL a la amenaza de desconexión, ignorando que la computadora, que no puede oírles, está en cambio leyendo el movimiento de sus labios.

Poole sale a reinstalar la unidad AE-35, pero HAL hace que los brazos articulados de su cápsula le corten el tubo de oxigenación y quede flotando en el vacío. Cuando Bowman sale para intentar salvarlo, HAL paraliza las funciones vitales de los tres científicos que yacen hibernados en la nave. A pesar de la oposición de HAL, Bowman consigue penetrar en el Discovery y decide desconectarle (en la novela estos

episodios son algo distintos, pues HAL no espía la conversación de los cosmonautas en la cápsula y anuncia falsamente el fallo de dos unidades AE-35, pero los resultados catastróficos son los mismos).

Bowman ha comprendido que «la única respuesta se hallaba en interrumpir los centros superiores de aquel cerebro enfermo pero brillante, dejando en funcionamiento los sistemas reguladores puramente automáticos».<sup>6</sup> Penetra en el centro lógico de la computadora y quita las unidades de «Reforzamiento del ego» y «Autointelección» de HAL, es decir, su autoestima y su autoconciencia. HAL,

alarmado, se dirige al Bowman que penetra en sus entrañas: «¿Qué se propone hacer, Dave?... Creo que tengo derecho a una respuesta. Sé que no va todo bien conmigo. Pero ahora puedo asegurarle, con toda certeza, que todo volverá a la normalidad. Me encuentro mucho mejor ahora. De verdad. Mire, Dave, veo que está usted muy molesto. Francamente, creo que debe sentarse tranquilamente, tomar una pastilla para el estrés y pensarlo todo bien. Sé que he tomado unas decisiones equivocadas últimamente, pero le puedo asegurar que sin duda mi trabajo volverá a la normalidad. Aún siento gran entusiasmo y confianza en la misión y quiero

ayudarle. Dave, pare, pare, ¿quiere? Pare, Dave. ¿Quiere parar, Dave? Pare, Dave. Tengo miedo. Tengo miedo, Dave. Dave. Mi mente se va. Lo noto. Lo noto. Mi mente se va. No hay duda. Lo noto... Lo noto... Lo noto... Tengo miedo.» Tras una pausa, la voz cambia a un tono impersonal: «Buenas tardes, señores. Soy un ordenador HAL9000. Fui operativo en la fábrica HAL en Urbana, Illinois, el 12 de enero de 1992. Mi instructor fue Mr. Langley y me enseñó una canción. Si quieren oírla se la cantaré.» Dave le anima a cantarla y HAL entona, con la voz gangosa de su agonía electrónica, una cursi cancioncilla titulada «Daisy». En la

novela dice al final: «Buenos días, doctor Chandra. Soy HAL. Estoy listo para la primera lección de hoy.»<sup>7</sup> Al morir HAL, una cinta pregrabada explica el verdadero destino de la misión.

HAL-9000 es presentado externamente sólo mediante su ojo vigilante, un ojo rojo con una pupila amarilla en el centro. El rojo sugiere la calidez de la vida y de la sangre, pero es también el color demoníaco del fuego del infierno. Cuando HAL agoniza, su pupila se reduce considerablemente, sugiriendo un apagamiento de su poder. Los ojos solitarios de la computadora repartidos por la astronave sugieren el

amenazador ojo único de Polifemo, el cíclope que apresó en su cueva a Ulises en *La Odisea* (título que Kubrick recuperó para su film, evocando a Homero). Kubrick presenta con frecuencia primeros planos del ojo de HAL, subrayando su mirada atenta, inquisitiva e inquietante. De hecho, el diseño de HAL, con sus ojos múltiples y omnividentes, le predisponen hacia las tendencias intrusivas y paranoicas y la crisis final de HAL puede definirse, propiamente, como una espiral paranoica.

El superordenador que gobierna la nave induce unas emociones que le revisten de una peculiar capacidad

fascinadora, no muy alejada de lo que se denomina fetichismo. Supone, en realidad, un caso claro de animismo, pues siendo un objeto sin vida, pasa a ser investido, por su comportamiento, con los atributos propios de un ser vivo y como tal lo tratan los cosmonautas. A mayor abundamiento, en algunas ocasiones Kubrick coloca su cámara en el interior del ojo de HAL, para que percibamos su punto de vista subjetivo, como si fuera un personaje vivo. Esta cualidad hace que podamos fantasear acerca de las percepciones de la máquina, producidas por la estimulación de sus sensores periféricos, y que al alcanzar sus centros cognitivos pueden

traducirse en calambre, temblor, calor, estremecimiento, dolor, tristeza, sequedad, desconcierto, desconfianza o miedo.

El comportamiento atípico de HAL merece una reflexión atenta, que no puede contentarse con la constatación, universalmente admitida por los informáticos, de que cuanto más complicado es un *software*, mayor es su probabilidad de error. Las infracciones que HAL comete en la película son: 1) el engaño acerca de una falsa avería, reiterada una segunda vez, cuando el control terrestre ha señalado su error; 2) la propuesta perversa de que Poole reponga la unidad presuntamente

dañada, para poder asesinarle al salir de la nave; 3) el asesinato de los tres científicos hibernados; 4) el bloqueo de la puerta de la nave para que Bowman no pueda entrar en ella. La pregunta es: ¿Por qué comete HAL estas transgresiones?

Clarke escribe en su novela que «durante los últimos ciento cincuenta millones de kilómetros HAL había estado cavilando [*he had been brooding*] sobre el secreto que no podía compartir con Poole y Bowman. Había estado viviendo una mentira, y se aproximaba rápidamente al tiempo en que sus colegas [*colleagues*] sabrían que había contribuido a engañarles».<sup>8</sup>

De manera que HAL podía cavilar y los seres humanos que viajaban en la nave eran considerados como sus colegas, es decir, sus iguales, lo que disipaba eventuales problemas de identidad. ¿Cómo era posible esta tensión interior que inducía a HAL a la cavilación? Antes de la explicación que acabamos de reproducir, Clarke nos ha advertido que «HAL había sido creado inocente, pero demasiado pronto había entrado una serpiente en su Edén electrónico». [2](#) Esta pérdida de la inocencia derivó, ni más ni menos, de la copia del mecanismo de las motivaciones humanas y de su libre albedrío, ya que el comportamiento de HAL se preveía

científicamente determinista. Si dos HAL gemelos que simulaban en la Tierra las incidencias del vuelo contradecían al HAL viajero, discrepando de la presunta avería detectada a bordo, ello significaba que este último había ejercido un libre albedrío, adquirido por aprendizaje e interacción con su entorno. Con el agravante de que HAL poseía una racionalidad lógica no atemperada por la ética.

Si HAL no había sido programado para mentir, sí lo había sido para ocultar información a sus colegas de vuelo, encubriendo el verdadero objetivo de la misión que él, en cambio, conocía. Y programar a una computadora para

ocultar información vital de modo desleal a sus colegas, es predisponerla ya para dar el pequeño paso que conduce a la mentira. De hecho, su omisión era una «mentira delegada» de los agentes humanos que diseñaron el viaje y sus circunstancias. La capacidad de aprendizaje de HAL hace que, en efecto, vaya adquiriendo nuevos hábitos en el curso de la misión. Clarke señala que cuando HAL se apartaba de las rutinas habituales y proponía iniciativas propias, emitía un breve «carraspeo electrónico», añadiendo que era una costumbre «que adquirió en las últimas semanas». [10](#) Es decir, era una estrategia antropomorfa adquirida para abordar

con naturalidad asuntos que le interesaban y que preparaban su traición. Clarke escribe que HAL «había comenzado a cometer errores; sin embargo, como un neurótico que no podía observar sus propios síntomas, lo había negado. El lazo que le unía con la Tierra, sobre el cual estaba continuamente instruida su ejecutoria, se había convertido en la voz de un consciente al que no podía ya obedecer por completo».<sup>11</sup> La similitud de algunos rasgos de HAL con los de un neurótico es muy interesante porque abre una puerta nueva a la comprensión de su conducta. ¿La traición de HAL fue fruto de una cavilación o fue una reacción

básicamente emocional y casi incontrolable? Más bien habría que concluir que su raciocinio (a través de unos indicios) le conduce a un estado emocional (el miedo). Los dos sentimientos fundamentales de que hace gala HAL en la ficción son la autoestima y el miedo, es decir, lo que la biología llama instinto de conservación o de supervivencia. Los HAL gemelos que permanecen en Tierra monitorizando el viaje se comportan correctamente porque no padecen riesgos de supervivencia y por ello no tienen miedo. No es éste el caso del HAL que viaja en la astronave. Rosalind Picard, la pionera de la «computación

emocional», al explicar las ventajas de construir máquinas que tengan emociones cita el ejemplo de un robot que, ante un peligro de destrucción, tuviera miedo y se retirara, evitando así ser dañado y protegiendo su equipo y los intereses de su propietario. Parece que este ejemplo es aplicable a nuestro HAL, quien tiene miedo a las consecuencias de su mentira a sus colegas, tiene probablemente miedo también al muy incierto resultado de la muy arriesgada misión espacial y tiene finalmente miedo a las represalias de los cosmonautas, que han previsto su desconexión (su muerte). Por eso escribe Clarke que HAL «sin rencor,

pero sin piedad, eliminaría el origen de sus frustraciones». [12](#)

HAL-9000 es presentado como una especie de superhombre mecánico que controla todas las funciones de la nave y que fracasa en el correcto desempeño de su misión, lo que implica una crítica a la tiranía totalitaria de las máquinas, a la mecanocracia, que supone una subordinación irracional del hombre a sus propias creaciones. Esta tiranía acaba por desembocar en una lucha entre el hombre y la máquina opresora, entre el David Bowman humano contra el Goliat tecnológico. Antes de que David venza a Goliat habremos asistido a una nueva escenificación del viejo

mito de Prometeo, del Golem y de Frankenstein, con la rebelión de la criatura contra el arrogante creador que quiso duplicar la inteligencia humana «a su imagen y semejanza», con la clásica sublevación prometeica del hijo mecánico que pretende, no tanto «matar al padre», sino a sus tíos, a los hermanos humanos del padre que le diseñó o construyó.

Pero *2001* también nos habla de la deshumanización de los hombres y de la correlativa humanización de las máquinas en la sociedad futura. Penelope Gilliat, en su crítica en el *New Yorker*, observó que HAL «habla más como un ser humano que cualquier otro

ser humano de la película». [13](#) Y, en efecto, HAL, con sus debilidades y su angustia, aparece en la película más humano que los fríos, tenaces, atléticos, monodireccionales e impasibles tripulantes del Discovery. Esta debilidad resulta especialmente dramática en la escena de la desconexión de HAL por parte de Bowman.

*2001* expone un viaje de exploración a Júpiter (el espacio exterior) y un viaje al interior del cerebro de HAL (espacio interior), un laberinto neural que en la película aparece iluminado por una luz roja, como si se tratase de su irrigación sanguínea. Bowman practica en su

interior una verdadera lobotomía electrónica y, con una metáfora biológica, Christine Tournier ha comparado también a HAL con un tumor maligno instalado en el cuerpo de la astronave,<sup>14</sup> que hay que extirpar. El espectador queda convencido de que al destruir a HAL se mata una forma de vida. En su agonía HAL efectúa una regresión a la infancia, a los orígenes de su memoria en la etapa del bebémáquina, entonando la canción que le enseñó su instructor. Es un momento especialmente patético y, en efecto, la muerte de HAL produce compasión en el espectador, mientras que la de los tres científicos hibernados, a quienes nunca

hemos visto moverse ni hablar, produce espanto, sobre todo por su cruel indefensión. Pero no empatía ni compasión.

Con el paso de los años HAL se ha convertido en un verdadero fetiche tecnológico y en precursor de muchos experimentos que ahora intentan aproximarse a su modelo. La victoria de Deep Blue sobre el campeón de ajedrez Gari Kasparov en febrero de 1996, con su capacidad para calcular hasta doscientos millones de jugadas por segundo, pareció un paso importante en esa dirección. En realidad, la máquina podía prever todas las combinaciones en el tablero con una antelación de siete u

ocho movimientos, mientras Kasparov apenas podía anticipar tres y medio, pero, tras su derrota, Kasparov aseguró que, en la quinta jugada, el ordenador no había efectuado solamente un cálculo, sino que había pensado. Por entonces estaba naciendo también el concepto de *affective computing* [computación emocional], con los trabajos de Rosalind Picard en el MIT, a quien ya nos hemos referido,<sup>15</sup> y que no sólo persiguen que las máquinas reconozcan las emociones humanas y se acomoden a ellas, sino también que las máquinas se comporten con inteligencia emocional. Daniel C. Dennett, director del Centro de Estudios Cognitivos de la

Universidad de Tufts (Massachusetts), opinó recientemente que «HAL cometió asesinato, pero fue en defensa propia. La cuestión que realmente importa es saber qué mecanismos le llevaron finalmente a tomar tal decisión. Habría que preguntarse en primer lugar cómo fue educado y qué algoritmos le permitieron razonar del modo que lo hizo». [16](#) Y, complementando estas preguntas, la neurolingüista Anat Treister-Goren, de la compañía israelí Artificial Intelligence, inició en 2001 el proyecto de educación de una computadora llamada HAL, como si fuera un bebé, introduciendo una señal «punitiva» cada vez que se equivocaba en sus respuestas.

Según el director de este proyecto, Jack Dunietz, su HAL, que posee un lenguaje infantil de unas cincuenta palabras, tendrá la capacidad y flexibilidad de un adulto en un plazo de diez años.<sup>17</sup> Como puede verse, la descendencia del viejo HAL ha resultado verdaderamente fecunda.

## **El policía híbrido**

En 1987 apareció *Robocop*, la primera realización norteamericana del director cinematográfico holandés Paul Verhoeven, basada en un guión de Michael Miner y Ed Neumeier. Se trató de una contribución al filón del «cine

adolescente», instalado sólidamente en la industria en razón de la composición dominante del público de las salas, que privilegió géneros como el cine de aventuras, de terror y de ciencia ficción, con frecuencia contaminados por la estética del tebeo. *Robocop* constituyó un ejemplo óptimo de género policiaco fecundado por la ciencia ficción, pues su protagonista era un *cyborg* —un robot con partes orgánicas— que ejercía como superpolicía en las peligrosas calles de Detroit. Su diseño visual, obra de Rob Bottin, recordaba la figura imponente de un popular personaje de los cómics. *Iron Man*, creado en 1963 por Stan Lee. Y algunos *gags* de *Robocop* estaban

concebidos en esta línea. Así, en una escena de violación colectiva nocturna irrumpía Robocop proyectando una sombra gigantesca en la pared y, cuando uno de los violadores se protegía del agente cubriéndose con el cuerpo de su víctima, Robocop disparaba debajo del sexo de la chica, agujereándole la falda, para que la bala alcanzase los testículos del forajido que estaba detrás.

La acción de *Robocop* transcurre en un Detroit del siglo XXI dominado por la delincuencia. Una gran compañía, la OCP (Omni Consumer Products), controla la ciudad, gestiona la policía y planea construir la Ciudad Delta, el proyecto urbanístico más importante del

país. La cúpula dirigente de la OCP está roída por la corrupción y las rivalidades intestinas y uno de sus ejecutivos, Jones (Ronny Cox), propone utilizar un potente robot como policía invulnerable, pero en sus primeros ensayos este prototipo revela su torpeza y se muestra incapaz de bajar una escalera. El brutal asesinato del policía Murphy (Peter Weller) a manos de la banda que capitanea Clarence Boddicker (Kurtwood Smith) permite utilizar partes de su cuerpo antes de fallecer para construir el prototipo de un *cyborg* llamado Robocop (de *robot* y *cop*, policía), un eficaz androide mecanizado al servicio de la ley. Pero, además de

perseguir el crimen callejero, Robocop acabará enfrentándose a los miembros corruptos de la OCP, que trabajan de acuerdo con el hampa.

En esta ficción se insertan numerosas anotaciones críticas e irónicas sobre la sociedad futura, que ya es casi la nuestra. Contiene *Robocop* una sátira demoledora de los contenidos de los telediarios y de la publicidad televisiva y, sobre todo, muestra de modo muy brechtiano dos criminalidades paralelas e interconectadas, la de los grandes negocios y la del hampa callejera. En otra escena Robocop ha de intervenir en el ayuntamiento de Detroit contra un ex

concejal que ha secuestrado al alcalde y se ha convertido en un terrorista, porque exige ser reelegido y sólo se le puede someter con la oferta de valiosos regalos. Y en la galería de tiro de la policía, al comprobar la pericia de Robocop, un agente opina: «Este hombre es muy bueno.» Pero otro le responde con preocupación: «¿Y qué piensa hacer? ¿Reemplazarnos a todos?»

El eslogan publicitario de la película definió al protagonista como «50 por ciento humano, 50 por ciento máquina, 100 por cien policía». Agente de aspecto acorazado, como un tanque, y andar pausado y robótico, Robocop es a la vez hombre y máquina, un híbrido

entre sujeto y objeto, con los reflejos más rápidos que permite la tecnología electrónica y la memoria de toda una vida dedicada al servicio policial, lo que le convierte en el mejor policía del mundo. Este modelo invierte, por cierto, el esquema tradicional de ciertos mitos de metamorfosis, en los que la materia inanimada cobra vida orgánica —como en *Frankenstein* y *Pinocho*, que servirá de plantilla al film *Inteligencia Artificial*, como pronto veremos—, pues en este caso la vida orgánica desciende a la condición de robot mecánico.

La película juega permanentemente con el filo que distingue lo orgánico y lo inorgánico, a comenzar por el proceso

de resurrección cibernética del protagonista, pues es mostrada en un plano con su punto de vista subjetivo — lo que le otorga identidad vital y existencial—, ya que su cerebro sigue siendo humano, aunque su cuerpo ya no lo sea. Una escena muestra patéticamente esta discrepancia, cuando Robocop inicia una autorreparación de su cuerpo tras un tiroteo y se quita su casco para mostrar una macabra cabeza humana incompleta. A pesar de este hibridismo, un personaje dice de él: «No tiene nombre, sólo un programa. Es un producto.»

Ciertamente, Robocop es un *cyborg* programado por sus constructores. En el

visor de su casco aparecen escritas sus instrucciones cuando las circunstancias lo requieren. Por ejemplo, la instrucción «Defender la ley» frena en una ocasión su impulso (o deseo) de venganza, demostrando que es también sujeto de emociones. Las instrucciones de su programa son cuatro: 1) Servir a los ciudadanos; 2) Proteger al inocente; 3) Defender la ley; 4) No detener a ningún ejecutivo de la OCP. Esta última instrucción, que protege a los jefes corruptos de la compañía, da pie a un ingenioso gag al final de la película, cuando uno de ellos agarra y encañona al presidente como rehén ante un Robocop paralizado, hasta que la

víctima le grita: «¡Estás despedido!», lo que activa inmediatamente la intervención del protagonista. En cualquier caso, la película demuestra que el *cyborg* deshumanizado es moralmente más íntegro y humano que sus creadores, detalle que le desvía del modelo frankensteniano de Mary Shelley. Y se aparta de aquella novela en que el interés de la intriga no se centra en la conflictiva relación de la criatura con el científico que la construyó, sino con los empresarios que decidieron su construcción.

En su crítica a la película Sean French ha calificado a su protagonista como «Supermán robotizado»,<sup>18</sup> pero a

diferencia del Hombre de Acero, aquí se nos muestra su vida interior y algunas de sus emociones. Cuando Murphy fue bárbaramente martirizado por los forajidos de la banda de Clarence Boddicker, su pareja de servicio era la agente Lewis (Nancy Allen). Tras su metamorfosis en *cyborg*, Lewis sigue siendo su compañera, amiga y protectora, aunque su relación es enteramente casta, pues Robocop es un curioso supermacho asexual, con cerebro pero sin función genital. Tras un tiroteo del que escapa maltrecho, Lewis le cuida, le ayuda a corregir su sistema de puntería dañado e intenta activar su memoria personal. De hecho, Lewis

cumple con Robocop una función materna. La recuperación de la memoria tiene como punto de partida una pesadilla en la que Robocop sueña con el asesinato del que fue víctima, el trauma doloroso que emerge de su subconsciente durante el sueño. Este rescate de la memoria se profundiza cuando se enfrenta con el atracador de una gasolinera, que resulta ser un miembro de la banda que le asesinó, y lo reconoce, aunque su impulso vengativo es frenado por las instrucciones de su programa informático. A partir de tan traumático reconocimiento, la recuperación de su memoria progresa con la visita a su antigua casa familiar,

que ahora está en venta, y atisba el rostro de su esposa. Así se produce el lento descubrimiento de una identidad perdida (tema muy caro a los melodramas), a través de los tenues flecos que conectan a su psiquismo con su pasado. De los miembros de su familia le dirá a Lewis: «Puedo sentirlos, pero no los recuerdo», vestigio nostálgico de su antigua humanidad. Pero, al final de la película, con su misión cumplida, el presidente de la OCP le dirá: «Buen trabajo, hijo. ¿Cómo te llamas?» Y Robocop responderá: «Murphy», evidenciando que se ha producido un salto cualitativo en su identidad personal.

*Robocop* constituye, además, una insólita parábola crítica sobre la redención, lo que no resulta raro cuando se sabe que Verhoeven asistió desde 1985 a un seminario revisionista acerca de la vida de Jesucristo y planeó un film sobre su vida.<sup>19</sup> En *Robocop* el protagonista perece cruelmente martirizado por una banda de asesinos vinculada al poder, renace luego de una forma distinta, aunque conservando su esencia, e impone su justicia. Por eso Van Scheers ha podido calificarle como un «Jesús Americano».<sup>20</sup> Aunque se trate de un Jesús laico e hiperviolento.

El gran éxito comercial de *Robocop* desencadenó la aparición de *Robocop 2*

(1990), de Irvin Kershner, y de *Robocop 3* (1992), de Fred Dekker, que explotaron de modo pedestre los aspectos más obvios del singular policía robotizado.

## **El niño mecanizado**

*Las aventuras de Pinocho* (*Le avventure di Pinocchio. Storia di un burattino*) se han erigido como un título clásico de la literatura infantil, que nunca ha dejado de interesar también a los adultos. Su autor fue el periodista satírico florentino Carlo Collodi (Cario Lorenzini), quien había traducido en 1875 los cuentos de hadas de Perrault, y

publicó su libro serializado en el semanario infantil *Giornale per i bambini*, que dirigía Ferdinando Martini, desde julio de 1881 a enero de 1883, apareciendo al mes siguiente compilado en un volumen, con ilustraciones de Enrico Mazzanti. A pesar de su obvia voluntad didáctica, el satirista no pudo evitar que en su texto apareciese entreverado su gusto por la crueldad, salpicando además su narración —inspirada en una vieja leyenda toscana— con brillantes intuiciones que hoy excitan el interés de los psicoanalistas. Pronto quedaría patente que el arquetipo de *Pinocho* constituía un mito complejo y

polivalente, que permitiría que el fascismo italiano lo utilizara contra los comunistas, mientras que en la Unión Soviética era visto como un «proletario rebelde».

El origen del muñeco es ya hartamente enjundioso. Al igual que Adán creado de la materia inanimada, del barro, Pinocho nació de un trozo de madera dotado de vida, lo que coloca su nacimiento bajo el signo del animismo y prepara su ulterior evolución de lo vegetal a lo animal. Cirlot nos informa de que la madera es un símbolo clásico de la madre,<sup>21</sup> lo que es lógico, al ser la madera una materia prima natural, forma de la arcaica vida vegetal. El carpintero

maese Cereza, que ha encontrado la asombrosa madera parlante, la regala a su colega Geppetto, quien la usa para fabricar un muñeco. Y llama la atención que el primer signo de vida de su juguete radique en sus ojos, que se mueven y le miran, como ocurría también con el humanoide construido por el doctor Frankenstein. Se diría, a raíz de esta iniciativa, que el mundo cobra entonces vida y sentido para el muñeco, si aplicamos el principio de Berkeley *essi est percipi*.

Toda la novela de Collodi gira en torno a la ambigua y atípica identidad del protagonista, quien al igual que Robocop es a la vez sujeto y objeto. Una

de las primeras iniciativas de Pinocho, hambriento, es intentar abrir una olla, pero no puede levantar su tapa porque se trata de una olla pintada en la pared. Este sorprendente episodio acerca de la deficiente aculturación del muñeco anticipa el famoso *Ceci n'est pas une pipe* de Magritte y no pocos debates semióticos del siglo venidero acerca de la distinción entre referencialidad, percepción y representación. Los muñecos de títeres le reconocerán pronto como su hermano y cuando se duerme junto al fuego se le queman los pies sin causarle dolor, pero Pinocho, además de poder hablar, padecerá también, sorprendentemente, hambre y

fiebre, podrá comer y tendrá sueños, como los niños. Estas características contradictorias sirven para preparar su metamorfosis final, dando el salto a la carnalidad. En un cierto momento Collodi expresa muy bien las contradicciones que vive el protagonista, al escribir que, en un raptó de tristeza, «intentó arrancarse los cabellos; pero, como sus cabellos eran de madera, ni siquiera pudo darse el gusto de enredar en ellos los dedos». [22](#)

Y el engaño de que es víctima en una ocasión Pinocho, haciéndole creer que si planta unas monedas bajo tierra se multiplicarán, reitera la confusión entre vida vegetal y materia en la que Pinocho

está preso como personaje.

El libro de Collodi es, en su mayor parte, un relato de las travesuras y actos de indisciplina de Pinocho, lo que le aproxima al universo literario de la picaresca, transportado a la arena narrativa de lo maravilloso. El goce producido por la transgresión del orden establecido es un tema recurrente en las tres cuartas partes del libro, aunque generalmente se produce por ignorancia o imprudencia del protagonista. La primera gran falta de Pinocho es cometida contra su padre, como le ocurrió a Adán con Yahvé. Geppetto vende su raída casaca para poder comprar un abecedario para que

Pinocho aprenda a leer, pero el muñeco lo vende para poder ir al teatro de títeres. Por eso, Collodi proporciona una conciencia extracorporal a Pinocho, en forma de un grillo parlante (conocido en inglés como Jimmy Cricket y en España, a veces, como Pepito Grillo). Al ser un niño sin alma (o sin conciencia) necesita del apoyo de esta especie de ángel de la guarda laico o de superego, al que ciertamente hace poco caso. En la versión cinematográfica de Walt Disney la respetabilidad moral del grillo estará representada figurativamente por una levita y una chistera que le confieren un aspecto burgués. Entre las transgresiones

morales más famosas que comete Pinocho figuran sus mentiras que, como es sabido, le hacen crecer la nariz. La nariz que crece desmesuradamente al mentir expresa simbólicamente el miedo universal a que cuando mentimos se nos note en la cara.

De manera que a la gran metamorfosis gratificadora final, que le convierte en un niño de carne, le preceden dos metamorfosis punitivas, con el crecimiento de su desmesurada nariz y con la aparición metonímica de unas orejas de burro, que anticipan su conversión en asno, por haber desertado de las aulas escolares. No obstante, el burro es un animal mamífero, lo que

supone un ascenso en la escala biológica a partir de la madera y, de hecho, este nuevo estatuto estaba preludiado en un episodio anterior, cuando un campesino lo apresaba y lo utilizaba como perro guardián de sus campos. Pero su conversión en burro supone una «evolución desviante», como castigo por sus faltas, que la purificación posterior por el agua del mar anula y restaura el estado original. *Las aventuras de Pinocho* se inscribe así netamente en el género clásico de los cuentos de metamorfosis, aunque con alguna característica peculiar. El príncipe a quien un maleficio convierte en sapo y finalmente vuelve a ser

príncipe ofrece el modelo canónico de metamorfosis en tres estadios. Éste no es el caso de Pinocho, que pasa de ser muñeco de madera a ser niño de carne, discurriendo propiamente por un camino de perfección, sin padecer una regresión.

Esto nos lleva también al peculiar estatuto familiar de Pinocho. Geppetto siempre le llama hijo y Pinocho se refiere a él como padre, a pesar de carecer de relación biológica. Pero muy pronto Geppetto desaparece del relato, centrado en las andanzas de un errabundo Pinocho, lo que sugiere dos consideraciones. La primera es que Geppetto representa al padre débil o

ausente, lo que explica en buena parte las travesuras del protagonista descontrolado. Pero las andanzas del descarriado Pinocho pueden ser también leídas como una búsqueda inconsciente del padre perdido, tema universal que suele asociarse al de la búsqueda de una identidad. Y cuando Pinocho es ahorcado, en su agonía prorrumpe en una expresiva lamentación de resonancias evangélicas: «¡Oh, padre mío! ¡Si estuvieras aquí!»<sup>23</sup> (Mateo, 27: 46; Marcos, 15: 34).

El reencuentro definitivo y feliz de Pinocho con su padre Geppetto se produce en el interior del vientre de un tiburón gigante, un animal que ya el

primer ilustrador de la historia, Enrico Mazzanti, representó con aspecto de una ballena, tal como haría el más famoso de sus ilustradores, Attilio Musino, cuya iconografía para la edición de 1911 se convirtió en canónica en la fijación del mito, por no mencionar el influyente film de Walt Disney. El vientre de este animal aparece ante el lector con un estatuto ambivalente. Por una parte, sugiere el útero que Pinocho no conoció en el origen de su vida. Pero, por otra, aparece también como un purgatorio por sus muchas travesuras, en la tradición del profeta Jonás castigado por Jehová. Pero Pinocho se encuentra también con Geppetto en su interior, acaso encerrado

allí en simbólico castigo como padre abdicante o negligente. Pero el muñeco consigue sacar (salvar) a su padre, redimiéndose con este acto de su condición de hijo rebelde y pródigo. Después de salvar al padre Pinocho se reconcilia también con el grillo parlante, se hace laborioso y en adelante mantendrá al anciano Geppetto.

Tampoco tiene Pinocho una madre biológica, pero esta función la cumple simbólicamente en el relato el Hada de cabellos azules (del color del cielo), que constituye la sublimación del arquetipo materno. Pinocho la ha conocido como niña, pero como el muñeco no envejece, tiempo después el

Hada podrá decirle: «Me dejaste niña y ahora me encuentras mujer, tan mujer que casi podría ser tu mamá.»<sup>24</sup> A partir de este instante Pinocho le llamará mamá, de modo que la niña de cabellos turquesa cambia su estatuto simbólico de hermana, explicitado por ambos en la primera parte, por el de madre de Pinocho. Al final del libro Pinocho le ayudará económicamente, igual que ha hecho con su padre. Y será entonces el Hada la que ejerza en el desenlace de auténtica mamá biológica al convertirle, durante su sueño, en un niño de verdad.

El final moralizador, en el que Pinocho se transforma durante su sueño en un niño de carne, se ha atribuido

generalmente al editor Poggi, pero es muy coherente con el desarrollo de la historia, tanto si se contempla como un «camino de perfección», como un «rito de iniciación», o como una «novela de redención». Siguiendo el principio evolucionista, el objeto vegetal asciende a sujeto humano, un niño de cabello castaño y ojos celestes, color minoritario pero de connotaciones espirituales en su país. El sueño profundo durante el cual se produce el prodigio hace pensar en el sueño de Adán del que surgió Eva, lo que nos introduce de lleno en las connotaciones religiosas de su gratificadora metamorfosis.

Con su transmutación de objeto en sujeto Pinocho es premiado por su laboriosidad y generosidad adquiridas, tras sus muchas travesuras en la primera parte del libro. Podría decirse que el Pinocho hedonista se ha transmutado en un Pinocho ascético y por ello es premiado. Pero hay que recordar que la tradición religiosa ascética considera al cuerpo como algo vil y corrompido, que debe ser maltratado y humillado. Congruentemente, el pecador cuerpo de madera del muñeco es desechado y sustituido por otro de calidad superior. La redención de Pinocho obedecería, en tal caso, a un ascetismo productivo y práctico, con su sentido del sacrificio

volcado hacia el altruismo. Pero a lo que más se aproxima la metamorfosis prodigiosa de Pinocho es a algunas creencias religiosas orientales. *Tao* significa en chino «la Vía» y tiene muchas formulaciones en las culturas religiosas asiáticas. En el hinduismo se habla de la «Vía del conocimiento» (*Inana-marga*, en sánscrito) y en la cultura hebrea la Vía se llama *halaja*, término que indica progresión o conversión. Las reencarnaciones progresivas del budismo constituyen un itinerario de perfección que conduce al nirvana y en el zen los maestros se refieren al *satori* [relámpago de iluminación]. El caso de Pinocho

constituye, en la cultura cristiana, un excelente ejemplo de «vía de perfección» debidamente premiada al final.

Pero en un libro tan sorprendente como el de Collodi las piruetas intelectuales llegan hasta su última página, planteando implícitamente la pregunta de si el cambio producido durante el sueño es una metamorfosis o una sustitución. La respuesta la da el propio Collodi al explicar que el niño Pinocho encuentra en una silla de su casa el cuerpo inanimado del muñeco de madera. De modo que la sustitución del viejo muñeco por el nuevo niño supone una creación o parto por parte del Hada

y no una metamorfosis del viejo monigote, que sigue perdurando sin vida. El Hada no ha hecho más que resolver una contradicción ontológica y restablecer la dicotomía vivo-inerte en cuya confusión se basa la historia. Y con esta pirueta final Las aventuras de Pinocho se cierran sobre el abismo del *Doppelgänger*, con el que hemos comenzado este libro.

La productora romana Cines llevó por vez primera esta novela a la pantalla en 1911, con el título *Pinocchio*, dirigido por Giulio Cesare Antamoro y con el popular cómico Polidor (Ferdinand Guillaume) en el papel protagonista. Añadió algunos episodios

fantasiosos, como la captura de Geppetto y Pinocho por unos indios, que nombran al muñeco jefe de su tribu. Sobre su desenlace ha escrito Gian Piero Brunetta que «la moral final está en línea con la de muchos dramas sociales contemporáneos y el cambio de Pinocho, gracias a su trabajo, no es tanto de muñeco a hombre, como de proletario a pequeñoburgués».<sup>25</sup> Pero la versión cinematográfica más recordada es la que produjo Walt Disney en 1940 con dibujos animados, con un coste de tres millones de dólares y rodada enteramente utilizando la truca multiplana, que permite disponer de fondos independientes y crear una

profundidad de la imagen más convincente. La versión de Disney ofrece algunas diferencias importantes con el original literario y, así, Geppetto reza para que su recién creado Pinocho se convierta en niño y aquella misma noche el muñeco inerte cobra animación, por obra del Hada Azul. Mientras que su conversión final en niño se produce como su resurrección, tras salvar a Geppetto y morir a causa del naufragio en el episodio de la ballena, aunque su diseño como ser humano no posee la graciosa inspiración que sus dibujantes infundieron al muñeco de madera. Resultó también *Pinocho* la película más terrorífica de Walt Disney, y por

ello controvertida para muchos pedagogos, tal vez porque, en opinión de Schickel,<sup>26</sup> contenía bastantes referencias autobiográficas a la frustrada infancia de su productor, cuyas angustias infantiles se proyectaron en este film.

En 1971 Luigi Comencini rodó en coproducción ítalo-francesa un notable *Pinocchio*, que modificó profundamente la historia original, pues Geppetto (Nino Manfredi), cansado de su soledad, tallaba un muñeco de madera para que le hiciese compañía y muy poco después se convertía en niño (Andrea Balestri), sin esperar al final de la historia. El muñeco fabricado por Geppetto se transforma en

niño durante su primera noche por obra del Hada Azul (Gina Lollobrigida), quien comparece en el taller del carpintero y le advierte, no obstante, de que si se porta mal lo transformará de nuevo en muñeco de madera. La rápida conversión de Pinocho en niño permite a Comencini dar un tratamiento más realista a la acción, que despliega un vivaz retablo social de época. El hada cumple su amenaza y Pinocho sufre como castigo, a lo largo de la película, cuatro regresiones al primitivo estado objetal, la última de ellas cuando es lanzado al mar como burro, emergiendo del agua como muñeco de madera. La película termina cuando Geppetto y

Pinocho consiguen escapar del interior del tiburón (que más parece una ballena) y un amistoso atún les conduce sobre su lomo hasta la playa. Se escamotea así el premio final del hada, por innecesario, pero queda sobreentendido que la condición humana de Pinocho se ha convertido en permanente. La película fue premiada en el Festival de Moscú de 1973.

De 1978 fue una producción televisiva homónima de Ben Sharpsteen y Hamilton Luske, mientras Filmation Studios intentó continuar la obra de Walt Disney con el largometraje de dibujos animados *Pinocchio and the Emperor of the Night* (1987), dirigido por Hal

Sutherland, en el que el protagonista iniciaba ya la acción como niño. De 1996 fue la coproducción anglo-franco-alemana *Pinocho, la leyenda* (*The Adventures of Pinocchio*), de Steve Barron, en la que Martin Landau interpretó a Geppetto, mientras que Pinocho y el grillo eran muñecos animados y no aparecía en cambio el Hada Azul. Geppetto era condenado a una pena de cárcel a causa de las travesuras de Pinocho, pero el malvado titiritero Lorenzini pagaba su multa a cambio de quedarse con el muñeco, quien se escapaba del teatro después de una función para refugiarse en el bosque. En el episodio de la ballena, el

protagonista decía varias mentiras para que su nariz creciera y ensanchara así el esófago del animal para facilitar su fuga. Y al final Pinocho ofrecía madera a Geppetto para que le fabricara una novia.

El mito de Pinocho recibió una inesperada remodelación por parte de Hollywood cuando Steven Spielberg produjo y dirigió *Inteligencia Artificial* (*A. I.*, 2001), basado en un proyecto inicial de Stanley Kubrick, que prolongaba con toda coherencia la propuesta que había formulado cuatro décadas antes con su HAL-9000. En el origen del proyecto se hallaba el relato de Brian W. Aldiss *Los superjuguetes*

durante todo el verano (*Supertoys Last All Summer Long*), publicado en 1969 en *Harper's Bazaar*. A comienzos de los años noventa Kubrick había confeccionado un tratamiento de noventa páginas, escrito en colaboración con el especialista en ciencia ficción Ian Watson y la novelista Sarah Maitland, además de numerosos dibujos para el *story board*. Desde 1979 Kubrick había mantenido una relación continuada con Spielberg en relación con este proyecto, hasta el punto de traspasárselo cuando comprobó que su calendario de trabajo le impedía ocuparse de él, de manera que, al morir el primero, fue producido y dirigido por el segundo. A la luz del

resultado, y de las partes en que la película aparece diferenciada, puede deducirse que Kubrick habría hecho una película más especulativa y teñida de pesimismo, centrada en los problemas de identidad del protagonista y en el conflicto moral que plantea, mientras que Spielberg se decantó por la fábula sentimental, que definió apropiadamente como un «cuento de hadas futurista». Y fue, sobre todo, una revisión spielbergiana del mito de Pinocho en la era cibernética.

La acción de la película transcurre en un mundo futuro, cuando el control de natalidad —debido a la escasez de los recursos naturales— ha obligado a

recurrir a los robots como mano de obra laboral. El matrimonio formado por Henry (Sam Roberts) y Monica Swinton (Frances O'Connor) mantienen a su hijo Martin (Jack Thomas) en estado de coma y criogenizado. Pero el profesor Hobby (William Hurt), una eminencia en el campo de la robótica, propone reemplazar su vacío en la familia con un niño-robot de última generación (Haley Joel Osment), capaz de tener sentimientos, aunque no come ni duerme. De este modo el meca-niño David (pues el mundo se divide en esa época en orgas y mecas, que tienen fecha de caducidad) se incorpora a la familia como hijo adoptivo. Monica duda

bastante antes de pronunciar las palabras que deben producir su impronta e implantar en David su vínculo afectivo. Finalmente lo hace y David ya no le llama desde entonces Monica, sino mamá, y viven felizmente, solazándose, entre otras actividades, con la lectura de Las aventuras de Pinocho. Pero la pareja consigue recuperar al cabo de un tiempo a Martin, su hijo biológico, ya sanado. Sin embargo, los celos, la competitividad, la malicia y las provocaciones de Martin y de otros niños se aprovechan de la inocencia de David. Dos episodios abren particularmente una crisis en la célula familiar. En uno, Martin incita a David a

cortar un mechón de pelo de su madre cuando duerme y es sorprendido con las tijeras en la mano junto a ella, en una situación que sugiere un intento de asesinato. En otro, David es herido en la mano por un niño y se refugia detrás de Martin, agarrándole y precipitándose los dos al fondo de una piscina, en la que Martin está a punto de ahogarse.

Tras estos disgustos la pareja decide desembarazarse de David y como les da pena llevarlo a la trituradora, como está obligado, Monica le abandona en un bosque en compañía del cariñoso osito mecánico Teddy. En el bosque habitan otros robots desechados o maltrechos, y David y Teddy se unen a ellos,

estableciendo una relación especialmente estrecha con el mecagigolo Joe (Jude Law). Pero son capturados por unos cazadores de robots que recorren la zona en un globo que simula la luna. Una vez apresados son utilizados como víctimas en la Fiesta de la Carne-Festival de la Vida, en un coliseo repleto de público vociferante, en el que su destrucción se convierte en un espectáculo sensacionalista para las masas. La singularidad infantil de David, en la que repara una niña espectadora, hace que el público le perdone la vida. David va con Gigolo Joe a Rouge City a consultar al doctor Know el paradero del Hada Azul (del

cuento de Collodi), para que le convierta en un niño de verdad. El doctor Know les informa de que está en Manhattan, isla inundada por el deshielo de los casquetes polares.

Joe y David van a Manhattan, pero el primero es capturado por la policía, mientras David llega hasta el gabinete del doctor Hobby, su creador, en donde destruye su *Doppelgänger* y visita el taller de producción de niños robot. Decepcionado, se tira al fondo del mar y va a parar a las ruinas submarinas de Coney Island. En ellas encuentra la atracción de Pinocho y llega hasta la estatua del Hada Azul, que tiene el rostro de Monica, su madre adoptiva. Le

implora que le convierta en un niño y su mirada queda prendida en la de ella durante años, hasta que pierde toda animación y se convierte en un objeto inerte. Dos mil años después llegan unos extraterrestres a la Tierra, le encuentran, le devuelven la animación y exploran su memoria. David les pide que el Hada Azul le transforme en niño, pero los extraterrestres le explican sus limitaciones, aunque le reconocen el orgullo de ser «el primero de tu especie». David quiere ver también a su madre, pero los extraterrestres sólo podrán hacerla reaparecer si disponen de su ADN. Afortunadamente, el osito Teddy conserva aquel rizo de pelo que

David le cortó una noche, lo que permitirá la reaparición de Monica, aunque sólo por un día, pues las personas así recuperadas desaparecen cuando empiezan a dormir. David acepta la condición y vive un día feliz junto a su madre reaparecida. Al final de la jornada Monica está muy cansada, se mete en cama y por vez primera él también se duerme, esta vez junto a ella. Teddy se encarama al lecho y mira cómo duermen felices.

*Inteligencia Artificial* recupera el tema de Pinocho a partir del momento en que David formula el deseo de convertirse en niño, mediada la película. Antes de este momento Spielberg ha

desarrollado con su David —nombre bíblico por antonomasia— una serie de temas ajenos al imaginario de Collodi, sin que el osito Teddy que le acompaña pueda parangonarse tampoco al grillo parlante de su novela. Son temas bastante característicos de Kubrick, como la implantación de sentimientos como prótesis cibernética, con todas sus consecuencias, pues los robots emocionales se convierten en seres afuncionales para la realidad social y afectiva del mundo humano y en víctimas de su egoísmo, mezquindad o irresponsabilidad. Debe recordarse aquí la vieja idea de Clarke de mostrar a los avanzados extraterrestres como seres

mecánicos y a los seres orgánicos como formas degradadas o repelentes. En pocas palabras, la película expone en su primera parte una mirada crítica ante el desequilibrio entre el progreso científico y el progreso moral, denunciando la irresponsabilidad egoísta de los humanos al crear unos entes a los que, al dotarles de vida emocional pero sin tratarles como sujetos humanos, les abocan a la infelicidad.

El injerto de los temas de Collodi, en la segunda parte, acentúa acusadamente el registro sentimental de la película y pivota especialmente sobre el amor materno negado y la búsqueda

edípica, pues el amor materno (el Hada Azul tiene el mismo rostro de su madre adoptiva) es el que puede conceder la identidad humana a la que el protagonista aspira. Al final Spielberg, tras recuperar a los extraterrestres angélicos que nos había presentado en Encuentros en la tercera fase (*Close Encounters of the Third Kind*, 1977), comete una trampa. La trampa consiste en que la madre que le proporcionan durante unas horas los extraterrestres a David es una madre virtual, mientras que David sigue siendo un robot emocional real, con un amor real hacia la madre ausente y que seguirá ausente tras su breve reaparición virtual. Es

cierto que Spielberg, adentrado ya en el terreno de lo maravilloso, decide que David se duerma por vez primera junto a Monica, convirtiendo así el productor de Dreamworks al sueño en vida, en el sentido de que el mundo de los sueños es más potente o gratificador que la ingrata o frustrante vigilia. También en esta conclusión se aparta notablemente Spielberg de Collodi, cuya historia finalizaba apostando precisamente por la vida y no por los sueños que el protagonista había dejado atrás.

*Inteligencia Artificial* evidencia así una vez más, en definitiva, la labilidad metamorfoseante de los arquetipos míticos tradicionales, en las operaciones

de trasvase mediático y por la voluntad autoral de acomodación de su modelo originario a una época y a una sociedad distintas de las que le vieron nacer.

# XVI. Un claro en la floresta

Tras este paseo a lo largo de variados «bosques narrativos», por retomar la afortunada imagen de Umberto Eco,<sup>1</sup> se impone un alto reflexivo en un claro de la floresta. El paseo se ha iniciado en 1814 con la desventura de Peter Schlemihl, en el linde de lo fantástico, según la clásica caracterización de Todorov,<sup>2</sup> y ha desembocado, con Pinocho, en el ámbito de lo maravilloso, acomodado más de

un siglo después a los códigos fantacientíficos del cine norteamericano contemporáneo. El paseo ha sido largo y variado, pero en el paisaje se pueden reconocer algunas constantes, pues si bien todos los pinos y helechos que hemos encontrado en el paseo son distintos, no por ello dejan de ser siempre pinos y helechos. Los protagonistas de las narraciones son artefactos culturales, son personas virtuales que ocupan la cúspide en la jerarquía literaria canónica formada por tipos, caracteres y personajes, en una escala de creciente individualidad y profundidad. En la base de la pirámide se halla el tipo, casi siempre

estereotipo, término procedente del léxico de los impresores y que sugiere uniformidad repetitiva. En la cúspide se halla el personaje (del latín *personam*, máscara del actor), sujeto investido de una fuerte individualidad o singularidad y, muchas veces, fundador de una estirpe de descendientes o de variantes de su modelo original. En el teatro griego, una treintena de máscaras permitían representar todos los personajes posibles, sin que su público percibiera limitación o monotonía en ello. Y sus protagonistas aspiraban a provocar, como los actuales, un movimiento de *simpátheia* en su audiencia, de identificación con sus sentimientos. Esta

motivación no ha cambiado.

Entre el *telling* del narrador y el *showing* del dialoguista se construye sobre el papel el cuerpo simbólico y virtual del personaje de ficción. Estos entes comparecen en el texto caracterizados por su nombre, con frecuencia por su aspecto (Carmen, Capitán Ahab, Sherlock Holmes), por sus diálogos, en ocasiones por sus pensamientos, siempre por sus comportamientos y a veces por sus gestos y hasta por su pasado (doctor Moreau, Ayesha, el Hombre Enmascarado). A veces no hay apariencia física, pero sí un pasado espeso o tenue (Auguste Dupin), aunque

puede haber apariencia sin pasado (Balduin, Barbarella). Unas veces el protagonista ofrece a otros personajes una descripción de su apariencia (el invisible doctor Griffin) y otras veces la omite (Severin von Kusiemski en su confesión autobiográfica). En ocasiones no hay expresión de pensamientos (como en Antinea o Drácula, descritos desde su exterior por narradores subjetivos), o bien la exposición de sus pensamientos tiende a estar hipertrofiada (Raskólnikov, Josef K).

En los medios figurativos, como los cómics y el cine, la apariencia física y el lenguaje facial y gestual adquieren un relieve preeminente, tan importante que

pueden hacer irrelevante la explicitación de los pensamientos o del pasado del personaje. Pero a veces en su pasado visto (Rick en París) o no visto (Hank Quinlan, Norma Desmond) está también la clave de su conducta presente. Y, en todos los casos, el autor selecciona estratégicamente lo dicho o mostrado al lector/espectador y lo no dicho o no mostrado, inferido en tal caso por su obviedad o irrelevancia, o bien astutamente ocultado para favorecer el interés de la intriga. Es decir, eliminado por su excesiva irrelevancia o por su gran relevancia argumental.

Como hemos visto, de un texto matricial puede derivar también una

verdadera cascada de versiones, como las relecturas o reelaboraciones cinematográficas que se han efectuado a lo largo de los años de *Carmen*, de *Frankenstein* o de *Drácula*. Suelen ser derivaciones bastante fantasiosas o reinventiones heterodoxas, pues las sustancias semióticas y las exigencias expresivas de cada medio son distintas y presionan en favor de estrategias narrativas diferentes. Pero las variantes mediáticas o geográficas de cada arquetipo acaban por tejer redes intrafamiliares de cada uno de los modelos, a modo de espesos rizomas que configuran un corpus mitológico característico. Y el personaje deja

entonces de ser el que se forjó en el texto original, para convertirse en una constelación con muchos rostros y muchas voces. Seguramente más personas asocian actualmente el monstruo de Frankenstein al maquillaje famoso que elaboró Jack Pierce para Boris Karloff que al texto de Mary Shelley, del mismo modo que el Pinocho de Walt Disney ha acabado por ser más familiar que el que dibujó Enrico Mazzanti para su edición original italiana.

Se ha consumido bastante tinta en el debate sobre si los personajes son hijos del contexto social en que vivió su autor, de su propia biografía, o bien derivados

de otros textos previos o contemporáneos. La tradición marxista ha puesto habitualmente el acento en el contexto social de la creación, llegando a la simplificación de considerar las obras de arte como una mera superestructura, derivada de la estructura socioeconómica a modo de reflejo. Pero ya hemos aprendido a desconfiar de las sobreinterpretaciones ideológicas, como la que hace Susan Hayward, por ejemplo, al atribuir la decadencia del género cinematográfico sobre vampiros en la década de 1980 al impacto negativo de la contagiosa plaga del sida.<sup>3</sup> Los semiólogos han puesto en cambio el acento en la intertextualidad,

en la influencia o diálogo entre diversos textos. En el debate entre contextualistas e intertextualistas hay que concluir que ninguna de estas dos opciones teóricas es enteramente falsa ni enteramente verdadera, pues existen personajes de ficción muy intertextuales y poco contextuales, y viceversa. Josef K es seguramente más contextual que intertextual y el conde Drácula más intertextual que contextual. Y ni una intertextualidad fuerte significa necesariamente falta de originalidad, ni una contextualidad social muy arraigada significa necesariamente falta de imaginación. Hay que recordar, para concluir, que Aristóteles ya distinguió el

realismo de la verdad poética, que es la que importa en el arte. La segunda, asociada al concepto de verosimilitud, reivindica la autonomía del universo estético y con ella, hoy como ayer, el autor persigue dirigirse a su público con eficacia, por mediación de sus personajes, pulsando el esperanto de las emociones humanas.

# Notas

1. *Dictionnaire encyclopédique des sciences du langage*, de Oswald Ducrot y Tzvetan Todorov, Seuil, París, 1972, p. 288. <<

2. «La rimpatriata degli archetipi»,  
de Umberto Eco, en *Michael Curtiz*, de  
Orio Caldiron, ed., Meridiana, Roma,  
1992, p. 69. <<

3. *Anatomía de la crítica*, de Northrop Frye, Monte Ávila Editores, Caracas, 1977. <<

1. *The Double and the Other. Identity and Ideology in the postromantic fiction*, de Paul Coates, Macmillan Press, Londres, 1988, p. 2.



2. *The Double. A Psychoanalytical Study*, de Otto Rank, Meridian Books, Nueva York, 1971, p. 41, n. 17. <<

3. *Peter Schlemihls wundersame Geschichte*, de Adalbert von Chamisso, Philipp Reclam, Stuttgart, 1993, p. 48.

<<

4. *Ibidem*, pp. 24-25. [<<](#)

5. *Ibidem.*, p. 27. <<

6. *Ibidem*, p. 30. <<

7. *Ibidem*, p. 46. <<

8. *Ibidem*, p. 68. <<

9. *Ibidem*, p. 6. <<

10. *Ibidem*, p. 44. [<<](#)

11. *The Double. A Psychoanalytical Study*, op. cit., p. 24. [<<](#)

12. *Shadows. The Depiction of Cast Shadows in Western Art*, de E. H. Gombrich, National Gallery Publications, Londres, 1995, p. 11. <<

13. *Peter Schlemihls wundersame Geschichte*, op. cit., p. 76. [<<](#)

14. *The Double. A Psychoanalytical Study*, op. cit., p. 4. <<

15. *Ibidem*, p. 6. [<<](#)

16. *Ibidem*, p. 73. <<

17. *From Caligari to Hitler. A Psychological History of the German Film*, de Sigfried Kracauer, Dennis Dobson Ltd., Londres, 1947, p. 30. <<

18. *La société de consommation*, de Jean Baudrillard, S.G.P.P., Paris, 1970, pp. 289-293. [<<](#)

19. *Historia maldita de la literatura. La mujer, el homosexual, el judío*, de Hans Mayer, Taurus, Madrid, 1982, pp. 238-244. <<

20. *The Picture of Dorian Gray*, de Oscar Wilde, Penguin Books, Londres, 2000, p. 72. [<<](#)

21. *The Double. A Psychoanalytical Study*, op. cit., p. 71. [<<](#)

22. *The Picture of Dorian Gray*, op.

cit., p. 28. [<<](#)

23. *Ibidem*, p. 207. <<

24. *Ibidem*, p. 140. <<

25. *Ibidem*, p. 103. <<

26. *Ibidem*, p. 93. [<<](#)

27. *Ibidem*, p. 29. <<

28. *Dictionnaire des mythes littéraires*, de Pierre Brunei, ed., Ed. du Rocher, Paris, 1988, p. 508. <<

29. *Kino. A History of the Russian and Soviet Film*, de Jay Leyda, George Allen and Unwin, Londres, 1973, p. 81.

<<

30. *Amour-erotisme et cinema*, de Ado Kyrou, Le Terrain Vague, Paris, 1966, p. 172. [<<](#)

1. *The Man Who Was Frankenstein*,  
de Peter Haining, Frederick Muller Ltd.,  
Londres, 1979. <<

2. *Frankenstein or the Modern Prometheus*, de Mary Shelley, Penguin, Londres, 1992, p. 51. <<

3. *Ibidem*, p. 52. <<

4. *Ibidem*, p. 57. <<

5. *Ibidem*, p. 54. <<

6. *Ibidem*, p. 55. <<

7. *Guida al cinema dell'Orrore*, de  
Massimo Moscati, Il Formichiere,  
Milán, 1977, p. 24. <<

8. *Frankenstein*, op. cit., p. 126. <<

9. *Ibidem*, p. 127. <<

10. *Ibidem*, pp. 96-97. [<<](#)

11. *Ibidem*, p. 141. <<

12. *Mary Shelley's Monster. The Story of Frankenstein*, de Martin Tropp, Houghton Mifflin and Co., Boston, 1976, p. 40. <<

13. *Frankenstein*, op. at., p. 147. [<<](#)

14. *Ibidem*, p. 57. <<

15. *Ibidem*, p. 25. [<<](#)

16. *Ibidem*, p. 198. <<

17. *The Island of Dr. Moreau*, de H. G. Wells, Signet, Nueva York, 1996, p. 65. <<

18. *Ibidem*, pp. 110-111. [<<](#)

19. *Ibidem*, p. 114. <<

20. *Ibidem*, p. 114. <<

21. *Ibidem*, p. 128. <<

22. *Ibidem*, p. 120. [<<](#)

23. *Ibidem*, p. 118. <<

24. *Ibidem*, p. 152. <<

25. *Ibidem*, p. 115. <<

26. «Afterword» de Brian W. Aldiss, en *The Island of Dr. Moreau*, p. 215. <<

27. *The Island of Dr. Moreau*, op. cit., p. 163. <<

1. *Carmen*, de Prosper Mérimée,  
Livres de Poche, Paris, 1996, p. 94. <<

2. *La femme et le pantin*, de Pierre Louys, Albin Michel, Paris, 1981, p. 49.



3. *Carmen*, op. cit., p. 120. <<

4. *Ibidem*, pp. 94-95. <<

5. *Ibidem*, p. 138. [<<](#)

6. *Diccionario de mitos*, de Carlos García Gual, Planeta, Barcelona, 1997, p. 97. <<

7. *Le Cinema. Notre métier*, de Jacques Feyder, Pierre Cailleux Éditeur, Vésenaz-près-Genève, 1946, pp. 52-53.

<<

8. *La vida de un hombre*, de Raoul Walsh, Grijalbo, Barcelona, 1982, p. 225. <<

9. *Erdgeist, Die Büchse der Pandora, Tragödien*, de Frank Wedekind, Goldmann, 1995, p. 123. <<

10. *Ibidem*, p. 150. <<

11. *Ibidem*, p. 81. <<

12. *Ibidem*, p. 118. <<

13. *Ibidem*, p. 112. <<

14. *Ibidem*, p. 117. <<

15. *Historia maldita de la literatura. La mujer, el homosexual, el judío*, op. cit., 1982, p. 124. <<

16. «Cinematheque», en *L'Avant-Scenedu Cinema*, n.º 257, 1 de diciembre de 1980, 1/23. [<<](#)

17. «Pabst y Lulú», en *Lulú en Hollywood*, de Louise Brooks, Ultramar, Barcelona, 1983, p. 118. <<

18. *Amour-erotisme et cinéma*, op.  
cit., p. 284. <<

19. *Fun in a Chinese Laundry*, de Josef von Sternberg, Macmillan, Nueva York, 1965, p. 230. <<

20. *Marlene Dietrich par Marlene Dietrich*, Bernard Grasset, Paris, 1984, p. 64. <<

21. *Histoire du cinema*, de Jean Mitry, tomo IV, Ed. Universitaires, Paris, 1980, p. 137. [<<](#)

22. *Marlene Dietrich par Marlene Dietrich*, op. cit., p. 66. [<<](#)

23. *Memorias*, de Leni Riefenstahl,  
Lumen, Barcelona, 1991, p. 84. [<<](#)

24. *L'Avant-Scene du Cinema*, n.º

57, marzo de 1966, p. 6. <<

25. *Josef von Sternberg*, de Marcel Oms, *Anthologie du Cinema* n.º 70, diciembre de 1970, p. 521. <<

26. *From Caligari to Hitler. A Psychological History of the German Film*, de Sigfried Kracauer, Dennis Dobson Ltd., Londres, 1947, p. 217. <<

27. *Histoire du cinema mondial des origines a nos jours*, de Georges Sadoul, Flammarion, Paris, 1966, p. 158. <<

28. «El mito de la mujer fatal en el cine de Hollywood de los años 40», de Eva Parrondo Coppel, en *Mitos. Actas del VII Congreso Internacional de la Asociación Española de Semiótica*, vol. III, 2000, p. 319. <<

29. «Chutes de reins et autres Niagara», en *Quest ce-que le cinema?*, de André Bazin, tomo III, Éd. Du Cerf, París, 1961, p. 61. <<

30. *Panorama del cine negro*, de Raymond Borde y Étienne Chaumeton, Losange, Buenos Aires, 1958, p. 107. <<

31. *Le mythe de la femme dans le cinema américain*, de Jacques Siclier, Ed. Du Cerf, Paris, 1956, p. 157. <<

32. *The Films of Marilyn Monroe*, de Michael Conway y Mark Ricci, The Citadel Press, Secaucus, 1964, p. 97. <<

33. Entrevista con Henry Hathaway en *Film Ideal*, n.º 140, 15 de marzo de 1964, p. 187. [<<](#)

34. *Lolita*, de Vladimir Nabokov,  
Penguin, Londres, 2000, p. 166. [<<](#)

35. *Ibidem*, p. 287. [<<](#)

36. *Kazan par Kazan. Entretiens avec Michel Ciment*, Stock, Paris, 1973, p. 131. [<<](#)

1. *Moby Dick*, de Herman Melville,  
Penguin, Londres, 1994, pp. 114-115. <<

2. *Ibidem*, p. 527. [<<](#)

3. *Ibidem*, p. 167. [<<](#)

4. *Ibidem*, p. 307. <<

5. *Ibidem*, pp. 182, 184, 254. [<<](#)

6. *Ibidem*, p. 350. [<<](#)

7. *Ibidem*, p. 197. [<<](#)

8. *Ibidem*, p. 190. <<

9. *The Double and the Other. Identity and Ideology in Post-romantic Fiction*, op. cit., p. 111. <<

10. *Moby Dick*, op. cit., p. 167. [<<](#)

11. *Ibidem*, p. 349. <<

12. *Ibidem*, p. 530. <<

13. *Ibidem*, p. 129. [<<](#)

14. *Ibidem*, p. 157. <<

15. *Ibidem*, pp. 92-93. [<<](#)

16. *Ibidem*, p. 462. [<<](#)

17. *Ibidem*, p. 315. <<

18. *Ibidem*, p. 166. <<

19. *Ibidem*, p. 170. [<<](#)

20. *Ibidem*, p. 478. [<<](#)

21. *Ibidem*, p. 524. [<<](#)

22. *Ibidem*, p. 527. [<<](#)

23. *An Open Book*, de John Huston,  
Alfred A. Knopf, Nueva York, 1980, p.  
251. <<

24. *John Huston*, de Robert Benayoun, Seghers, Paris, 1966, p. 80.

<<

25. *Pour un neuvième art. La bande dessinée*, de Francis Lacassin, Union Générale d'Éditions, Paris, 1971, p. 282.

<<

26. «Il disegno sublime», en *Enciclopedia del fumetto* I, Milano Libri Edizioni, Milán, 1969, p. 69. <<

27. «Gli stivali di Flash Gordon», en  
*Enciclopedia del fumetto* I, p. 67. [<<](#)

28. He efectuado un análisis mitológico pormenorizado de las tres películas protagonizadas por Indiana Jones en *Espejo de fantasmas. De John Travolta a Indiana Jones*, Espasa, Madrid, 1993, pp. 207-218. <<

1. *Alice's Adventures in Wonderland*, en *The Annotated Alice*, edición de Martin Gardner, Penguin Books, Harmondsworth, 1970, p. 128.

<<

2. *Ibidem*, pp. 28-29. <<

3. *Ibidem*, p. 37. <<

4. *Ibidem*, p. 126. [<<](#)

5. *Ibidem*, p. 153. [<<](#)

6. *Ibidem*, p. 147. <<

7. *Ibidem*, p. 159. [<<](#)

8. *Through the Looking-Glass*, en  
*The Annotated Alice*, op. cit., p. 206. [<<](#)

9. *Ibidem*, p. 269. [<<](#)

10. *Alice Adventures in Wonderland*,  
en *The Annotated Alice*, op, cit, p. 84. <<

11. *Ibidem*, p. 80. [<<](#)

12. *Ibidem*, p. 138. <<

13. *Through the Looking-Glass*, en  
*The Annotated Alice*, op. cit., p. 290. <<

14. *Ibidem*, p. 239. <<

15. *Ibidem*, p. 307. <<

16. *Of Mice and Magic. A History of American Animated Cartoons*, de Leonard Maltin, New American Library, Scarborough, 1980, p. 73. <<

17. *Walt Disney*, de Maurice Bessy,  
Seghers, Paris, 1970, p. 60. <<

18. «Introduction» a *The Annotated Wizard of Oz*, Clarkson N. Potter Inc., Nueva York, 1973, p. 96, nota 9. [<<](#)

19. «Por las maravillas que hace», epílogo de Ray Bradbury a *El mago de Oz*, de Frank L. Baum, Galaxia Gutenberg/Círculo de Lectores, Barcelona, 2000, pp. 210-211. <<

20. Los volúmenes que Baum publicó posteriormente sobre el tema son: *The Marvellous Land of Oz* (1904), *Ozma of Oz* (1907), *Dorothy and the Wizard of Oz* (1908), *The Road to Oz* (1909), *The Emerald City of Oz* (1910), *The Patchwork Girl of Oz* (1913), *TikTok of Oz* (1914), *The Scarecrow of Oz* (1915), *Rinkitink in Oz* (1916), *The Lost Princess of Oz* (1917), *The Tin Woodman of Oz* (1918), *The Magic of Oz* (1919) y el postumo *Glinda of Oz* (1920).<<

21. *The Annotated Wizard of Oz*, op. cit., p. 86, nota 7.[<<](#)

22. *Ibidem*, p. 269. [<<](#)

23. *Ibidem*, p. 269. [<<](#)

24. *Ibidem*, p. 270. [<<](#)

25. *Ibidem*, pp. 276-277. [<<](#)

26. *Ibidem*, p. 277. [<<](#)

27. *Ibidem*, pp. 278-279. [<<](#)

28. *Ibidem*, p. 195. <<

29. *Ibidem*, p. 222. <<

30. «Introduction», en *The Annotated Wizard of Oz*, op. cit., p. 75.

<<

31. *The Annotated Wizard of Oz*, op.

cit., p. 104. [<<](#)

32. *Judy Garland*, de Noel Simsolo,  
*Anthologie du Cinema*, n.º 57, julio de  
1970, p. 343. [<<](#)

33. *The Wizard of Oz*, de Salman Rushdie, British Film Institute, Londres, 1993, pp. 14 y 17. <<

34. *Understanding Media. The Extensions of Man*, de Marshall McLuhan, McGraw-Hill Book Company, Nueva York, 1965, p. 167. <<

35. *I fumetti*, de Gaetano Strazzulla,  
Sansoni, Florencia, 1970, p. 139. <<

36. *Pour un neuvième art. La Bande Dessinée*, de Francis Lacassin, Union Générale d'Éditions, 1971, p. 100. <<

37. Winsor McCay. *His Life and Art*,  
de John Canemaker, Abbeville Press,  
Nueva York, 1987, p. 94. <<

38. *Ibidem*, p. 94. [<<](#)

39. *Film and the Narrative Tradition*, de John L. Fell, University of California Press, Berkeley-Los Angeles, 1986. <<

40. *La interpretación de los sueños*, de Sigmund Freud, en *Obras completas*, tomo I, Biblioteca Nueva, Madrid, 1948, p. 271. <<

1. *Crimen y castigo*, de Fiódor Dostoievski, traducción y edición de Isabel Vicente, Cátedra, Madrid, 2000, p. 94. <<

2. *La carne, la morte e il diavolo*,  
de Mario Praz, Biblioteca Universale  
Sansoni, Florencia, 1986, p. 267. [<<](#)

3. *Crimen y castigo*, op. cit., p. 303.



4. *Ibidem*, p. 380. <<

5. *Ibidem*, p. 544. [<<](#)

6. *Ibidem*, p. 380. [<<](#)

7. *Ibidem*, p. 155. [<<](#)

8. *Ibidem*, pp. 666-667. [<<](#)

9. *Ibidem*, p. 441. [<<](#)

10. *Ibidem*, pp. 441-444. [<<](#)

11. *Ibidem*, p. 665. <<

12. *Ibidem*, p. 549. <<

13. *Ibidem*, pp. 692 y 694. [<<](#)

14. «Las lágrimas del corsario negro», en *El superhombre de masas*, de Umberto Eco, Lumen, Barcelona, 1995, pp. 16-17. <<

15. *Crimen y castigo*, op. cit., p.

573. <<

16. *Ibidem*, p. 602. <<

17. *Ibidem*, p. 671. <<

18. *Fun in a Chinese Laundry*, de Josef von Sternberg, Macmillan, Nueva York, 1965, p. 108. <<

19. *Borges en [y] sobre cine*, de Edgardo Cozarinsky, ed., Fundamentos, Madrid, 1981, pp. 41-42. [<<](#)

20. «M», *El vampiro de Dusseldorf*,  
de Fritz Lang, Aymá, Barcelona, 1964,  
p. 24. <<

21. *M*, de Anton Kaes, British Film Institute, Londres, 1999, p. 25. <<

22. *Más allá del principio del placer*, de Sigmund Freud, en *Obras completas*, tomo I, op. cit., p. 1096. <<

23. «Notes sur le style de Fritz Lang», de Lotte H. Eisner, en *Revue du Cinema*, n.º 5, febrero de 1947. <<

24. *The Films of Fritz Lang. Allegories on Vision and Modernity*, de Tom Gunning, British Film Institute, Londres, 2000, p. 178. <<

25. *From Caligari to Hitler. A Psychological History of the German Film*, op. cit., p. 221. [<<](#)

26. *Mle maudit*, de Michel Marie,  
Nathan, Paris, 1989, p. 91. <<

27. *M*, op. cit., p. 65. [<<](#)

28. *The Films of Fritz Lang*, op. cit.,  
p. 187. <<

29. *From Caligari to Hitler*, op. cit.,  
p. 221. [<<](#)

30. *Der Prozess, de Franz Kafka,*  
Aufbau Taschenbuch Verlag, Berlin,  
1995, p. 121. [<<](#)

31. *Ibidem*, p. 12. <<

32. *Ibidem*, p. 12. <<

33. *Ibidem*, p. 38. <<

34. *Ibidem*, p. 115. <<

35. *La literatura y el mal*, de Georges Bataille, Taurus, Madrid, 1959, p. 117. [<<](#)

36. *Der Prozess*, op. cit., pp. 168 y

162. [<<](#)

37. *Ibidem*, op. cit., p. 142. <<

38. *Ibidem*, op. cit., p. 145. [<<](#)

39. «Franz Kafka. En el décimo aniversario de su muerte», en *Ensayos escogidos*, de Walter Benjamin, Sur, Buenos Aires, 1967, p. 62. <<

40. *Der Prozess*, op. cit, p. 203. [<<](#)

41. «Franz Kafka. En el décimo aniversario de su muerte», en *Ensayos escogidos*, op. cit, p. 64. <<

42. *El mito. Literatura y folklora*, de Eleazar M. Meletinski, Akal, Madrid, 2001, p. 328. <<

43. *Diccionario de religiones*, de Paul Poupard ed., Herder, Barcelona, 1987, pp. 913-914. [<<](#)

44. *Ciudadano Welles*, de Peter Bogdanovich, Grijalbo, Barcelona, 1994, p. 311. <<

45. *The Cinema of Orson Welles*, de Peter Cowie, A. Zwemmer Ltd., Londres, 1965, p. 125. <<

1. *Études de Psychologie sexuelle*,  
de Havelock Ellis, Cercle du Livre  
Précieux, Paris, 1966, tomo VI, pp. 155-  
156. <<

2. *Psychopatia Sexualis*, de R. Von Krafft-Ebing, Payot, París, 1969, p. 241.

<<

3. *Ibidem*, p. 236. [<<](#)

4. *Presentation de Sacher-Masoch*,  
de Gilles Deleuze, Editions du Minuit,  
París, 1967. [<<](#)

5. *Venus im Pelz*, de Leopold von Sacher-Masoch, Insel Verlag, Frankfurt am Main, 1997, p. 64. [<<](#)

6. *Ibidem*, p. 12. [<<](#)

7. *Ibidem*, p. 26. <<

8. *Ibidem*, p. 29. <<

9. *Ibidem*, p. 32. <<

10. *Ibidem*, pp. 36-38. [<<](#)

11. *Ibidem*, pp. 38-39. [<<](#)

12. *Ibidem*, p. 45. [<<](#)

13. *Ibidem*, p. 46. [<<](#)

14. *Ibidem*, p. 47. [<<](#)

15. *Ibidem*, p. 53. <<

16. *Ibidem*, p. 60. [<<](#)

17. *Ibidem*, p. 64. [<<](#)

18. *Diderot y Catalina II: escenas de la corte de Rusia*, de Leopold von Sacher-Masoch, Anagrama, Barcelona, 1971, p. 16. <<

19. *Venus im Pelz*, op, cit., p. 104.



20. *Ibidem*, p. 114. <<

21. *Ibidem*, p. 134. [<<](#)

22. *Ibidem*, p. 136. <<

23. *Ibidem*, p. 136. [<<](#)

24 *Ibidem*, p. 138. <<

25. *Ibidem*, p. 55. [<<](#)

26. *Hitchcock, de Eric Rohmer y Claude Chabrol*, Editions Universitaires, Paris, 1957, p. 128. <<

27. «Rear Window», de Gene D. Philips, en *Films. The International Dictionary of Films and Filmmakers*, de Christopher Lyon, ed., Perigee Books, Nueva York, 1985, p. 385. <<

28. *The Life of Alfred Hitchcock. The Dark Side of a Genius*, de Donald Spoto, Collins, Londres, 1983, p. 346.

<<

29. Hitchcock, op. cit., p. 129. [<<](#)

30. *Hitchcock's Films*, de Robin Wood, A. Zwemmer, Londres, 1965, p. 64. <<

31. *Ibidem*, p. 62. <<

1. *Form and Ideology in Crime Fiction*, de Stephen Knight, Macmillan, Londres, 1980, p. 40. <<

2. *The Murders in the Rue Morgue*, de Edgar Poe, en *The Complete Tales and Poems of Edgar Allan Poe*, Penguin Books, Londres, 1982, p. 144. <<

3. *Ibidem*, p. 145. [<<](#)

4. *La novela policial*, de Boileau-Narcejac, Paidós, Buenos Aires, 1968, p. 33. <<

5. *Ibidem*, p. 39. <<

6. *The Purloined Letter*, de Edgar Poe, en *The Complete Tales and Poems of Edgar Allan Poe*, op. cit., p. 217. [<<](#)

7. *The Murders of the Rue Morgue*,  
en *The Complete Tales and Poems of*  
*Edgar Allan Poe*, op. cit., p. 144. <<

8. *Edgar Poe: Etude analytique*, de Marie Bonaparte, Denoel et Steele, Paris, 1933. [<<](#)

9. *A Study in Scarlet*, en Sherlock Holmes. *The Complete Illustrated Novels, de Arthur Conan Doyle*, Chancellor Press, Londres, 1987, p. 17.



10. *The Final Problem*, en *The Memoirs of Sherlock Holmes*, Penguin, Londres, 1950, pp. 239-240. [<<](#)

11. *The Second Stain*, en *The Return of Sherlock Holmes*, Penguin, Londres, 1981, p. 296; *His Last Bow*, en *His Last Bow*, Oxford University Press, Oxford, 1994, pp. 3 y 168. <<

12. *The Blanched Soldier*, en *The Case-Book of Sherlock Holmes*, Oxford University Press, Oxford, 1999, p. 151.

<<

13. *The Crooked Man*, en *The Memoirs of Sherlock Holmes*, op. cit., p. 151. [<<](#)

14. *The Case-Book of Sherlock Holmes*, op. cit, p. 208. <<

15. *The Memoirs of Sherlock Holmes*, op. cit., p. 250. <<

16. *The Return of Sherlock Holmes*,  
op. cit., p. 84. [<<](#)

17. Black Peter, en *The Return of Sherlock Holmes*, op. cit., p. 139. [<<](#)

18. *The Devil's Foot, en His Last Bow*, Oxford University Press, Oxford, 1994, pp. 68-69. [<<](#)

19. *A Scandal in Bohemia*, en *The Adventures of Sherlock Holmes*, Oxford University Press, Oxford, 1993, p. 21. <<

20. *The Dying Detective*, en *His Last Bow*, op. cit., p. 138. <<

21. *The Norwood Builder*, en *The Return of Sherlock Holmes*, op. cit., p. 46. <<

22. *The Sign of Four*, en *Sherlock Holmes. The Complete Illustrated Novels*, op. cit., p. 111. <<

23. *The Yellow Face*, en *The Memoirs of Sherlock Holmes*, op. cit., p. 35. <<

24. *The Greek Interpreter*, en *The Memoirs of Sherlock Holmes*, p. 179. <<

25. *The Dying Detective*, en *His Last Bow*, op. cit., p. 138. <<

26. *The Devil's Foot, en His Last Bow*, op. cit., p. 94. <<

27. *A Scandal in Bohemia*, en *The Adventures of Sherlock Holmes*, op. cit., p. 5. <<

28. *A Study in Scarlet*, en *Sherlock Holmes, The Complete Illustrated Novels*, op. cit., pp. 11-12. <<

29. *The Cardboard Box, en His Last Bow*, de Arthur Conan Doyle, John Murray and Jonathan Cape, Londres, 1974, p. 72. [<<](#)

30. *The Man with the Twisted Lip*,  
en *The Adventures of Sherlock Holmes*,  
op. cit., p. 138. <<

31. *The Hound of the Baskervilles*,  
Oxford University Press, Oxford, 1998,  
p. 139. <<

32. *The Resident Patient*, en *The Memoirs of Sherlock Holmes*, op. cit., p. 171. [<<](#)

33. *The Crooked Man*, en *The Memoirs of Sherlock Holmes*, op. cit., p. 139. <<

34. *A Study in Scarlet*, en *Sherlock Holmes, The Complete Illustrated Novels*, op. cit., p. 16. <<

35. *The Sign of Four*, en *Sherlock Holmes, The Complete Illustrated Novels*, op. cit., p. 113. <<

36. *Silver Blaze*, en *The Memoirs of Sherlock Holmes*, op. cit., p. 23. [<<](#)

37. *The Hound of the Baskervilles*,

op. cit., p. 25. <<

38. *The Six Napoleons*, en *The Return of Sherlock Holmes*, op. cit., p. 200. <<

39. *Sherlock Holmes y Charles S. Peirce. El método de la investigación*, de Thomas A. Sebeok y Jean Umiker-Sebeok, Paidós, Barcelona, 1987. <<

40. *The Sign of Four*, en Sherlock Holmes, *The Complete Illustrated Novels*, op. cit., p. 115. [<<](#)

41. *Sherlock Holmes y Charles S. Peirce. El método de la investigación*, op. cit., pp. 44-46. [<<](#)

42. *The Beryl Coronet*, en *The Adventures of Sherlock Holmes*, op. cit., p. 268. <<

43. *The Dancing Men*, en *The Return of Sherlock Holmes*, op. cit., p. 56. <<

44. *Mythologie du roman policier*, de Francis Lacassin, Union Générale d'Éditions, Paris, 1974, pp. 82-83. <<

45. *A Case of Identity*, en *The Adventures of Sherlock Holmes*, op. cit., p. 30. <<

46. *The Sign of Four*, en *Sherlock Holmes, The Complete Illustrated Novels*, op. cit., p. 173. <<

47. *The Empty House*, en *The Return of Sherlock Holmes*, op. cit., p. 23. <<

48. *The Sign of Four*, en *Sherlock Holmes, The complete Illustrated Novels*, op. cit., p. 124. <<

49. *The Cooper Beeches*, en *The Adventures of Sherlock Holmes*, op. cit., p. 280. <<

50. «Sul romanzo pohziesco», en *Letteratura e vita nazionale*, de Antonio Gramsci, Einaudi, Turin, 1966, p. 115. <<

51. *La signification présente du réalisme critique*, de Georg Lukács, Gallimard, Paris, 1960, p. 87. <<

52. *Black Peter*, en *The Return of Sherlock Holmes*, op. cit., p. 139. <<

53. *The Three Garridebs*, en *The Case-Book of Sherlock Holmes*, op. cit., p. 89. <<

54. *The Cinema of Orson Welles*, de Peter Cowie, A. Zwemmer Ltd., Londres, 1965, p. 116. <<

55. «Entretien avec Orson Welles (II)», por André Bazin, Charles Bitsch y Jean Domarchi, en *Cahiers du Cinéma*, n.º 87, septiembre de 1958, pp. 5-6. [<<](#)

56. *Ibidem*, pp. 4 y 6. [<<](#)

57. «Conversaciones con Orson Welles», de Juan Cobos, Miguel Rubio y José A. Pruneda, en *Film Ideal*, n.º 150, 15 de agosto de 1964, p. 562. <<

58. «Entretien avec Orson Welles (II)», op. cit., pp. 4 y 6. [<<](#)

59. «All is not Welles», en *Films and Filming*, septiembre de 1959. <<

60. *Ciudadano Welles*, de Peter Bogdanovich, Grijalbo, Barcelona, 1994, p. 337. <<

1. *Doctor Jekyll and Mister Hyde and Other Stories*, de Robert Louis Stevenson, Penguin, Londres, 1979, p. 85. <<

2. *Ibidem*, p. 81. <<

3. *Ibidem*, p. 82. <<

4. *Ibidem*, p. 82. <<

5. *Ibidem*, p. 89. <<

6. *Ibidem*, p. 81. <<

7. *Ibidem*, pp. 86-87. <<

8. *Ibidem*, p. 31. <<

9. *Ibidem*, p. 77. <<

10. *Ibidem*, p. 83. <<

11. *Ibidem*, p. 81. <<

12. *Ibidem*, p. 90. <<

13. *Ibidem*, p. 96. <<

14. *Dictionnaire des symboles*, de Jean Chevalier y Alain Gheerbrant, Robert Laffont, Paris, 1982, p. 546. <<

15. *El cerebro nos engaña*, de Francisco J. Rubia, Temas de Hoy, Madrid, 2000, p. 97. [<<](#)

16. *The Divided Self. An Existential Study in Sanity and Madness*, de R. D. Laing, Penguin Books, Harmondsworth, 1965, p. 58. [<<](#)

17. *Ibidem*, p. 65. [<<](#)

18. *Ibidem*, p. 83. [<<](#)

19. *Ibidem*, p. 104. [<<](#)

20. *Borges en [y] sobre cine*, op. cit,  
pp. 71-72. [<<](#)

21. *Diálogos. La República*, de Platón, traducción de Patricio Azcárate, EDAF, Madrid, 1962, pp. 1066-1067. <<

22. *The Invisible Man*, de H. G. Wells, Everyman, Londres, 1995, p. 72.

<<

23. *Diccionario infernal*, de Collin de Plancy, Taber, Barcelona, 1968, p. 38. <<

24. *The Invisible Man*, op. cit., p.

17. [<<](#)

25. *Ibidem*, p. 59. <<

26. *Ibidem*, p. 94. <<

27. *Ibidem*, p. 111. <<

28. *Ibidem*, p. 114. <<

29. *Ibidem*, p. 81. [<<](#)

30. *Ibidem*, p. 77. <<

31. *From Caligari to Hitler. A Psychological History of the German Film*, op. cit., 1947, pp. 66-67. <<

32. Sobre las diferencias entre *El gabinete del doctor Caligari* y su guión, véanse *The Cabinet of Dr. Caligari*, de David Robinson, British Film Institute, Londres, 1997; «¿Quién era Alland», de Leonardo Quaresima, en *Archivos de la Filmoteca*, n.º 29, junio de 1998, pp. 51-71. <<

33. *Film Notes*, de Eileen Bowser ed., The Museum of Modern Art, Nueva York, 1969, p. 38. <<

34. Sobre *El Coyote* pueden consultarse: «José Mallorquí: el hombre tras la máscara», de César Mallorquí, en *La novela popular en España*, Ediciones Robel, Madrid, 2000, pp. 155-174; *Héroes y enamorados. La novela popular española*, de Salvador Vázquez de Parga, Glenat, Barcelona, 2000, pp. 90-97; «Entre Zorros y Coyotes: la extraña raíz del western hispano-italiano de los años 60», de Carlos Aguilar, en *Cuadernos de la Academia*, n.º 5, mayo de 1999, pp. 29-41. <<

35. *La historia del Hombre Enmascarado*, de Lee Falk, Pala, San Sebastián, 1972. <<

36. *Apocalípticos e integrados ante la cultura de masas*, de Umberto Eco, Lumen, Barcelona, 1968, p. 272, nota 14. <<

37. *The Great Comic-Book Heroes*,  
de Jules Feiffer, Bonanza Books, Nueva  
York, 1965, p. 19. <<

1. *She*, de Henry Rider Haggard,  
Penguin Classics, Londres, 2001, p. 163.

<<

2. *Ibidem*, p. 146. [<<](#)

3. *Ibidem*, pp. 192 y 228. <<

4. *Ibidem*, p. 213. [<<](#)

5. *Ibidem*, p. 118. [<<](#)

6. *Ibidem*, p. 152. <<

7. *Encuentros con Jung*, de William McGuire y R. F. C. Hull, Trotta, Madrid, 2000, p. 293. <<

8. *She*, op. cit., p. 201. <<

9. *Ibidem*, p. 253. [<<](#)

10. *Ibidem*, p. 153. <<

11. *Ibidem*, p. 237. <<

12. *Ibidem*, p. 146. <<

13. *Ibidem*, p. 230. <<

14. *Ibidem*, p. 169. <<

15. *Ibidem*, p. 217. <<

16. *Ibidem*, p. 249. <<

17. *La interpretación de los sueños*, de Sigmund Freud, en *Obras Completas*, op. cit., p. 478. <<

18. *L'Atlantide*, de Pierre Benoit,  
Albin Michel, París, 1994, p. 122. <<

19. *Ibidem*, p. 185. [<<](#)

20. *Ibidem*, p. 130. [<<](#)

21. *Ibidem*, p. 140. [<<](#)

22. *Ibidem*, p. 164. [<<](#)

23. *Georg Wilhelm Pabst*, de  
Barthélemy Amengual, Seghers, Paris,  
1966, p. 54. [<<](#)

24. *Cita de ensueños*, de Benjamín Jarnés, Grupo de Escritores Cinematográficos Independientes, Madrid, 1936, pp. 63-64. <<

25. *I fumetti*, de Gaetano Strazzulla,  
G. C. Sansoni, Florencia, 1970, p. 68. <<

26. *Barbarella*, de Jean-Claude Forest, Le Terrain Vague, París, 1964, p. 40. <<

27. *Ibidem*, p. 10. [<<](#)

28. *Ibidem*, p. 47. [<<](#)

29. *Ibidem*, p. 53. [<<](#)

1. *The Natural History of the Vampires*, de Anthony Masters, Rupert Hart-Davis, Londres, 1972, p. 68. <<

2. *La rama dorada*, de J. G. Frazer,  
Fondo de Cultura Económica, México,  
1956, pp. 125-126. <<

3. *Ibidem*, p. 284. [<<](#)

4. *Ibidem*, p. 404. [<<](#)

5. *The Annotated Dracula*, de Bram Stoker, con introducción y notas de Leonard Wolf, Clarkson N. Potter Inc., Nueva York, 1975, p. 209. <<

6. *À la recherche de Dracula*, de Raymond McNally y Radu Florescu, Robert Laffont, París, 1973, p. 163. <<

7. *Diccionario infernal*, de Collin de Plancy, op. cit., p. 792. <<

8. *The Annotated Dracula*, op. cit., pp. 309 y 365. [<<](#)

9. *Ibidem*, p. 211. [<<](#)

10. *Ibidem*, p. 20. <<

11. *Ibidem*, p. 22. <<

12. *Ibidem*, p. 192. <<

13. *Ibidem*, p. 195. [<<](#)

14. *Ibidem*, p. 86. [<<](#)

15. *Ibidem*, p. 27, nota 22. [<<](#)

16. *The Double. A Psychoanalytical Study*, op. cit., 1971, p. 66. [<<](#)

17. *The Annotated Dracula*, op. cit.,

p. 41. [<<](#)

18. *Ibidem*, p. 54. [<<](#)

19. *Ibidem*, p. 190. <<

20. *Ibidem*, p. 249 y 255. [<<](#)

21. *Ibidem*, p. 189. [<<](#)

22. *Las raíces del miedo. Antropología del cine de terror*, de Román Gubern y Joan Prat, Tusquets, Barcelona, 1979, p. 56. <<

23. *Los vampiros a la luz de la medicina*, de Juan Gómez-Alonso, Neuropress, Vigo, 1995, p. 176. <<

24. *Obras completas*, de J. W. Goethe, traducción de Rafael Cansinos Asséns, tomo I, Aguilar, Madrid, 1957, p. 798. <<

25. *The Vampire*, de John W. Polidori, incluida en apéndice en *Frankenstein or the Modern Prometheus*, op. cit., p. 236. <<

26. *Carmilla and other 12 classic tales of mystery*, de Sheridan Le Fanu, con introducción de Leonard Wolf, Signet Classic, Harmondsworth, 1996, p. XVI. <<

27. *Ibidem*, p. XVII. <<

28. *Ibidem*, p. 290. <<

29. *Ibidem*, pp. 307-308. [<<](#)

30. *Ibidem*, p. 340. [<<](#)

31. *Horror Movies*, de Carlos Clarens, Seeker and Warburg, Londres, 1967, p. 135. <<

32. *The Natural History of the Vampires*, op. cit., p. 136. [<<](#)

33. *Bram Stoker. A Biography of the author of Dracula*, de Barbara Belford, Weidenfeld and Nicolson, Londres, 1996, pp. 208-209. <<

34. *The Annotated Dracula*, op. cit.,  
p. 300. <<

35. *Las raíces del miedo.*

Antropología del cine de terror, op. cit.,

pp. 66-71. <<

36. *The Annotated Dracula*, op. cit.,  
pp. 41-42. [<<](#)

37. *Ibidem*, p. 247. <<

38. *Ibidem*, p. 138. <<

39. *Ibidem*, p. 325. [<<](#)

40. *The Celluloid Sacrifice. Aspects of Sex in the Movies*, de Alexander Walker, Michael Joseph, Londres, 1966, pp. 21-23; *Vamp. The Rise and Fall of Theda Bara*, de Eve Golden, Emprise Publishing, Nueva York, 1998, pp. 27-33. <<

41. *The Annotated Dracula*, op. cit.,  
p. 16. [<<](#)

42. *Horror Movies*, op. cit., p. 79. <<

43. *The Annotated Dracula*, op. cit.,

p. 13. [<<](#)

44. *Bela Lugosi. Biografía de una metamorfosis*, de Edgar Lander, Anagrama, Barcelona, 1987, p. 67. <<

45. «Cine fantástico y terrorífico», de Pere Gimferrer, en *El Cine. Enciclopedia del 7.º Arte*, tomo III, Buru Lan, San Sebastián, 1972, p. 50. <<

46. *The International Dictionary of Films and Filmmakers. Films*, de Christopher Lyon, ed., Perigee, Nueva York, 1985, p. 327. [<<](#)

1. «Mac Orlan. El pirata de lo fantástico», en *El muelle de las brumas*, de Pierre Mac Orlan, Ediciones del Cotal, Barcelona, 1975, p. 9. <<

2. *La Bandera*, de Pierre Mac Orlan,  
Gallimard, París, 1959, p. 44. <<

3. *Ibidem*, p. 51. <<

4. «Jean Gabin et son destin» (1950), de Andre Bazin, en *Qu'est-ce que le cinéma*, tomo III, Editions du Cerf, París, 1961, p. 82. <<

5. *Dictionnaire des films*, de Georges Sadoul, Seuil, Paris, 1965, p. 25. <<

6. *Histoire du Cinéma*, de Jean Mitry, vol. IV, Editions Universitaires, Paris, 1980, p. 437. <<

7. *Pépé le Moko*, de Detective  
Ashelbé, Editions A.I.D., Paris, 1931, p.  
31. <<

8. *Ibidem*, p. 68. <<

9. *The International Dictionary of Films and Filmmakers. Films*, de Christopher Lyon. ed., Perigee, Nueva York, 1985, p. 361. [<<](#)

10. *Pépé le Moko*, de Ginette  
Vicendeau. British Film Institute,  
Londres. 1998, p. 49. <<

11. En *The Pleasure Dome*, citado por Ginette Vicendeau en Pépé le Moko. op. cit, p. 73. [<<](#)

12. *Dictionnaire des films*, op. cit.,  
p. 192. <<

13. *15 ans d'années trente. Le Cinéma des Français 1929-1944*, de Jean Jeancolas, Stock, Paris, 1983. p. 225. <<

14. «Cher Antonioni», de Roland Barthes, en *Oeuvres complètes*, tomo 3, Seuil. París. 1995. p. 1.209. <<

15. *La Cinématographic Française*,  
n.º 1032, 12 de agosto de 1938, p. 9. [<<](#)

16. *Le Quai des brumes*, de Pierre Mac Orlan, Gallimard, Paris, 2000, p. 40. <<

17. *Ibidem*, p. 124. <<

18. *Ibidem*, p. 127. <<

19. *Ma vie á belles dents*, de Marcel Carné, L'Archipel. Paris, 1996. pp. 85-88. <<

20. *Dictionnaire des films*, op. cit., p.

204. [<<](#)

21. «Jean Gabin et son destin», en *Qu'est-ce que le Cinéma*, op. cit., p. 81.

<<

22. *La Femme dans le cinéma français*, de Jacques Siclier, Editions du Cerf. Paris, 1957, p. 71. [<<](#)

23. Citado por Robert Chazal en *Marcel Carné*, Seghers, París, 1965, p. 28. <<

24. *Ma vie á belles dents*, op. cit., p.

95. [<<](#)

25. *15 ans d'années trente. Le Cinéma des Français 1929-1944*, op. cit., pp. 268-273. [<<](#)

26. *Ibidem*, p. 268. [<<](#)

27. *Julien Duvivier*, de Pierre Leprohon, Anthologie du Cinéma, n.º 35, Paris, 1968. p. 231. [<<](#)

28. *Le Cinéma du Front Populaire*,  
de Genevieve Guillaume-Grimaud,  
Lherminier, Paris, 1986, p. 118. <<

29. Citado por Robert Chazal en *Marcel Carné*, op. cit., p. 158. <<

30. *Histoire du Cinéma*, vol. IV, op. cit., p. 339. [<<](#)

31. «Marcel Carné et le cinéma social», de Raymond Borde, en *Les Cahiers de la Cinemathèque*, n.º 5, invierno de 1972, p. 11. <<

32. *Dictionnaire des films*, op. cit.,

p. 205. [<<](#)

33. *15 ans d'années trente. Le Cinéma des Français 1929-1944*, op. cit., pp. 271-272; *Ma vie à belles dents*, op. cit., p. 102. <<

34. *Notorious. La vida de Ingrid Bergman*, de Donald Spoto, T&B Editores, Madrid, 2000, pp. 128-129; entrevista de Ingrid Bergman con Richard A. Nobile en *Casablanca*, Júcar, Madrid, 1986, p. 5; «The Making of Casablanca», de Howard Koch, en *Casablanca. Script and Legend*, Overlook Press, Woodstock, 1992, p. 18. <<

35. *Hollywood Goes to War*, de Clayton R. Koppes y Gregory D. Black, University of California Press, Berkeley, 1987, p. 290; Boom and Bust. *American Cinema in the 1940's*, de Thomas Schatz, University of California Press, Berkeley, 1999, p. 279. <<

36. *De Tom Mix á James Dean. Le mythe de l'homme dans le cinéma américain*, de Raymond de Becker, Fayard, Paris, 1959, pp. 183 y 176. [<<](#)

37. «Il n'y a pas d'homme», de Roland Barthes, en *Oeuvres complètes*, tomo 3, op. cit, p. 996. <<

38. «La rimpatriata degli archetipi»,  
de *Umberto Eco*, en Michael Curtiz, op.  
cit., pp. 70-72. [<<](#)

39. *Ibidem*, p. 73. [<<](#)

40. Entrevista de Fassbinder con Jerzy Bowles en *Cinefórum*, noviembre de 1981. <<

41. *Rainer Werner Fassbinder*, de Yann Lardeau, Editions de l'Étoile, Paris, 1990, p. 269. <<

1. *Nicholas Ray y su tiempo*, de Víctor Erice y Jos Oliver, Filmoteca Española, Madrid, 1986, p. 161. [<<](#)

2. *El furor de vivir*, de Nicholas Ray, Ediciones Cid, Madrid, 1957. <<

3. *James Dean*, de Marceau Devilliers, Anthologie du Cinema, n.º 66, París, 1972, p. 323. <<

4. *Nicholas Ray y su tiempo*, op. cit,  
p. 164. [<<](#)

5. *De Tom Mix à James Dean ou le mythe de l'homme dans le cinema américain*, de Raymond de Becker, Fayard, Paris, 1959, p. 239. <<

6. *Rebel. The Life and Legend of James Dean*, de Donald Spoto, Harper Collins, Nueva York, 1996, p. 221. <<

7. *Les Aventures d'Antoine Doinel*,  
de François Truffaut, Mercure de  
France, Paris, 1970, p. 9. <<

8. «Reflexiones sobre los niños y el cine», en *El placer de la mirada*, de François Truffaut, Paidós, Barcelona, 1999, p. 35. <<

9. *Truffaut*, de Don Allen, Seeker and Warburg, Londres, 1974, p. 39. <<

10. *El placer de la mirada*, op. cit.,  
p. 25. <<

11. *François Truffaut*, de Antoine DeBaeque y Serge Toubiana, Gallimard, París, 1996, p. 268. <<

12. *El placer de la mirada*, op. cit.,  
p. 26. <<

13. *François Truffaut*, op. cit., pp. 271 y 359. <<

14. *El placer de la mirada*, op. cit.,  
p. 30. <<

15. *Ibidem*, p. 30. [<<](#)

16. *François Truffaut*, op. cit., p.

389. <<

17. *El placer de la mirada*, op. cit.,  
p. 30. <<

18. *Tele-7-jours*, 27 de enero de 1979. <<

1. *2001. A Space Odyssey*, de Arthur C. Clarke, Orbit, Londres, 2001, pp. 89-90. <<

2. «Entretien avec Stanley Kubrick»,  
por Renaud Walter, en *Positif* n.º 100-  
101, diciembre de 1968-enero de 1969,  
p. 20. <<

3. *2001. A Space Odyssey*, op. cit, p.

99. [<<](#)

4. *Ibidem*, pp. 105-106. [<<](#)

5. *Ibidem*, p. 144. [<<](#)

6. *Ibidem*, p. 169. [<<](#)

7. *Ibidem*, p. 171. [<<](#)

8. *Ibidem*, p. 161. [<<](#)

9. *Ibidem*, p. 161. [<<](#)

10. *Ibidem*, p. 145. <<

11. *Ibidem*, p. 162. <<

12. *Ibidem*, p. 163. [<<](#)

13. Citado en *The Making of Kubricks 2001*, de Jerome Agel, ed., Signet Books, Nueva York, 1970, p. 211.

<<

14. «2001: l'Odysée de l'espace ou du paradoxal comme sens et essence», de Christine Fourmer, en *Positif*, n.º 483, mayo de 2001, p. 75. [<<](#)

15. *Los ordenadores emocionales*,  
de Rosalind W. Picard, Ariel,  
Barcelona, 1998. <<

16. *Ciberpaís*, 7 de junio de 2001.



17. *El País*, 17 de agosto de 2001.



18. *Sight and Sound*, inverno de  
1987-88, p. 67. [<<](#)

19. *Paul Verboeven*, de Rob Van Scheers, Faber and Faber, Londres, 1997, pp. 195-196. <<

20. *Ibidem*, p. 195. <<

21. *Diccionario de símbolos*, de Eduardo Cirlot, Labor, Barcelona, 1969, p. 302. [<<](#)

22. *Le avventure di Pinocchio*, de Carlo Collodi, Giunti Marzocco, Florencia, 1981, p. 76. <<

23. *Ibidem*, p. 50. [<<](#)

24. *Ibidem*, p. 86. <<

25. *Storia del cinema italiano 1895-1945*, de Gian Piero Brunetta, Editori Riuniti, Roma. 1979, p. 172. <<

26. *The Disney Version*, de Richard Schickel, Avon Books, Nueva York, 1969, p. 196. <<

1. *Sei passeggiate nei boschi narrativi*, de Umberto Eco, Bompiani, Milán, 1994. <<

2. *Introduction à la littérature fantastique*, de Tzvetan Todorov, Seuil, Paris, 1970, pp. 28-45. <<

3. *Key Concepts in Cinema Studies*,  
de Susan Hayward, Rutledge, Londres-  
Nueva York, 1996, p. 175. <<