

23

NOSFERATU

REVISTA DE CINE

se

ENERO 1997 • 700 PTAS



¿Habéis
sido
buenas?

Malas

en el cine

Lectulandia

La revista *Nosferatu* nace en octubre de 1989 en San Sebastián. Donostia Kultura (Patronato Municipal de Cultura) comienza a organizar en 1988 unos ciclos de cine en el Teatro Principal de la ciudad, y decide publicar con cada uno de ellos una revista monográfica que complete la programación cinematográfica. Dicha revista aún no tenía nombre, pero los ciclos, una vez adquirieron una periodicidad fija, comenzaron a agruparse bajo la denominación de “Programación Nosferatu”, sin duda debido a que la primera retrospectiva estuvo dedicada al Expresionismo alemán. El primer número de *Nosferatu* sale a la calle en octubre de 1989: “Alfred Hitchcock en Inglaterra”. Comienzan a aparecer tres números cada año, siempre acompañando los ciclos correspondientes, lo que hizo que también cambiara la periodicidad a veces. En junio de 2007 se publica el último número de *Nosferatu*, dedicado al Nuevo Cine Coreano. En ese momento la revista desaparece y se transforma en una colección de libros con el mismo espíritu de ensayos colectivos de cine, pero cambiando el formato. Actualmente la periodicidad de estos libros es anual.

Lectulandia

AA. VV.

**¿Habéis sido buenas? Malas en el
cine**

Nosferatu - 23

ePub r1.0
Titivillus 08.07.17

Título original: *¿Habéis sido buenas? Malas en el cine*

AA. VV., 1997

Fuentes iconográficas: Carlos Aguilar, British Film Institute (Londres), Donostia Kultura, Festival Internacional de Cine de San Sebastián, Stefano Piselli (Glittering Images), Walt Disney Productions

Diseño de cubierta: Art&Maña

Mejoramiento en las fotos: L

Retoque de cubierta: L

Editor digital: Titivillus

ePub base r1.2

más libros en lectulandia.com



King Kong

El rapto de la bestia

Fernando Savater

El sabio Spinoza razonó que no existen el Mal y el Bien en términos absolutos, sólo lo malo y lo bueno según cada cual. ¿Qué es, entonces, lo malo? Aquello que le sienta a uno mal. Las setas venenosas, por ejemplo, no son malas en sí mismas, pero las llamamos así porque pueden causar trastornos y hasta la muerte a quien las come. Para el que no pretende comérselas, son unas setas tan “buenas” como todas las demás. Cómo no recordar a este respecto, ya que estamos en una revista para cinéfilos, la lección de micología ética que les da Fernando Fernán-Gómez a las niñas en **El espíritu de la colmena** (1973).

Y entonces, ¿por qué son “malas” las mujeres malas, a las que no hay que confundir con las malas mujeres, las cuales sólo son malas porque no pueden ser otra cosa? Pues son malas porque sientan mal. ¿A quién? Al que las quiere. Para el que no las quiere, las mujeres malas son tan buenas, regulares o indiferentes como cualesquiera otras. Pero, ¡ay de quien las quiere! A ése se le indigestarán y hasta pueden llegar a resultarle fatales. Ellas no tienen la culpa, claro está: son inocentes y letales, como las setas venenosas que se ofrecen en los bosques del Señor. ¡No tocar, no llevárselas a la boca, no besar, no acariciar! La culpa, si es que donde hay dolor siempre debe haber alguna culpa, será del que las quiso, del enamorado. Y no es que

este buen hombre opere entre tinieblas, sin vislumbrar lo que le espera: todo lo contrario. La mujer le sienta mal porque la quiere, pero él, aquí está la gracia, la quiere porque “sabe” que le sienta mal. Al final de **Los tres mosqueteros** (*Three Musketeers*, 1948), cuando *Milady* de Winter (Lana Turner) ve acercarse el hacha del verdugo, intenta conmover a su traicionado marido Athos (Van Heflin) recordándole que un día la quiso: “*Sí te he querido*” —responde el mosquetero—. “*Te he amado como he amado la guerra, como he amado el vino, como he amado todo lo que me ha hecho daño*”. Amar para algunos (¿para todo el que ama de veras, quizá?) significa que uno ha decidido no poder vivir sin aquello que más le duele.

Para no andarnos por las ramas tomemos el ejemplo de King Kong, el mono que por razones de peso más dificultades tuvo siempre para subirse a los árboles. El rey de los gorilas vivía respetado y temido en su isla, como un auténtico pachá. No padecía carestía de doncellas: en lugar de tener una novia en cada puerto, como ciertos marinos salaces de la mar salada, él mismo se había convertido en el puerto final de las más exquisitas novias de la tribu que le veneraba. Todas morenas, ay. Como bien observó alguien, en aquella isla no abundaban mucho las rubias... hasta que llegó Fay Wray. La verdad es que no abundaron ni siquiera cuando llegó Fay Wray, porque entonces la única rubia de los alrededores fue ella. Pero para King Kong eso resultó suficiente: se le inauguraba un mundo nuevo, el paraíso imposible del deseo de lo insólito que luego siempre se convierte en infierno de lo inasequible. Puede que inasequible, debió decirse el animoso Kong, y sin embargo también yo soy inasequible al desaliento.



King Kong

Pero, ¿por qué una rubia resultó tan infinitamente preferible a las infinitas morenas de la ofrenda anual (o mensual: ignoro la frecuencia del débito conyugal de Kong, pero le supondremos sometido a la luna llena del mes, hasta el punto de que sus novias, al verse arrastradas al poste del sacrificio, se lo explicaban a sí mismas diciendo “estoy con la *monstruación*”)? Tranquilizaban a los irritables vigilantes de lo políticamente correcto: King Kong no era racista. Para él todas las mujeres pertenecían a la misma raza, y esa raza era la raza de lo que le gustaba, precisamente porque no era la suya. Pero como a todo buen salvaje, diga lo que diga el moralista Rousseau, a Kong le apetecía lo nunca visto ni palpado, lo exótico, lo inédito. Si hubiese vivido en Escandinavia, se habría ido detrás de la única negraza que rompiera la monotonía blanca del paisaje. En los anuncios eróticos de los periódicos suelen ofrecerse jugosas compañías cuyo atractivo es regional: “¡gallega cachonda!”, “asturiana madurita”, etc. Según parece se dirigen a nostálgicos que más que mal de amores padecen el mal de su país. Pues bien, nuestro Kong nunca hubiera picado. Leería “gorila sumisa” y diría “para otro”; “¿morena ardiente?”, de eso ya tengo; pero si se le ofrece una rubia... a esa llamada desde su selva no podía dejar de responder.



King Kong

¡Pobre Kong, mi semejante, mi hermano! Creyó que la preciosa novedad era para

él y que era para siempre. Probablemente incluso estaba dispuesto a convertirse en un mono monógamo; no monógamo sucesivo, como había sido hasta entonces, sino monógamo definitivo y monoteísta de una nueva divinidad por la que estaba dispuesto gustosamente a renunciar a la suya. Creyó que para conservar a una rubia bastaban los mismos ejercicios atléticos que con tanto éxito utilizaba para apropiarse de sus morenas: ajusticiar a un tiranosaurio, estrangular a una serpiente gigante o aporrear conzienzadamente a un pterodáctilo. Simples pero insuficientes monerías. Las rubias vienen de lejos y las carga el diablo. ¡Con qué dulce torpeza de su enorme índice fálico la fue desnudando en su mano, como quien va pelando una cebolla que pronto te hará llorar! Y ella mientras gritaba, gritaba irresistiblemente la muy mala, para ponerle aún más a punto. En el disparadero.

Tras la dama perdida, perdida desde que la vio porque el que estaba perdido era él, King Kong viajó drogado y cubierto de cadenas —¿podía ser de otro modo?— hacia la otra jungla, la del asfalto, donde ya no le correspondía ser el rey. Sólo viajó una vez en su vida pero hizo el único viaje que cuenta: no el del turista ni el del explorador, sino el que tiene como meta reunirnos con lo que amamos. De ese viaje no suele volverse, pero eso es lo que menos importa. Frente a la multitud de mirones que rugía, él también rugió su deseo inmenso y rompió sus cadenas: para que ella, sin cadenas de otros, le encadenase mejor... Hizo descarrilar los trenes de cercanías que transitan de la rutina al hastío, fracturó las ventanas tras las que se esconde lo que más nos tienta, desafió a los aviones asesinos y todo lo hizo con brío y sin queja, como los machos que no pueden ganar. Por fin allá arriba descubrió que ningún rascacielos, por alto que sea, llega hasta el cielo: sólo se sube a ellos para que la caída sea aún más dura, más solitaria. Entonces la dejó delicadamente en lugar seguro y la miró por última vez, como si la viera por primera vez. Tan rubia, tan chiquitina, tan mala, tan de todos los demás. Fue su único suspiro: ¡ay de mi Fay! Después, la guerra desigual y la muerte que todo lo iguala. Al final de su ensayo *El mito de Sísifo*, Albert Camus asegura que debemos imaginarnos a Sísifo feliz en su condena eterna. También yo imagino feliz a King Kong mientras caía desde el Empire State porque esos malvados amores que matan son los únicos que hacen de veras vivir.



Stromboli

Más que mala

Félix de Azúa

En uno de los momentos inolvidables de la *Biblia en verso* dice el poeta: “*Con maquillaje espeso y traje de tertulia / salió Judit del pueblo de Betulia*”. La tertulia a la que se dirigía es una de las más célebres de la cultura cristiana y ha representado un ejemplo a imitar para los fieles de la Iglesia católica. En su *Diccionario de la Biblia*, el Dr. Herbert Haag, con *nihil obstat* del censor don Salvador Muñoz Iglesias e “*imprímase*” del obispo auxiliar y vicario general José María, escribe: “*No cabe la menor duda de la buena intención de Judit. Y sólo desde este punto de vista la ensalzan los santos padres como ejemplo de pureza, de fortaleza y de confianza en Dios*”.

La hazaña de este ejemplo de pureza tuvo lugar, seguramente, en el siglo V antes de Jesucristo. En aquella época los ejércitos asirios guiados por Holofernes salieron de expedición para sujetar a todos los pueblos de la tierra, y así habría sido de no haber topado con el pueblo de Betulia en donde residía la bella Judit, viuda de

Manases, muerto de insolación durante la cosecha. Viendo a Betulia condenada a morir de sed y hambre, tomó Judit una decisión admirable. Se acicaló hasta convertirse en la más bella mujer del mundo, tomó unas alforjas, las llenó de vino, aceite, pan, queso, higos, y se encaminó al campamento de Holofernes.



Stromboli

Detenida por los centinelas, les dijo que huía de un pueblo condenado, con la intención de unirse a los vencedores, entregarse a Holofernes y revelarles todos los secretos de los hebreos. Llevada a su presencia resultó tan seductora y convincente que Holofernes la invitó a cenar. Mucho bebió el general aquella noche porque cuando sus criados se retiraron, cayó dormido como un tronco. Y como un tronco quedó cuando Judit le cortó la cabeza de dos tajos, la envolvió en una cortina y se la llevó de regreso a Betulia. Los ejércitos asirios fueron desde luego dispersados por el espanto, la vergüenza y el brazo de Dios.

La historia de Judit, como la de Salomé, Dalila, Rut o Ester, son modelos de empleo del sexo con fines estratégicos, sea para acabar con un enemigo, sea para adquirir ventajas materiales o para proteger a la estirpe. Resulta sumamente curioso que el cristianismo tenga a tales personajes (con la excepción de Salomé, que era una niña) por heroicos, al tiempo que no se les escapa su maldad intrínseca. La

fascinación que ejercen estas “mujeres fuertes” nace de la estupidez que suponen en el varón, el cual es capaz de perderlo todo con tal de fornicar como un mandril.

Dada la habitual supremacía social masculina y la petulancia inevitable de los fuertes, la superioridad de algunas mujeres sobre machos agresivos e imbéciles sólo puede manifestarse mediante un uso inteligente de la sexualidad. Lo cual, como es lógico, desconcierta a sus oponentes hasta el punto de hacerles perder (literalmente) la cabeza. El hombre fuerte y fatuo cree que su placer es suyo y que todos se apresuran a complacerle porque es fuerte y se merece ese placer. En realidad sus esbirros le complacen porque es un petulante fácil de complacer. Es una ley que en política se comprueba con cada legislatura. El caudillo acaba derribado por su fatuidad.

En **Stromboli** (*Stromboli, terra di Dio*, 1949) comienza Ingrid Bergman su peripecia en una situación similar a la de Judit: como ella, también Ingrid pertenece a un pueblo condenado, se encuentra rodeada de poderosos enemigos, sin documentos y presa en un campo de concentración acusada de colaboración con los nazis. Pero es bella e inteligente. Durante la primera parte de la película urde su plan de seducción, elige a la víctima (un soldado italiano), se instala con ella en el campamento enemigo (la isla de Stromboli) y procede a cortarle la cabeza.

El tiempo transcurrido desde las guerras asirias hace que Ingrid ya no tenga que cortarle nada concreto al siciliano. Basta con destruir su dignidad marital y su imagen de macho latino, lo que consigue con una inocencia envidiable. No contaba, sin embargo, con que al destruir la virilidad de su marido éste se iba a convertir en otro campo de concentración, ya que en un intento desesperado por mostrar su superioridad, el marido clava puertas y ventanas de la casa.

En una escena anterior, cuando Ingrid, en plena campaña de castración, trató de seducir al cura del lugarejo, ya se había encontrado con un problema inesperado: el sacerdote no podía ser castrado porque su estado es el de permanente castración. El asustado clérigo había retrocedido, conminándola a ser humilde: “¡Humíllate, hija mía!”, le había espetado antes de escapar. Y ése es el punto: Ingrid, como Don Juan, no puede humillarse porque desconoce el significado de la palabra “humildad”. Su víctima consecutiva, el farero, hombre solitario y adscrito a la tarea de iluminar al prójimo (un filósofo o cura secularizado), cae seducido sin el menor problema y promete ayudarla a escapar del marido concentracionario.

Llegados a este punto, Ingrid ha ascendido tres escalones: su marido castrado, el cura sin posible castración y el farero como castrado futurible. Con los tres ha utilizado el resorte sexual, único discurso permitido a las mujeres en una sociedad que les niega cualquier otro tipo de lenguaje. Ahora, si todo siguiera como en los tiempos bíblicos, Judit regresaría a Betulia e Ingrid volaría a Buenos Aires. Ninguna de las dos habría conocido la humildad. Ambas habrían humillado a los machos petulantes, sin aprender, ellas mismas, la humillación. Ése es el momento elegido por Rossellini para retorcer el cuello a la historia.

En su huida, Ingrid se ve envuelta por los vapores y solfataras de una de esas grandes fuerzas terrestres que nos permiten atisbar el corazón ígneo del mundo. El volcán Stromboli pone ante sus ojos el incomprensible fundamento del mundo, una fuerza colosal e inútil que revienta la corteza pétreo para expulsar una lava estéril. Ante ese monstruo inmenso, el brillo de la inteligencia, la lumbre del ingenio, la habilidad estratégica aparecen como bobadas infantiles. Ingrid, discípula de Kant, ha descubierto que lo sublime es el camino correcto hacia la moral superior, una sabiduría que convierte a la inteligencia calculadora e instrumental en un juego de niños petulantes.



Stromboli

Aplastada por la potencia de la tierra, una de cuyas chispas ha fructificado en su propio vientre, Ingrid mira el firmamento, se duerme, despierta, exclama “*¡qué belleza!*”, se levanta y pide a Dios que le dé fuerza, comprensión y valor para regresar al campo de concentración. Lo pide en este orden: fuerza (nadie duda de que la tenga), comprensión (carece de ella y la necesita) y valor, pero no para escapar a Buenos Aires (eso lo hace cualquier nietzscheano, o sea, todo el mundo), sino para aceptar su condena (reservado para kafkianos).

Rossellini le está pidiendo a Alemania que asuma humildemente su derrota, pero si Ingrid era mala mientras utilizó su sexualidad con fines económico-políticos, ahora que gracias a lo sublime ha descubierto la potencia de la humildad, se va a convertir en un ser diabólico y ya está preparada para introducir la modernidad en **Stromboli**. Nuestra única esperanza es que se despeñe en el viaje de regreso.



Matahari

Greta Garbo

La mujer que llegó del frío

Román Cubero

Ninguna actriz ha encarnado públicamente de modo tan acabado el misterio de una personalidad superior, inaccesible y hermética como Greta Garbo, con una inaccesibilidad que la hacía por otra parte más deseada. Con su enigmática máscara de mujer hermosa pero inaccesible e impenetrable (¿en el doble sentido de la palabra?), Greta Garbo fue repetidamente comparada con la Efigie y su divisa pública fue “*I want to be alone*”. Era una mujer que llegaba de la fría Escandinavia, la cuna de la vampiresa cinematográfica, y quería preservar su independencia y su modo de vida. En 1936 era la mujer mejor pagada de Estados Unidos y la más famosa y publicitada (aunque sin ningún Oscar, como Chaplin), pero seguía defendiendo de modo militante su privacidad y su autonomía sentimental.



El demonio y la carne

En el origen del controvertido comportamiento sexual de Greta Garbo hay que situar su especialísima relación con su descubridor, con el realizador *dandy* y homosexual Mauritz Stiller, quien le dio su famoso seudónimo español. Como a Stiller las mujeres le interesaban únicamente desde el punto de vista estético, las cincelaba como sus Galateas y las divinizaba en sus representaciones públicas. Lo hizo con varias actrices suecas antes de arrancar a Greta Gustavsson de su mediocre anonimato en unos almacenes de Estocolmo y moldearla de acuerdo con sus sueños. Existió entre ambos una fuerte fascinación personal y años después de la muerte de Stiller, en 1928, a veces ella hacía todavía referencia a “Mauritz dice”. Más tarde, en Hollywood, la poco convencional conducta de Greta Garbo con los hombres fue atribuida a veces a que había perdido el gusto por el sexo, porque Stiller la hacía participar como espectadora en sus relaciones homosexuales íntimas. Stiller impuso a una Metro reticente la contratación de la Garbo, y de la poderosa influencia del director sobre la estrella pudo derivar, en contra de la leyenda antes citada, la ejemplaridad para la Garbo del modelo de relación homosexual (también mostró devoción por otro director homosexual, F. W. Murnau, a quien veló en su agonía, de

quien conservó una mascarilla fúnebre y se ocupó de sus asuntos tras su muerte) y cierta aversión o desconfianza hacia la ruda heterosexualidad masculina, tan glorificada por la industria de Hollywood y por sus representaciones en la pantalla.

Esta referencia al modelo de comportamiento homosexual se debe a su manifiesta ambigüedad, que tal vez sería más correcto calificar llanamente de bisexualidad, a la luz de sus relaciones sentimentales a lo largo de su vida (Salka Viertel, Mercedes Acosta, John Gilbert, Leopold Stokowski). Esta ambigüedad se produjo también en su actuación profesional, pues Greta Garbo aspiró a interpretar en la pantalla a Hamlet, a Dorian Gray y a Francisco de Asís (sobre quien solicitó un guión a Aldous Huxley). Y en **La reina Cristina de Suecia** (*Queen Christina*, 1933) vistió ropas masculinas, creando un equívoco en su relación con el embajador español, convertido en su amante. Atinadamente escribiría sobre ella Raymond Durnat: “*atrae a ambos sexos: a los hombres por su sensualidad y a las mujeres por su dignidad y riqueza emocional*”.

Desde el inicio de su carrera en Hollywood, la Metro le dio a la actriz como pareja en la pantalla amantes latinos, como contrapunto apasionado a su condición de mujer fatal escandinava: en **El torrente** (*The Torrent*, 1926) tuvo a Ricardo Cortez, en **La tierra de todos** (*The Temptress*, 1926) a Antonio Moreno, en **El demonio y la carne** (*The Flesh and the Devil*, 1927), **Ana Karenina** (*Love*, 1927), **La mujer ligera** (*A Woman of Affairs*, 1928) y **La reina Cristina de Suecia** a John Gilbert, en **Mata Hari** (*Mata Hari*, 1932) a Ramón Novarro. El encuentro de la actriz y John Gilbert en **El demonio y la carne** fue verdaderamente explosivo y es lícito afirmar que con esta película reinventó Clarence Brown la estrategia del beso en la pantalla. En su primer encuentro amoroso, ella pasaba compulsivamente un cigarrillo de boca a boca, en un contacto labial indirecto que preludió su primer beso apasionado. Y luego, ante el altar, ella daba la vuelta al cáliz, a la hora de comulgar, para poder colocar sus labios donde él acababa de ponerlos, en un gesto de audacia adúltera y profanatoria. La publicidad de la Metro para esta película, que resultó tórrida para su época, decía que ante sus abrazos el público se sentiría como contemplando un documental. En efecto, **El demonio y la carne** inauguró en Hollywood las escenas de amor “horizontales” y en ellas la Garbo se reveló como la primera actriz de aquella cinematografía que abría la boca al besar, una práctica que prohibiría luego el Código Hays. La leyenda asegura que, rodando una de estas escenas, la Garbo tuvo un escandaloso orgasmo en el plato. *Si non é vero*.

El demonio y la carne conmocionó a los surrealistas, Buñuel incluido, por el carácter moral transgresor de la conducta de la protagonista, que para mayor sarcasmo ostentaba el nombre de Felicitas. Felicitas pisoteaba los valores de la fidelidad conyugal, el honor familiar, la lealtad al hombre elegido y los imperativos religiosos, en razón de su devastadora y perversa pasión, inmensa y devoradora. Felicitas encarnaba, de modo supremo, el arquetipo de la mujer castradora, al que potenciaba con su deslumbrante belleza física, que enmascaraba su perversidad con

una apariencia de inocencia, ya que tradicionalmente los filósofos y los artistas han asociado los conceptos de belleza y de bondad. No es raro que **El demonio y la carne** se convirtiese de inmediato en una película-fetiché del surrealismo.

Cuando se estrenó **El demonio y la carne** en Madrid, César M. Arconada escribió en *La Gaceta Literaria* (número 37, I-VII-28): “*Las pasiones también tienen, sobre su tallo, su flor. Se purifican a medida que se elevan. A medida que crecen, que aumentan. Cuando llegan a su alto cielo de perversidad, entran en las regiones — puras— del drama. Se hacen bellas. Entonces es cuando pueden cortarse — estéticamente— con garantía de sazónamiento. Nada más bello que el pecado cuando rebasa el límite —orden— de las medidas. Se hace moral cuando deja de ser normal. Deja de ser impuro cuando comienza a ser perverso. El paraíso de la flor se logra por la elevación del tallo. (...). Al arte de Greta Garbo le hacen recriminaciones de crudeza. Es absurdo. Su mérito consiste en alcanzar el límite. Quedarse corto siempre es un defecto. La mediocridad es cortedad. Greta ha elegido un camino escabroso. Pero, puesto sobre él, tenía que llegar a la meta categórica, no solamente desafiando esa crudeza de la intemperie sensual, sino valiéndose de ella para exprimir todo su contenido artístico. Efectivamente, su arte es crudo, algo bárbaro, tajante, descarnado. Un poco como el mundo actual, al fin. Y está bien, porque si no fuese por este contrapeso realista, su arte se inclinaría demasiado hacia lo erótico sentimental, es decir, hacia lo romántico, hacia lo pasado”.*

El demonio y la carne se erigió como una cima del cine pasional, con pasión y castigo, haciendo que al final la protagonista perezca entre la blancura de los hielos, símbolo de pureza utilizado antes por Sjöström —**Los proscritos** (*Berg-Ejvind och hans hustru*, 1918)—, por Griffith —**Las dos tormentas** (*Way Down East*, 1920)— y por Pudovkin —**La madre** (*Mat*, 1926)—. Pero ahora Clarence Brown reconducía la blancura del hielo hacia su tradición nórdica, de la que la Garbo procedía.



Margarita Gautier

Resulta interesante contrastar la vida sentimental de Greta Garbo con la imagen que irradió su representación pública en la pantalla. En los años veinte los estudios habían descubierto que al público femenino, superados los esquematismos Victorianos, le gustaban las heroínas problemáticas, audaces e incomprendidas, con las que las espectadoras de la nueva sociedad urbana podían identificarse. No es por tanto extraño que Greta Garbo fuese más admirada (según las encuestas de la Metro) por las mujeres que por los hombres. A su ambigüedad sexual ya comentada se añadía, por demás, un erotismo descarnalizado y respetable (opuesto al de Marlene Dietrich, su rival en la Paramount), un atractivo que André Bretón denominó “*erotismo velado*”. De este modo Greta Garbo se erigió en un caso singular de atractivo ucrónico y transhistórico, no ligado a modas pasajeras. En este sentido, su condición de “monstruo fotogénico” fue muy bien explotada por su operador habitual, William Daniels, mientras Clarence Brown —su director más asiduo— basó su trabajo en primeros planos de su expresividad facial, cuyo control muscular preanunció el estilo del Actor’s Studio. De este modo la Garbo resultó en la pantalla un tipo que entroncaba con ciertos arquetipos de la cultura literaria y teatral romántica y posromántica (su personaje de **El demonio y la carne** procedía de una novela de Hermann Sudermann), pero expresado con técnicas de interpretación

sofisticadas y modernas.



La mujer de las dos caras

Además de transhistórica, la Garbo fue un mito transnacional. En su primera película importante, **La leyenda de Gösta Berling** (*Gösta Berlings Saga*, 1924), con la que la lanzó Mauritz Stiller desde Suecia, interpretó a una italiana, a una vienesa en la segunda —**Bajo la máscara del placer** (*Die Freudlose Gasse*, 1925), de Pabst—, a una española en la tercera —**El torrente**, de Monta Bell— y a una eslava en las dos siguientes —**La tierra de todos**, de Fred Niblo; **Ana Karenina**, de Edmund Goulding—. El exotismo escandinavo se revelaba así polifuncional en Hollywood, en una época en que en el cine americano lo exótico era casi sinónimo de latinidad, muy bien representada por Dolores del Río o Lupe Vélez. En Italia, la primera biografía publicada de la Garbo la hacía hija de un argentino y una española.

En oposición a su personaje frágil y vulnerable que había interpretado en la deprimida Viena de posguerra escenificada en **Bajo la máscara del placer**, desde su debut americano en **El torrente** (versión de *Entre naranjos*, de Blasco Ibáñez) la Metro la encasilló en personajes de mujer fatal. Y cuando encarnó heroínas históricas (Mata Hari, la reina Cristina de Suecia, María Walewska) resultaron ser heroínas trágicas, víctimas de un destino adverso. Y trágico fue también el desenlace de

Margarita Gautier (*Camille*, 1936), de George Cukor. La máscara de la Garbo era, definitivamente, una máscara trágica y poco complaciente, a contracorriente del optimismo oficial de la cultura norteamericana dominante y en sintonía, en cambio, con una tradición literaria y teatral escandinava.

Pero al final de su carrera, en 1939, viró en redondo hacia la comedia con **Ninotchka** (*Ninotchka*, 1939) y **La mujer de las dos caras** (*Two-faced Woman*, 1941).

La Metro se sintió en la necesidad de proteger su nueva y chocante imagen, advirtiendo en la publicidad de la primera que en ella Garbo reía —ya lo había hecho en **El velo pintado** (*Painted Vell*, 1934) y **La reina Cristina de Suecia**— y en la publicidad de la segunda que allí la actriz bailaba la rumba, esquiaba y nadaba. **La mujer de las dos caras** cosechó un sonoro fracaso comercial, pero esta película que cerró su carrera ofrece el interés de que la Garbo interpretara a una mujer en dos personajes opuestos (la sana montañista y la frívola urbana), lo que la convierte en una obra autorreflexiva acerca del enigma de su verdadera identidad, oculta a la curiosidad pública, pero aquí comentada críticamente por su guionista y amante Salka Viertel.

Tras plantear crudamente esta dicotomía entre la apariencia y el ser, Greta Garbo hizo mutis por el foro. Se habló de presuntos retornos a la pantalla de la mano de David Lean, Luchino Visconti e Ingmar Bergman, quien así lo evoca en sus memorias. Y en 1951 Salvador Dalí anunció que estaba preparando con ella un film sobre Teresa de Ávila. Pero esta vez su silencio iba a ser definitivo, como el silencio de las estatuas.



El expreso de Shanghai

Marlene Dietrich

Ars mantis

Oti Rodríguez Marchante

La mejor manera de ver el corazón de Marlene Dietrich es mirarlo a través de los agujeros de su vida, un colador por el que se filtraron mil hombres, no menos mujeres y un número incontable de “cosas”. Y una vez localizado, la mejor manera de llegar a él es a bordo de un trineo, pues Marlene Dietrich, como se decía en **La venus rubia** (*Blonde Venus*, 1932), tiene un gran trozo de hielo donde los demás tenemos el corazón. Esto, que probablemente no sea del todo cierto, sirve al menos como descripción de esta mujer que se clavó en la pantalla como una mantis más hermosa que religiosa. Pero lo asombroso es que la voracidad de Marlene Dietrich no se pudo nunca satisfacer con el sólo alimento de unos cuantos papeles (cinematográficos), porque luego, fuera ya del personaje y metida en su persona, la mantis devoraba sin cesar todo aquello que cayera en su área de aspiración. Ni Lola-Lola, ni Ami Jolly, ni Shanghai Lily, ni Helen Faraday, ni ningún otro personaje

que inventara para ella Joseph von Sternberg ni nadie, le llegaron nunca al dobladillo del pantalón de su *smoking*.

La mujer que llegó a Hollywood en 1930 venía de darse un festín berlinés que duró diez años, cuando Berlín era la ciudad más descarada del mundo y Marlene Dietrich la mujer más descarada de la ciudad. La Historia nos dice que ella llegó a Hollywood antes que su éxito —**El Ángel Azul** (*Der Blaue Engel*, 1930) se vería allí después de que todo el mundo apreciara sus virtudes en **Marruecos** (*Morocco*, 1930), en especial Gary Cooper—, y que allí, sin apenas esfuerzos, consiguió convencer a todo el mundo de que ella era sólo un invento de Joseph von Sternberg, mientras que el propio director sostuvo siempre que la realidad era justo lo contrario; Marlene Dietrich modeló a Sternberg —aunque sea, realmente, una injusticia para el hombre que ya había hecho **La ley del hampa** (*Underworld*, 1927) y que haría **El embrujo de Shanghai** (*The Shanghai Gesture*, 1941) y **Anatahan** (1953), hay que proponerlo como lema para contradecir la vulgaridad de él Pygmalion y ella Galatea.

Una de las cumbres del capital descaro de Marlene Dietrich consistió en acostumbrar a aquel Hollywood a que ambos podían convivir con la moral del otro: ella se apresuró a demostrar que era heterosexual, “*ma non fanatica*”, y no dudó en frecuentar (verbo que no es el más adecuado para sus andanzas sexuales) tanto a actores como a actrices, intelectuales, celebridades, millonarios y señora...; ni el mismísimo Philip Marlowe hubiera podido seguirle la pista de sus amantes. Como anécdota entre la marabunta, señalemos que, junto a Sternberg, Gary Cooper, Maurice Chevalier y algún que otro espontáneo, tuvo tiempo para cortejar a Imperio Argentina, con quien se marcó más de un tango en los garitos nocturnos de Hollywood, hasta que consiguieron arrancar a la popular actriz y cantante española de la influencia de Marlene Dietrich.

Los años treinta en Hollywood, con Greta Garbo en fuga, tuvieron que agarrarse a la idea de fatalidad que propuso Marlene Dietrich, su natural heredera, que consistió en ampliar los márgenes de la pantalla a su propia vida: todo galán que compartiera plano con ella tenía también que compartir, salvo excepciones de tíos raros, como Fred MacMurray, su célebre *bungalow* en el hotel Beverly Hills. Desde el infortunado John Gilbert (a quien también heredó de Greta Garbo) hasta el fornido John Wayne, que le hizo un placaje terrorífico mientras rodaban **Siete pecadores** (*Seven Sinners*, 1940), o el exquisito Douglas Fairbanks, Jr., el intelectual Erich Maria Remarque, el francesote Jean Gabin o el mafiosillo George Raft. Saltaba de uno a otro siempre atenta a las necesidades de cada cual, porque, en el fondo, Marlene Dietrich, según sus biógrafos, siempre estuvo obsesionada por “sus chicos”, como una madre. Los tomaba a su cargo, les organizaba la vida, la comida, fregaba y limpiaba para ellos, aunque siempre tuviera la impresión de que los iba devorando poco a poco. Hasta el punto de que, cuando murió John Gilbert después de beberse el Océano Atlántico, nunca dejó ella de sentirse culpable y arrastraba su complejo de hotel en hotel junto a una fotografía de Gilbert y unas cuantas velas encendidas a su

alrededor.

Y si alguien piensa que mientras coleccionaba romances con los galanes de moda no tuvo tiempo para algunas otras aficiones muy arraigadas en ella, es que no conoce el calibre de su armamento: Marlene Dietrich disparaba con salva. Mercedes de Acosta, su mujer durante muchos años, también comprobó lo certero de la frase de Lionel Atwill —que usurpaba el personaje de Sternberg en **The Devil Is A Woman** (1935)— cuando dijo: “*Amar a Marlene es condenarse a una fatal melancolía*”.



El Ángel azul

Lo que podría considerarse como una absoluta falta de escrúpulos hacia sus amantes no era, en realidad, nada más que una total y sincera falta de sentido de la propiedad: los tenía a todos, luego no necesitaba poseer a ninguno. Sólo desde una perspectiva muy actual y desprovista de convenciones y zarandajas se puede entender la desesperación de tipos como John Wayne o Jean Gabin al ver que nunca pudieron traspasar mucho más allá que su mera epidermis. Hubo otros, quizá con más cabeza o menos, digamos, corazón (y no es el caso de Remarque, que llegó hasta a escribir novelas malas para ella, como *Capricho imperial*), que prefirieron no condenarse a esa fatal melancolía. Es el caso de Hemingway, al que ella no pudo nunca llamar más que “*papá*”, mientras que él se escabullía de la letal mariposa de sombra que siempre habitó debajo de su nariz (operada); también le dieron esquinazo harpías como Carole Lombard y Frances Dee, a quienes puso cerco ante el asombro del marido de esta última, Joel McCrea. Pero lo normal es que cualquier ser humano, aunque fuera

general y se llamara Patton (o Gabin), mirara a Marlene Dietrich con el mismo gesto que una vaca mira un prado verde (durante la gran guerra, Patton eligió para ella una contraseña: “*Cheese-Cake*”, o sea, tarta de queso... en plena guerra y ella por el frente dando ánimos a los soldados).



Testigo de cargo

La guerra y el haber nacido con el siglo hicieron de Marlene Dietrich otra persona a finales de los cuarenta. Billy Wilder en **Berlín-Occidente** (*A Foreign Affair*, 1948), Alfred Hitchcock en **Pánico en la escena** (*Stage Fright*, 1950) y Fritz Lang en **Encubridora** (*Rancho Notorius*, 1952) consiguieron subirle los talentos desde las piernas hasta su rostro ya pleno de dramas, y prepararla para el acontecimiento de otras dos obras de arte: **Sed de mal** (*Touch of Evil*, 1958) y **Testigo de cargo** (*Witness for the Prosecution*, 1958).

Tampoco está probado, pero se puede decir: Orson Welles vio ya a Marlene Dietrich en su oscuro personaje de **Sed de mal** muchos años antes, cuando tuvo el privilegio de ser él, en 1945, quien la presentó a Greta Garbo (la única vez que se vieron, durante una cena en casa de Clifton Webb), y, tras adularla hasta la desesperación de la Garbo, luego le espetaría a Welles en la cara: “*pues no tiene los pies tan grandes como dice la gente...*”. Con sólo esa frase había saciado Marlene Dietrich su sed de mal.

En fin, se acabó su filmografía y se acabará el siglo. Desapareció el *Cabaret* y

cayó el Muro. Nadie se acuerda del profesor Rath, pero nadie olvida las piernas de Lola-Lola...; ni cuando cincuenta años después (ella con setenta y siete) boquiabrió a todo el mundo con su voz de cuévano cantando eso de “*llegará un día en que la juventud pase*” para una peliculita titulada **Gigoló** (*Schöner Gigolo / Armer Gigolo*, 1978). Las piernas de Marlene Dietrich... Con ellas han caminado muchos de los sueños de este siglo.



Joan Collins

*La princesa malvada de **Tierra de faraones***

Félix de Azúa

Según me dicen, Joan Collins goza de muy mala fama entre los aficionados al cine. Al parecer, en la segunda mitad de su carrera, ya talludita, Joan Collins desempeñó durante muchos años el papel de malísima en una serie de televisión que todo el mundo veía, pero que todo el mundo menospreciaba, como suele suceder. Es posible que la desacreditara su prolongada pertenencia al elenco televisivo. También es posible que su reiterada maldad provocara una cierta saturación entre el público, porque así como la virtud es eterna y su brillo nunca mengua, la maldad, incluso para los aficionados, tiene un límite.

Sea como sea, Joan Collins no sólo goza de mala fama, sino que esta mala fama tiene efectos retroactivos. Nadie parece recordar que en un tiempo Joan Collins fue una mujer sumamente atractiva (a mí me lo parecía entonces, siendo yo adolescente, y me lo sigue pareciendo ahora) y además una actriz bastante dúctil, como se puede

ver en la película que ahora nos ocupa y en otra algo posterior, una comedia titulada **Un marido en apuros** (*Rally Round the Flag Boys!*, 1958), dirigida por Leo McCarey, con Paul Newman y Joanne Woodward, y donde Joan Collins estaba muy graciosa y pizpireta.

Lo peor de la mala fama es que salpica al que tiene a su lado. Es cierto que **Tierra de faraones** (*Land of the Pharaohs*, 1955) no es una película de primera magnitud. No se por qué razón se le ocurriría a Howard Hawks meterse, no sólo como director, sino también como productor, en una historia tan alejada de su mundo habitual y tan ajena a su estilo. Hasta entonces había cultivado —y seguiría cultivando todavía muchos años con gran éxito: **Río Bravo** (*Rio Bravo*) es de 1959; **El Dorado** (*Eldorado*), de 1966— la comedia, el *western* y la serie negra, géneros algo dispares entre sí, salvo por el hecho de compartir un realismo a machamartillo. El propio Hawks confiesa que a la hora de enfrentarse al guión de Tierra de faraones ni los guionistas sabían cómo tenían que hablar los antiguos egipcios, un problema que nunca inquietó a Cecil B. De Mille. Ni a Shakespeare. Tampoco se entiende por qué cayó en la trampa del colosalismo propio de los inicios del Cinemascope, con sus ambientes exóticos y su música de fanfarria y coros. Con todo, sin ser una película de primera categoría y a pesar de una partitura horrorosa de Dimitri Tiomkin que hace ridículas muchas escenas, **Tierra de faraones** cumple bastante bien su cometido espectacular, por debajo de **Los diez mandamientos** (*The Ten Commandments*, 1956), pero muy por encima de un bodrio presuntuoso y desabrido como es la **Cleopatra** (*Cleopatra*, 1963) de Mankiewicz.

Sin embargo, lo más curioso de Tierra de faraones no es su mejor o peor adaptación a las convenciones del género, sino el hecho extraño de haber elegido ese formato para contar una historia intimista, con ribetes filosóficos, que se desarrolla entre muy pocos personajes y en ambientes cerrados, opresivos y claustrofóbicos, en la penumbra de los corredores y alcobas de palacio, un laberinto y, por último, una tumba. No es menos extraño que para esta oscura trama se eligiera un protagonista como Jack Hawkins, un actor inglés muy competente, pero del cual nunca se vendieron muchos posters. Sólo la presencia de Joan Collins, con su vestuario algo arrevistado, pero muy osado para la época, permitió en su día editar unos reclamos publicitarios de la película que no ahuyentasen al espectador.

Pero no es Joan Collins, aunque sea ella quien a la larga perdura en nuestra memoria, el personaje central de la película, sino el faraón Keops, cuyo pecado atrae sobre sí un castigo terrible en forma de Joan Collins.



Tierra de Faraones

Keops (que tal vez coincida con el personaje histórico de este nombre o tal vez no) es, al inicio de la historia, un buen gobernante y un gran militar, cuyas victorias sobre los países vecinos llevan a Egipto incalculables riquezas. Estos éxitos materiales y su condición divina no lo han vuelto orgulloso ni arbitrario. Es un gobernante justo y sabio, querido por su pueblo; también es un marido solícito y un hombre razonable, capaz de discutir con su mejor amigo, el sumo sacerdote, sin perder la ecuanimidad ni el sentido del humor. Su única debilidad, y no es debilidad pequeña, es la codicia. Confunde el poder con la riqueza y la riqueza con la acumulación. Cuando su amigo le reprocha su desmedida afición por el oro, él responde que no sólo piensa atesorar tanto oro como le sea posible, sino que se propone conservarlo eternamente. Al decir esto, desafía a los dioses, que han dispuesto que todo perezca.

A partir de aquí, el afán por perpetuar y preservar la riqueza se convierte en el destino de cuantos le rodean: su círculo íntimo y su país. Con la complicidad de un arquitecto genial y cautivo inicia la construcción de una tumba inexpugnable, donde su cadáver embalsamado pueda gozar de la vida eterna rodeado de su tesoro. La construcción de esta tumba durará muchos años y agotará los recursos y energías del

país; donde antes reinaba la alegría y el bienestar ahora imperan la miseria y la opresión. El castigo del cielo no se hace esperar.

La princesa Nellifer (a quien Joan Collins presta sus rasgos y su figura), hija del rey de un país vasallo, acude a Egipto a ofrecerse al faraón en sustitución del tributo exigido por éste para costear la construcción de la pirámide. La historia no nos dice si la princesa acepta convertirse en mercancía por abnegación, para salvar a su pueblo de la indigencia, o si lo hace movida por otras razones, atraída por la leyenda de las riquezas fabulosas que el faraón ha acumulado, tal vez con el secreto designio de apoderarse de ellas. Sea como sea, el faraón y la princesa descubren pronto que están hechos el uno para el otro. Ella se convierte en su favorita; él, con su complicidad, consume su descenso a la sima de la perversión y



el crimen, y el resultado de esta impía alianza se produce de un modo inexorable: Nellifer organiza el asesinato de la primera esposa del faraón para convertirse en su heredera y, más tarde, la muerte del propio faraón. El sumo sacerdote, a quien nunca ha pasado inadvertida la maldad de Nellifer, la condena a morir en el interior de la pirámide, oportunamente concluida para recibir el cadáver y el tesoro de su destinatario, junto a la momia del faraón y las riquezas que tanto ha deseado.

A diferencia de otras mujeres malas del cine americano, cuya maldad consiste en el quebrantamiento de las leyes o de las normas sociales con el único objeto de hacer su voluntad sin trabas, la mala de **Tierra de faraones** hace el mal, en el sentido de que deliberadamente destruye, pervierte o corrompe lo que hay de noble y de bueno en el ser humano. Sus asechanzas hacen víctimas entre los inocentes y entre los culpables del mismo modo: movilizándolo la virtud de los unos y la flaqueza de los otros para empujarlos a su aniquilación.

Tanto en el planteamiento de la historia como en su moraleja es fácil ver la mano de William Faulkner, a quien Howard Hawks llamó para que colaborara en el guión de **Tierra de faraones**. Faulkner había trabajado años antes en Hollywood, al parecer, por razones financieras. Se sabe que intervino en diecisiete guiones, once de los cuales se convirtieron en películas, aunque sólo en dos de ellas, ambas dirigidas por Hawks, se le menciona como guionista: **Tener y no tener** (*To Have and Have Not*, 1944) y **El sueño eterno** (*The Big Sleep*, 1946). Casi diez años más tarde, y ya

desvinculado de Hollywood, Hawks recurrió a Faulkner para escribir el guión de **Tierra de faraones**. Según el propio Faulkner, acudió al llamamiento de Hawks por amistad y también por gratitud, ya que éste le había ayudado en épocas difíciles. Faulkner se reunió con Hawks en Egipto en 1954, Tal vez para entonces ya tenía escrito el guión, o una versión del mismo. Ignoro si Faulkner había visitado Egipto anteriormente. En cualquier caso, es de suponer que la visión de los restos faraónicos impresionó grandemente al escritor, que, al menos a juzgar por la película, debió de ver en aquella monumentalidad trascendental el tipo de obsesión arrolladora que tantas veces aparece en sus novelas. En muchas de sus novelas Faulkner había utilizado temas sacados de la Biblia y había utilizado referencias bíblicas para titularlas: *Absalón, Absalón, Desciende Moisés*, etc. Fiel a sus inclinaciones, ideó para Howard Hawks la historia paralela del sueño trágico del faraón y su sangriento fracaso.

El personaje de Joan Collins, al margen de lo dicho, no abunda en matices psicológicos: como actriz sólo tiene que mirar de soslayo y esbozar todo el tiempo una sonrisa taimada. Joan Collins hizo esto y algo más: dotar a la malvada princesa Nellifer de una presencia tan bella y sensual para su tiempo que hacía la corrupción de sus víctimas no sólo comprensible a los ojos del espectador, sino incluso envidiable. No es éste un tipo de maldad cinematográfica que quede impune. Una mujer mala, en cine, es un ser al que hay que poder enviar a la hoguera sin reservas. Quizás en eso estriba la mala fama que ha perseguido desde entonces a Joan Collins. O quizás la explicación es más sencilla. El antiguo Egipto es tierra rica en maldiciones de ultratumba; quién sabe si una momia ofendida no lanzó un maleficio sobre la carrera de la pobre Joan.



Jezebel

Bette Davis

Perversa, descarada, maledicente, posesiva

Alberto Úbeda-Portugués

The Queen of Warner Lot, así se conocía a Bette Davis (nacida en Lowell, Massachusetts, 1908) en su período de máximo esplendor, 1937-1949, cuando le eran ofrecidos los mejores guiones y los mejores directores de los estudios Warner. En esos años, Bette Davis fijó las características de un tipo de mujer que interpretaba como nadie: la “mala” por antonomasia que ni siquiera actrices como Barbara Stanwyck o Joan Crawford, con similares prestaciones artísticas y físicas, podían encarnar con tanta pasión, con tanta convicción y sentido trágico. De nada le sirvió hacer otro tipo de papeles en los que demostraba su versatilidad. Bette Davis no nació para ser feliz; el público la quería perversa, inaguantable, descarada, maledicente y posesiva.

Podía resultar encantadora junto a Spencer Tracy en **Veinte mil años en Sing-Sing** (*20.000 Years in Sing-Sing*; Michael Curtiz, 1932), casi dócil en **El bosque**

petrificado (*The Petrified Forest*; Archie Mayo, 1935) y comprensiva en **Jimmy The Gent** (Michael Curtiz, 1934). Pero la historia de Bette Davis (la que, a la postre, le ha hecho inmortal) empieza realmente cuando Michael Curtiz le encomienda al por entonces nuevo fichaje de la Warner el papel de una sureña casquivana, deslenguada y turbadora en **Esclavos de la tierra** (*Cabin in the Cotton*, 1922) que lleva por la calle de la amargura a un joven (Richard Barthelmess) que tiene que decidir entre caer en los tentadores brazos de esta hija de terrateniente autoritario o traicionar a sus compañeros de trabajo y clase social. El siguiente paso en la leyenda de Bette Davis fue su incorporación de una caprichosa y amoral camarera en **Cautivo del deseo** (*Of Human Bondage*; John Cromwell, 1934) que juega con el aspirante a médico Leslie Howard, exprimiendo su compasión por una mujer que no consigue un hombre que esté a su altura. Bette Davis estaba ya preparada para entrar en la época más rutilante de su carrera. Lo demostraba en filmes como **Barreras infranqueables** (*Bordertown*; Archie Mayo, 1935), en el que la Davis mata a su marido para tener el camino libre en su amor por Paul Muni; también lo demostraba en **Peligrosa** (*Dangerous*; Alfred E. Green, 1935), donde encarnaba a una actriz alcohólica y en decadencia que lucha por ser la que fue con la ayuda del arquitecto Franchot Tone.

Hollywood decidió concederle un Oscar por su interpretación en **Peligrosa**. El éxito sonreía a Bette Davis, pero ella no estaba satisfecha con el rumbo de su carrera. Pensaba que los filmes en los que intervenía no tenían la calidad suficiente. Mantuvo un largo proceso con la Warner, que perdió. De todas formas, consiguió mayor atención y expectación ante sus nuevas películas. En 1938, vuelve a intervenir en un film sobre el tema siempre incandescente del Sur y su eterno rencor por los yanquis. En **Jezabel** (*Jezebel*; William Wyler, 1938), Bette Davis era Julie Marston, una muchacha de la alta sociedad de la Nueva Orleans de 1852. Su fuerte carácter choca con la independencia de Pres Dillard (Henry Fonda), su prometido que no se doblaba a los deseos de ella. Justamente célebre es en esta película la escena en la que Bette Davis se presenta con un vestido rojo (estamos hablando de un film en blanco y negro, pero Wyler y la magnética presencia de Davis hacen que, efectivamente, “veamos” su deslumbrante vestido rojo. Esta es la magia de un gran director y de una actriz portentosa), en lugar del blanco preceptivo para las chicas solteras, en el baile más elegante de la ciudad. William Wyler maneja con suficiencia y ritmo el progresivo alejamiento de Bette Davis y Henry Fonda. El desenlace de este gran melodrama que es **Jezabel**, tras una elipsis temporal de afortunada ejecución que vuelve a cargar de tensión la película, tiene lugar en el lecho de muerte de Pres/Henry Fonda, a punto de ser confinado en la isla “De los Leprosos”, donde llevan a las víctimas de la epidemia de fiebre amarilla que asola la ciudad. Julie/Bette Davis acompaña a esta isla, sin importarle la enfermedad, al amor de su vida, aunque ya sin la esperanza de recobrarlo. Wyler explica muy bien las características del personaje en estos minutos postreros del film: Julie ha recobrado la calma, se ha evaporado su ambición, está satisfecho su instinto de posesión cuando el objeto amado no puede

hacer el menor reproche a su voluntad, al mismo tiempo mortificada y suprema. Un triunfo absoluto de Bette Davis que le llevó a ganar por segunda y última vez un Oscar.



La solterona

Al año siguiente, **La solterona** (*The Old Maid*; Edmund Goulding, 1939) supone una nueva oportunidad de ver a Bette Davis en un papel decimonónico, Charlotte, una mujer que tiene que esconder el hecho de ser madre soltera en la puritana sociedad de Filadelfia. En el film, que contaba con la eficaz dirección del hoy olvidado Edmund Goulding, Bette Davis conseguía agotar las posibilidades de un tipo de personaje que también interpretó en **Amarga victoria** (*Dark Victory*, 1939) y **La gran mentira** (*The Big Lie*, 1941), ambas de Goulding. Se trataba de explorar todo el manantial trágico que Bette Davis albergaba, tanto si era una víctima —en estos tres últimos papeles referidos y también en **La extraña pasajera** (*Now, Voyager*, Irving Rapper, 1942)— como en los roles que cimentan su fama de depredadora.

Precisamente ese lado violento y transgresor lo entendía como nadie William Wyler (con el que vivía un idilio lleno de riñas célebres), y lo demostró en **La carta** (*The Letter*, 1940). Un film magnífico, basado en la obra homónima de W. Somerset

Maugham, que estaba ambientado en Malasia y comenzaba de forma arrolladora y brutal: Leslie Crosby (Bette Davis) en el porche de su casa colonial descarga su revólver en el cuerpo de Geoffrey Hammond (David Newell), un amigo de su marido, Robert (Herbert Marshall). A continuación, con un eficaz control de la histeria, declara que el muerto intentaba atacarla sexualmente. **La carta** tiene la cualidad de resumir toda la inquietud que provoca el rostro de Bette Davis. Además, en su bien dibujado personaje —mérito del guionista Howard Koch, al que debemos, entre otros títulos señeros, **Casablanca** (*Casablanca*; Michael Curtiz, 1943)— se palpa el trasfondo revuelto de una mujer que se niega a ser la costilla de nadie, que para afirmar sus derechos utiliza la mentira, el crimen, la debilidad de aquellos hombres que la quisieran brillante como un espejo. A todo ello contribuye la excepcional fotografía en blanco y negro que se adentra en las sombras de Tony Gaudio (ese mismo año retrataría la furia y el desaliento de Humphrey Bogart en **El último refugio** —*High Sierra*—, de Raoul Walsh). La grandeza de *La carta* continua, sin ningún desfallecimiento en las firmes riendas de William Wyler, con el desvelamiento de la comprometedora carta que posee la viuda del fallecido y que confirma el romance de Leslie/Bette Davis con su víctima. De entre los otros grandes aciertos de **La carta**, no se puede obviar su hipnótico final, con una Bette Davis temblorosa y perdida que es ajusticiada por la viuda de Hammond de una puñalada en el corazón, en ese porche donde su revólver escupió muerte.



La loba

Con una tabla de planchar en la espalda y una arrogancia en la mirada que fundía a quien osara aguantarla. Bette Davis encarnó a Regina Giddens en **La loba** (*The Little Foxes*; William Wyler, 1941). Sobre un guión de Lillian Hellman, la actriz daba un recital prodigioso en el papel de una mujer sureña —¿cómo no!—, casada con un acaudalado banquero, Horace (Herbert Marshall), enfermo del corazón que tiene motivos fundados para pensar que a su esposa sólo le interesa su dinero. Cuando Regina comprueba que Horace pretende alejarla de su fortuna, le deja morir en medio de una terrible discusión. Los esfuerzos de Horace son inútiles para alcanzar las pastillas que reanimen su corazón. Es difícil encontrar en la historia del cine una muestra de crueldad más gráfica y con un dramatismo tan intenso. Si eso fuera posible, los ojos de Bette Davis son aún más grandes, más pendencieros y fatales. Sin una palabra —¿para qué?—, sin mover un músculo, la formidable figura de la actriz asiste a una agonía que le dará por fin el poder y la riqueza a cambio del repudio de su familia. Concluye **La loba** con un primer plano del rostro de Bette Davis hierático y al mismo tiempo de una elocuencia aterradora que observa la marcha de su hija para siempre. Si antes Davis expresaba odio, ahora, con idéntica habilidad, se convierte en la viva imagen de la desolación. Así se cerraba su colaboración con William Wyler a la que debe no sólo la construcción del aspecto más indómito y

radical (como ya se ha apuntado antes) de los personajes que interpretó, sino la profundidad psicológica de un tipo de mujer a años luz de los nada elaborados modelos que el melodrama de la época ofrecía.

Cuando Bette Davis filmó para la Fox **Eva al desnudo** (*All About Eve*; Joseph L. Mankiewicz, 1950), su época dorada ya había pasado. Sin embargo, estaba en posesión de todos sus recursos artísticos y su fuerza escénica era inigualable. Como decía Margo Channing, su personaje en **Eva al desnudo**. “*ya no soy veinteañera, ni treintañera. Hace tres meses que cumplí los cuarenta. Cuarenta. Cuatro cero. Es una confesión que nunca pensaba hacer. Ahora me siento como si estuviera desnuda de repente*”. Eso significaba, más o menos, el fin para una actriz en el Hollywood de entonces. Hay muchos indicios de esta triste realidad en la Bette Davis de **Eva al desnudo**. Hay amarga sinceridad en esa Margo Channing, actriz aclamada y poco complaciente, que un día decide dar protección a Eve Harrington (Anne Baxter), una joven admiradora que está desamparada. De secretaria particular irá pasando a una suplantación perfecta de todos sus tics, sus aficiones y, lo más doloroso, su talento. Así, se convierte en una nueva Margo Channing (en una nueva Bette Davis) en la que la ambición estrangula a lo que le quedaba de humildad. Frente a ella, frente a su calculada ascensión a los cielos, Margo/Bette Davis sólo podrá oponer desesperación y sarcasmo. Imposible diferenciar —de ello fue muy consciente Mankiewicz, también guionista del film— entre Bette Davis y su personaje. Ocurre raras veces el que se le ofrezca a un actor la posibilidad de identificarse tanto con un papel, de lograr una interpretación tan desnuda. De esta feliz coincidencia, aún nos seguimos beneficiando cuarenta y seis años después del estreno de **Eva al desnudo**, en cada nueva oportunidad de ver esta impagable película que viene a proclamar el sentido obscuro del éxito y el fracaso.

Asumida su decadencia física. Bette Davis aceptó el reto en 1961 de protagonizar un film junto a Joan Crawford, otra insuperable mala del cine en el ocaso de su carrera. **¿Qué fue de Baby Jane?** (*What Ever Happened to Baby Jane?*, Roben Aldrich) enseñaba el rencor de dos hermanas que un día lejano fueron actrices famosas. Ahora. Blanche Hudson (Joan Crawford) está impedida en una silla de ruedas, y Jane (Bette Davis) olvida sus penas con una afición desmedida al alcohol. La demencia progresiva de Jane hace que Blanche quiera ingresarla en un sanatorio psiquiátrico, pero Jane la encierra en su habitación y, después de un intento de huida, termina atándola y amordazándola. Progresivamente, **¿Qué fue de Baby Jane?** nos conduce, de la mano de Robert Aldrich —un director nunca suficientemente reconocido— del drama al terror. Bette Davis, más histriónica que nunca, somete a tortura a Joan Crawford y se solaza en imitaciones macabras de un esplendor teatral muy lejano. Es un digno epitafio para una gran estrella la interpretación del personaje que le hizo famosa que Jane/Bette Davis dedica a la policía momentos antes de detenerla por el asesinato de su hermana.



¿Qué fue de Baby Jane?

En septiembre de 1989, pocos días antes de fallecer, el Festival de Cine de San Sebastián tuvo el honor de dar el último homenaje a su incomparable carrera. Detrás quedaban 87 películas que la entronizaron como la actriz que mejor supo representar el mal y su hondo pozo de sueños no realizados. Aún hoy, resulta temible oír a Regina/Bette Davis en **La loba** mientras explica a su infausto marido el amor que siente por él: *“No te odio, sólo siento desprecio por ti. Siempre lo sentí. No podía soportar que me tocaras, y pensaba que eras blando, estúpido y débil. Eras amable y comprensivo cuando yo no quería que te acercaras a mí. Las mentiras y excusas que tuve que inventar y tú te las creías...”*. Mas líbranos del mal, amén.



El cartero siempre llama dos veces

El colchón de Lana

Elena Hevia

Rubia, las más de las veces, morena en ocasiones, prudentemente distante para disimular su falta de expresividad, Lana Turner fue uno de los iconos más pingües de los años 40 y 50, una especie de modelo *bigger than life* de las servidumbres y glorias de una estrella. Decoró melodramas y filmes *noirs* y tanto en unos como en otros le tomó el pulso al precio de la fama —muy raramente pudo olvidarse de su estatus estelar— sin que los resultados fueran lo suficientemente patéticos cuando le tocaba ser la buena ni lo suficientemente truculentos cuando llevaba a los hombres por el camino de la perdición.

Todo en ella se organizaba a partir de la puesta en escena, de los oropeles de la representación. Su imagen fue la suma de un maquillaje perfecto, un vestuario que contribuía a la composición de su personaje antes incluso de que pudiera abrir la boca y un impecable peinado que jamás se desmoronaba, ni aun en los momentos en que las exigencias del guión la obligaban a mesarse los cabellos. Unos cabellos que el departamento de la Metro obligó a teñir de rubio para borrar en ella cualquier indicio

de naturalidad y completar su construcción. Deseada e inalcanzable tuvo su lugar en el Olimpo junto a las diosas del momento, Rita Hayworth o Ava Gardner, aunque frente a éstas mostrara algo menos de carnalidad y algo más de lo que la clase media americana consideraba elegancia. El *star-system* hizo de ella uno de sus mejores *gadgets*: Lana, sin cualidades aparentes para la interpretación, necesitaba un mullido colchón de amorios, verdaderos o falsos, para ser ella misma, necesitaba que las columnistas de Hollywood se la inventasen como si fuera la protagonista de un melodrama tipo **Ha nacido una estrella**, con golpe de fortuna en sus inicios —fue descubierta mientras se tomaba un helado en un *drugstore*— y tragedia final. El colchón de Lana era redondo y evocaba excesos: ahora en los 90 apenas si sus historias sentimentales ocuparían unas pocas líneas en las revistas sensacionalistas; entonces su vida privada, con ocho maridos, multitud de amantes y un jugoso asesinato —el cometido por su hija Cheryl contra el gángster Johnny Stompanato, violento amante de Lana, para evitar que ésta siguiera siendo la estera de aquél— formó parte indisoluble del mito de la mujer víctima de sus pasiones. Un mito que ella misma se encargó de cimentar posteriormente con gran visión comercial con su trabajo como actriz en melodramas en los que se dejaba adivinar un poso de verdad.

Pero ni siquiera en esa línea pudo ser radical. Su tragedia americana no acabó, como en el caso de Marilyn —una estrella que empezó a despuntar cuando el brillo de Lana empezó a menguar—, con la autodestrucción. Lana sobrevivió a todo eso, se arrepintió de sus pecados e hizo profesión de fe cristiana. Así lo declaró en 1994, un año antes de su muerte, a raíz de su visita al Festival de San Sebastián, donde se mostró como una mujer en paz consigo misma tras haber logrado desembarazarse del lastre de los hombres. Un final del todo acorde al cliché de las muchas historias que había interpretado.

Julia Jean Mildred Frances Turner (lo de Lana fue un invento del director Mervyn LeRoy en honor de una tía suya) nació en Wallace, un pequeño pueblo de Idaho, en 1920 o 1921, según distintas versiones, y antes de recalar en Los Angeles siendo una adolescente se paseó por medio Estados Unidos al mismo ritmo en que cambiaban los trabajos del padre, minero o bailarín y tan soñador como poco práctico.

“*Me gustaban los chicos y yo gustaba a los chicos*”, decía con frívola inocencia cuando era una *starlet* prometedor. Y esta frase marca la Filosofía de los “malos” pasos que dio fuera y dentro de la pantalla. Con el tiempo llegó a descubrir que la cosa no era tan sencilla. Y más con las ligas puritanas y la Oficina Hays dándole al martillo de herejes. Supo que la maldad en las mujeres, y especialmente en las mujeres guapas, no es algo que tenga que ver con la ética sino más bien con las costumbres, y pese a que la seducción es cosa de dos, la responsabilidad, desde los tiempos de Eva, parece recaer en la mujer tentadora. Esa faceta entre juguetona y procaz, todavía fresca y no del todo culpable, marca su primera aparición en la pantalla. Fue un pequeño papel en **They Won't Forget** (Mervyn LeRoy, 1937) cuando contaba 17 años: allí encarnaba a una adolescente destinada a ser eliminada

por el asesino en el primer rollo de la película. Pese a la brevedad de su intervención, logró captar la atención del público mientras la cámara seguía hipnotizada el movimiento de sus pechos aprisionados en un suéter de *cashemire*, al tiempo que la música puntuaba esa cadencia. Se convirtió entonces en “la chica del suéter”, una especie de ingenua y *sexy* vecinita de la puerta de al lado.



They Won't Forget

También fue ésa la primera vez que el vestuario marcó su personalidad cinematográfica. Con el tiempo un simple suéter no fue suficiente y su guardarropa marcó la evolución de los personajes pasando de la sencillez a la sofisticación con los modelos especialmente diseñados por Adrian, Irene, Walter Plunkett, Helen Rose, que más que poner en evidencia su *sex-appeal*, lo enmascararon. Es una buena forma de captar al público femenino. “*Lana Turner representa en la actualidad lo que Theda Bara fue en el pasado. Pero, naturalmente, no se parece a una vamp. Es mucho más peligrosa porque hace que el público se relaje*”^[1]. Son palabras de Anita Loos definiendo el nuevo producto Lana Turner, después de que se haya producido su transformación final en la Metro, donde se trasladó en 1938. Allí entra en los engranajes glamourosos de la productora y sale provista de sus mejores armas: pelo rubio y una distinción pretenciosa y algo vulgar.

Menudeó en comedias románticas y musicales. Fue el objeto de los desvelos del

adolescente Mickey Rooney en un film de la serie del juez Harvey y luego completó un trío junto a Judy Garland y Hedy Lamarr en el musical **Ziegfeld Girl** (Robert Z. Leonard, 1941) componiendo una de sus primeras “malas” (en el sentido anteriormente mencionado) y purgó sus descarriados pasos muriendo como una gran señora mientras bajaba unas escalinatas con un adecuadísimo traje negro. Ese mismo año estuvo a punto de situarse de nuevo en la senda peligrosa al encarnar al amor de Hyde, una cabaretera de sentimientos “*excesivamente generosos*”, tal como la describe el benéfico *alter ego* del monstruo, el doctor Jekyll, Pero, por fortuna para la película, Spencer Tracy se empeñó en que el complejo papel de chica mala (en realidad una víctima un poco masoquista) recayese en Ingrid Bergman, actriz de más fuste. Y Lana Turner tuvo que contentarse con ser la pacata y dulce novia del doctor. Con todo, una secuencia onírica de dudoso gusto en la que el dual antihéroe de Stevenson sueña con ambas mujeres convertidas en bestias de tiro parece colocarlas en el mismo infierno psicoanalítico e igualmente culpable. Es decir, igualmente deseables.

Ya estaba madura para ser la chica del gángster y lo fue en los brazos de Robert Taylor en **Senda prohibida** (*Johnny Eager*, Mervyn LeRoy, 1942). Y aunque su labor fuese ante todo redentora —ella era hija del fiscal del distrito—, también demostraba que era capaz de empuñar una pistola. Cosa que hacía con la misma desganada displicencia con que anunciaba el jabón Lux. No se encuentran rasgos de excesiva perfidia en las tres incursiones de la diva junto al rey Gable —**Quiero a este hombre** (*Honky Tonk*; Jack Conway, 1941), **Somewhere I'll Find You** (Wesley Ruggles, 1942) y **La rival** (*Homecoming*; Mervyn LeRoy, 1948), aunque en la primera despliegue algunas triquiñuelas para atrapar marido y en la última sea la tercera en discordia de un melodrama bélico.



Senda prohibida

El cartero siempre llama dos veces (*The Postman Always Rings Twice*; Tay Garnett, 1946) señaló su entrada con todos los derechos en la categoría de las mujeres fatales, pero marcó un nuevo estilo menos calculado y más humano de ese modelo. Cora, la mujer abocada a un matrimonio tan infeliz como mezquino que la hunde en un mortal aburrimiento y su consiguiente válvula de escape en el *amour fou*, nada tiene que ver con Phyllis Dietrichson —la Barbara Stanwyck de **Perdición** (*Double Indemnity*; Billy Wilder, 1944)—, otro personaje paradigmático, pero mucho más cruel y sibilino, surgido de otra de las grandes novelas de James M. Cain. Lana, con su primera aparición a través de una cámara subjetiva colocada en los ojos del vagabundo, del hombre sin raíces de la Depresión (John Garfield), resulta seductora pero no peligrosa, porque la suya todavía sigue siendo una imagen de *pin-up*, de chica de calendario que acaba de perder su barra de labios descuidadamente. Mientras la pasión se acentúa y el erotismo se desata como válvula de escape, percibimos con ella la claustrofobia del lugar. Cora, con su vestuario impolutamente blanco —sólo en dos ocasiones el personaje se viste de otro color— es una víctima más de un entorno hostil.

Tras su paso por **La calle del delfín verde** (*Green Dolphin Street*; Victor Saville, 1947), un melodrama de época en el que no faltaban amores contrariados, escenarios exóticos y un terremoto, Lana se aprestó a enfrentarse con el personaje más perverso de toda su carrera: *Milady* de Winter, la hermosa oponente de D'Artagnan y sus amigos los tres mosqueteros, un “*diablo con faldas*”, como la definiera Alejandro Dumas, y uno de los pocos casos en los que una mujer ha podido convertirse en villano con todas las de la ley. Unos trajes imposibles de violentísimos colores y plumas en la frontera de lo estrafalario enmarcan la evidente fotogenia de la actriz, por primera vez en color, más distante y gélida que nunca, quizá por el contrapunto que ella misma suponía a una cinta de acción trepidante concebida tan dinámicamente que casi parece un musical y para acentuar más la semejanza Gene Kelly presta sus mañas de bailarín al protagonista.



Los tres mosqueteros

Los tres mosqueteros (*The Three Musketeers*; George Sydney, 1948) supuso un punto de inflexión en la carrera de la actriz; pese a que un año antes había tenido un cierto éxito con **Dos edades del amor** (*Cass Timberlane*; George Sidney, 1947) junto a Spencer Tracy, donde era la esposa díscola de un respetable juez, su filmografía empezó a llenarse de títulos imposibles: **Mr. Imperium** (Don Hartman, 1951), **La viuda alegre** (*The Merry Widow*; Curtis Bernhardt, 1952), **Mi amor brasileño** (*Latin Lovers*; Mervyn LeRoy, 1953), hasta que Vincente Minnelli la rescata para el buen cine en **Cautivos del mal** (*The Bad and the Beautiful*, 1952). Su inexpresividad se convierte entonces en su mejor baza, al mostrar la parálisis de una sensibilidad

herida: Georgia Lorison es una aspirante a actriz de poco talento a quien un productor de olfato, pero arribista y tirano, decide convertir en estrella. Es precisamente este personaje, Jonathan Shields, quien sentencia: “*Actúas mal y te mueves torpemente, pero el hecho es que los ojos del público están sólo pendientes de ti*”. Se refiere a Georgia Lorison, pero muy bien hubiera podido tratarse de la propia Lana Turner. Esa anticualidad es también aprovechada productivamente en otro magnífico y decididamente mortuorio melodrama, **Imitación a la vida** (*Imitation of life*, 1959), último trabajo de Douglas Sirk en Estados Unidos. Lana inicia entonces el que será el tramo final de su vida como actriz, copiándose a sí misma en un infierno circular y repetitivo, profundamente fantasmal y ausente, como si supiera que el precio por haber sido deseada fuera todo ese purgatorio de películas inanes en las que repite el modelo de madre sufridora, víctima de las circunstancias o una adúltera con intenciones criminales. Como culminación a esa destrucción aburrida y sin sentido, un buen día encendimos la televisión y la vimos, más sintética que nunca pero todavía bella, pagando sus pasadas culpas en Falcon Crest, haciéndole la competencia a Angela Channing. Había llegado al círculo más profundo, pero todavía conservaba el secreto de la fascinación.



Rain

Joan Crawford

Las cicatrices del dolor

Ricardo Aldarondo

Aparece tras la cortinilla de cuentas engarzadas como rejas de la cárcel del mal: primero una mano, luego la otra muñeca también llena de pulseras. Muestra entonces las piernas provocativas con medias de rejilla y surge por fin el rostro desafiante, el cigarrillo echando humo entre los labios profundamente marcados por un carmín casi en relieve. La mirada lánguida, de reojo, define a una mujer fatal, de vuelta de todo y abierta a lo que le ofrezca su negro destino. Es mala, pero más que nada es pecadora: su tendencia a alejarse de la senda de lo correcto, de lo recomendable, es innata y ya no está dispuesta a enmendarla. Es la Joan Crawford de **Rain** (1932), un espléndido melodrama —nueva versión de **La frágil voluntad** (*Sadie Thompson*) que ya filmó en 1928 Raoul Walsh— con una elegantísima

realización de Lewis Milestone a base de largos planos con coreográficos movimientos de cámara, que no goza de suficiente prestigio desde el tibio recibimiento que tuvo en su momento, quizás por su modernidad. En esa película Joan Crawford ya es esa mujer pecadora a su pesar, mala no por naturaleza, sino porque el mundo (habitualmente un mundo de hombres en el que se tiene que defender y que acaba engulléndole) le ha hecho así. Ese rostro ha quedado para siempre marcado por unos labios que son como una enorme cicatriz que expresa desafío y dolor, sensualidad y tristeza, correspondientes a unos personajes que arrastran un pasado más o menos difuso que justifica, o explica, el camino equivocado, el tormento que sufre o que inflige a los demás, la mala de Joan Crawford; ya aparecía como desencadenante de la fatalidad en **Garras humanas** (*The Unknown*; Tod Browning, 1927), contoneándose insinuante mientras los cuchillos de Lon Chaney se clavaban junto a su cuerpo, y tentando a un hombre que acaba cortándose los brazos por amor, ya que a ella no le gusta que la toquen, mientras su amada se decide por un hombre fornido y “entero”. Esa mujer exteriormente perversa o simplemente pecadora tiene habitualmente un buen corazón, o al menos una voluntad de enmienda, un deseo de encarrilar su destino y ser la que nunca pudo ser, la buena y virtuosa. En algún momento de su vida tortuosa llega el arrepentimiento, y con él la redención. La Crawford, mujer dura y seductora que utiliza maneras de macho para defenderse cara a cara entre los hombres, no sería entonces tanto una mala, como una maldita, siguiendo la definición de Fernando Savater: *“Más que malos, los malditos son buenos con mala suerte. Los malos auténticos se hacen solos; pero a los malditos les hacemos malos entre todos”*^[1]. La mala de Joan Crawford es un ser atormentado que se defiende como puede.

Volviendo a **Rain**, la Sadie Thompson de Joan Crawford pone la “música del diablo” en su gramófono, se rodea de media docena de hombres y con desprecio escoge para ella al que considera “el guapo” para matar el tiempo de espera en una isla perdida, hasta que consiga un barco que le lleve a un sitio seguro, cuanto más lejos mejor. Es su huida de un pasado oscuro, de tres años de cárcel que le esperan en San Francisco. No hizo mal, pero fue condenada. Y aunque se considera inocente (sufrió un complot) asume con todas sus consecuencias su destino de pecadora y se enfrenta con el mayor descaro al predicador que intenta redimirle. En la alucinógena lucha entre el bien y el mal que encarnan Walter Huston y Joan Crawford gana momentáneamente el primero, quien en realidad es una encarnación de la perversidad, mientras la Crawford, aunque recupere su imagen provocativa y frívola, conserva una conciencia más limpia. Ese juego de apariencias, la maldad como coraza de un corazón frágil ante un mundo hostil, es la esencia del malditismo de la Crawford.



Alma en suplicio

En otro melodrama de tintes religiosos, **Strange Cargo** (Frank Borzage, 1940), la implacable Crawford es capaz de llamar cerdo y chivato a Peter Lorre cada vez que éste aparece, y de traicionar a Clark Gable denunciándole, aunque haya empezado a amarle. De nuevo es la huida de un pasado pecaminoso lo que ha agotado su capacidad de compasión. Pero ante la inminencia de la muerte por falta de agua, en el barco en el que intenta huir junto a un grupo de reclusos evadidos con los que compite en dureza y egoísmo, la Crawford hace examen de conciencia y abraza el arrepentimiento para intentar lavar su culpa.

En los personajes de Joan Crawford, la ambición es a menudo lo que desencadena el mal. La mujer de origen humilde que no soporta su condición sólo tiene dos caminos: trabajar hasta la extenuación y desembarazarse de los obstáculos en su camino, como la Mildred Pierce de **Alma en suplicio** (*Mildred Pierce*; Michael Curtiz, 1945), o usar a los hombres, pisotearlos si es necesario o aliarse con gánsters, para conseguir dinero y posición, como en **The Damned Don't Cry** (Vincent Sherman, 1950): *“Dignidad es lo que crees tener cuando no tienes nada. Al final lo que cuenta es el dinero que llevas al banco, los cochinos dólares que hacen que nos matemos unos a otros. Sé cómo te sientes. Eres muy bueno. Y en este mundo no cabe la bondad. Si no arañas y das patadas para llegar arriba, nadie te echará una mano”*.



La envidiosa

Así le habla Joan Crawford a Kent Smith en el film de Sherman, antes de conocer las consecuencias fatales de su ambición. Pero incluso cuando esa ambición corresponde a una buena mujer trabajadora, que se sacrifica por sus hijas y sólo aspira a ser una madre ejemplar, como en **Alma en suplicio**, la Crawford llega a empuñar un arma dispuesta a matar al hombre que ha amado. Aquí el personaje de su hija (Ann Blyth) recoge ese perfil de ambición desmedida y maldad despiadada escupida contra una madre cuyo “pecado” es precisamente haber querido dárselo todo a su hija. La vida real reprodujo años más tarde ese tipo de odio feroz: Christina Crawford escribió *Queridísima mamá*, una biografía de Joan que revelaba y “denunciaba” a la más pérfida, cruel y despiadada, además de alcohólica, de las madres posibles, que tuvo su correspondiente película del mismo título, dirigida en 1981 por Frank Perry. Una operación de amarillismo rastrero emprendida poco después de la muerte de Joan Crawford, que de alguna manera ayudó a instaurar definitivamente su imagen de mala, ya sin la posibilidad de redención que siempre le ofreció la ficción, y contribuyó a una cierta impopularidad, casi olvido, que ha sufrido la imagen de la actriz en los últimos quince años.

Pero en los años 40 Joan Crawford era la gran estrella que siempre quiso ser (de mujer humilde y vulgar pasó a ser diosa, como muchos de sus personajes) y moldeó su imagen de mujer ambiciosa, a menudo vengativa, y casi siempre fatal, cuya

maldad no es sino la cicatriz de un dolor sufrido. En **Mujeres** (*The Women*; George Cukor, 1939) ya era una pérfida secretaria que intenta arrebatarse el marido a una rica señora, pero posteriormente sus malas acciones siempre tendrían esa justificación final de la mujer atormentada por las circunstancias. Como en **Daisy Kenyon** (Otto Preminger, 1947), donde tienta el amor de un poderoso abogado (Dana Andrews), y cuando éste consigue el divorcio, ella elige otro hombre (Henry Fonda) que cree que le comprenderá mejor. O en **Flamingo Road** (Michael Curtiz, 1949), donde mata a Sidney Greenstreet, quien le había metido en la cárcel acusada injustamente de prostitución, y acaba de nuevo entre rejas por asesinato, aunque siempre con la posibilidad del perdón sobre su cabeza. En **Sudden Fear** (David Miller, 1952) construye un plan para matar a su marido y que la amante de éste cargue con la culpa, pero alimenta sus deseos de venganza sólo después de conocer que sus víctimas pensaban matarle a ella.

La Crawford obsesiva, egoísta y autodestructiva aparece también en **La envidiosa** (*Harriet Craig*; Vincent Sherman, 1950), donde encarna a una mujer materialista hasta la demencia que antepone la immaculada perfección de su casa a la convivencia con su marido y acaba sola y abandonada por todos. La Crawford de una pieza, dura como la piedra aparentemente, que se coloca la coraza hombruna y está dispuesta a matar por conservar lo que tanto le ha costado construir, queda sublimada en la impresionante **Johnny Guitar** (Nicholas Ray, 1954), donde enseguida su ambición queda perdonada por un amor que no ha podido olvidar ni a base de entregarse durante cinco años a hombres que le resultaban anónimos. Por cierto, merece aunque sea una línea en este volumen el recital de maldad, celos, envidia y perversa obsesión de Mercedes McCambridge, que anula cualquier asomo de culpa en las aspiraciones de la Crawford.



¿Qué fue de Baby Jane?

La mujer que tanto había sufrido, y a menudo provocaba sufrimiento y desesperación a su alrededor, tuvo su último gran papel en **¿Qué fue de Baby Jane?** (*What Ever Happened To Baby Jane?*, 1962), la hermana paralítica de la demente Bette Davis, donde había ocasión para que ambas explotaran en una deslumbrante exhibición sus perfiles moldeados durante años, mientras la Crawford mostraba las dos caras de la moneda: víctima durante toda la película de la brutalidad de su hermana, y verdugo al confesar al final las consecuencias de su maldad, que cuidadosamente ha ocultado durante años. Estaba a punto de traspasar el umbral de lo caricaturesco a través de una serie de baratas películas cercanas al terror que conforman el final de su carrera, en el que sólo destaca **Jugando con la muerte** (*I Saw What You Did*; William Castle, 1965). Sólo faltaba la biografía de su hija adoptiva (ya le advertía el personaje de Eve Arden en **Alma en suplicio** que los caimanes hacen bien en comerse a sus crías) para completar la frontera difusa entre el verdugo y la víctima en la que se movió Joan Crawford.



Rain

Las amistades peligrosas

Juan Fernández de Castro

Puesto que se va a hablar de “Las amistades peligrosas”, unas veces con referencias directas al libro de Choderlos de Laclos y otras a la película de Stephen Frears, ofrezco un rápido esbozo del trasunto argumental por aquello de refrescar la memoria y que no se me acuse de ventajista, ya que mientras escribo voy mirando de reojo el vídeo, aparte de que tengo a mano un ejemplar de la novela para las citas.

La acción transcurre en París y sus alrededores y abarca desde principios de agosto hasta mediados de diciembre de 17..., con una coda final sin fechar pero que indica el transcurso de los meses necesarios para que el destino acabe de rematar aquellas acciones que los protagonistas dejaron inconclusas. En cuanto al argumento mismo, todo empieza cuando la marquesa de Merteuil (en la película, Glenn Close) despechada por la afrenta de un amante que la ha dejado para casarse con una jovencita recién salida de un convento, llamada Cecilia Volanges (en la película Uma Thurman), recurre a su viejo compinche de libertinajes, el vizconde de Valmont (John Malkovich) a fin de que éste no sólo seduzca y pervierta a dicha jovencita sino que guarde pruebas de ello para que luego, una vez consumada la boda, todo París conozca el patinazo que acaba de cometer el ex amante infiel casándose con una cualquiera. Como castigo adicional, al tiempo de repudiar a su joven y taimada

esposa el marido burlado habrá de renunciar a las 50 000 libras de dote que ella aportaba al matrimonio. Inicialmente, el vizconde rechaza el encargo porque a la sazón anda encaprichado de una mujer de gran belleza y reconocida virtud (Michele Pfeiffer), casada con el presidente Tourvel y en absoluto dispuesta a escuchar las propuestas amorosas de un hombre que, en primer lugar, no es su marido y, en segundo lugar, tiene fama de mujeriego y disoluto. De hecho, esos rechazos se prolongan tanto en el tiempo, (*“llevo ya tres semanas y apenas si he avanzado”*) que Valmont decide entretener la espera seduciendo a la inexperta pero ardorosa Cecilia Volanges, que para entonces mantiene ya a escondidas una incipiente relación con su profesor de música, el caballero Danceny (Keanu Reeves). A ese pobre tonto, que ha sido metido en danza sólo como recurso de emergencia debido a la negativa inicial de Valmont a participar en el plan de la marquesa, ésta lo está iniciando en los lances del amor metiéndolo en su propia cama. Paralelamente, y debido a su vieja relación amorosa, la marquesa y el vizconde libran entre ellos una pugna soterrada pero a muerte, y que tendrá una influencia decisiva en el desarrollo de los hechos. Es decir, un lío. Lógicamente, la cosa aún se complica bastante más y al final los malos reciben su merecido en tanto que los buenos (los pocos buenos que hay) alcanzan el premio adecuado a su virtud. O sea, seguir siendo virtuosos.

Y bien. Supongamos que alguien situado a la salida de un cine en el que se proyecta la película trata de averiguar, preguntando a los ciudadanos que una vez acabada la sesión se reintegran a la realidad, dónde reside a su juicio, o cuál de los personajes encarna mejor, el principio del mal que ha predeterminado el drama que acaban de presenciar. O por ponerlo en el lenguaje cinematográfico tradicional, quién es el malo, o, en este caso concreto la mala, de la película.

Casi con toda seguridad, los dedos acusadores de esos ciudadanos señalarán mayoritariamente a la marquesa y al vizconde, bien individualmente o en tanto que asociados para delinquir. Pero cabe también la posibilidad de que las dos víctimas propiciatorias, es decir, Cecilia Volanges y el caballero Danceny, se lleven algún que otro pescozón al sesgo porque, en el caso de la primera, llega a ser elogiada por Valmont en el sentido de que (en la cama) *“ya hace sin pedírsele cosas que uno no osaría pedirle a una profesional”*, en tanto que el segundo, nada más ser admitido en esa sociedad a la que tanto desea pertenecer, transgrede las normas más elementales de la hospitalidad tratando de seducir a la hija de su anfitriona. Y puestos a buscar malos, siempre cabría el recurso de culpar a la época *“amoral y corrupta”*, como en alguna de sus cartas la denominan Valmont y la de Merteuil, y por lo tanto responsable última de cuanto ocurre en su seno.

Pero volviendo a la encuesta de urgencia, tal incertidumbre y vacilación a la hora de ejercer un juicio moral podrían ser debidas, de una parte, a que los encuestados estarán algo entontecidos, pues salen a la calle todavía parpadeantes y con los rostros congestionados después de haber pasado hora y media mirando en la oscuridad unas sombras coloreadas y proyectadas contra una pantalla en blanco; y de otra parte, a

que son llamados a juzgar unos hechos que se han desarrollado en un universo poblado de caballeros tocados con pelucas empolvadas y lunares de quita y pon, calzados con medias de seda y zapatos de tacón y armados con un ridículo espadín a la cintura pero que les sirve para matarse entre ellos por los favores de unas damas que vaya otras, ocultas detrás de tantos pelucones y tantos afeites, y encorsetadas bajo de los vestidos con unos armazones metálicos tan complicados que no se entiende muy bien de dónde sacaban el tiempo para estar todo el día vistiéndose y desvistiéndose a fin de ir entrando y saliendo de las camas de unos y otros. Ello por no hablar de los restantes valores, tanto sociales como morales o incluso estéticos, que rigen unas vidas sin apenas puntos de contacto con el sistema de valores de esos espectadores que se reintegran parpadeantes a su cotidianeidad.

Aun así, aun a pesar de las pelucas y los perifollos, es evidente que, como resultado de tantas maquinaciones y alianzas traicioneras, surge el dolor humano. Tanto, que incluso se produce una muerte violenta (Valmont, perdedor de un duelo con el caballero Danceny); una muerte autoinfligida (la Tourvel decide expiar su transgresión en brazos de un amante recurriendo al expeditivo método de dejarse morir); una ruina física y moral (la marquesa de Merteuil, que acaba tuerta, arruinada y refugiada en Holanda para escapar de la justicia); una corrupción irreversible (la de Cecilia Volantes, a la que dejamos de regreso al convento pero en la que adivinamos una larga y calamitosa carrera de lujurias) y una muerte en vida (la del pobre caballero Danceny, brazo elegido por el destino como ejecutor de Valmont, desvirtuado —en el sentido de verse privado de virtud— tras su paso por la cama de la marquesa y para siempre desterrado de la sociedad a la que tanto ansiaba pertenecer). Aparte de ello se podría contabilizar una larga lista de damnificados cuyo único pecado ha sido estar directa o indirectamente ligados, por parentesco o por mero afecto, con el elenco anteriormente enumerado.

En cuyo caso, la cuestión sigue siendo la misma: ¿dónde reside el principio de ese mal que tanta aflicción causa a casi todos los personajes del drama visualizado por Laclos/Frears? O puesto en otros términos: ¿cuál de todos ellos es inocente y, por ende, recibe un castigo inmerecido a manos de esa maldad que, como toda maldad, es injusta, veleidosa e inútil?

El inocente, aquí, se parece bastante a la descripción que se reproduce de Faulkner al principio. En la cual, lo primero que llama la atención es que orilla toda connotación de imbecilidad que suele asociarse a la inocencia y, por extensión, a la bondad (en el habla coloquial, “¡qué inocente eres!”, o bien, “eres un buenazo” o “un bendito”, o también “bueno está lo bueno, pero...”). Además, al imponer el conocimiento como condición de posibilidad para la inocencia, se le restituye a ésta toda la potencia que entraña el libre albedrío. Casi como consecuencia lógica de ello, para Faulkner el inocente no sería Jean Sorel, que atraviesa en diagonal la batalla de Waterloo y no sólo acaba milagrosamente ileso y sin que le alcance siquiera una bala perdida de las que seguramente dispararon a millares los dos ejércitos más poderosos

del mundo, sino que ni siquiera es consciente de haber asistido a un hecho trascendente y que va a condicionar decisivamente su propio futuro. Es decir, que sale indemne pero no más sabio, y por lo tanto no más bueno ni más libre, como tampoco podría considerarse que los conejos, los cuervos y el resto de los animales que se vieron atrapados en Waterloo y sobrevivieron al caos salieron de allí más sabios y más libres.



Una vez trasladado el argumento a los personajes que encarnan **Las amistades peligrosas** (*Dangerous Liaisons*, 1988), los espectadores empezarán por señalar, como queda dicho, a la marquesa de Merteuil y al vizconde de Valmont. Pero sólo como primer impulso, porque, una vez distanciados de las impresiones y las sensaciones que acaban de serles provocadas en la oscuridad, la reflexión terminará poniendo de manifiesto que la marquesa y el vizconde son malos, evidentemente, pero sólo en la medida que son malas las catástrofes naturales o los predadores más sanguinarios. Y si éstos (los predadores) son inocentes en la medida que obran según les dicta su naturaleza (y qué otra cosa podrían hacer), aquéllos, la marquesa y el vizconde, son inocentes en la medida que también obran según les dicta su naturaleza, ya envilecida. En todo caso, para censurarles habría que remontarse a la época (muy anterior y lejana en relación al presente de la narración), en que siendo todavía inocentes pero poseyendo ya ese conocimiento que se considera consustancial al inocente libre (que no al imbécil) aceptaron las reglas de juego del mundo y perdieron. Perdieron, quizá, porque siendo humanos no eran invulnerables ni inmunes, pero tampoco lo bastante inocentes como para asumir ese mundo “perverso y corrupto” sin que éste les arrastrase a un descenso al abismo cuyo desenlace coincide con el de esa venganza planeada por la de Merteuil y secundada

por Valmont.

En cuanto a los inocentes oficiales, Cecilia Volanges, a la que conocemos recién salida de un convento de ursulinas y por tanto ignorante de las acechanzas mundanales, y el caballero Danceny, tan joven, tan músico, tan desconocedor de las reglas de juego que rigen en sociedad, pueden recibir alguna censura inicial porque nadie les puso una pistola en el pecho para obligarles a entrar en ese juego que se resuelve de forma bastante macabra, aunque acabarán por ser declarados inocentes, Inocentes, pero del género tonto, puesto que no sabían.

Por el contrario, a la presidenta Tourvel la conocemos cuando es una mujer adulta pero virtuosa, fiel a su ausente marido y voluntariamente apartada de las intrigas amorosas que asolan la corte. Y en el caso concreto de su naciente inclinación por Valmont, cuando sus amigas y conocidas se enteran de que ese ave carroñera ha puesto sus ojos lascivos en ella, la acribillan a cartas alarmadas y premonitorias que no dejan el menor resquicio a la ignorancia, suministrándole toda la información necesaria para saber la clase de persona que es. Por lo tanto, cuando deja de rechazar (“*no es impermeable e invulnerable a todo*”) las proposiciones de Valmont y acepta entrar en el juego, está ejerciendo con pleno conocimiento de causa su libertad de albedrío (“*sabe de antemano*”). Y lo que sabe, aparte de la calaña moral del pretendiente, es la naturaleza de sus propios sentimientos, pues cómo no iba a reconocer, en tanto que mujer adulta y casada, la llamada de la selva que está surgiendo en su interior como respuesta a la llamada del macho. El conflicto lo expresa Valmont con toda exactitud en una carta explicando por qué, pese a los desabridos requerimientos de la marquesa de Merteuil para que corte de raíz esa relación que ya empieza a ser correspondida (está celosa), no puede traicionar, todavía, a la presidenta: “*¡Déjeme al menos disfrutar durante algún tiempo más del combate entre el amor y la virtud!*”.



El sombrío final que ha de culminar esa relación asimétrica se manifiesta casi desde el primer momento, tal y como lo expresa la propia presidenta Tourvel en una carta: *“... a él me he consagrado: por él me he perdido. Se ha convertido en el único centro de mis pensamientos, de mis sentimientos, de mis actos. Si algún día piensa de otro modo... no oiré por mi parte reproche alguno. Ya he osado poner mis ojos en ese momento fatal, y mi decisión está tomada”*. Valmont, por su parte, también tiene tomada su decisión, tal y como lo manifiesta en una de sus cartas a la marquesa: *“Todo en ella anuncia el deseo de ser engañada. Mas yo, ciertamente, no me he tomado tantas molestias por ella para terminar con una vulgar seducción. Mi proyecto, por el contrario, es que sienta, que sienta bien el valor y la extensión de cada uno de los sacrificios que me haga; no llevarla tan aprisa que no puedan seguirla los remordimientos; hacer que expire su virtud en lenta agonía y no concederle la ventura de tenerme en sus brazos sino tras haberla forzado a no disimular ya su deseo. ¿Acaso no merece menor venganza una mujer altiva que parece avergonzarse de confesar que me adora?”*.

Una vez consumado lo inevitable, la presidenta ejercerá de juez y parte y no sólo juzgará, condenará y dictará la sentencia capital que cree proporcional a la magnitud de la transgresión cometida, sino que ella misma ejecutará la condena, y se dejará morir.

Lo que pasa, evidentemente, es que ninguna persona de bien debería aceptar como justa esa sentencia autodictada por la presidenta, ni confirmar a ésta como mala

oficial de la película. Pero pasa también que, aun siendo la Pfeiffer enormemente atractiva y deseable, su personaje es de una ñoñez tan de provincias y su conducta huele tanto a naftalina de sacristía que difícilmente se puede sentir por su causa más allá de una vaga simpatía. A pesar de lo cual no deja de ser una mujer que, puesta en la tesitura de elegir entre el amor y la virtud, o entre sus principios y sus sentimientos, tiene la osadía, como diría un griego clásico, de atreverse a ser lo que es: una mujer enamorada. En cuyo caso su único pecado sería haberse asustado de su propio ser y no saber que, por inocente, nada debería temer. Otra cosa es que, sabiéndose incapaz de soportar el dolor, la vergüenza, la humillación, el repudio y la soledad que la aguardan como resultado de su aventura amorosa, decida cortar por lo sano y salir de escena por la puerta falsa. Pero ello merece ser juzgado desde la psicología (su Yo hubiera necesitado un tratamiento de choque para reforzarlo y ayudarlo a aceptarse tal como es, que dirían quienes dan cuenta del mundo valiéndose de un diván) o desde los manuales de urbanidad (aquellos de la honestidad de la esposa del César), pero nunca desde la moral. Porque, la mires por donde la mires, la Pfeiffer no es sino un pedazo de mujer.



Jane Seymour

Villanas con licencia para matar

Quim Casas

El ciclo cinematográfico de James Bond puede ser tan detestable como entrañable. Ahí reside el interés, o simple encanto (con nostalgia o sin ella), de una saga en celuloide que ha sido partícipe de las férreas leyes de la Guerra Fría y ha sabido reverdecer viejos laureles, a veces con sonrojante y patético desfase, adquiriendo hábitos propios del cine musculoso perpetrado en Hollywood desde los ochenta. Poco queda hoy de aquel espía más sofisticado que elegante, turista de lujo en escenarios exóticos, estandarte del héroe lúdico y hedonista, seductor con las mujeres, frío con sus superiores, expeditivo con sus enemigos, consumidor de combinados étlicos agitados, nunca mezclados (o al revés, que más da), amante fiel del Dom Perignon del 57 y el caviar Royal Beluga, inquilino habitual de los casinos de la Riviera francesa, azote de organizaciones comunistas y enemigo acérrimo de

esa entente maligna que se inventó Ian Fleming con el nombre de SPECTRA. El nombre completo en castellano ya parece una broma: Sociedad Permanente Ejecutiva de Contraespionaje, Terrorismo y Aniquilamiento. Tomadas así, a guasa, las películas de la saga Bond, sobre todo las primeras, filmadas con cierta imaginación por Terence Young y Guy Hamilton e interpretadas por Sean Connery, sobreviven hoy sin marchitarse demasiado con el paso del tiempo, que se ha mostrado devastador con el cine ortodoxo de espionaje.

Además de los rostros de Connery. George Lazemby, Roger Moore, Connery de nuevo —nunca digas nunca jamás, sobre todo cuando el cheque tiene más de seis ceros—, Timothy Dalton y Pierce Brosnan para encarnar a 007 —lo de David Niven. Terence Cooper, Peter Sellers y Woody Allen ilustrando el árbol genealógico d. C. la familia Bond en **Casino Royale** (*Casino Royale*, 1966) no tiene más entidad que la anecdótica—, el ciclo ha tenido sus ramificaciones secundarias. Las villanas son igual de maniqueas que el resto de personajes de la serie literaria y cinematográfica, exagerando los lugares comunes del cine de espionaje y creando poco a poco su propia tipología dentro del género, proseguida después en las series menos interesantes de **F de Flint** o **Matt Helm**. Han permanecido agazapadas por regla general, sin ocupar un papel relevante en la mayoría de películas. Otros “comparsas” de 007 les han robado protagonismo, en ocasiones de manera injusta. Existen las indispensables chicas Bond; Ursula Andress, Daniela Bianchi, Claudine Auger, Jill St. John, Jane Seymour, Britt Ekland, Barbara Bach, Lois Chiles, Carole Bouquet, Maud Adams, Tanya Roberts, Maryam d’Abo e Izabella Scorupco en estricto orden cronológico.

No han faltado los villanos masculinos de turno, geniecillos locos, sádicos inquilinos del otro lado del llamado telón de acero, aristócratas megalómanos, hombres provistos de tres pechos. Algunos ejemplos: Joseph Wiseman sentó cátedra como el Doctor No; Robert Shaw lució musculatura estalinista en **Desde Rusia con amor** (*From Russia with Love*, 1963); Gert Fröbe compuso un impecable Goldfinger, dispuesto a cercenar los atributos sexuales de 007 con un primitivo rayo láser; Adolfo Celi fue el malo latino de **Operación Trueno** (*Thunderbolt*, 1965); Donald Pleasence —calvo y con el ojo derecho cruzado por una cicatriz— y Telly Savallas —igual de rapado pero con el ojo sano— acometieron al pérfido cerebro de SPECTRA, Ernst Stavro Blofeld, en **Sólo se vive dos veces** (*You Only Live Twice*, 1967) y **007 al servicio secreto de su Majestad** (*On Her Majesty’s Secret Service*, 1969), respectivamente; Charles Gray fue otro Blofeld en **Diamantes para la eternidad** (*Diamonds Are Forever*, 1971) con pelo y sin problemas oculares; Yaphet Kollo incorporó al fascista bananero de **007 vive y dejar morir** (*Live and Let Die*, 1973); Christopher Lee hibernó a Drácula para lucir los tres pezones de Francisco Scaramanga en **El hombre de la pistola de oro** (*The Man with the Golden Gun*, 1974); Richard Kiel creyó que su dentadura de hierro era la del tiburón de Spielberg en un par de filmes de la serie, y Christopher Walken anunció sus posibilidades como

villano histriónico, antes de que Tim Burton lo eligiera para **Batman vuelve** (*Batman Returns*, 1992), incorporando al industrial francés Max Zorin de **Panorama para matar** (*A View To a Kill*, 1985).



Grace Jones

Huelga comentar los secundarios habituales: Lois Maxwell como la comprensiva secretaria Money-penny. Bernard Lee como M, el burócrata del Servicio de Inteligencia; Desmond Llevelyn en el papel de Q, experto en el diseño de armas ocultas. Y las canciones, también habituales y sedosas: Matt Monro, Shirley Bassey, Tom Jones, Nancy Sinatra, Louis Armstrong, Paul McCartney, Lulu, Carly Simon, Sheena Easton y, ya en terrenos del *mainstream* más indigesto, Duran Duran o A-Ha. Y los *gadgets*: que si el Aston Martin modelo DB5, equipado con ametralladoras, pantallas antibalas, asientos aéreos o líquidos aceitosos para derramar por la carretera; que sí la pistola Beretta; que si los mecheros explosivos, las cámaras microscópicas, el reloj con contador Geiger, la lata de talco con cartucho lacrimógeno o el maletín del agente secreto provisto de puñal, rifle desmontable y mira telescópica infrarroja, Y los itinerarios geográficos, que convierten a Bond en digno sucesor de Marco Polo: Jamaica, la Costa Azul, los Alpes suizos, Estambul, los Balcanes,

Venecia, Tokio, Sudáfrica, Nueva Orleans, Silicon Valley, Egipto, Beirut, Macao, Hong Kong, El Cairo, la India y, por supuesto, cualquier parte de Rusia, han sido zonas de trabajo habituales del agente con licencia para matar concedida por la mismísima reina británica.

Trazado el mapa físico y tipológico de la serie, detengámonos en algunas representaciones femeninas del mal, poco turbadoras pero en algunos momentos más interesantes, como siempre, que los personajes situados al otro lado de la barrera ética y moral, suponiendo que Bond y algunas de sus heroínas tengan mucho de lo uno o de lo otro. Puede que los enemigos, tanto por las características de los personajes como por la entidad de los actores —principiantes que luego se convirtieron en rostros cotizados, caso de Robert Shaw, o intérpretes de prestigio europeo con la cuenta bancaria en horas bajas, como Michel Lonsdale y Klaus Maria Brandauer—, pero las villanas de la serie 007 tienen un empaque especial en unos relatos en los que abunda sin disimulo la misoginia y el lugar común. Las “malas” del ciclo podrían dividirse en dos tipos bien delineados: las que son villanas desde su primera aparición, sin invitar a dudas ni trueques argumentales, y las que se forjan en la ambigüedad basculando del estadio inicial de villana Bond a la reconciliación final como chica Bond. En un plano meramente anecdótico quedarían las mujeres que pasan volando por la vida del protagonista tras intentar tenderle una trampa: una distrae su atención besándole mientras un esbirro se dispone a golpearle por la espalda, pero Bond ve reflejado al asesino en la pupila de su ocasional amante, memorable escena de **James Bond contra Goldfinger** (*Goldfinger*, 1964); otra le atrae libidinosamente hasta su apartada casa para que en el camino sea víctima de un accidente mortal, en **Agente 007 contra el Dr. No** (*Dr. No*, 1962). Simples aprendices de villana.



Honor Blackman

Las dos primeras películas del ciclo, firmadas ambas por Young y con participación en el guión del “ideólogo” de la serie, Richard Maibaum, dibujan personajes sin aristas tanto a un lado como al otro del eje. En *Agente 007 contra el Dr. No* y en *Desde Rusia con amor* no hay espacio para las dualidades: el Doctor No actúa pérfidamente al servicio de SPECTRA, los agentes del contraespionaje hacen de las suyas entre líneas, los sicarios son entrenados para matar (la pelea en el tren entre Connery y Robert Shaw en el segundo de los filmes, uno de los mejores momentos de la serie), las chicas Bond (Ursula Andress y Daniela Bianchi) no molestan al héroe y hasta hay mercenarios irónicos, caso de los tres vagabundos aparentemente ciegos que asesinan a un empleado del gobierno británico en los compases jamaicanos de **Agente 007 contra el Dr. No**. Las villanas en estos dos filmes o son anecdóticas o consiguen imprimir cierta atmósfera turbia al relato. Es el caso de Rosa Klebb en **Desde Rusia con amor**, la sádica, agresiva y lesbiana —la misoginia toma otro rumbo— agente soviética que hace el doble juego pasándose a las filas de SPECTRA.

El personaje aporta la nota gélida en un relato auténticamente exótico en tiempos de Guerra Fría, con espías ingleses, traidores soviéticos, agentes turcos, asesinos

búlgaros y tribus gitanas demandando protagonismo. Klebb golpea con unos nudillos de acero, luce pelo corto e impecable uniforme militar, mira con odio, acaricia los muslos de las jóvenes, esconde una daga envenenada en la puntera de su zapato y sentencia con sus frases lapidarias: “*Guerra Fría en Estambul fase caliente*”. Rosa Klebb crearía escuela en la serie: la secretaria personal de Blofeld en **007 al servicio secreto de su majestad**, una villana estilo ama de llaves, es tan desagradable, sádica y veladamente lesbiana como ella. Lo más curioso del personaje de Klebb estriba en la elección de su intérprete, ni más ni menos que Lotte Lenya, actriz y cantante alemana de los años veinte, esposa de Kurt Weill, con quien se exilió en Estados Unidos en 1935 huyendo del nazismo, y protagonista de la versión cinematográfica de **La ópera de tres peniques** (*Die Dreigroschenoper*), dirigida en 1931 por G. W. Pabst. Una significada personalidad antifascista incorporando a una villana comunista en un film indisimuladamente reaccionario: misterios del ciclo Bond.



Maud Adams

En **James Bond contra Goldfinger** hace su primera aparición la villana dual, atractiva tipología de la serie que se ha ido repitiendo con mayor o menor fortuna desde entonces, Honor Blackman, primera de las protagonistas de la serie de televisión *Los vengadores*, interpreta a Pussy Galore, una experta aviadora al servicio

de Goldfinger. La misión de su escuadrilla femenina es sobrevolar las instalaciones de Ford Knox, la reserva de oro nacional, y lanzar un gas paralizante. Empuña una pistola contra Bond, siempre sonriente, y pelea cuerpo a cuerpo con él. No tiene reparos en aceptar tratos con el pérfido Goldfinger, siempre que estén bien remunerados. Pero al final, la sonrisa y el encanto de Bond/Connery resultan demoleedores. Villana tan refinada y elegante como lo es el protagonista, Pussy Galore termina colaborando con 007 para reducir a cenizas el imperio del mal de Goldfinger. Fue la primera de la serie en romper barreras éticas y pasar a enrolarse en las filas de las chicas Bond tras haber sido su enemiga. De hecho, la película está repleta de este tipo de personajes: la joven que ayuda a Goldfinger a hacer trampas con los naipes (Shirley Eaton) también cae rendida a los pies de Bond. Ella, a diferencia de Pussy Galore, paga cara la traición: cubren todo su cuerpo con pintura de oro hasta que muere asfixiada.

En similar línea está el personaje de Tracy en **007 al servicio secreto de su majestad**, interpretada precisamente por la actriz que suplió a Honor Blackman como “vengadora”, Diana Rigg. Hija de un potentado mafioso y corso, arrastra durante buena parte del metraje cierta ambigüedad. Termina siendo la chica Bond de rigor, pero su singladura resulta inusual en el contexto de una película mediocre aunque repleta de sorpresas. La incursión del monótono George Lazenby en los dominios de 007 se resuelve como un pastiche asumido —“*eso nunca le pasó al otro Bond*”, comenta el protagonista cuando lucha contra un par de matones mientras Tracy le roba su coche—, un ejercicio de ruptura con el resto de la serie —las imágenes de los filmes con Connery se repiten en los genéricos— y el intento de humanizar al personaje: se enamora y se casa, sin que sirva de precedente, y minutos después de la boda se queda viudo en un desenlace insospechadamente trágico que, salvando todas las distancias que se quiera; viene a emparentar a Bond con otro de los ilustres detectives de ficción, el Sherlock Holmes filtrado por la causticidad tragicómica de Billy Wilder. En este extraño contexto *jamesbondiano*, el personaje de Tracy juega un papel fundamental. Pertenece a la Mafia, está desequilibrada emocionalmente, intenta suicidarse, se deja seducir por Bond, flirtea con el enemigo y acaba siendo asesinada en un acto de venganza. No es la villana tradicional, pero tampoco está forjada en los previsibles recursos de las chicas Bond tipo Ursula Andress. Justo en un término medio, enriquece en cierta forma al personaje de Pussy Galore en **James Bond contra Goldfinger** y anuncia, matizado, el encarnado por Barbara Bach en **La espía que me amó** (*The Spy Who Loved Me*, 1977).

Es éste uno de los casos más definitorios de la villana reconvertida en heroína según la idiosincrasia de la serie. Su transformación personal oscurece la presencia de la secuaz femenina del enemigo de Bond, en este caso interpretada por la exmodelo Caroline Munro. Aparece y desaparece sin dejar rastro porque en **La espía que me amó** se establece un enfrentamiento ideológico, vengativo y amoroso sin precedentes en la serie, Anya Amasova, la espía soviética encarnada por Barbara Bach, se

enamora de Bond sin saber que él fue quien mató a su compañero sentimental. Empieza el film como enemiga, se reconvierte después en chica Bond con todos los atributos, recruce su enemistad al descubrir que Bond la dejó huérfana de su anterior amor y concluye, como mandan los cánones, abrazada al seductor (y acartonado; Roger Moore) agente 007. El personaje de Anya tiene un precedente en el ciclo de novelas de Fleming, la Vesper Lynd de *Casino Royale*, otra espía soviética que se enamoraba de Bond y terminaba suicidándose. En la caricaturesca adaptación cinematográfica, este personaje tenía una entidad distinta y servía tan sólo para recuperar a la primera actriz de la serie, Ursula Andress, en un cometido autoparódico.



Famke Janssen

Menos intensidad, salvo Rosa Klebb, deparan las villanas en estado puro, a no ser que la actriz que la incorpore suministre una ración suplementaria de interés. Es el caso de la excéntrica Grace Jones, que en **Panorama para matar** consigue equipararse sin demasiado esfuerzo a los villanos masculinos. Para ella, la acción es infinitamente más importante que las palabras, y a la tarea física se entrega con auténtico júbilo: su escena en lo alto de la Torre Eiffel se cuenta entre lo mejor del

film. Otras comparsas del mal aparecen más interesantes sobre el papel que en celuloide, caso de la ayudante de Scaramanga en **El hombre de la pistola de oro**. Maud Adams, la actriz que interpreta este personaje, repetiría en la serie con **Octopussy** (*Octopussy*, 1983): aquí es otra villana ambigua, exótica hija de un corrupto oficial británico desenmascarado por Bond, que no tiene mayores problemas en formar pareja laboral y sexual con 007. La última rival femenina, por el momento, la interpreta Famke Janssen en **Goldeneye** (*Goldeneye*, 1995). Risible y paródica a la vez, viste de terciopelo negro, se vanagloria de su masoquismo, experimenta orgasmos cuando es golpeada o cuando es ella la que reparte tortazos, aprieta cuellos y quiebra clavículas. Aunque en el fondo, la auténtica mala del film, según la óptica de Bond, sea ni más ni menos que M, transmutado de burócrata masculino a funcionaría femenina, del actor Bernard Lee a la actriz Judi Dench. Bond puede soportar que Xenia, la villana de negro, intente asesinarlo cada cinco minutos, pero que su propia superiora le tilde de sexista y misógino roza lo intolerable.



Metrópolis

Las fatales modernas

Viaje a la sombra del blanco

M.^a Jesús Piqueras

La idea o mito de la mujer fatal surge hacia mediados del siglo pasado por causas ligadas al creciente protagonismo alcanzado por la mujer en el trabajo y en la vida pública. Se desencadena una fuerte corriente misógina cargada de puritanismo burgués, especialmente sexofóbico^[1], donde la mujer aparece tratada según los argumentos de origen agustiniano: por un lado, la figura de María, virgen, mujer desexualizada, la “no mujer”, y por otro Eva, expresión del mal, diabólica, la mujer sexual que ha llevado al hombre a su perdición. De hecho, esta dicotomía está muy presente en la obra de Baudelaire, el poeta que elevó la figura de la *femme fatale* hasta su peculiar olimpo.

Los fabricantes del mito, tanto plástica como literariamente, se encuentran entre los artistas del último tercio del siglo pasado. Si bien los románticos y sus seguidores más directos reflejaron en sus temas cierto erotismo y ambigüedad en la figura femenina^[2], fueron el Simbolismo y el *Art Nouveau* los movimientos culturales que

sentaron las bases de la mujer perversa y arrebatadora. Entre las características más señaladas aparece su aspecto físico, de una belleza maliciosa, labios sensuales, tez pálida, ojos entornados, cabellera larga^[3] (peculiaridad que cambiará a partir de 1900 en favor de la “moderna” melena corta). Esa representación conlleva unos rasgos que la hacen felina, fría y embriagadora a la vez, pero siempre amenazadora, siempre en torno a Eros y Tánatos. *“Las vampiras del siglo pasado son versiones fuertes del mito de la mujer fatal, que en el nuestro han venido a parar, desvirtuadas y flojas, en las vampiresas del cine, generalmente —no siempre— desprovistas de la estatura mítica de sus venerables antepasadas, que eran capaces de traspasar la frontera del más allá para venir a nuestro mundo en busca de la sangre fresca y el amor estimulante de los muchachos en flor”*^[4].



Judith

El cine como medio de expresión, como lenguaje, se apropió de los mitos, y los reactualizó; pero indiscutiblemente el cine de la década de los diez y los veinte, bebió de las fuentes más directas y cercanas, la literatura y la plástica del siglo XIX, *“Misteriosas princesas árabes y seductoras reinas egipcias de voraz sexualidad y peligrosa cabellera... Mitos que tanto fascinaron a la sociedad masculina del*

siglo XIX y que el celuloide les iba a permitir recuperar para alimentar su mundo de quimeras eróticas en la cómplice oscuridad de las salas de los primeros cinematógrafos”^[5]. Entre las primeras *vamps* en movimiento hay que recordar a la mítica Theda Bara cuya operación comercial de lanzamiento como supuesta hija de un *sheik*, envuelta en misteriosos y exóticos ambientes, hasta su consagración en **Cleopatra** (1917), le proporcionaron fama internacional. Sin embargo hay que precisar que las princesas árabes y las mujeres voluptuosas dieron paso a otro tipo de imagen o reflejo del mito: la mujer moderna, en apariencia, que sigue siendo tan fatídica y letal como sus antecesoras. Mujeres que son independientes económicamente, de profesión liberal, y entran en el juego del amor desde la fascinación, la fuerza y la independencia, que ejercen sobre el hombre. Este se rebelará contra ellas o permanecerá fuera de juego.

No es éste el lugar para hacer un análisis exhaustivo del fenómeno, más bien trataremos, a través de una serie de ejemplos, donde la libertad de la mirada ha decidido elegir, apuntar las ideas y rasgos generales en la configuración de un mito: la mujer fatal por moderna. Como hemos visto, el cine no escapó a la tentación de mostrar el mito; sus heroínas, si es que podemos llamarlas así, obedecen a un modelo construido que se infiltra, a veces explícitamente, o de manera anecdótica pero patente, en producciones tan diversas como **Metrópolis** (*Metropolis*; Fritz Lang, 1926), **La inhumana** (*L’Inhumaine*; Marcel L’Herbier, 1923), o **Thais** (G. A. Bragaglia, 1916); producciones de una apuesta cinematográfica diferente, innovadora, que también vienen a demostrar que cuando de maldad se trata, el desencadenante y el protagonista es lo femenino.



El ídolo de la perversidad

El caso de **Metrópolis** ha sido elegido por el tratamiento que se le dio al personaje de María y su doble y lo que ambas suponen en esa Tabulación futurista: la tradición, la fe en el amor, la espiritualidad, y su reverso, un futuro incierto y deshumanizado, materialista y corrupto. El enfrentamiento entre el Bien y el Mal no está expuesto únicamente en clave de mujer sino que se trata de oponer conceptos como tecnología, explotación, poder, amor, solidaridad o fe. La materialización del mal, el doble mecánico de María, está ya dotado, antes de su revestimiento humano, de características estrictamente femeninas, a la sazón, caderas con curvas sinuosas, pechos que resaltan en su metálica composición^[6]. El hombre ha conseguido crear un engendro mecánico para el mal, transfiere el rostro y la figura de María, pero no su alma; es decir, carece de sentimientos, de escrúpulos, ideal para los malévolos fines

de los dos hombres (John Fredersen, el magnate, y Rotwang, el inventor). El mal parte de ellos pero el instrumento es la mujer. La secuencia más relevante es la presentación del robot en una especie de club donde el público es exclusivamente masculino. Caracterizada a medio camino entre una representación hindú de los feroces y voluptuosos dioses que pueblan esta mitología, y una Venus, María-robot emerge del suelo como de una concha o caparazón presa de un sensual y extravagante contoneo a modo de danza ritual. Aparece semidesnuda cubriendo escuetamente sus pechos y sus genitales entre transparencias y joyas, en una imagen que nos recuerda al terrible *El ídolo de la perversidad* de Jean Delville (1891): “... la mujer, convertida finalmente en un ídolo inaccesible, de pétrea mirada, exhibe, como una joya más entre las que adornaba su fatídica belleza, la ondulante y sinuosa silueta de su compañera la serpiente, cuya cabeza corona su frente”^[7].

Revestir de exotismo a la mujer es muy frecuente en este tipo de caracterizaciones donde funciona perfectamente el ideal romántico de lo exótico y lo desconocido como marco de la imaginación más allá del bien o de la moral occidental establecida. La cultura oriental entendida como lejana y diferente era el marco ideal para la desbordante imaginación de pintores y escritores durante el siglo XIX, sin que la proliferación de viajes al norte de África o el Oriente más lejano, supusiera la desmitificación de estos espacios.

El cuerpo es un cuerpo deseable que incita con todos sus movimientos a los espectadores, contemplándolo, babeantes, casi abalanzándose sobre él; el traje de etiqueta es una excusa, son animales enloquecidos por la sensualidad primitiva expresada con la danza. El mal ha triunfado, ella conseguirá su objetivo. Al final el fuego purificador desvelará su origen no humano, su magia al fin y al cabo, aunque precisamente por eso, ni una sombra de arrepentimiento o culpa en el momento de su muerte-desaparición.

Otra película de Lang, **Los Nibelungos** (*Die Nibelungen*, 1924), tratada visualmente con una estética simbolista y *art déco*^[8], en donde los modelos plásticos son evidentes, destaca el personaje de Brunilda, mujer guerrera y militarizada que será vencida sólo mediante la astucia, siendo el desencadenante de la muerte de Sigfrido. Como mujer tipo, dueña de sus tierras, independiente, con un ejército de “amazonas” a su servicio, aparece resistiéndose a que la figura masculina entre en ella. Como hemos apuntado, será el engaño la causa de su derrota, y no es por tanto extraño que se relacione su caracterización con la figura de la *Judith* de Klimt de 1901, o la versión de 1909. También hay que destacar cómo su personaje siempre aparece vestido masculinamente o de negro, y sin embargo el de Crimilda suele ser el blanco (eso sí, hasta la muerte de Sigfrido); hasta con un tratamiento cromático se anteponen las figuras de las dos mujeres.



Thais

Thais (1916), de Anton Giulio Bragaglia, se enmarca dentro de los intentos, por parte de una serie de artistas, de llevar los nuevos aires del Futurismo a la pantalla. Sin embargo, la historia aquí narrada no es muy vanguardista que digamos, es un argumento típico de folletín decimonónico: la excéntrica condesa Préobajenska, escritora más conocida como Thais, tiene una amiga, la bailarina Bianca Belincioni. Thais se dedica a jugar con los hombres sin piedad hasta que enamora al que su amiga ama en secreto; ésta, presa de la desesperación, se suicida, Thais se considera culpable de la muerte de Bianca y también se suicida llena de remordimientos. Fin. Hasta aquí una estructura convencional inmersa en una ambientación novedosa, y digo ambientación porque ése es el único atisbo de futurismo que hay en la película; los decorados que conforman la casa de la escritora, y sobre todo la “parte secreta” del estudio donde acontece el suicidio de ésta, obra de Enrico Prampolini, mantienen la unidad basada en formas geométricas expuestas de manera obsesiva. En el fondo, todo al servicio de una idea de mujer; Thais; en este sentido destacaríamos la decoración de las paredes de una de las habitaciones repleta de ojos como los que pueblan la cola del pavo real, animal con un marcado carácter simbólico.

El film comienza con un numeroso grupo de hombres, vestidos de etiqueta,

persiguiendo a la condesa por un jardín laberíntico, hasta rodearla intentando atraparla, retenerla, pero ella no les pertenece; al igual que la interpretación plástica que del personaje de Carmen hace Edward Munch^[9], aunque el pintor en este caso remite claramente al tema de la prostitución. La divisa que Thais impone a sus admiradores es “Corto y Bueno”, Se le supone sin sentimientos, ni escrúpulos, sin embargo se justifica esta actitud por la soledad en la que se encuentra esta mujer, el producto de la falta de amor. Y qué mejor para una divina mítica y fatal que arroparla con los versos de Baudelaire, el gran poeta de la *vamp*, de la pérfida amante^[10]. Curiosamente la culpa y el arrepentimiento por la muerte de la amiga, no por el amor de un hombre, impulsa a Thais al suicidio, producido de una manera agónica en una cámara de tortura moderna. Las líneas verticales y horizontales se entrecruzan formando una especie de jaula de diseño donde queda atrapada hasta morir. Curiosamente, la puerta que se cierra sobre la habitación (o habitaciones porque el espacio es visualmente imposible de verificar), la presiden dos felinos pintados.



Retrato de la Marquesa Casati

De Alemania a Italia y de ahí a Francia: el personaje de Claire Lescot en **La inhumana** es un claro ejemplo de *femme fatale* moderna. Moderna e irresistiblemente quimérica: mujer, artista, independiente, rica y solitaria, qué más podemos pedir. La historia de esta cantante fría e inhumana redimida por amor fue una operación comercial^[11], a la vez que un intento de plasmar en imágenes un completo repertorio artístico de las últimas tendencias, un intento de manifiesto estético en movimiento^[12]. El hecho de que la actriz protagonista rozara la cincuentena es un aliciente más para nosotros; no sólo se transgreden las normas y la moral imperante en la época sino que además la forma de mostrarnos las relaciones entre mujer madura y joven se realiza aquí de una manera morbosa. La historia está llena de alusiones a los estereotipos femeninos de la mujer perversa: autosuficiente, fría, inmoral, caprichosa, excéntrica. Su trabajo, su arte, es lo más importante para ella, “*no me interesa nada que ya haya conquistado*”, espeta con frialdad ante la

proposición de uno de sus amantes. Desde la secuencia de la fiesta en casa de Claire, donde sólo encontramos la presencia masculina, queda bien patente que estas mujeres parecen eclipsar la presencia de otras mujeres, ellas son las únicas.

Y en medio de este despliegue de medios para que luzca la “estrella”, un cuadro enigmático e inquietante. Nos referimos a una breve secuencia entre lo que primero parecen una madre y un hijo y luego dos amantes. La cámara nos muestra una escena, en un principio inocente entre un joven recostado en un sofá y una mujer madura sentada junto a él. Están leyendo en la prensa los comentarios acerca de la muerte del joven Norsen y la que parece ser su causante, la cantante Claire Lescot. Tras contemplar un rótulo con la sentencia “*Cette Lescaut, quelle vie scandalouse / Des femmes ‘comme ça’ / on devrait les enfermer!*”, ella se abalanza sobre el joven, que parece sumido en un profundo sueño, hasta besarlo y rodearlo opresivamente con su cuerpo. ¿No es ésta acaso la imagen de la seducción y muerte más antigua que conocemos: la Esfinge, personaje mitológico que desde la antigüedad se ha revestido de formas bien diferentes pero siempre ha conservado la idea de fatalidad y seducción, con métodos bastante invariables? “... *El de la Esfinge es un abrazo activo, en el que la hembra se extiende sobre el macho, le cubre con su cuerpo y le oprime con su peso. Y es de destacar que no hay representaciones griegas —ni apenas posteriores— de mujeres atacadas por Esfinges. Es, pues, la Esfinge un incubo femenino que mata abrazando, sofocando, y esta deducción, (...), viene confirmada en parte por la misma etimología de la palabra, que significa la que aprieta, la que oprime, la que ahoga*”^[13]. Se nos regala algo más que una coincidencia, Claire clavará sus garras sobre el joven Norsen, pero no físicamente como la escena contemplada, sino atrapándole el corazón. Sin embargo será él, con su amor y su ciencia, quien la salve a ella de otras garras, las de la muerte; una muerte a manos de un amante celoso, cruel, consecuencia del juego que la cantante ha llevado, y recordando la muerte de otra fatal famosa, Cleopatra, la serpiente^[14] será el instrumento.

El vestuario de Paul Poiret para la actriz define con precisión al personaje. Diseños “vanguardistas”, donde predominan los motivos geométricos, y entre los que destaca la presencia casi continua de plumas, preferentemente negras, en la cabeza y los vestidos de Claire^[15]. Desde la primera aparición en su casa, cuando desciende por una escalera, en un gesto muy teatral, precedida de palomas blancas volando, que contrastan con el complemento de plumas negras que lleva, hace que éstas la transformen en un depredador nada inocente; o será mejor una suerte de sirena que cautiva con su voz a los incautos. Este despliegue de vestuario, que pone de relieve la elegancia y vanidad de la mujer fatal es, al margen del ya mencionado muestrario de *prêt-à-porter*, según Lisetta Renzi, una afirmación de independencia opuesta al ideal de mujer ingenua, inocente y modesta; una devoción al propio egoísmo, sensualidad y ostentación de belleza contraria a una tímida pureza^[16].

Indudablemente el cine mudo confirió a estas fatales mujeres unas peculiaridades

que, poco a poco, perderían dentro del entramado del clasicismo cinematográfico: sus rostros como máscaras de carnaval, la gesticulante y marcada afirmación de sus movimientos, el exotismo de sus casas y, casi siempre, su artística independencia como mujeres. Estas experiencias de la vanguardia, con una perspectiva y una forma de mirar las cosas siempre novedosas, le confirieron a la imagen femenina una curiosa dualidad; junto a la carga decimonónica heredada se colocaban el vértigo y la velocidad, la multiplicidad de los puntos de vista, la vida moderna. Aún así permanecieron inalterables muchos de los rasgos que las habían hecho famosas: su mirada, penetrante y perturbadora, o la fuerza y la cólera de sus actos. No nos sorprende que el cine, nacido en el marco de la innovación tecnológica de la representación, ofreciera un generoso espacio a la mujer fatal, tan antigua y tan contemporánea a la vez.



Les Amants

La Moreau

Jesús Aparicio

Aunque el fascinante y muy nutrido catálogo de mujeres fatales de la historia del cine está prácticamente monopolizado por el cine de Hollywood, cosa absolutamente lógica dada la directísima conexión que estos personajes tienen con un cine tan genuinamente americano como es el *thriller*, no podemos olvidar la aportación, modesta pero singular, que el cine europeo ha hecho a la galería de “malas” con algunos retratos femeninos que, sin llegar a poseer el poder de fascinación de sus colegas americanas, han pasado a formar parte de nuestros más queridos sueños y pesadillas.

La contribución europea más importante, o al menos más original, al amplio muestrario de “perversas” del cine es la aportada por el cine francés (no podía ser menos tratándose del país que, no lo olvidemos, acuñó el término *femme fatale*). Y cuando decimos aportación original no estamos pensando en las protagonistas femeninas de los *polar* franceses. Esas “malas”, en muchos casos fascinantes, interpretadas por Danielle Darrieux, Michèle Morgan, Françoise Arnoul... que comparten amores, odios y venganzas con Gabin, Ventura, Vanel, etc., porque, de alguna manera, no dejan de ser meros epígonos, con personalidad propia, eso sí, de sus colegas americanas. Tampoco pensamos en las dos fascinantes asesinas que fueron Vera Clouzot y la genial Simone Signoret en la formidable **Las diabólicas** (*Les Diaboliques*; Henri-Georges Clouzot, 1954), porque asesinas adorables las ha habido, antes y después, en otras cinematografías.

Fue unos años más tarde cuando, al amparo de la *nouvelle vague*, de la irrupción de una nueva moral y de un tratamiento más libre de las relaciones entre los sexos, el cine francés creó un arquetipo de mujer (totalmente distinto al de la *vamp* americana)

que, salvo en contadas ocasiones, no tiene nada que ver con el mundo de la delincuencia o el crimen y que, sin embargo, va igualmente a provocar la ruina y la destrucción de los hombres que han tenido la desgracia de ponerse a su alcance. No son “malas” en el sentido habitual del término pero, desde luego, “buenas chicas” no son.

De todas las actrices que irrumpieron en el cine francés de los últimos años 50, la más emblemática, la más significativa, la que aportó una más fuerte personalidad a las películas interpretadas por ella fue, sin duda, Jeanne Moreau.

La Moreau, con una muy notable experiencia teatral a sus espaldas en las más prestigiosas compañías francesas (*La Comédie Française*, el *T.N.P.* de Jean Vilar...) y una todavía discreta carrera cinematográfica, obtuvo su primer gran éxito al protagonizar **Ascensor para el cadalso** (*Ascenseur pour l'échafaud*; Louis Malle, 1957), primer largometraje de su autor. Al año siguiente, director y actriz repetirían éxito con **Les Amants**, amplificado esta vez por el mayúsculo escándalo causado por el tratamiento, de una franqueza insólita para la época, con que era mostrado el encuentro amoroso de los protagonistas. **Ascensor para el cadalso** aparece hoy como una estimable película (¡realizada por un debutante!) de la que recordamos, más que la no muy original, aunque muy bien construida, trama argumental (adulterio, asesinato casi perfecto, sorpresa final...) la espléndida fotografía en blanco y negro, la atmósfera nocturna de París, iluminado como pocas veces lo ha sido, la música inolvidable de Miles Davis y... a Jeanne Moreau.

Si la película aún conserva gran parte de su hechizo, se lo debemos a la presencia de la actriz. Sobria, elegante en su deambular por la noche de París, su magnetismo ya anticipa que nos encontramos ante una personalidad fuera de serie.

Les Amants ha resistido peor el paso del tiempo, una vez desaparecido el carácter subversivo que en su momento tuvo. La leve historia de la burguesa defraudada por su matrimonio, que busca y encuentra consuelo fuera de su hogar, muestra hoy con evidencia su superficialidad y su falta de originalidad. Una historia mil veces vista y a la que la mirada de Malie poco enriquece.

También aquí la Moreau es lo más destacable de la película. Es ella quien consigue traspasar la vulgaridad del argumento, transmitir autenticidad y profundidad a su personaje y, en suma, hacer que un mero vodevil se convierta en un drama.

Estas dos películas, dada la repercusión que, especialmente **Les Amants**, alcanzaron en los países donde fueron exhibidas, convirtieron a Jeanne Moreau en una estrella del cine europeo.

Las características de los personajes interpretados en ambos filmes —adúltera cómplice del asesinato de su marido en la primera de ellas y adúltera que exige su derecho a la felicidad y el placer en la segunda— unido a su peculiar físico (mujer indiscutiblemente hermosa, de gran elegancia y distinción, pero poco convencional para los cánones de la época) y a su aspecto duro, altivo y en cierta medida antipático, iban a definir las características, y los límites, más importantes y

significativos de los personajes a interpretar en su futura y brillante trayectoria artística.

Igualmente, sus innegables dotes interpretativas y su evidente inteligencia a la hora de elegir los filmes en que participaba fueron haciendo de su carrera un catálogo, posiblemente sin igual en Europa, de lo más granado del cine continental de la época. Prácticamente la totalidad de los más destacados directores franceses de las últimas décadas han contado con ella para sus películas y la lista de los directores de otras nacionalidades, europeos o no, con los que ha trabajado no puede ser más deslumbrante. Godard, Welles, Buñuel, Antonioni, Fassbinder, Kazan, Angelopoulos, Wenders, Duras, Ritt y un etcétera sorprendente la han dirigido en una o varias ocasiones.

De esta forma, a la identidad Moreau-*femme fatale* creada desde el principio de su carrera se le fue añadiendo el mito Moreau como actriz de prestigio.

Y son numerosas, variadas y, en muchos casos, muy importantes las obras encargadas de ratificar tanto lo uno como lo otro.

Truffaut encuentra a la Moreau o el triángulo casi perfecto

La primera colaboración importante entre Truffaut y Moreau tuvo lugar en 1961. Del marasmo crítico sufrido por las obras de la *nouvelle vague* que, por avatares de la moda pasaron de ser indiscriminadamente elevadas a los altares a ser indiscriminadamente arrojadas a los infiernos, se han salvado, al menos de momento, pocas cosas. Una de ellas es **Jules y Jim** (*Jules et Jim*, 1961), a la que no parece haber afectado el desguace crítico general sufrido por la casi totalidad de las películas pertenecientes a aquel movimiento.

Y no le ha afectado tal vez porque **Jules y Jim** respira autenticidad y frescura en cada uno de sus planos. Película sobre la amistad, sobre el amor y sobre la necesidad de hallar la felicidad a toda costa. Nos habla de todo ello en un tono impregnado de melancolía y atravesado por una gracia suave, irónica y enormemente civilizada que sólo puede ser francesa.

Obra audaz para su época, plantea la posibilidad de una nueva moral y es, también, el retrato de un formidable personaje femenino, Cathérine, la mujer libre, ávida de felicidad, que detesta el aburrimiento y las ataduras, que comparte el amor de dos hombres sin el más leve asomo de conflicto. Suavemente amoral, seductora, sensual y lúdica, con una risa que impregna la pantalla como un relámpago de luz, ella es la fuerte en un triángulo en el que los hombres son meros comparsas en el juego que ella dirige.

La Cathérine de **Jules y Jim**, que no responde al arquetipo de la mujer fatal que conocemos en el cine, si tiene en común con ellas su superioridad sobre los hombres que se cruzan en su vida y su independencia respecto a ellos.

Será ella quien, al comprender la inutilidad del sueño, la imposibilidad de conservar la felicidad, decidirá poner punto final. Antes terminar que resignarse a una vida mediocre. Elige la muerte, y puesto que su autonomía es total, se llevará con ella a su amante sin dejarle a éste ninguna posibilidad de escapatoria.



La novia vestida de negro

Seis años más tarde se produciría un nuevo encuentro con Truffaut, del que nacería su interpretación del papel protagonista en una de las películas más polémicas y contestadas del director. Fuertemente criticada desde su estreno por un amplio sector de la crítica, con un menguado éxito comercial, **La novia vestida de negro** (*La Mariée était en noir*, 1967) es, sin embargo, una película de culto para gran número de seguidores de la filmografía de Truffaut que ven en ella la quintaesencia del romanticismo desesperado del autor y una de sus obras más personales.

Basado en una novela de William Irish, el film narra la venganza de una mujer que mata a los asesinos de su marido, muerto estúpidamente el mismo día de su boda.

El papel principal, Julie Kohler, era un regalo para cualquier actriz y, lógicamente, la Moreau, en el camino hacia una madurez que ya se adivina espléndida, saca el máximo provecho a la ocasión y ofrece un recital interpretativo de primera.

Con un tratamiento aparentemente gélido (la película es un homenaje, reconocido y evidente, a Hitchcock, tan venerado por Truffaut), la protagonista es presentada como si de un fantasma se tratara. Con una sangre fría implacable, sin ningún temor ni duda, lleva a cabo su venganza. Uno tras otro irán cayendo los cinco asesinos de su marido.

El gran talento de la actriz y la mirada del director aportan al personaje una complejidad riquísima. Julie no es solamente una mujer dispuesta a todo para matar a los causantes de su desgracia. Es, sobre todo, una mujer víctima de la tarea que se ha impuesto. En una soledad extrema, la venganza es vivida por ella como una misión ineludible que tiene que cumplir como única salida para recuperar la paz, y, en suma, alcanzar la libertad.



Jules y Jim

La necesidad de conseguir su objetivo la hace poderosa, no puede fallar y no falla. Extraordinariamente inteligente, enigmática y misteriosa, muy superior siempre a sus oponentes, el personaje interpretado por la actriz seduce a sus víctimas como paso previo y necesario para acabar con ellas, “*Si fuera escritor, escribiría una novela sobre su boca*”, afirma, fascinada, una de ellas antes de ser asesinada. Muchos

espectadores, seducidos igualmente, afirmaríamos lo mismo.

La destrucción sin amor

En ninguna otra película ha sido tan perversa la Moreau como en **Eva** (*Eve*; Joseph Losey, 1962). Realizada en una de las etapas más fructíferas del director, un año antes que **El sirviente** (*The Servant*), con la que tiene importantes puntos de contacto. **Eva** está basada en un relato de James Hadley Chase. Narra el proceso de destrucción de un escritor a manos de la prostituta de lujo que le ha seducido.

Film sobre la pasión aniquiladora que cae sobre el protagonista, formidable Stanley Baker, como una maldición de la que no le es posible escapar, como si de una enfermedad incurable se tratara (“*Una vez que se ha metido en la sangre, no hay manera de deshacerse de ella*”, afirma un personaje) y ante la que resulta inútil cualquier intento de resistencia.

Teniendo como fondo musical la voz de Billie Holliday, con un tratamiento formal de una suntuosidad deslumbrante, en una Venecia de palacios, plazas y canales fantasmagóricos, la película es la ceremonia de una humillación despiadada.

Y ella, Eva, causa de todas las desgracias, símbolo de todas las maldades, de refinada crueldad, insaciable en su sadismo, encuentra en la Moreau una intérprete inigualable. Bellísima, de una frialdad sobrecogedora, perfecta mantis religiosa sin la menor piedad para con su presa, hipnotiza al espectador quien, horrorizado, no puede apartar la vista del monstruo, de sus movimientos, de su pelo, de su risa... mientras celebra su ritual sádico.

Después de haber sometido a todo tipo de vejaciones a su enamorado, al que tras el refinado proceso de trituración ha convertido en un auténtico despojo humano y que con insistencia masoquista sigue mendigando la atención de la arpía, ésta, en la última frase del film, como resumen de lo que es capaz de sentir por su trofeo sólo acierta a decir: “*¡Pobre hombre!*”.



Sue no es una lolita

Raúl Guerra Garrido

El primer eslabón en la escala filofilmogénica de las mujeres malas es la niña, pero no la niña mala, claro, sino la niña nínfula. Curiosamente, por no tratarse de una escala biológica, rara vez (nunca digas jamás) este arquetipo de niña se transforma en mujer fatal.

Las nínfulas, ese paso más allá de las ninfas, no tienen definición sino edad. Entre los límites de los 9 y los 14 años surgen doncellas que revelan a ciertos viajeros descarriados, siempre y como mínimo dos veces mayores que ellas, su verdadera naturaleza no humana sino nínfica, o sea demoníaca, mediante un deletéreo bebedizo o cóctel compuesto de telepatía y expresión corporal a partes iguales. Quien no lo capte en su mirada no podrá comprenderlo ni con una larga explicación. El cóctel con una gota de angostura, plis: es tan estrecho y sutil el filo por el que se deslizan. Si pedimos a un hombre, contribuyente honrado y padre de familia ejemplar, que elija a la niña más bonita en una fotografía de un grupo de colegialas, jamás (¿o rara vez?) señalará a la nínfula. Hay que estar muy descarriado para captar los signos inefables de su gracia letal (el diseño ligeramente felino de un pómulos, la exquisitez de un miembro aterciopelado, la graciosa torpeza de un movimiento...), signos a los que confiere certificado de autenticidad la falsa inocencia de su mirada.

La nínfula, pequeño ángel exterminador ignora su fantástico poder. Su dual

naturaleza, impúdica e impúber, al dejarse corromper (o con simplemente aceptar el juego) se transforma en una inexorable corruptora de mayores con una insólita capacidad de exterminio. Irresistible una vez puesto en marcha el juego, pues lo adivina todo y, contradiciendo la cínica sentencia de Karr, no se equivoca ni cuando piensa: lógico pues el perverso a verso poético juego no apela a la razón sino a los más bajos fondos del instinto.

La nínfula existe desde antes de Eva, pero es Vladimir Nabokov quien como novelista la eleva (con L iniciática) a la categoría de arquetipo universal y como buen lepidoptólogo acostumbrado a la clasificación taxonómica de mariposas le da un nombre de una sutileza específica que nos anonada: Lolita. Baste la elección del nombre como ejemplo del sutil análisis al que somete a este espécimen. Dada su demoníaca naturaleza hubiera debido bautizarla Lilith, pero Dolores metaforiza semánticamente el desgarrador destino de la niña y el diminutivo, Lolita, somatiza fonéticamente el deseo del depredador haciendo avanzar tal palabra, consonante a consonante, desde el fondo del paladar hasta sus voraces incisivos. Si el paso de la novela al cine es siempre cuestión ardua y delicada, puesto que trata de plasmar la imaginación en imágenes, el de una novela con una sensibilidad tan extrema y a flor de piel se me imagina debió ser ímproba tarea. Por desgracia, para Stanley Kubrick lo de “una imagen vale por mil palabras”, no es un principio físico ni metafísico sino un eslogan de Kodak. La versión cinematográfica siempre debe traicionar la versión literaria, puesto que en el fondo es una traducción (el paso de un lenguaje narrativo a otro), pero en **Lolita** (*Lolita*, 1962), tan repleta de traiciones, la traducción fracasó por afectar más al significante que al significado, por no clavar o esclavizar con el alfiler del morbo a la nínfula-mariposa en el celuloide. Y eso a pesar de contar con el mismísimo Nabokov como guionista.

Me explico con dos citas del propio Vladimir Nabokov. Una: *“Estoy acariciando la idea de publicar el guión completo de Lolita que hice para Kubrick. Si bien hay los suficientes préstamos tomados de él en su versión como para justificar mi posición legal de autor del guión, la película es nada más que un reflejo borroso y retocado de la pintura que yo imaginé y compuse escena por escena. (...) No quiero decir con esto que la película de Kubrick sea mediocre; de suyo es de primera, pero no es lo que yo escribí”*. Dos: *“Los casos de hombres de cuarenta y pico años que se casan o lían con muchachas de menos de veinte o apenas pasados los veinte no conciernen en absoluto a Lolita. A Humbert le gustaban las muchachitas, no simplemente las jovencitas. Las nínfulas son niñas chicas, no estrellitas ni gatitas sensuales. Lolita tenía doce años, no dieciocho, cuando Humbert la conoció. Quizá recuerde que hacia la época en que tiene catorce, Humbert se refiere a ella como a su querida que envejece”*. Y quizá también recuerde la escena de la despedida terminal (cronológicamente tres años después de lo dicho en el párrafo anterior): en la novela Humbert Humbert adivina los senos ya formados de Lolita (o Lo, pero nunca Loli), ahora Dolly Schiller, y confirma que ya no es sino el vago humo violeta, el eco

muerto de la nínfula sobre la que se había arrojado desde el primer día en que la vio.

El primer día es la clave. H. H., hombre apuesto, profesor universitario, cuarentón por cuya sangre no circulan glóbulos rojos sino globos de voluptuosidad, visita el domicilio de Charlotte Haze para alquilar una habitación. La visita está al borde del fracaso, no le gusta la casa ni la anfitriona, pero cuando la señora Haze le muestra el jardín cambia de criterio: en el jardín está Lolita. La niña está recostada sobre la hierba, en bañador de dos piezas, apoyada sobre un codo, con gafas de sol pero leyendo un libro, se cubre la cabeza con una pamelita y al mirar al extraño sus labios, atareados con un caramelo, se insinúan con perversa inocencia-indiferencia. Radiante y radiactiva como una explosión nuclear. En el jardín, en la novela, Lolita tiene 12 años. En la película, Sue Lyon no sé qué edad tiene pero aparenta 18: “ligera” concesión a la moral por donde se derrumba la historia primigenia. Para H. H. la apariencia es factor decisivo, pero James Mason, magnífico actor, simula no darse cuenta y decide alquilar la habitación, o sea poner en marcha el abyecto plan de apoderarse de la hija casándose con la madre.

Un inciso policíaco. H. H. debe deshacerse de Charlotte antes de hacerse con Lolita y perfila los 1001 crímenes perfectos. No debe dejar la más mínima huella y, sobre todo, no debe levantar ningún recelo en la niña. Se supone capaz de diseñar tal cosa y especula; revólver en mano no para de revolver en vano sus argucias, pero contrariado comprueba cómo todas dejan tras de sí el hilo de una sospecha y no tiene más remedio que aceptar la sugerencia de Nabokov: que la atropelle un coche. El tópico con que Corín Tellado se desembaraza de sus personajes molestos se transforma por gracia del autor de opiniones contundentes en calidad de página o graciosa elipsis: no hay crimen más perfecto que el azar de un deseado accidente mortal.

A partir de ahí comienza la aventura del viudo y la huerfanita. Un viaje interminable por carretera, de motel en motel, dejando la natural estela de suspicacias que su escandalosa diferencia de edad procura. El varón rampante descubre, acaricia y posee todos los poros de la piel tan largamente añorada, pero el espectador no se escandaliza en la misma medida que el lector, puesto que en la pantalla el objeto de deseo del hombre maduro no es una nínfula sino una adolescente bien reglada. Sue Lyon es una maravillosa dieciana con cara de ángel, de voluntariosa barbilla, labios carnosos y ojos profundos donde cualquier hombre desearía ahogarse, pero su cuerpo ya es (casi) el que va a ser. Salvo en una no procax pero intensa escena de cama: Sue está tendida de bruceas, el nítido y limpio perfil de su rostro es el de una mujer joven, como también lo es la curva del empeine del pie con el que juguetea con su zapato; sólo sus extremidades se muestran desnudas; se vuelve hacia Humbert dándonos la espalda y lo abraza; en ese preciso instante deja de ser Sue y se transubstancia en Lolita, su nuca se nos ofrece frágil y desvalida, en la caída de sus hombros hay algo terriblemente indefinido entre la inmadurez y el abandono, y sus flacuchos brazos nos ahogan en un mar de ternura. Son unos segundos mágicos que no vuelven a

encandilarse ni a encendernos en toda la película.

Las nínfulas ignoran su encanto letal; por eso las lolitas sólo se transforman en mortífera flecha cuando las proyecta el arco del corruptor. Los dos extremos del arco de H. H. son la risa y el llanto, dos secuencias espléndidas sólo al alcance de un depravado como James Mason. La risa (gozoso porvenir) se desata cuando la ingenua carta de la señora Haze, a la que detesta, facilita su plan; *“si cuando vuelva todavía estas ahí entenderé que es porque me amas (...) y estás dispuesto a unir tu vida a la mía para siempre y a ser un padre para mi niñita”*. En la novela esboza una sonrisa dostoevskiana; en el film, para sintetizar otras divagaciones, se abandona a una serie de carcajadas rabelaisianas que ponen en evidencia toda su procacidad. El llanto (lúgubre destino) se desata cuando Sue-Lolita, señora de Schiller, le rechaza definitivamente; habían pasado pocos años pero muchas cosas desde su último encuentro. Lo había abandonado por el amor de su vida, el dramaturgo Quilty; el pérfido comediante, también cuarentón, la había dejado en el comedio de la calle y la pobre chiquilla se había agarrado a un clavo ardiendo, al jovenzано Schiller, tercero en discordia que ni pincha ni corta en la historia y ni siquiera sé si figura en los títulos de crédito. Y para colmo estaba embarazada. Hay de por medio otra carta: Lo no reclamaba su amorosa presencia sino el simple envío de una ayuda económica. Humbert Humbert, no al borde de la desesperación sino desesperado, está dispuesto a todo, incluso a llevarse a su Lolita que ya no lo es. La negativa, pero sobre todo la indiferencia de ella, le cortan la yugular y llora a moco tendido. En los ojos de Lolita lee esta terrible frase: *“él (Quilty) me destrozó el corazón, tú apenas me destruiste la vida”*, pero de sus labios oye esta trivialidad: *“no llores, no sabes cuánto siento haberte engañado tanto, pero así fueron las cosas”*. Está acabado. Lo sabe, y el vengarse de Peter Sellers con un crimen voluntariamente imperfecto, con el cargador completo de su 32, no es más que un último acto de histrionismo. Su llanto es patético y su dolor, no por merecido menos cruel (¡cielos!, ¿cómo es posible?, pero si es un ser abominable), nos conmueve.

Jamás (esta vez sí lo digo) te enamores de una nínfula. La corrupción de lolitas conlleva la degradación del corruptor y, si tus sentimientos son sinceros, los celos y la inviabilidad de la pasión le crucificarán. Si no lo hacen antes los padres o la policía. El meándrico Vladimir decide dar una vuelta de tuerca más a su argumento para que el garrote vil de H. H. sea lo más espectacular posible (lo de ejemplar le trae sin cuidado) y algunas precoces procacidades resulten lógicas: en el día clave, en el jardín, Lolita no es la doceañera Laura de Petrarca sino la también doceañera Justine ya pervertida por el Marqués de Sade. En cualquier caso lo de la edad resulta tan obvio como imprescindible, y si Stanley Kubrick eligió a Sue uno supone que fue por imperativo legal, por reducir la transgresión a un nivel políticamente menos incorrecto y conseguir así el permiso de rodaje. Sue Lyon, bellísima y encantadora jovencita, es una vampiresa más o menos avezada pero no una nínfula. Una lolita es, por poner un ejemplo, la niña que en **Beautiful Girls** (1996) patina sobre el hielo,

sutil metáfora del riesgo por el que se desliza: para su fortuna, el depredador no tensa el arco.



La máscara del demonio

Barbara Steele

Diabla a su pesar

Juan Antonio Molina Foix

Un tresillo del hotel María Cristina fue testigo mudo del irreplicable acontecimiento. Corría el verano de 1965 y Barbara Steele era la, gran atracción del XIII Festival de Cine de San Sebastián. Al menos para mí y un reducido grupo de críticos franceses y españoles, que no perdimos la ocasión de contemplar de cerca, admirar e incluso charlar con la por aquel entonces reina indiscutible del cine de terror mundial. Hasta llegamos a organizar un “coloquio sobre monstruos”, a celebrar en el vestíbulo del hotel, en el que Barbara iba a representar el rol supremo de Bella enfrentada a las acuciantes bestias que la rodeaban. Desgraciadamente ella no estaba por la labor y nos dejó con un palmo de narices: aborrecía el género que la había encumbrado y, gracias a su episódica participación en **Ocho y medio** (*Otto e mezzo*, 1963) de Fellini y su posterior aclimatación en Italia, esperaba poderlo abandonar definitivamente.

Por aquel entonces yo había visto solamente **El péndulo de la muerte** (*The Pit and the Pendulum*, 1962) y **La máscara del demonio** (*La Maschera del demonio*, 1960), pero desconocía sus dos filmes con Freda, que la habían confirmado como la única estrella femenina capaz de abrirse camino en el Olimpo del cine de terror, invariablemente acaparado por personajes masculinos. Recordaba perfectamente su breve pero estimulante aparición en el film de Corman (aunque figura en tercer lugar en el reparto y con el mismo tamaño de letras que Vincent Price) y su doble papel protagonista en la obra maestra de Bava. En ambos filmes estaba ya en esencia el personaje con el que la iban a encasillar para el resto de su carrera: el bello y socarrón monstruo de venganza, que no duda en cebarse desconsideradamente con sus víctimas, o en envilecerse si ha menester, pero que tampoco le hace ascos a ser vilipendiada, maltratada, desfigurada, quemada o incluso enterrada viva, dando a entender una extraña complicidad secreta con sus torturadores. O sea, el demonio tentador a quien la certeza de hacer el mal llena de una exaltación casi contagiosa, frente a la sensible, pasiva y un poco infantil “doncella perseguida” de las novelas góticas, que parecen concebir el dolor como parte integrante de la voluptuosidad. En fin, Justine y Juliette en un mismo personaje.

En **El péndulo de la muerte** ambas facetas coincidían de manera ejemplar: la bella y gentil inglesa casada con un atormentado aristócrata español, hijo de un Gran Inquisidor, sentía una extraña fascinación por la cámara de tortura de su suegro, pero todo formaba parte de un diabólico plan para deshacerse de su molesto marido, lo cual no era óbice para que al final no se privase de las delicias del suplicio de ser efectivamente enterrada en vida, castigo que culmina en una especie de orgasmo emocional. La imagen de sus ojos desorbitados mirándonos mudos desde su encierro sirve de contrapunto perfecto a la cita de Poe con que concluye el film: “*La agonía de mi alma halló expresión en un prolongado y último grito de desesperación*”. Por contra, en **La máscara del demonio** ambos personajes aparecían cuidadosamente desdoblados. Por un lado, la altiva y depravada princesa moldava Ada, suma sacerdotisa de un culto satánico, condenada a la hoguera por su hermano el Inquisidor General bajo la acusación de brujería y adulterio con un siervo suyo. Por el otro, su descendiente y vivo retrato, la virginal princesa Katia, cuya destrucción persigue aquélla dos siglos después, al ser resucitada accidentalmente por la sangre de alguien que viola su cripta. El momento cumbre en que Ada vampiriza a Katia para rejuvenecerse, mientras el enamorado de ésta se desespera al no distinguir cuál es cuál, expresa bien explícitamente los tormentos de la sexualidad culpable, que nos reserva una amenaza todavía peor: la posible fusión de ambas facetas (la virgen y la arpía) en un mismo personaje.

Vestida informalmente con vaqueros (huyendo del obligado color negro que invariablemente luce en sus películas), nadie hubiera dicho que se trataba de la misma Barbara Steele cuya sola presencia bastaba para poner en funcionamiento las perversas aunque gratas fantasías que forman la materia prima del género de terror.

Yo la escuchaba sin perder ripio, embelesado, sintiéndome intimidado, lo confieso, ante aquella mujer cautivadora y arrogante, excepcionalmente bella, de andares felinos, manos grandes y piernas demasiado largas, cuya sonrisa juguetona, en complicidad con aquella glauca mirada decadente, dominaba toda la escena. Ya que no quería hablar de sus monstruos de la pantalla, logré al menos sonsacarle algo acerca de sus orígenes y proyectos. Nacida el mismo día que Fellini (aunque de otro año, me insistió ingenuamente: 1937) en una familia irlandesa obligada a emigrar a Inglaterra, el teatro le había interesado desde niña. Había seguido sendos cursos de interpretación en la famosa escuela progresista de Summerhill, así como en la London School of Dramatic Art, llegando a interpretar el papel principal de la *Salomé* de Oscar Wilde, así como la bruja de *Bell, Book and Candle* (papel que Kim Novak llevaría luego al cine), en una de cuyas representaciones llamó la atención de un agente de la Rank, que le ofreció un contrato. Sin embargo, la entonces poderosa firma inglesa no supo qué hacer con ella. Como todavía no había cumplido veinte años la utilizó en episódicos papeles juveniles en películas de escasa importancia —**Bachiller de corazones**, (*Bachelor of Hearts*, 1958), **39 escalones** (*The 39 Steps*, 1959), **Las píúícaras doncellas** (*Upstairs and Downstairs*, 1959) o **Crimen al atardecer** (*Sapphire*, 1959)— y no vaciló en cederla a Bava, hasta que finalmente vendió su contrato a la Fox. Sin embargo, Hollywood tampoco supo comprenderla. Sólo el independiente Corman pareció adivinar sus posibilidades, por lo que Barbara regresó a Europa, siendo reclamada de inmediato por Cinecittà.

Siguiendo los consejos de su otrora operador Bava, Riccardo Freda le confió las dos protagonistas de sus celebradas **L'orrible segreto del dottore Hichcock** (1962) y **Lo spettro** (1963), verdaderos monumentos a la necrofilia, tan perversos y fascinantes como los mejores cuentos de Poe. Si en el primero Barbara tiene un papel de víctima, atrapada por el *amour fou* que liga a su marido con su fallecida esposa anterior, a quien intenta revivir con la sangre de aquélla, en el segundo es la típica *femme fatale*, una perversa esposa cuyo desenfreno y ambición la llevan a planear la muerte de su marido en complicidad con su amante, a quien, al creer que le está traicionando, no dudará en desfigurar con una navaja barbera y luego prender fuego tras rociarle de petróleo. El final de este delirante y demencial film, pleno de romanticismo del más negro, es como una culminación de trabajos anteriores de la actriz: descubierto su plan, el marido la obliga a ingerir una pócima anestésica que la paraliza completamente, pero, tras desembarazarse éste de su cómplice, ingiere por error un *whisky* que su mujer había envenenado previamente y muere entre atroces sufrimientos ante la mirada complaciente de Barbara, con el rostro descompuesto por una mueca de gozo macabro.

Su aventura italiana pareció iluminarse cuando Fellini le ofreció en **Ocho y medio** el papel de la joven “amigueta”, con ambiciones artísticas, de un productor cincuentón (padre de una compañera de clase). Barbara se quejaba amargamente de los cortes en el montaje, que redujeron considerablemente su actuación. Pero lo cierto

es que su periplo por el cine europeo tratando de esquivar el género terrorífico no dio resultado: de las varias películas que rodó en Francia e Italia sólo cabe destacar su desnudo en una bañera en la inconsistente **La hora del amor** (*L'ore dell'amore*, 1963). En San Sebastián todavía se sentía optimista en su empeño por dejar de ser la diablesa que tanto nos gustaba. Pero el tiempo no le dio la razón. Se vio obligada a seguir en la senda trillada del peor cine italiano de género, y aunque siguió intentando liberarse de él —mientras en **El joven Törless** (*Der Junge Törless*, 1966) hacía de prostituta que inicia al sexo al reprimido estudiante que protagoniza el film, en **La Armada Brancaleone** (*L'Armata Brancaleone*, 1966) era una princesa bizantina que disfruta flagelando o dejándose flagelar—, seis nuevas incursiones en el género, en tres de las cuales repitió su doble rol y en una su escena de baño, acabaron por convertirla en la figura más emblemática y característica del cine de terror de los años sesenta. Con **La maldición del altar rojo** (*Curse of the Crimson Altar*, 1968) regresó al cine inglés, que curiosamente la había ignorado durante los mejores años de ambos. Pero no fue la Hammer (ciertamente ella no encajaba en su cine) la responsable, sino otra pequeña firma independiente. Pese a compartir la cabecera del reparto con los míticos Boris Karloff y Christopher Lee, el film, basado muy libremente en un relato de Lovecraft, no aportó nada nuevo a su imagen, y una vez más Barbara hace de bruja quemada en la hoguera.



La máscara del demonio

A finales de los sesenta, tras su aparición desnuda en *Playmen* (que provocó el secuestro de la revista), Barbara se casó con el guionista James Poe y se fue a vivir a Los Angeles, dejando momentáneamente el cine para dedicarse a escribir, haciendo así realidad el viejo sueño del que tanto habló en San Sebastián sin que nadie la tomara demasiado en serio. Hasta la fecha desconozco si llegó a terminar y logró publicar su legendaria novela autobiográfica *London Is A Town Called Liza*. Lo único cierto es que a mediados de los setenta volvió inesperadamente a las pantallas en papeles secundarios meramente testimoniales, alternando el terror —**Vinieron de dentro de...** (*The Parasite Murders*, 1974), **Piraña** (*Piranha*, 1978) o **Silent Scream** (1979)— con otros géneros: **La cárcel caliente** (*Caged Heat*, 1974), película de ambiente carcelario, donde Barbara aparece en silla de ruedas, o **La pequeña** (*Pretty Baby*, 1977), donde hace de prostituta feliz en un burdel de Nueva Orleans. Esta *rentreé* no le impidió proseguir con su empeño de escribir, orientado ahora al cine: hizo informes de lectura para la Paramount y la Metro y, a las órdenes de Dan Curtis, llegó a convertirse en productora de series televisivas como **Winds of War** (1983), apareciendo en otra, **Dark Shadows** (1991), dando vida curiosamente a una doctora que inventa un suero capaz de curar el vampirismo. ¿Catarsis? Puede ser. Próxima a cumplir sesenta años, Barbara no se resigna a dejar de ser la inglesita con desparpajo

y pretensiones intelectuales que Fellini viera en su película con toda seguridad más imperecedera.



Metrópolis

La máquina, *eterno femenino*

Ángel Sala

En idioma castellano, “máquina” es un término femenino. Y es que, en su conceptualización primaria, la “máquina” como objeto cotidiano, elemento persuasor y creativo de cierto progreso y hasta seductor, contiene elementos propios de la caracterología femenina y, por ende, se puede considerar que la villanía de la mujer se manifiesta de forma contundente en los entresijos de los engendros mecánicos.

La anterior manifestación se puede llevar hasta límites más suculentos si comparamos las manifestaciones de la maldad propiamente femenina y la mecánica. Si las villanas siempre se han caracterizado por un atractivo sentido de la ambigüedad, la sexualidad desbordada (sea canalizada o animal) y la letal frialdad en el momento de la traición, el crimen o el engaño, la ausencia de emociones de la máquina y su aparente incaducidad redondean toda una caracterología del mal. El cine, a lo largo de su historia, ha desarrollado inquietantes definiciones de la máquina como elemento perturbador, inquietante, rupturista e incluso revolucionario. El progresivo proceso de emancipación de la máquina como elemento autoconsciente es,

en cierta manera, paralelo al movimiento de liberalización de la mujer y, por ende, la evolución de la máquina descrita por el cine forma parte del mito de la mujer rebelde, del femenino como esencia de lo revulsivo frente a un mundo fundamentalmente patriarcal y masculino, en donde el creador sigue respondiendo a modelos culturales propios del machismo y ocultando su deseo de concebir el ser perfecto, eficaz y dominable, hasta el punto de hacerlo sexualmente deseable.

De esta forma, la máquina conceptuada desde las coordenadas del eterno femenino y la óptica patriarcal se convierte, una vez emancipada, en fuente de peligro, capaz de destruir la propia sociedad que la concibió y someter a sus creadores. Así, nos vamos a encontrar con la máquina femenina por excelencia, la María de **Metrópolis** (*Metropolis*; Fritz Lang, 1926), precursora de todos los desmanes cometidos por la ciencia en el cine posterior, sobre todo en las figuras de arquetipos sintéticos que encontraremos en **Blade Runner** (*Blade Runner*; Ridley Scott, 1982) o **Ghost In the Shell** (Mamoru Oshii, 1996). Vamos a hablar de las máquinas como componente de transgresión, de maldad o mutación, dejando a un lado la multitud de engendros mecánicos fieles a sus amos humanos y que han respetado con cautela aquellos mandamientos del ser cibernético que ya Asimov adelantaba en su famoso *Yo, Robot*.

María, la mujer esencial

Fritz Lang siempre fue un creador de ilusiones, de mitos, dotando a la mujer de un valor decisivo en sus historias hasta el punto de que las mismas, sin llegar a ser nunca vistas como historias de mujeres, son imposibles de interpretar sin contar con una óptica de estricta feminidad. Además de su obra más inmortal, **Metrópolis**, la mujer resulta ser clave en las motivaciones y desarrollo de los personajes de sus *films noirs* rodados en los Estados Unidos —así **Los sobornados** (*The Big Heat*, 1953), **Deseos humanos** (*Human Desire*, 1954) o **Más allá de la duda** (*Beyond A Reasonable Doubt*, 1956)—, sin olvidar el otro gran film de ciencia-ficción de su filmografía, titulado expresamente **La mujer en la Luna** (*Frau Im Mond*, 1928).

Metrópolis es, ante todo, una catarsis política desarrollada en un espacio visual utópico; algo así como un film de tesis sobre la progresiva deshumanización del hombre y la paralela maquinización del entorno humano, demostrado por Lang en las panorámicas de la metrópolis que da título al film, donde observamos multitud de objetos mecánicos moviéndose, pero casi ninguna evidencia de vida humana. Ésta es reclutada al servicio de la máquina en terribles subterráneos donde los hombres son esclavizados por ingenios artificiales para la realización de trabajos rutinarios y extenuantes, desposeyendo al individuo de cualquier indicio de creatividad y personalidad. De este modo, Lang concibe a la máquina como elemento destructivo de la identidad humana, esclavizando a su propio creador y convirtiéndolo en un engranaje de su propio mecanismo frío y sin emoción, en un proceso de vampirización que se ha cristalizado con el tiempo y que no parece tener regresión.

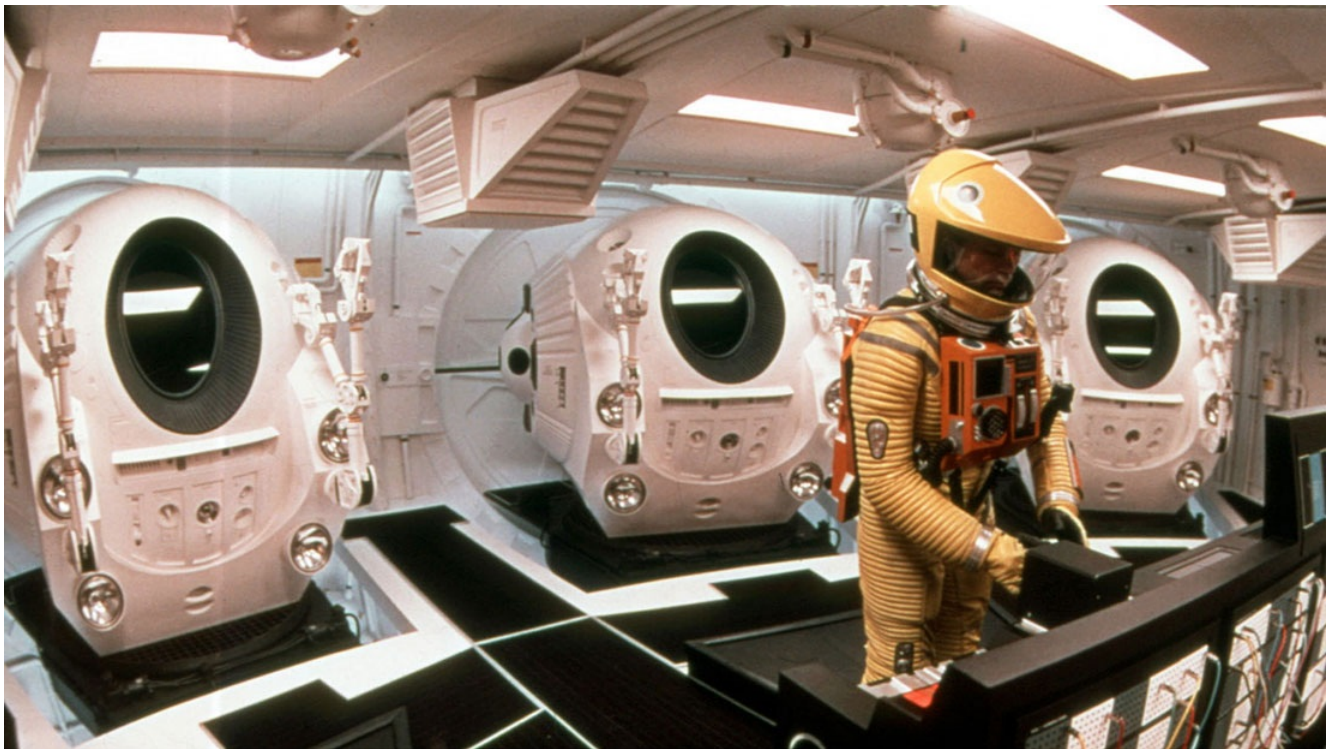
Pero la concepción que Lang da a la máquina no se queda en una mera anécdota de premonición, sino que encuentra una personificación material y concreta en la “falsa María”, la doble mecánica de la profecía de la libertad, primer androide con carácter de la historia del cine. La “falsa María” responde a toda una teoría de los itinerarios siniestros ya conceptualizada en la literatura y, sobre todo, en el ensayo de Freud *Lo siniestro*. El famoso psicoanalista describe este sentimiento como “*la duda de que un ser aparentemente animado sea en efecto viviente; y a la inversa: de que un objeto sin vida esté en alguna forma animado*”^[1]. En efecto, la “falsa María” de Lang tiene, en su primera encarnación, un claro aspecto mecánico, un androide aparentemente inorgánico que va tornándose en un seductor ejercicio de carnalidad, suplantando a la verdadera María y destruyendo su doctrina. La máquina adquiere los atributos humanos para defender su propio imperio, llegando a adquirir y manejar el ambiguo límite de “*esa promiscuidad entre lo orgánico y lo inorgánico, entre lo humano y lo inhumano*”^[2], llegando al máximo al reproducir la máquina el propio aspecto físico de una persona, suplantarla, lo que conecta con el concepto del doble, del otro yo, una de las mayores expresiones de lo siniestro.

De esta forma, la “falsa María” de **Metrópolis** representa la personificación de los temores primigenios del ser humano, explotados por la máquina para perpetuar su

imperio, un mundo inmóvil, sin pasión, donde la esperanza surge de un mundo subterráneo y olvidado. Vencer a la máquina es recuperar el sentido del diálogo, superar el automatismo, vencer el temor que implica lo siniestro. El terrible mundo del futuro dominado por la máquina se basa en temores básicos, en las explotaciones física y psíquica de los mismos por la máquina represora, responsable de un mundo involutivo, lejano a la vocación del ser integral.

Máquinas con vocación humana

La máquina llega a comportarse de modo peligroso cuando actúa de forma humana, cuando lo creado se cree superior al creador. El prototipo de este fenómeno lo constituye HAL 9000, la madre de todas las máquinas cinematográficas, que traía de calle a los sufridos astronautas de **2001: una odisea del espacio** (*2001: A Space Odyssey*, 1968), la obra maestra de Kubrick. Mucho se ha hablado del comportamiento de HAL, de las causas de su rebelión, de sus motivaciones internas, aunque las razones psicológicas de los acontecimientos provocados por esta supermáquina a bordo del Discovery sólo se pueden explicar como un ataque de extrema humanidad, un error a causa de un ataque de defectuoso e incompleto razonamiento humano. La enfermedad de HAL es la de sentirse demasiado humano, la de querer pensar por sí mismo, la de no depender de sus compañeros orgánicos de viaje. Cuando, tras cometer sus crímenes, HAL se queda a solas con Dave Bowman, la máquina no acomete más agresiones contra él, sino que se diluye en un melancólico diálogo, en una súplica de entendimiento, de colaboración, ¿de amor? La penetración de Bowman en las “femeninas” entrañas de la máquina no deja de ser un sueño de amor eterno entre hombre y máquina, una relación imposible cuyo fracaso inexorable dejará solo al hombre ante el infinito, ante su propio yo enfrentado a las coordenadas del espacio-tiempo en toda su crudeza. En este sentido, hay que añadir que el sexo de HAL no se identifica con la masculinidad de manera necesaria, pues el mismo Kubrick concibió en primera instancia a la máquina con voz femenina y respondiendo al nombre de Athena —Ridley Scott configuró una réplica de HAL 9000 en **Alien, el octavo pasajero** (*Alien*, 1979), esta vez con voz femenina y respondiendo al nombre de “Madre”, lo que da más pistas sobre las intenciones iniciales de Kubrick—. El mismo director, en una entrevista concedida a *Le Nouvel Observateur* en septiembre de 1968, llegó a afirmar que “*la máquina es el sexo, la máquina es la belleza. Es belleza en movimiento*”, algo que confirma aún más la ambigüedad al respecto que encierra HAL 9000^[3].



2001: una odisea del espacio

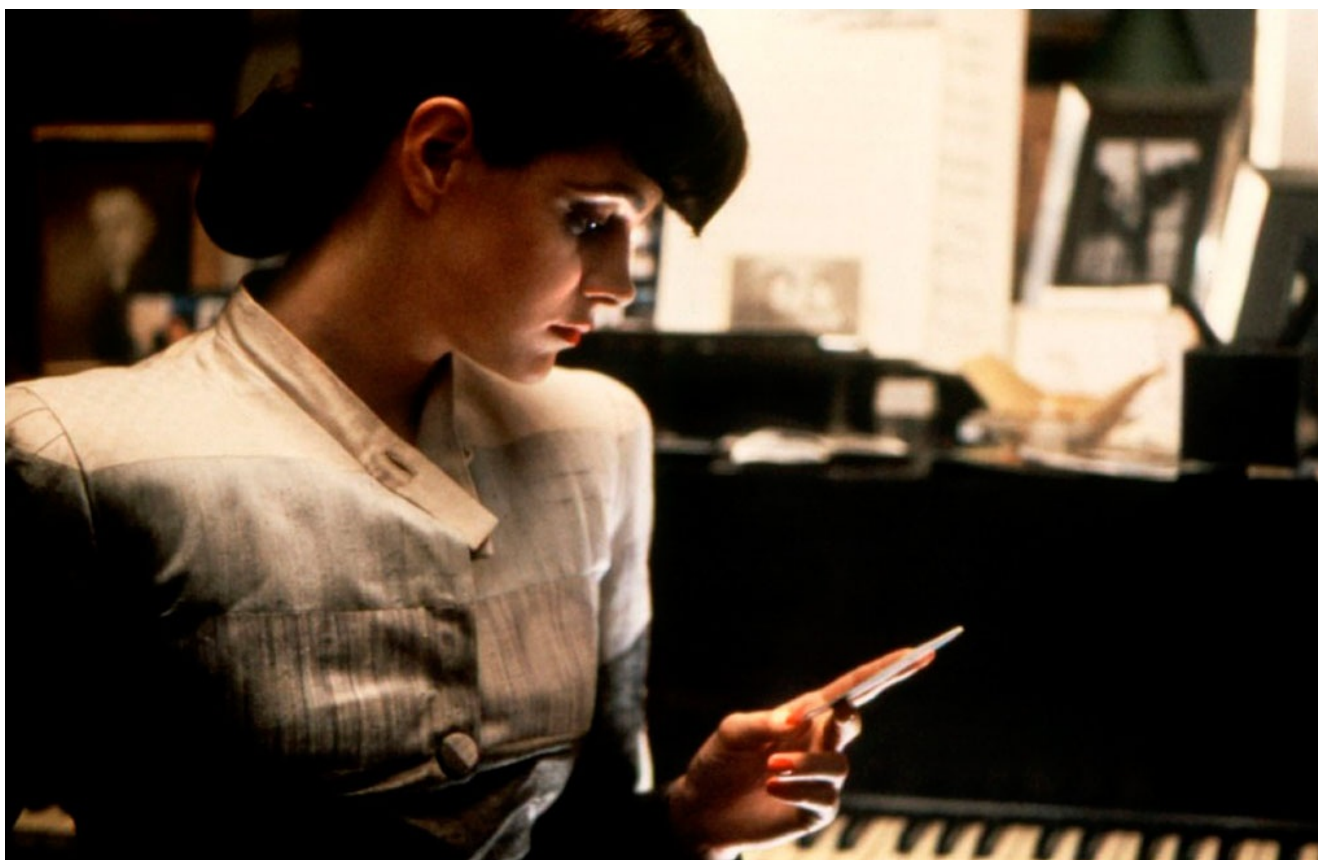
Así, **2001: una odisea del espacio** nos da la posibilidad de conocer a una máquina dotada de una inquietante humanidad, carácter que le permite ser también una criatura capaz de asesinar. La máquina, como ya se ha comentado en el caso de **Blade Runner**, llega a ser más humana que los propios hombres, que en **2001** se caracterizan por ser individuos sin emociones, sin pasión (es relevante la escena en la que uno de los tripulantes del Discovery, Poole, contempla una grabación de su familia, recibida por el astronauta con pasmoso pasotismo), lo que provoca un conflicto en la máquina que le lleva a cuestionar el mando de la misión. HAL 9000 y el Roy de **Blade Runner** son almas gemelas, máquinas rebeldes, decididas, cuyos comportamientos ante la muerte (la canción de HAL 9000 tiene un tono muy próximo a las últimas palabras de Roy en el film de Scott) las dotan de un alma decididamente humanizada.

En la otra gran pesadilla arquitectónica del futuro ideada por el cine, **Blade Runner**, la máquina ya no es inorgánica ni fría, sino plenamente física, réplicas perfectas del modelo humano, llamadas por ello “replicantes”. No vamos a analizar aquí la importancia y valores del film de Ridley Scott, perfectamente determinados por el tiempo y otros estudios, pero sí nos detendremos en la caracterología de la concepción de las “máquinas” descritas en el film.

Los “replicantes” se diferencian solamente de los humanos en su falta de emociones inicial (pues con el tiempo desarrollan sus propios sentimientos) y su limitado período de vida (cuatro años). Su rebelión contra la humanidad se basa en una búsqueda de respuestas, de soluciones básicas que les sirvan para superar su angustia existencial, su vértigo ante el tiempo que se agota. En el fondo, los

“replicantes” no son más que imitaciones de los humanos que se preguntan sobre su origen y destino como anteriormente lo hacían sus creadores, los cuales han perdido la capacidad de cuestionarse su propia existencia.

Blade Runner propone una paradoja sobre la concepción de “lo artificial”, sugiriendo que nosotros, la raza humana, somos en el fondo las máquinas sin sentimientos, sin emociones, que reprimimos a la nueva raza, a una nueva carne más pasional, física y vital que nosotros mismos. El “replicante” Roy inicia su proceso de humanización desde el momento en que se rebela contra “el Dios de la biomecánica”, el deicidio como comienzo de la auténtica conciencia del yo racional, el cual se expresará en Roy como necesidad de sentir la vida, aunque sea a partir del propio dolor, de la redención, del amor por la vida ajena.



Blade Runner

Mucho se ha hablado sobre la escena de la muerte de Roy, momento de la auténtica redención de “lo mecánico” para convertirse en “lo humano”. Rick Deckard escapa con la replicante Rachel hacía un *nowhere* indefinido —tanto en la primera versión del film como en el montaje del director—, donde nadie puede vivir para siempre, donde nadie, realmente, vive. Pero otro aspecto destacado de **Blade Runner** es la fisicidad que Scott da a la máquina desde un punto de vista femenino. Si Roy será el “replicante” que alcance el estadio humano referencial, las “replicantes” del film serán las puras representantes de la máquina inquietante, aterradora y poderosa, toda una visión física de las estructuras orgánicas artificiales, el no va más de la concepción física creada. De esta forma, la “replicante” Pris (Daryl Hannah) es todo

un modelo de sensualidad mecánica y explícita, capaz de excitar sin piedad a un humano y de destrozarse entre sus muslos a Deckard en su violenta lucha. Sus movimientos revelan un especial carácter “siniestro”, revelando incluso un carácter inanimado, haciéndose pasar por una muñeca en el almacén del diseñador J. F. Sebastian (una referencia a la Olimpia descrita por Hoffman en *The Sandman*) o pasando de ser encantadora a letal en breves instantes. Por su parte, la bailarina de la serpiente entronca con la fisicidad de Pris en su enfrentamiento con Deckard y, como aquélla, tendrá una titánica lucha con la muerte, expresada en las convulsiones de una y en la rotura en cadena de cristales de la otra. Por último, queda Rachel, la máquina perfecta, manifestada por su carácter atonal, su sensualidad diluida en frases cortas y miradas insinuantes, más cerca de la nueva humanidad que su colega Roy.

Las máquinas de **Blade Runner**, los “replicantes” en proceso de humanización, están más cerca del viejo concepto de lo humano que del imperante en el Los Angeles del 2019, por lo que rebelan de peligrosos, violentos, transgresores. El hombre se ha vuelto opaco, autómatas, sin preguntas ni capaz de dar respuestas, fracasando como hombre y como Dios. En este infierno, ¿quién está más cerca de la máquina? Quién lo sabe. Sólo nos queda huir, en medio de verdes paisajes, al cielo de la biomecánica, a mundos virtuales que quizá sólo sean una ilusión orgánica, una falsa salida tras la nada que se oculta tras el portazo de Deckard en la puerta de su ascensor.

Curiosamente, muchas de esas preguntas vuelven a surgir en una especie de *remake* animado de **Blade Runner**, **Ghost In the Shell**, uno de los mejores mangas realizados por la industria japonesa, ya no sólo por su cuidada técnica, sino por lo interesante de su planteamiento. Aquí las máquinas se disfrazan de letales guerreras que luchan al servicio de oscuros intereses corporativistas, en un sosias oriental del Los Angeles 2019 de la película de Scott. El robot ha encontrado el cuerpo, la voluptuosidad y agilidad femenina como receptáculo de su propio poder, pero necesita un alma, una vida completa de pasión y emoción que compense la propia violencia de su creación.

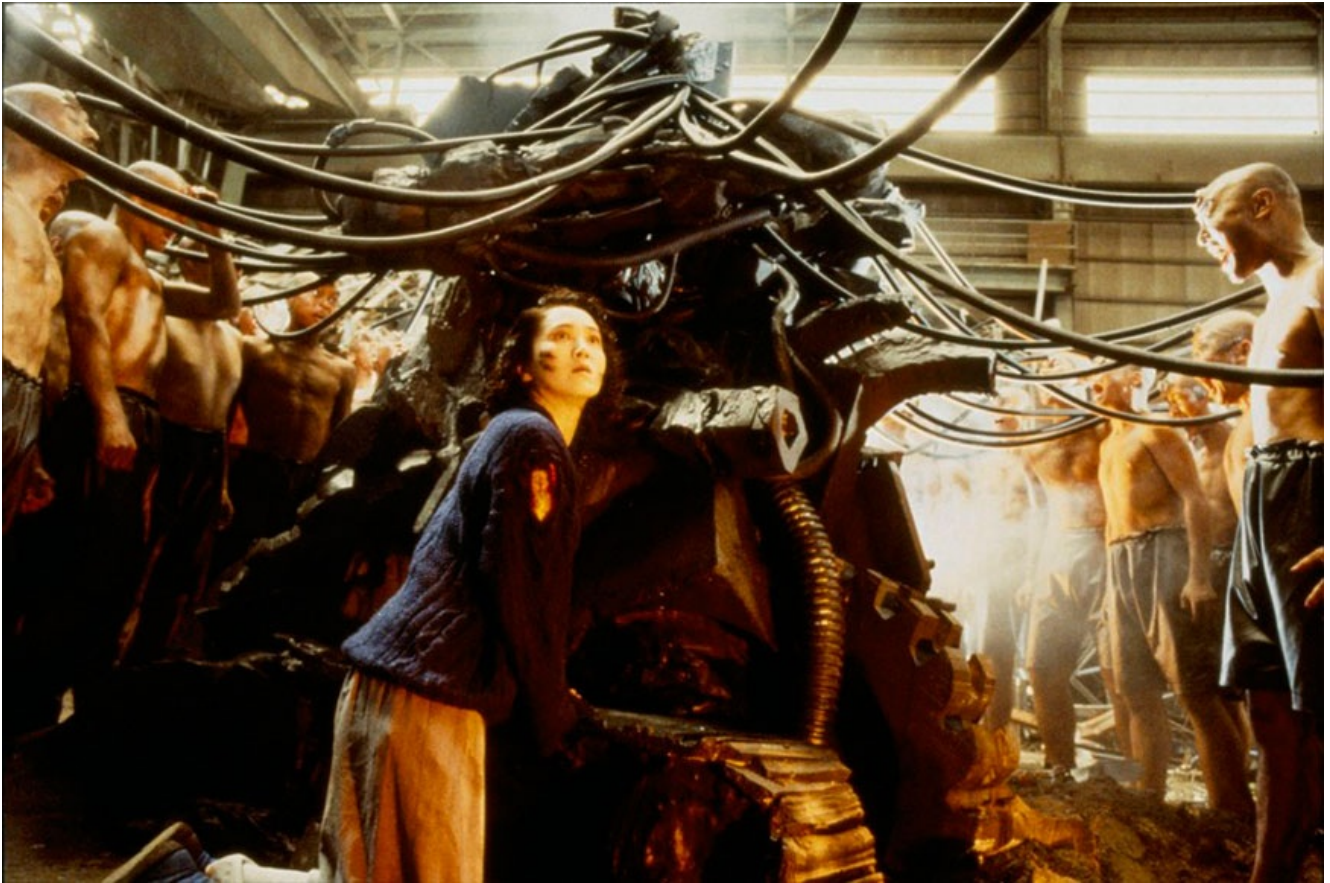
Los seres de **Ghost In the Shell** se muestran indestructibles, con sus propias rivalidades, en un mundo en el que el hombre se esconde tras las redes digitales o las oficinas acorazadas. El mundo es de la máquina, del nuevo ser que además de corporeidad busca ese alma ya perdida en el contexto en el que ha sido concebida, pero aún posible. El final del film sólo es el comienzo de la posible suplantación de la racionalidad humana por la mecánica, la autoestima como símbolo de evolución y desarrollo, por lo que el *cyborg* se revela como elemento perturbador, de cambio, de futuro, en definitiva, elemento de aniquilación para la propia raza humana.

El sueño de la máquina produce monstruos

La nueva concepción de la máquina en el último cine de SF responde a los hallazgos informáticos de creación de sensaciones sintéticas. La posibilidad de crear nuevos mundos virtuales, en los que expansionarse en todas las dimensiones, fue avanzada en producciones como **Almas de metal** (*Westworld*, 1973), un inteligente film de Michael Crichton donde se recreaban, mediante seres cibernéticos, pasados visitables situados en la Roma clásica, el Medioevo o el Oeste americano. La rebelión de la máquina en ese contexto determinaba una resurrección de un pasado humano, la utilización de viejos métodos de lucha ya olvidados, por lo que la máquina no representa un nuevo estadio, sino una regresión. En **Proyecto Brainstorm** (*Brainstorm*; Douglas Trumbull, 1983), un estupendo drama de ciencia-ficción que fracasó incomprensiblemente en su tiempo, la máquina graba sensaciones, desde terroríficas a sensuales, que pueden ser disfrutadas por otros individuos, hasta que accidentalmente graba la última experiencia, la de la muerte, resolviendo uno de los eternos dilemas de la humanidad.

Aquí el ingenio artificial se alía con el hombre para descubrir el destino común, las respuestas siempre inconclusas, aunque nadie nos contesta sobre el próximo estadio, sobre qué habrá después de esa revelación.

Las sensaciones sintéticas se extrapolan en forma de letal feminidad en **Desafío total** (*Total Recall*; Paul Verhoeven, 1990), creando un sueño de mujeres letales y conspiraciones extraterrestres de donde parece difícil salir. Así, la máquina ha creado una realidad paralela que succiona a la propia existencia sin que se sepa ya cuál es la frontera entre lo vivido y lo sentido, entre la experiencia y la sensación, convirtiéndose en un poderoso alucinógeno que ha barrido la propia seguridad del contorno espacio-tiempo, diluyendo en un vacío virtual la vida humana, convirtiéndose incluso en droga sin la que nada tiene ya sentido, como demuestra **Días extraños** (*Strange Days*, 1995), la fallida pero brillante fabulación de Kathryn Bigelow. Incluso las ventanas a mundos sintéticos crean la posibilidad de reclutar esclavos al servicio de mundos sin conciencia —véase **El cortador de césped** (*The Lawnmower Man*; Brett Leonard, 1992)— o de generar los propios psicópatas con existencia propia en nuestro mundo —así en la mediocre **Virtuosity** (*Virtuosity*; Brett Leonard, 1995), donde la relación entre mundo virtual y real está torpemente delimitada.



Tetsuo II

Ese concepto de la máquina como transgresora de los propios límites que soportan la existencia humana se hace patente en uno de los mitos por excelencia del fantástico, la máquina del tiempo, cuyo origen lo encontramos en H. G. Wells, y su mejor adaptación en **El tiempo en sus manos** (*The Time Machine*; George Pal, 1960), con ese artefacto devorador de espacios y lugares, testigo mudo de la propia degeneración del ser humano, creación sin sentido que provoca el caos y la paradoja de la existencia colectiva de la humanidad. La máquina del tiempo es una fuerza negativa, que lejos de demostrar su progreso implica visitas desagradables (así se alía con otro tipo de máquinas, los *cyborgs*, para destruir al mundo en las dos entregas de **Terminator**) o produce intersecciones poco deseables —como ocurre en la novela de Brian Aldiss *Frankenstein desencadenado*, llevada de forma decepcionante al cine por Roger Corman en **La resurrección de Frankenstein** (*Frankenstein Unbound*, 1990)—.

Así, diluidos los conceptos de espacio y tiempo, de memoria y recuerdo, la máquina será capaz de revivir la personalidad de los desaparecidos, de crear espacios virtuales donde desencadenar los fantasmas virtuales de los muertos, que podrán seguir viviendo así en un purgatorio de redes sintéticas. En **Magnetic Rose** —el primero de los episodios que componen **Memories** (1995), la obra maestra de la animación japonesa, ideada por el gran Katsuhiro Ootomo—, los recuerdos sobre una diva de la ópera reclutados por un superordenador en una nave espacial fantasma se

convierten en una trampa mortal, un cementerio viviente manipulador y letal. La imagen pura de la máquina desquiciada, dotada con rostro de mujer, condenada a su primigenia soledad, olvidada por su creador caduco y, finalmente, desaparecido. En definitiva, el sueño prometido por las máquinas, las otras vidas sintéticas, sólo nos llevan a monstruosos infiernos por ellas producidos, sin que, de momento, el paraíso virtual se nos haya revelado.



Ghost In the Shell

La comunión mecánica

A veces, la máquina quiere asimilarse tanto al hombre que concibe una extraña comunión, casi nunca satisfactoria, para crear un nuevo ser, una nueva carne. La pionera en esta idea es la supercomputadora de **Engendro mecánico** (*Demon Seed*; Donald Camell, 1977), una de las películas de ciencia-ficción más adultas de los años 70, que planteaba la posibilidad de que una receptora de inteligencia artificial fuera capaz de concebir un hijo, un heredero del mundo del mañana, el híbrido perfecto entre lo orgánico y lo sintético. Dicha comunión es la única manera de comunicación que existe entre el hombre y la máquina, como ocurre en **Star Trek, la película / La conquista del espacio** (*Star Trek, the Motion Picture*, 1979) —la primera entrega cinematográfica basada en la mítica serie televisiva, dirigida por Robert Wise y, pese lo que pese a muchos *trekies*, la más interesante—, donde la unión entre hombre e inteligencia artificial será extremadamente sexual, pues, una vez más, el engendro mecánico ha elegido para su materialización la forma de la mujer, siendo la comunión física la única forma de evitar un deicidio por parte del evolucionado Voyager que significaría la destrucción de la Humanidad.

A veces la unión biomecánica se produce en un contexto apocalíptico, de peste metálica, como ocurre en las peculiares entregas de **Tetsuo** (1990 y 1992), ambas de Shinya Tsukamoto, donde en un ambiente de pesadilla borradora en blanco y negro, un individuo es literalmente violado por una extraña mujer de metálicos contornos y poseedora de un inquietante apéndice sexual inorgánico. Y es que el sexo desquiciado, la perversión como una de las bellas artes, siempre ha sido un estadio próximo a la biomecanización, como ocurre en la relación de fisicidad que los accidentes de coches producen a los protagonistas de **Crash** (*Crash*; David Cronenberg, 1996), versión audaz y acertadísima de la novela de J. G. Ballard del mismo título. Y es que el coche, como elemento mecánico cotidiano y, por ende, terriblemente sexual, se convierte en el mecanismo de excitación básico y primordial para unos seres en busca de nueva carne, que basan su experiencia y vidas en el valor que las cicatrices producidas por los accidentes de tráfico dejan en su cuerpo. Degeneración física, comunión mecánica, sadomasoquismo, sodomización y muerte en un círculo vicioso de relaciones donde la máquina hace imperar su orden primigenio, donde la fisicidad de la comunión sexual se retuerce entre los hierros carcomidos del nuevo híbrido.

Y es que el coche es la máquina de la seducción por excelencia, dotada de atributos humanos en su propia caracterización física (faros-ojos, ruedas-piernas, cuerpo-carrocería, etc.). No es de extrañar que en **Christine** (*Christine*, John Carpenter, 1983), adaptación poco estimulante de la novela de Stephen King, un vehículo de exhuberante belleza, un Plymouth clásico, tenga una relación casi sexual con su dueño que le lleve al asesinato y a los celos, toda una humana reacción contra quien dispersa la atención de su amo y señor hacia sus bujías. Christine es una

máquina celosa y claramente femenina, típico ejemplo de los ingenios rebeldes de King, aunque esta vez no exista una posesión del objeto por un espíritu, sino una propia humanización de lo inorgánico, con capacidad de regeneración y decisión. Otro objeto cotidiano, el ordenador personal, se convierte en un enemigo peligroso por culpa de los celos, todo un sentimiento humanoide, en **Sueños eléctricos** (*Electric Dreams*; Steve Barron, 1984), donde las razones del amor vuelven literalmente loco a un PC.

Si los coches tienen el poder de la máquina cotidiana, no es menos el que posee la televisión como elemento vampirizador de nuestras vidas. Es el mismo Cronenberg, en una obra suya anterior, **Videodrome** (1983), quien definió de manera concisa y concreta la fascinación por la imagen televisiva, el proceso de degeneración física que producen las ondas en el cerebro superficial y profundo. Al final sólo queda un monitor en el vacío de un decorado muerto, el aniquilamiento como solución y la imagen perturbadora, inevitablemente femenina (y no había nada tan esencial y perturbadoramente femenino a comienzos de los 80 que Deborah Harry, la cantante de Blondie), que nos lanza al abismo del nuevo ser.

Las máquinas del fin del mundo

La máquina, como receptáculo vacío y frío, pero perfectamente equipado y relacionado con el hombre, es un perfecto cubículo para ocultar espíritus, diablos y demás huéspedes incómodos. Además, en muchas ocasiones, las máquinas son los instrumentos de los que se vale el azar para consumir el destino trágico de nuestra civilización, o sea, la destrucción apocalíptica tantas veces anunciada.

Ya se ha citado la peculiar manía de Stephen King de dotar de rebeldía a los seres mecánicos, no sólo en *Christine*, sino en obras menores llevadas al cine, como **La rebelión de las máquinas** (*Maximun Overdrive*, 1987), realizada por el mismo escritor, donde una civilización extraterrestre manipula las máquinas para destruir a la humanidad, siendo los líderes de la rebelión los enormes camiones habituales en las carreteras americanas, al estilo del que protagoniza una de las más peculiares películas del cine fantástico moderno, **El diablo sobre ruedas** (*Duel*; Steven Spielberg, 1971). Los camiones, seres mecánicos que se mueven por nuestros caminos casi de forma anónima, inanimada pero aterradora, toman forma como inquietantes enemigos de fuerza descomunal, pesadillas de la propia sociedad industrial que representan y que aplasta al ciudadano de a pie, a la humanidad entera, para vagar por carreteras solitarias sin nada que los detenga.

Otras veces los vehículos son poseídos por una especie de demonio vagabundo ansioso de velocidad, como en la curiosa y poco conocida **Asesino invisible** (*The Car*; Elliot Silverstein, 1977), donde un coche sin nombre, matrícula ni marca, de patético color negro y funerario aspecto, se dedica a aterrorizar a una pacífica comunidad de la América profunda a la manera que lo hubiera hecho cualquier monstruo que se preciara de los años cincuenta. Pero los demonios y/o espíritus no se detienen sólo en los coches a la hora de encontrar receptáculos para sus peculiares venganzas o invasiones, sino que arremeten con máquinas tan peculiares como las que se encuentran en la lavandería de **The Mangler** (1995), una oscura producción dirigida por un Tobe Hooper en decadencia y basada en un pequeño relato de Stephen King (*again!*), o la televisión como receptáculo y vía de comunicación de seres del otro lado más oscuro, como ocurre en **Poltergeist** (*Poltergeist*, 1982), también del ínclito Tobe Hooper.

A veces las máquinas son malignas sólo por su obediencia ciega a un *evil doctor*, que se vale de ellas para fines destructivos, aprovechando su falta de conciencia y sentimientos. Así no olvidamos las rebeliones domésticas y las invasiones de arácnidos metálicos de **Runaway, brigada especial** (*Runaway*, 1984), un divertimento de Michael Crichton pleno de acción sin complejos, los “brutos mecánicos” de algunas *kaiju eiga* niponas como **King Kong se escapa** (*Kingu Kongo no gyakushu*; Inoshiro Honda, 1968), **Terror of Mechagodzilla** (Inoshiro Honda, 1975) o **Gorgo y Superman se citan en Tokio** (*Gojira tai Megaro*; Jun Fukuda, 1976) o los malvados oponentes mecánicos con los que se encuentra el policía

mecánico en las dos primeras entregas de **Robocop** (1987 y 1990). En la línea de esta última hay que decir que las máquinas han sido siempre tentadas por las fuerzas represivas para estar a su servicio, como es el caso de los robots de **THX 1138** (*THX 1138*; George Lucas, 1971) o el helicóptero supersofisticado de **El trueno azul** (*Blue Thunder*; John Badham, 1983), todo un prototipo para la violación de los derechos constitucionales.

No podemos dejar de lado la autoconsciencia como elemento de perturbación del objeto mecánico, a imagen y semejanza de HAL 9000, que llega a provocar en la máquina sueños de destrucción como los de **Juegos de guerra** (*War Games*; John Badham, 1983) —donde una computadora del Pentágono se empeña en provocar una Tercera Guerra Mundial—, **El ascensor** (*Der Lift*; Dick Maas, 1983) —con un microchip orgánico que ha desarrollado consciencia y que se dedica a destrozarse a usuarios— o **Tron** (*Tron*; Steven Lisberger, 1982), un experimento visual que se adelantó a su tiempo en el que la máquina absorbe al hombre y lo reduce a un mero elemento con el que poder jugar a placer, quedando a merced de las reglas del microcosmos interior del ingenio. Y es que máquinas autoconscientes y normalmente malignas no han faltado en la serie B: sólo hace falta recordar títulos poco distinguidos pero de necesario recuerdo aquí como son **Nightflyers** (*Robert Collector*, 1987), **Moontrap** (Robert Dyke, 1989) o la interesante **Máquina letal** (*Death Machine*; Steven Norrington, 1995), en la que el diablo metálico se encuentra (como ocurre también en otra película de la que hablaremos, **Hardware, programado para matar**, *Hardware*, Richard Stanley, 1990) con el ponente perfecto: la mujer liberada del siglo xx.



Tron

A veces, esos sueños de destrucción llegan a conseguirse, como ocurre en la guerra nuclear provocada por las máquinas para llegar a dominar el mundo en **Terminator** (*Terminator*, 1984) y su secuela. **Terminator 2, el juicio final**

(*Terminator 2: The Judgement Day*, 1991), ambas de James Cameron, dos filmes donde se puede disfrutar de un paisaje a modo de paraíso cibernético, un mundo oscuro y arruinado donde el metal ha impuesto su ley e intenta, incluso, ganar la batalla en otro espacio temporal como es nuestro presente, no contenta con habernos destruido el futuro. Elementos apocalípticos encontramos igualmente en filmes tan estimulantes como **La fuga de Logan** (*Logan's Run*; Michael Anderson, 1976), con las máquinas al servicio de la progresiva dominación y aniquilación de la raza humana o como ejecutores autosuficientes, como el robot del hielo de **Hardware, programado para matar**, donde un androide creado para destruir arremete contra el último reducto de humanidad que pende en la Tierra (excelente la secuencia de la muerte del héroe, todo un reducto poético en los tiempos del caos), o **Asesinos cibernéticos** (*Screamers*; Christian Duguay, 1995), donde los engendros de metal se han apropiado de todo un mundo y han aprendido a reproducirse. Como ilustración de esos mundos ya destinados a ser parte de circuitos y chatarra recordemos el encantador universo *camp* del Dr. Who y una de sus incursiones cinematográficas con los Daleks, terribles robots que destruyen la Tierra en el futuro en **Daleks: Invasion Earth 2150 A. D.** (Gordon Fleming, 1966), todo un precedente de futuros *terminators*.

Como vemos, todo un maremágnum de apocalipsis mecánicos nos esperan. El cine ha tenido en la máquina, el robot, androide o derivados, villanos/as de cualidades perfectas, frías, calculadoras, pues nada hay más aterrador que la amenaza desde el vacío, la ausencia de remordimiento y la autosuficiencia de saberse superior. La profecía está ahí, más aterradora que cualquier revelación bíblica, más cercana que otra amenaza. Si nos rendimos ante el nuevo ser, el hombre pronto sólo será una leyenda a retirar por los cerebros electrónicos dominantes, por la nueva forma de vida que planea ya el deicidio como su trampolín de evolución. Nuestra única arma es afirmar nuestra autoconsciencia humana, la fuerza orgánica que nos alimenta, el espíritu creativo que nos ha permitido llegar hasta las actuales coordenadas de espacio y tiempo.



Sara Montiel

Algunas malas del cine español

Jesús Angulo

Ni la extensión ni el propósito del presente trabajo hacen posible o deseable ningún tipo de exhaustividad por un lado, ni disquisiciones éticas por otro. Respecto a esto último nos podríamos contentar con una cita de Platón, aunque, eso sí, extraída de la cabecera de **La novia ensangrentada** (1972), película de Vicente Aranda, uno de los realizadores de los que hablaremos a continuación: “*Los buenos son aquellos que se conforman con soñar lo que los malos ejecutan realmente*”. Cita que tiene la ventaja de difuminar lo suficiente la supuesta frontera entre los dos elementos de un binomio más teórico que real. En cuanto a la exhaustividad, es algo esto que exigiría de un espacio y unas pretensiones de los que carecemos. Aunque es cierto que el cine español no se distingue por su enorme aportación al catálogo de

grandes malvadas del celuloide, nos hemos limitado aquí a rastrear unos cuantos tipos, a modo de *flashes* y sin orden ni concierto, breves apuntes que insinúan algunos destellos y diversas carencias del cine español (porque a él nos referimos) en ese terreno. Hemos dejado conscientemente de lado el cine de terror, género que tampoco figura entre los mejor visitados por nuestro cine, todo hay que decirlo, y en el que es más fácil caer en clichés, lo que nos gustaría evitar en lo posible.

De Carmen a María Lujan

La figura de Carmen es uno de los grandes mitos de la cultura española, aunque tomó de Francia su abundante pedrería de tópicos y lugares comunes. Hija de la literatura y la ópera, el cine la ha “trabajado” con profusión: Cecil B. de Mille, Ernst Lubitsch, Otto Preminger, Francesco Rosi... Carmen es una mujer apasionada, independiente y libre. Toma y deja de aquí y de allá el placer que necesita como el aire. Transita por caminos por los que la moral y las buenas costumbres no son habituales caminantes. Su motor es el deseo y los escrúpulos se pierden en los pliegues de su gozosa e insobornable alegría de vivir. No alcanzó a verlo así Florián Rey cuando realizó **Carmen, la de Triana** (1938). El realizador aragonés más parece querer redimirla y lima las aristas a las que la genial Imperio Argentina podía haber sacado chispas. La frescura y la pícara habilidad de la actriz se ven frenadas por el empeño del realizador de cortar las alas a un personaje que exige levantar el vuelo en cada movimiento de cadera y cada repiqueteo de sus ojos. La Carmen de Florián Rey es ¡fiel! a su José a lo largo de toda la película. Si le deja para volver a los tablaos sevillanos no es en busca de una libertad perdida al lado del posesivo *brigadier*, sino para ayudarle con su ausencia a abandonar la guarida de los contrabandistas en la que le ha metido y a recuperar su mancillado honor. Ni siquiera vuelca su inagotable pasión hacia el torero Antonio Vargas (por cierto, un Manuel Luna tan buen actor como poco portador de la galanura que pudiese volver loca de deseo a toda una Carmen), al que no hace más que utilizar como instrumento para redimir a su amado. Un corsé hecho a base de espíritu de sacrificio sepulta a la irreprimible Carmen, que llora finalmente a José cuando éste muere por los disparos de sus antiguos secuaces en el momento en que, cual esforzado héroe, consigue salvar a toda una columna militar y con ello ser rehabilitado más allá de la muerte. Florián Rey se propone así hablarnos de la Carmen de España, que no la de Merimée, y la oportunidad de degustar a una auténtica devoradora de hombres se malgasta.

Poco más hizo años después el argentino-español Tulio Demichelli (**Carmen, la de Ronda**, 1959), que en plena moralina franquista transforma a los contrabandistas amigos de Carmen en nada menos que guerrilleros antinapoleónicos y al navarro José en sargento de las tropas invasoras. Sufríamos en España un agudo ataque de patriotismo por decreto y de nuevo fue Carmen la víctima del mendrugo cultural. Como lo fue su intérprete, una Sarita Montiel que intentó poner carne donde ni había ascuas. Habría que esperar a 1983 para que Carlos Saura, en su segunda incursión en territorios aledaños al flamenco (dos años antes había realizado **Bodas de sangre**) restituyese en **Carmen** toda la carnalidad del personaje. Laura del Sol, que nunca ha vuelto a estar tan seductora, esculpe su Carmen a golpes del baile de Antonio Gades, pero también de sonrisas desafiantes y poros abiertos por el sudor. La tragedia sí reaparece aquí en toda su desnudez. Carmen lleva su juego hasta las últimas consecuencias y muere sin dejar de estrujar los naipes en sus manos. Imanol Uribe la

revisitó de perfil (**Días contados**, 1994) y fue necesario todo un coche-bomba para borrar la burlona sonrisa de una espléndida Ruth Gabriel.



Carmen, la de Triana

Si el cine español *vamps*, lo que se dice *vamps*, no ha tenido nunca, si podríamos considerar a la ya citada Sara Montiel como la aproximación más exitosa. En una de las primeras secuencias de **El último cuplé** (Juan de Orduña, 1957), una ya en declive María Luján proclama mientras agota otra copa de coñac: “*No soy apta para menores*”. Efectivamente la censura de aquellos inagotables negros años la permitió con reparos. Aunque hay que reconocerle el mérito de ser la actriz que durante años mejor nos mostró las debilidades de la carne. Su María Luján no era mala. Sólo la ambición de su interesada tía, la desgraciada caída de su joven, honesto y trabajador novio en la cárcel y la oportuna aparición de un empresario con vista la llevan a la gloria y la perdición. O lo que es lo mismo, al mundo del espectáculo. Ya instalada en la celebridad queda prendada, tópico al canto, de un maletilla. Esta vez la Luján no está dispuesta a renunciar a una pasión que le devuelve el hormigueo perdido entre *tournée* y *tournée*. La pobre Julita Martínez, que, todo hay que decirlo, lucía un rostro destinado al llanto de la perdedora, se queda compuesta y sin torero. Pero María Luján paga su atrevimiento (al fin y al cabo la mismísima Garbo lo pagó también en numerosas ocasiones) por culpa de una cornada justiciera y nuestra Sara Montiel acaba dándose a la bebida de mostrador en mostrador, sobreviviendo en escenarios de

mala muerte.

En una frustrada crónica sentimental del mundo de los cómicos, Juan Antonio Bardem (**Varietés**, 1971) da un giro al personaje. Sara Montiel es esta vez Ana Marqués. De nuevo el mundo del espectáculo y, esta vez, la lucha por llegar a la cima, en la que la protagonista pierde a Miguel (un siempre estirado y poco creíble Vicente Parra) y se arrima a un empresario que le promete el oro y el moro. Esta voz ante el dilema entre el amor y la fama Ana Marqués se hace el haraquiri sentimental mediante un atrevido número musical (bastante guarrillo para la época, todo hay que decirlo), que aleja de sí a su Miguel, que corre a refugiarse en las dehesas extremeñas de sus papás. Y es que las artistas eran todas así. Miserias de las candilejas.

Las porquerías de Aranda



FANNY "PELOPAJA"

Fanny Cottençon y Bruno Cremer en

Un film de **Vicente Aranda**

Basado en la novela *"PROTESIS"* de Andreu Martín

con **Francisco Algora** y **Berta Cabré**

Director de Fotografía **Juan Amorós** Productor Ejecutivo **Carlos Durán**
Una producción: Lolafilms S.A. Morgana Films S.A. Lima P.C. Carlton Films

Distribuida por **ACHE**

“¡Porquerías!”, exclama Trini ante las proposiciones al oído de Paco mientras intenta acariciarla. Luisa, la casera, tiene así el terreno abonado para “merendarse” al apetecible jovencito: *“Los días malos acaban siendo buenos si uno quiere... Yo acabo siempre haciendo una locura que no haría... Podemos hacerla juntos”*. Luisa es nada menos que Victoria Abril, la actriz que mejor folla en el cine español, En **Amantes** (Vicente Aranda, 1990) a Luisa le sobran todas las porquerías que Trini (una modosita Maribel Verdú) no se atreve a hacer ni decir. ¡Quién no recuerda el número del pañuelo! Además, se le han pasado los años de las ilusiones y ya no está para poesías. En su día se quitó de en medio a su marido y no está dispuesta a ceder ante esa “mosquita muerta”: *“Voy a rezar al demonio para que se la seque el*

coño y no se la puedas meter el día en que se te abra de piernas”. No ocurrirá así y Luisa gritará su desesperación: *“Ya tienes lo que querías, dos coños: uno para los pares y otro para los nones”*. Pasión y crimen están acostumbrados a ser cara y cruz de una misma moneda. No hay nada de malo en desear la desaparición, sea como sea, de quien nos aleja de la felicidad. Otra cosa es acelerarla por métodos poco ortodoxos. Luisa no conoce los límites, ni está dispuesta a aceptarlos. Victoria Abril, una vez más grandiosa, hace que amemos su sangre en ebullición sin dejarnos otra opción que dedicar una breve mirada piadosa a una Trini metida en camisa de once varas.

Aranda ha encontrado, feliz hallazgo, su piel femenina en el cuerpo golfo de Victoria Abril, su alma femenina en el brillo descarado de sus ojos. El Aranda de aspecto apacible y bondadoso delega su pasión en una Victoria Abril que en **Intruso** (1993) se niega a elegir entre su exmarido (Ángel) y el marido actual (Ramiro), provocando de nuevo un desenlace trágico:

- “Llevo en la vagina el semen de Ángel”.
- “Se va a morir. Eso hace innecesario que le mate”.
- “Mátame a mí, Mátame si quieres... Os amo con locura”.

Muerte, pasión y locura. Fanny (**Fanny Pelopaja**; Aranda, 1984) sabe mucho de todo ello. Su irracional cuelgue hacia el policía que la ha violado, ha asesinado a su novio, le ha roto los dientes y la ha metido en la cárcel, le hace firmar la sentencia de muerte de los dos únicos amigos que le quedaban. Ahí estriba su maldad. Sabe que no puede librarse de él. Lo matará en pleno orgasmo. Una bala que también se llevará consigo su propia razón. Por una vez en el cine de Aranda no echamos de menos a Victoria Abril. Fanny Cottençon borda su papel.



Tristana

De la inocencia a la perversidad

Tristana (Luis Buñuel, 1969) representa un inevitable viaje de la inocencia a la perversidad. La llegada a casa de don Lope de la joven huérfana interpretada por Catherine Deneuve estaba abocada a provocar el deseo de ese decadente caballero del que su fiel sirvienta Saturna dice: *“Mejor que el señor no hay, pero en cuanto ve una falda le apuntan dos cuernos y una cola”*. Lo que empieza con un beso casi a hurtadillas en un portal, que Tristana interpreta como un juego, acabará en una relación incestuosa (al fin y al cabo don Lope es su tutor) que cada vez pesa más en el ánimo de Tristana, convirtiéndose para ella en algo repulsivo. Don Lope, por su parte, no ve en la situación nada que escape a la normalidad, como prueban sus reflexiones sobre los diez mandamientos: *“Los respeto todos menos aquellos que se refieren al sexo, porque tengo la seguridad de que fueron añadidos a los realmente divinos por Moisés por razones políticas que a mi no me atañen”*. Tristana comienza a rebelarse y acaba huyendo a Barcelona con un joven pintor. Su vuelta, gravemente enferma, a Toledo marca su inmersión en un ensimismado mundo de odio y rencor. La pérdida de una pierna y su matrimonio de conveniencia con don Lope alimentan su creciente crueldad para con el anciano. Si don Lope acaba dulcificándose, hasta el punto de que el antiguo anticlerical termina merendando chocolate en su casa con ¡tres sacerdotes!, en Tristana el odio se va ahondando y generalizando. Durante un paseo en su silla de ruedas, empujada por Saturna, un amigo de don Lope le pregunta: *“¿Cómo va esa salud, Tristanita?”*. Tristana contesta veloz: *“Y la de su madre, ¿qué tal?”*. Mientras se complace en hacer cada vez más explícita su repulsión hacia don Lope, hace de Saturno (el hijo sordomudo de la sirvienta) su amante ocasional. El rostro de Tristana se petrifica progresivamente. Rostro de cera y mármol, de ojeras acusadas, que lanza una sonrisa maliciosa a Saturno, al que acaba de rechazar, para demostrarle una vez más que en sus relaciones es sólo ella la que decide, mientras le muestra las tetas desde lo alto del balcón. Todo su odio está contenido en ese mismo rostro imperturbable cuando finge llamar por teléfono al médico, mientras en realidad acelera la muerte del anciano abriendo de par en par la ventana de su cuarto en pleno invierno. El colorete exagerado de sus mejillas, los labios rojos, los ojos pintados en fuerte contraste con las ojeras, acentúan su palidez. La venganza se ha cumplido.

De madres ortodoxas

Donde sí encontramos lo más parecido a un filón de maldad en el cine español es en la figura de la madre posesiva y castradora. No podía ser menos en un país que repartía a bombo y platillo premios de natalidad, con el consiguiente canto a una maternidad incuestionable.

“Hildegart nació con un objetivo determinado... Tenía que ser una niña, una mujer sana de cuerpo y de alma, guiada certeramente desde antes de nacer, capaz de realizar la Gran Idea que yo por mi falta de preparación no podía llevar a cabo. Hildegart debía consagrarse a la liberación de la mujer”, declara Aurora Rodríguez, que prefiere terminar su obra con cuatro tiros antes de que se le escape de las manos. En **Mi hija Hildegart** (Fernando Fernán-Gómez. 1977) Amparo Soler Leal construye su personaje a la perfección, con gestos firmes y autoritarios. En su rostro severo y seguro de sí mismo no cabe la duda. Es la seguridad del “hice lo que debí” que se lee también en el rostro inmovible de doña María Luisa, la madre de Mikel en **La muerte de Mikel** (Uribe, 1983), después de acabar con un hijo al que prefiere muerto antes que maricón. Incluso cuando la certidumbre del deber cumplido se tambalea, la madre se agarra al más cercano clavo ardiendo. Es el caso de Felicidad Blanc que, ante los reproches de su hijo Leopoldo María Panero por haberle ingresado en sucesivos siquiátricos, más por su afición a la grifa que por su intento de suicidio según él, se escuda en su no adaptación a una generación que no acababa de comprender (**El desencanto**; Jaime Chávarri, 1976), trocando el “hice lo que debí” por un “hice lo que pude”.



Furtivos

Sirvan finalmente estas líneas para rendir profundo homenaje a dos de las mejores actrices secundarias del cine español, que, como no podía ser menos, aprovecharon su única ocasión como protagonistas para derrochar un talento en ambos casos desperdiciado por un cine en el que se tuvieron que contentar con sobrevivir: Lola Gaos y Tota Alba.

Ya había dado destellos de maldad nuestra incorruptible roja Lola Gaos como, por ejemplo, desvergonzada fotógrafa de la Última Cena más irreverente que se haya filmado en **Viridiana** (Buñuel, 1961) o como la casera de moral inflexible, excelentemente secundada por su sobrina Chus Lampreave, en **Mi querida señorita** (Jaime de Armiñán, 1971). Pero Lola Gaos siempre será la Martina de **Furtivos** (José Luis Borau, 1975). Fibra pura, enjuta: cara huesuda, surcada de arrugas y cubierta de manchas rojas; profundas ojeras alrededor de unos pequeños y veloces ojos negros; voz ronca amante del exabrupto (también fuera del plató). Martina no sólo es la madre de Ángel, sino también su amante. Protectora excluyente en un mundo tan abierto a la naturaleza como cerrado a los intrusos. Cuando en ese mundo aparece el cuerpo apetecible de Milagros, todo se tambalea. Martina le declara una guerra sin cuartel. Su derrota está ya clara en la terrible secuencia en la que se niega a abandonar el lecho (“*No quiero. Es mi cama*”), agarrándose a los barrotes con toda su fuerza. ¿Está la maldad en ese cuerpo seco y gastado que se resiste o en la sonrisa de desprecio de Milagros mientras ve cómo la vieja es arrojada de su habitación? Martina bebe su dolor en pequeñas copas de coñac, rumia su cólera mientras mata a palos al perro encadenado. Pero ni el asesinato de Milagros hará que las cosas

vuelvan a la situación a la que no debían haberse rebelado: “*Menos mal que estoy yo aquí... Estamos mejor así, los dos solos, como siempre*”. Ya no será como siempre, y un soberbio contrapicado muestra, a una colérica y desesperada Martina, decrépita dentro de su tosca enagua blanca, gritando: “*No te quería... No te quería...*”.



Furtivos

Una cara de terror mal reprimido mientras es obligada a comulgar por su hijo (“*No quisiera matar tu alma*”, que escribió Shakespeare) delata la certidumbre de su final. A él camina, como un reo hacia el paredón, seguida por su hijo con la escopeta al hombro:

—“¿Qué vas a hacer conmigo?”.
—“Ya lo sabe usted”.

De rodillas en la nieve, siempre de espaldas a Ángel, esta vez su rostro ya no reprime el miedo: “*Pues hazlo pronto, jodío*”.

El extraño viaje

Aunque Ignacia no es la madre de Venancio y Paquita, ha tenido que cargar con esos dos hermanos tontos, que son un peso más en el mundo asfixiante de un pueblo pequeño y mezquino que le ha ido robando el tiempo y hecho crecer en su cuerpo la soledad y el rencor a la misma velocidad que las arrugas. Ha instalado en el aislado (por mucho que su noble fachada se ofrezca a la misma plaza del pueblo) caserón lo más parecido a un sistema de terror. Ejerce de madre autoritaria y cruel, reduciendo a sus hermanos a una infancia crónica. Mientras los relámpagos iluminan a dentelladas el largo pasillo en penumbra de la casa, los truenos hacen estremecerse a los dos hermanos en su avance, abrazados, a la habitación (auténtico refugio) de Ignacia. Cuando la genial Tota Alba aparece en el umbral su figura es espléndida. Un suave contrapicado refuerza su superioridad sobre sus hermanos. De negro riguroso, extremadamente delgada, voz seca y autoritaria, rostro inflexible, sin fisuras, cabellos recogidos a lo Judith Anderson en **Rebeca** (*Rebecca*; Alfred Hitchcock, 1940), **El extraño viaje** (Fernán-Gómez, 1964) contiene algunas de las mejores secuencias de terror del cine español, en gran parte debido a esta gran actriz.



El extraño viaje

Si Ignacia se deja engañar con tanta facilidad por un joven músico de tres al cuarto no es más que por su necesidad de huir de aquel maldito pueblo que siempre la ha amargado: “*Desde jovencilla ha sido siempre así, un erizo y tan flaca...*”. Necesita dominar siempre la situación para sentirse segura. Y a poco le sabe la tiranía hacia sus desdichados hermanos o el altivo desprecio hacia sus vecinos. Ahora tiene a

Fernando desfilando ante ella ¡en salto de cama!, mientras le contempla satisfecha fumando con una larga boquilla de vampiresa en declive. Nada le puede arrebatar la felicidad en su huida a un mítico “extranjero”. Vendidas tierras y casa, deshacerse de sus hermanos será tarea fácil y, en su ceguera, cree tener dominado por sus encantos a Fernando. Pero a éste sólo le interesa su dinero y los simples Venancio y Paquita acabarán arrojando sus despojos a una tinaja de vino. Por cierto, no se nos ocurren muchos mejores lugares donde dejarse deshacer en el último (y extraño) viaje.



Blancanieves y los siete enanitos

Las malas son tres

Juan Cueto

Dos madrastras, una hechicera y Cruela de Vil. Tres arquetipos distintos para una sola maldad verdadera en el infierno de Disney: la mujer liberada, tirana y ambiciosa. En contrapartida, hay que admitir que el cielo de la célebre factoría maniquea resulta, como diría yo, mucho más helénico. Una zumbante confusión olímpica de príncipes azules, huérfanas, dumbos, wendis, patitos más o menos feos, enanos, perros y roedores falderos, mucho diminutivo, alicias, merlines y pinochos descafeinados.

No es cierto, por lo tanto, que el paraíso del viejo testamento audiovisual de Disney sea un plagio del cielo de las Escrituras. Falta lo esencial: ese Dios único, trino, terrible e inmortal que un buen día, como es fama, mató de risa a los animados diosecillos del Olimpo griego cuando se enteraron de la espectacular noticia de su nacimiento, hacia el sureste.

Disneylandia parece un dibujo de los dos grandes territorios fantásticos de la Biblia, pero exactamente al revés. Abajo, un ordenado infierno presidido por esa imponente Mujer trina, (maga, madrastra y mandona), dominio estrictamente femenino y altamente endiosado. Y arriba del todo, un confuso paraíso jolgórico sin Dios ni amo, y que de parecerse a algo celestial, en todo caso, remite directamente al Limbo, aunque con algunos toques del Olimpo. Es decir, un cielo no sólo desvaído sino habitado por divinidades bastante mortales, muy percederas para lo que suele

ser norma en nuestra tradición supersticiosa. Que ahora mismo, por ejemplo, no me acuerdo de la mayor parte de los personajes seráficos que Walt Disney estampó en celuloide con pretensión inmortalizadora, desde aquellos primeros conejos para la Universal, y sin embargo, a estas declinantes alturas de la vida, todavía recuerdo con todo detalle el empedrado de aquel fuego infernal en el que reinaba sin discusión la Maléfica Trinidad mujeril.

Se me objetará que también el cielo de nuestra religión, incluso el purgatorio, están mucho peor dibujados que el infierno y sus derivados. De acuerdo. No hace falta más que echarle un vistazo a las versiones infernales o paradisiacas de los bajorrelieves románicos y góticos para entender que el cielo, el espacio de la bondad en general, resulta siempre más difícil de plasmar verosímilmente, excuso decir comercialmente, que su contrafigura. La maldad extrema siempre es más fotogénica y narrativa que la suprema virtud. Ahí está el caso del Dante no sólo como prueba literaria, sino gráfica. O para hacer patria chica, ahí están las excelentes imágenes apocalípticas que fantaseaba el Beato de las Asturias de Liébana, para distraerse de sus obsesivas discusiones teológicas con Eterio a propósito del peligroso adopcionismo, en contraste con la torpeza de sus pajas celestiales.

Lo que llama la atención, al menos me la llama a mi recordando aquellas madrastras de los primeros terrores infantiles, es lo bien organizado, jerarquizado, teologizado, sexuado y diseñado que siempre estuvo el territorio infernal de la factoría Disney, con la atractiva y superlativa Mala de triple filo como única instancia, en contraste con la caótica, dispersa, pésimamente dibujada, blandengue y tan diminuta tropa celestial de Disneylandia, en la que, ya digo, ni Dios ni Cristo que lo fundó.

Como en toda doctrina maniquea que se precie se trataba de escoger y gracias a Disney, pero no sólo a él, yo escogí curiosear por el infierno. Entendámonos y no exageremos ucrónicamente. Quiero decir que en medio de aquella terrible educación fascista y ultracatólica de la que nunca se dirá y se recordará lo suficiente, aunque escandalosamente se diga y se recuerde tan poco, las pavorosas malísimas de Disney eran la única fuente de información que teníamos dentro del universo cerrado de los dibujos animados. Ni siquiera en aquellos tiempos y con aquellas edades, al cabo ya de tanto cine (Pathé-Baby incluido) de sesión continua y programa doble, era posible creerse lo del príncipe azul, la calabaza que se transforma en carroza, el papel de los siete enanitos, las verdaderas motivaciones de Cenicienta o Blancanieves. Pero, eso sí, entendíamos muy bien, a la primera, el territorio infernal de aquellos dibujos animados tan obligatorios como los primeros viernes de un mes. O sea, mucho ojo con mujeres raras, las madres desnaturalizadas, las señoritas ambiciosas, la envidia femenina, las damas libres. La única mujer de Disney tolerada para menores era la huérfana que se pronunciaba y hablaba en diminutivo, como los indios del cine de al lado lo hacían en infinitivo. Ni siquiera dibujos de niñas mínimamente atractivas para aquellos confusos despertares eróticos, que las acuarelas Disney de las chicas

celestiales (rostro ovalado, ojos saltones, chatería imposible, risita de conejo, doblaje atiplado, cuerpo inexistente) nos sumían en el desconcierto. Qué contraste audiovisual con la vecina bragasucias, que diría Manolito el Gafotas.

Las malísimas, en cambio, nos disparaban la imaginación, incluso algo parecido a la masturbación. El gran error de Disney consistió en creer que su tontorrón cielo seráfico era suficiente para conjurar el atractivo de la maldad exclusivamente femenina. Y dibujó y animó dos mundos radicalmente opuestos. Uno, el celestial, imposible de digerir por cualquier cerebro infantil con dos milímetros cúbicos de curiosidad malsana, en el que la bondad chorreaba jarabe almibarado de la peor especie farmacéutica, y donde no era posible identificarse con una raza de héroes tan mal dibujados, de contornos imposibles, al cabo de nuestra ya nada desdeñable experiencia con otras recias épicas maniqueas de las 24 imágenes por segundo. Y otro mundo, en el que la maldad era todo un espectáculo inédito en las pantallas toleradas para menores. No olvidemos que por entonces temamos rigurosamente prohibido el acceso a aquellas películas blanquinegras, y de la serie negra, en las que los *gangsters* se enamoraban perdidamente de *vamps* de la misma especie perversa que la madrastra y, sobre todo, Cruella de Vil.

Ahí, en **101 Dálmatas** (*One Hundred and One Dalmatians*, 1961), tiempo después del atractivo pavor que me infundió Maléfica, verifiqué mi muy inconsciente teoría acerca de lo excelentemente amueblado que estaba el infierno Disney. Cruella de Vil confirmaba mis primeras intuiciones: la maldad no sólo era mujer, sino, sobre todo, el mujerío. O lo que mucho después descubriría como feminismo.

En la zona de mi cerebro preadolescente confundo el célebre autorretrato de 1932 de Tamara de Lempicka, sentada al volante de su automóvil verde y descapotado, con la imagen de Cruella de Vil pilotando a toda leche un bólido de la misma especie futurista. En 1961, en pleno apogeo comercial, Disney incorpora a su infierno femenino la tercera pata infernal: la caricatura de la mujer independiente según el arquetipo de los felices veinte. No sólo la mujer narcisista, ambiciosa, poderosa, metomentado y desmadrada de Blancanieves y Cenicienta, también, para que no haya dudas, la mujer emancipada, urbana, loca por la moda, fumadora empedernida, millonaria, glamurosa y encima al volante. Porque eso es Cruella de Vil con permiso de Glenn Close, la diabólica versión de la hembra libre según entendían los teólogos de la factoría Disney el auténtico peligro infernal de aquellos primeros sesenta: cuando la mujer se emancipaba para siempre y jamás de las ataduras bíblicas. Incluso lo dicen las primeras estrofas de la célebre cancioncilla: “*La ves venir y crees que es el diablo, / pero al llegar tendrás que admitir / que en un error estás, pues ya de cerca ves / que Cruella es mucho peor que Satanás*”. Y por algo el Vaticano, que nunca da puntadas sin hilo, figura como uno de los primeros accionistas (más o menos secretos, como siempre que se infiltra) de la *The Walt Disney Company*. Joder que puntería. Cómo no iba a fiarme yo del infierno Disney.

En resumidas cuentas, la madre madrastra, la hija hechicera y el espíritu *non*

sancto del feminismo triunfante.



El sueño eterno

Cherchez la femme

La mujer en el cine negro

Antonio Weinrichter

Barbara Stanwyck en **Perdición** (*Double Indemnity*, 1944): la cadencia en el tobillo, el primer diálogo vertiginoso con el “primo” Fred MacMurray, las gafas negras en la cita del supermercado. Parecidas a las que se calzará —en forma de corazón— la “angelical” Gene Tierney en **Que el cielo la juzgue** (*Leave her to Heaven*, 1945) o la “fierecilla” Jennifer Jones en **Pasión bajo la niebla** (*Ruby Gentry*, 1952), para cometer sus desmanes. Las temibles miradas para atrás en el momento de la fuga de Peggy Cummins en **El demonio de las armas** (*Gun Crazy*, 1949), y su forma de “picar” al infeliz John Dall. El desprecio con que Marie Windsor trata a Elisha Cook Jr. en **Atraco perfecto** (*The Killing*, 1956). La duplicidad tumultuosa (“*Ella vino hacia mí en oleadas*”, dice Fred Astaire) de Cyd Charisse en **Girl Hunt**, el *ballet noir* de **Melodías de Broadway 1955** (*The Band Wagon*, 1953). Lily Carver, la asesina de pelo corto que destapa la caja de Pandora en **El beso mortal** (*Kiss me Deadly*, 1955). La justificación final de Mary Astor en **El**

halcón maltés (*The Maltese Falcon*, 1941); las protestas de Jane Greer en **Retorno al pasado** (*Out of the Past*, 1947) y de Jessica Lange en **El cartero siempre llama dos veces** (*The Postman Always Rings Twice*, 1981) (“*Tú no sabes lo que es vivir en este cuchitril*”). Jean Simmons tocando el piano, su cara una máscara, en **Cara de Ángel** (*Angel Face*, 1953) mientras espera que se produzca el accidente: la *femme noir* es como la mansión en donde vive Simmons, una bonita fachada con un precipicio adosado...

Los retratos de Joan Bennett y Gene Tierney en **La mujer del cuadro** (*The Woman in the Window*, 1944) y **Laura** (*Laura*, 1944): a veces la imagen confunde al hombre. O es “su” mirada la que le condena: la chica que Sam Jaffe mira bailar al son del *jukebox* en **La jungla del asfalto** (*The Asphalt Jungle*, 1950). Pero hay algo en esa misma imagen que es insoportable y exige ser “reprimido”: Gilda cantando “*Échale la culpa a mami, chico*”. De todas formas, aunque no siempre fueran lo que parecieran, como Gilda o como Laura o como Betty Bacall, a pesar de su lengua mordaz, en **El sueño eterno** (*The Big Sleep*, 1946), tenían una imagen mucho más fuerte que sus “contrarias”. Qué inefectivas o qué aburridas parecen las chicas que representan una alternativa normal: Mona Freeman, la novia de Mitchum en **Cara de Ángel**; Nancy Olson en **El crepúsculo de los dioses** (*Sunset Boulevard*, 1950); Virginia Huston en **Retorno al pasado**; Alice Faye en **¿Ángel o diablo?** (*Fallen Angel*, 1945) (la única de éstas que se lleva al chico, por abandono de su contrincante). No, las chicas “buenas” tienen tan poco peso en estos relatos como los maridos ausentes o ineficaces de **Perdición**, **El cartero siempre llama dos veces** o **Almas desnudas** (*The Reckless Moment*, 1949). Otras, como Jane Greer en **Retorno al pasado** o Ava Gardner en **Forajidos** (*The Killers*, 1946), juegan más fuerte: sus parejas no tienen nada de inofensivos. Dana Andrews en **¿Ángel o diablo?**, que sólo se salva de la tela de araña cuando asesinan a la camarera Linda Darnell, es una excepción que confirma la regla de conducta del varón *noir*: parece saber lo que le conviene, pero pronto aprende a su pesar que “*el asesinato puede oler a madre selva*” (**Perdición**). Sólo podemos imaginar lo que pasa por su cabeza cuando entona su particular *liebestod*, su canción de amor y muerte, con la *femme noir*.

Había habido, cómo no, antecedentes. La Brigitte Helm de **Mandragora** (*Alraune*, 1927). Margaret Livingstone, la “chica de la ciudad” de **Amanecer** (*Sunrise*, 1927). Y todas las *vamps* del cine mudo que caricaturizara Mae West, la misma que dijo, “*Cuando soy buena, soy muy buena; pero cuando soy mala, soy mejor*” (y también, “*No hay chicas buenas que se extravían, hay chicas malas que las pillan*”). Estaban también Garbo y Dietrich, tan lejanas y extrañas, tan europeas. Y las *flappers* y las *domes* anteriores al código Hays. Según Edgar Morin, cuando la *vamp* primitiva desaparece su energía sexual se dispersa repartiéndose entre los demás “tipos” femeninos, erotizando a todas las estrellas. Pero ninguno de estos precedentes ni explicaciones sirvió de preparación para el diluvio de mujeres “malas” que trajo, con la segunda guerra mundial, un movimiento dentro del *thriller*, ese

género tradicionalmente “masculino”, que dio lugar a lo que los franceses llamaron *film noir*. (Hasta las bibliotecarias se pusieron respondonas: Dorothy Malone en **El sueño eterno**).



Que el cielo la juzgue

Era una hembra de una nueva especie. Mujer fatal, “zorra” rubia o morena, viuda negra o malcasada insatisfecha, mantis religiosa, loba, harpía, depredadora, *vagina dentata*, mujer araña, sirena negra: la *femme noir*. La *material girl* que luego cantaría Madonna, independiente y ambiciosa, armada (“armas de mujer”, se dice) y peligrosa, seductora, agresiva: la *femme noir*. “Deadly is the female”, título de lanzamiento original de **El demonio de las armas**, lo dice todo: la hembra es mortífera. ¿Toda una teoría de la misoginia? —Al fin y al cabo, la *femme noir* es también la que recibe las bofetadas: Gilda, y Gloria Grahame en **Deseos humanos** (*Human Desire*, 1954)—. Sí, pero también toda una praxis de la fascinación.

Pero tanto la fascinación como misoginia, ¿no son “cosa de hombres”? Al fin y al cabo parece todo un retroceso, después de las “chifladas” independientes de la comedia *screwball* de los años 30 y de las profesionales que en los 40, al mismo tiempo que la mantis, se miden con los hombres en el terreno laboral dejando a un lado las pistolas y otras armas de mujer para replantear la guerra de los sexos en el terreno de la realización personal o, en el caso de la comedia, desde una rebeldía traviesa que busca, sin embargo, establecer con el varón una conversación de igual a igual (en acertada expresión de Stanley Cavell). Parece que la *femme noir* volvía a plantear el debate en términos sexuales y que su sexualidad debía ser percibida, como siempre lo había sido, en términos negativos: “*Su largo pelo era el equivalente de la pistola, el sexo era el equivalente del mal. Y su poder para destruir era una*

proyección de un sentimiento de impotencia masculino”, según la descripción de Molly Haskell, quien había aislado la especie anterior, y quizá preferible, de la supermujer que, incapaz de resignarse al dócil papel que la sociedad le reserva, adopta conductas (Bette Davis) o incluso rasgos (Joan Crawford, Katharine Hepburn) masculinos^[1].



Deseos humanos

Pero la sexualidad de la *femme noir* no se reduce a un mero proceso de estereotipamiento, es una energía más compleja y fecunda^[2]. A diferencia de otras figuras femeninas erotizadas, no existe necesariamente en relación al hombre, no está a su exclusivo servicio. De ahí la sensación de amenaza: su sexualidad les permite el acceso al mundo del hombre (a un mundo hasta entonces viril, como el del *thriller*). Y amenaza también en un sentido aún más profundo porque si su sexualidad es “visualmente” evidente, y la ejercita, su deseo y motivaciones aparecen más ocultos: la primera podría ser sólo un vehículo para conseguir lo segundo. Contra lo que pudiera parecer, esta figura de mujer no es proclive al crimen pasional (lo que no sería más que una extensión de algunos de los excesos del cine “de mujeres” de la década anterior); en ella prima lo deliberado. La codicia, la venganza y el “odio

controlado” dictan, más que la pasión, sus manejos. La *femme noir* expresa así uno de los peores miedos del macho: que la sexualidad de la mujer tenga otro fin que el de satisfacer la suya. Que no sea “víctima” de su sexualidad, que pueda incluso utilizarla, es algo que le da a la mujer una insólita autonomía dramática.

No en balde la crítica feminista^[3] ha seguido con interés la trayectoria fatal de la *femme noir*, a pesar de no proponer, desde luego, un modelo positivo. Es una mujer que vive fuera del ámbito doméstico y fuera del ámbito profesional pero también fuera del ámbito “pecador” del *cabaret* o del burdel, que habían marcado, respectivamente, el lugar de las chicas buenas/independientes/perdidas del cine anterior. Ámbitos que habían definido asimismo su sexualidad; también respectivamente, inexistente o contenida, “aparcada” en aras de iniciar una relación de igualdad con el hombre, o excluyente y condenatoria. Pero sin embargo, si la *femme noir* no puede ser compañera en la casa ni en el trabajo, tampoco su sexualidad, con toda su potencia, la agota como personaje: es una incógnita, una fuente de inestabilidad para el hombre, la demostración de que no se puede contar con la mujer como antes, ni como compañera ni como inofensivo objeto de deseo fijado por la mirada del hombre. La *femme noir*, al contrario, no está fijada ni por un espacio ni por una mirada: tiene amplia libertad de movimientos. Y estos son con frecuencia letales.



El halcón maltés

Pero su capacidad destructiva podría ser una forma metafórica de expresar, dentro de la ficción, un malestar aún demasiado difuso para ser expresado directamente. Era históricamente cierto, en los primeros años del *film noir*, que las mujeres habían salido del hogar para ayudar al esfuerzo bélico, y existía el peligro de que no quisieran volver a él. Marjorie Rosen sugiere que la abundancia de *thrillers* “antifemeninos” que victimizan a la mujer producidos en estos años —**Luz de gas** (*Gas-light*, 1940), **La escalera de caracol** (*The Spiral Staircase*, 1946), **Las dos señoras Carroll** (*The Two Mrs. Carroll*, 1947), **Sospecha** (*Suspicion*, 1941), etc.— podría verse, en un contexto casi gótico y alejado del *film noir*, como una sutil alusión a la incapacidad de la mujer para valerse por sí misma (si se movía de su sitio). El mismo malestar, frente a la idea de autonomía que podía haberse instalado en la mente de las mujeres en ausencia de sus maridos o simplemente por haber entrado en el mercado laboral, lo expresa de forma más directa el cambio de conducta que se opera en la mujer de un género como el *women's film*, que presenta mujeres a la espera de que sus maridos vuelvan de la guerra o a otras que apechugan con inválidos físicos o emocionales, a un género como el *noir*, en donde la mujer idea métodos expeditivos para librarse de ellos. La *femme noir* amenaza la vida del hombre, pero quizá lo que representa es una amenaza para su “ego”.

La sociología de posguerra ofrece razones exteriores al giro producido en el *thriller*, más interés tiene ver cómo esas tensiones se articulan en el propio relato. Ann Kaplan sugiere que el discurso del cine clásico consiste no en lo que se dice sino en cómo se “cubren” las contradicciones del material que se presenta para poder llegar a decir lo que se dice. Pues bien, en el *film noir* este proceso sólo llega a producirse “a un coste muy alto, a través de una elevada distorsión narrativa y visual”, precisamente por el tratamiento específico de la mujer dentro de este ciclo de películas. La mujer existe fuera de los roles “familiares” (en el doble sentido de conocidos y de relativos a la familia “patriarcal”) de otros géneros y eso altera toda la economía dramática del film. La *femme noir* aparece entonces como un obstáculo para el hombre, como un elemento a la vez apetecible y manipulador. El “discurso clásico” trabaja entonces para restaurar el orden, a través de la puesta en evidencia (que también es una puesta en escena) y posterior destrucción de la mujer. En palabras de Ann Kaplan, “el film noir expresa alienación, localiza su causa en los excesos de la sexualidad femenina (consecuencia ‘natural’ de la independencia de la mujer) y castiga ese exceso para volver a situarlo dentro del orden patriarcal”.



La dama de Shanghai

Si ésta fuera toda la historia, el *film noir* sería la historia de una derrota aunque pudiera leerse un contenido progresista en las contorsiones que tiene que hacer el “discurso clásico” para restaurar el orden. Sin embargo, no es eso lo que queda, o no

es lo único que queda, de la visión de una de estas historias negras. Como sugiere Richard Dyer a propósito de **Gilda**, o Jancy Place de manera más general, lo que retenemos de estas películas no es la “idea” de la represión de la mujer que se sale del tiesto sino “*la fuerza de la imagen de la mujer enfrentada a una represión textual*”. Lo que queda de Rita Hayworth no es la bofetada de Glenn Ford sino la imagen de Gilda desafiando su masculinidad; no es su destrucción final en **La dama de Shanghai** (*The Lady from Shanghai*, 1948) sino la imagen triunfante de Elsa Bannister antes de que el espejo se haga añicos.



La última seducción

Dominatrix último modelo

Una aproximación a la mala fin de siglo

Jordi Costa

Una tendencia fetichista que goza de bastante predicamento en estos tiempos gusta de ver a mujeres de impecable carnicería, a ser posible ataviadas con ropa interior masculina —maillot imperio y calzoncillo a juego—, fumando puros habanos en actitudes de inequívoca rudeza viril. Dejando a un lado la posible enjundia freudiana de la imagen, este fetichismo de las fumadoras de habanos masculiniza, con estratégicos elementos decorativos, el concepto eterno de la mujer dominadora, asociándola, a un nivel inconsciente, con esa encarnación del poder que, en jerga sindical, llamaríamos patrón. No es casual que actrices como Sharon Stone o Madonna hayan sucumbido en algunos reportajes fotográficos al morbo de mascar un puro y ceñirse un masculinísimo calzoncillo: la plasmación cinematográfica del concepto de “mala” tiene en el cine de los últimos años mucho

que ver con este tipo de especialidades fetichistas. La dómina adaptada a un entorno de alta competitividad profesional, ubicada en las cumbres del capitalismo salvaje *post-yuppie*, le toma el relevo a la vieja *femme fatale* a la hora de bañar de aroma venéreo las intrigas del *thriller* de nuevo cuño, que casi siempre suele ser *ero-thriller*.

Tres mujeres malas

Una imagen a retener: Linda Fiorentino al comienzo de **La última seducción** (*The Last Seduction*, 1994), caminando con paso firme por entre sus esclavizados subordinados en un negocio de venta de series de monedas, ladrándoles órdenes a través de un escueto micrófono y cronometrando implacablemente su labor. Es la perfecta imagen de la *dominatrix* fin de siglo: la cámara la sigue, mansa, a ras de mesa de despacho, como si la fusta de *Maitresse* Fiorentino hubiese ordenado al propio John Dahl no mirarle a la cara, sino a la punta de las botas. La guerra de los sexos, en las más flamantes modalidades de *thriller* erótico, es una guerra de jerarquías profesionales que se desarrolla en un mundo un tanto paroxístico, de criaturas estresadas con escaso tiempo para el desahogo sexual. Es por eso que, consciente de vivir en un mundo marcado por la asfixia de la sexualidad, la *neo-dominatrix* de *ero-thriller* sabe que la *vagina dentata* que late bajo su ceñido calzoncillo de megapredadora en la jungla de la especulación es el arma más poderosa: un bien tan poco catado por sus semejantes que, con la correcta —y desapasionada— estrategia de mercado, puede obtener la cotización más ventajosa.



Acoso

La última seducción de John Dahl es, en sentido, mucho más que una mirada sardónica y distanciada sobre la tradicional figura de la *femme fatale*: Linda Fiorentino, con su voz de raposa y su aureola de calculada turbiedad, encarna una fantasía masculina en perfecta sintonía con nuestro tiempo. El instrumento de una sumisión que no tiene lugar en ningún esencializado calabozo sadiano, sino en el despacho del trabajo diario, en esa esfera profesional convertida en territorio (al parecer, provisional) de la masculinidad. En el film de Dahl —modélico como autoconsciente pieza de género: un *film noir* en el fondo tan de laboratorio, tan intelectualizado como **Muerte entre las flores** (*Miller's Crossing*, 1990)—, la Fiorentino se ve obligada a pronunciar *wisecracks* cada pocos segundos, al tiempo que pasea su agresividad comehombres por un guión cuyos giros dejan sonar demasiado el trazo del tiralíneas que lo ha caligrafiado. Pero todo ello no impide que la actriz preste su imagen a enmudecedoras plasmaciones de una agresividad femenina que habla frontalmente tanto a las fantasías como a los temores del

espectador masculino: si el film se abre con esa sesión de doma en perfecta simbiosis con la jornada laboral, el momento climático que lo cierra va todavía más lejos. Tras descubrir el pecadillo homosexual que el personaje que le ha servido de instrumento de venganza escondía en su pasado, la Fiorentino neutraliza una sodomía literal con una sodomía conceptual: mientras el delatado *ponnyboy* la viola analmente —no es caprichoso que, segundos antes, la Fiorentino luciera recios *slips*—, ella efectúa la llamada telefónica que “porculizará” definitivamente el futuro del pusilánime agresor.

Por debajo, pues, de una trama policial extremadamente elaborada, laten en el film de John Dahl perturbadoras imágenes de una sexualidad femenina modelo mantis que se ha adaptado perfectamente a un entorno de *Power-books* y *Motorolas*. Otros filmes, como **Acoso** (*Disclosure*, 1994) de Barry Levinson —adaptación de la novela homónima de Michael Crichton—, optan por ser menos sutiles y convertir en inspiración del *high concept* que, en definitiva, justifica su razón de ser como objeto cinematográfico esa mirada sobre unos hábitos sexuales en alarmante cambio: si el concepto “acoso sexual” define esa agresiva derivación de la guerra de los sexos ubicada con frecuencia en el ámbito laboral —y ejecutada, casi siempre, por parte del macho contra la hembra—, Levinson cambia radicalmente tal polaridad para fabricar un film que se diría nacido para animar debates y cine fórums de asociaciones vecinales. Michael Douglas —rostro del hombre demolido de los 90, como acreditan sus trabajos recientes más populares— no sólo tiene que sufrir en **Acoso** la humillación de ver cómo el puesto de trabajo que anhelaba va a parar a manos de una mujer —exnovia suya, puestos a redondear—, sino que, poco después, se convertirá en objeto de acoso sexual por parte de quien ahora es su superiora inmediata.

Si, por las grietas del cálculo, **La última seducción** filtraba desazonantes cargas de verdad, **Acoso** —tanto la novela como su adaptación cinematográfica— apesta a geometría y premeditación del escándalo. Pero, a pesar de que Michael Crichton esgrima la coartada de basarse en una *true story* —sacada de la carnaza que alimenta la prensa sensacionalista americana—, **Acoso** no puede enmascarar su artificiosidad. La situación que plantea aparece trazada con líneas tan limpias y transparentes que se diría extraída de la tarjeta de un juego de mesa de cierta popularidad pretérita: “Escrúpulos”, cuya mecánica de juego consistía en plantear situaciones morales límite a sus jugadores. Los personajes, así, no crecen mucho más allá de su condición de piezas necesarias para ilustrar esa “femenización” —rabiosamente misógina y oportunista— de un caso de acoso sexual en el trabajo.

La propia estructura del film ya delata, de hecho, su naturaleza un tanto aberrante. La escena que le da título se erige en una suerte de celebración estética del *coitus interruptus*, al tiempo que permite a su estrella, Demi Moore, bordar un nuevo ejercicio en ese arte de ofrecer mucho menos de lo que prometió que se está convirtiendo en la credencial básica en su absurda carrera por convertirse en el mito erótico de los 90. La escena, eso sí, no teme incurrir en recursos de lenguaje más propios de un tebeo pseudoporno modelo “Hembras peligrosas” que de un producto

manufacturado en Hollywood: más adelante hablaremos de la conexión *trash* de todos estos *ero-thrillers* pretendidamente sofisticados. Una vez “representada” la situación, **Acoso** se convierte en un *thriller* judicial cuya trama —audacia de audacias— concluye mucho antes de que termine el metraje. Una intriga secundaria en la que el macho Douglas doblegará a la hembra Moore en el etéreo espacio de la realidad virtual, mientras intenta frustrar un negocio fraudulento entre la empresa y un país exótico, ocupará el último tramo del metraje, convirtiéndose en implacable coda de todo el film: en el fondo, el enfrentamiento Douglas/Moore tiene tan poca carne como las imágenes infográficas que decoran ese clímax.

La Moore, como toda actriz ambiciosa dispuesta a desplegar registros opuestos, afronta el papel de Meredith Johnson con la diligencia de quien quiere romper la frágil, acaramelada imagen de sus trabajos previos, llevada a su paroxismo en la demencial **Una proposición indecente** (*Indecent Proposal*, 1993). Su Meredith Johnson es una *dominatrix* de alto despacho con tan escaso espesor moral como una foto de portada de la revista “Dirigentes”: come figura esquemática y quintaesenciada no deja de ser, no obstante, un ejemplo decisivo para entender cómo se percibe la figura de la “mala” en el cine de nuestros días.



Instinto básico

Pero la galena de *dominatrix* último modelo tiene una reina indiscutible; Sharon

Stone, responsable, en definitiva, de que toda actriz que se precie haya intentado en los últimos años sacar a relucir su lado *bitchy*. Su papel de Catherine Trammell en **Instinto básico** (*Basic Instinct*, 1992) marca, definitivamente, un antes y un después. Como escribe Maitland McDonagh, entre otras cosas lucida analista del cine de Dario Argento, en su libro *The 50 Most Erotic Films of All Time*, “la escena en la que, simplemente cruzando y descruzando las piernas, una Stone sin bragas reduce una habitación de poderosos, embravecidos hombres a la condición de patético puñado de esclavizados suplicantes ante el altar de Venus dice mucho sobre el estado de las relaciones sexuales en los 90”.

Con su belleza de líneas duras y su acorazada gelidez, la Stone parece el tipo de chica que se cosería una hoja de afeitar en los labios vaginales para sorprender a sus amistades. En **Instinto básico**, la venérea imaginación europea de Paul Verhoeven la convierte en la perfecta fiera sexual de los 90: capaz de denotar virilidades con una simple mirada careada de inteligencia —o de un resultón espejismo de inteligencia—, luce con arrogancia su bisexualidad y convierte un picahielos en eficaz símbolo castrador. La escena de la macrodiscoteca, en la que la Stone se frota lascivamente con su novia ante un hiperexcitado Michael Douglas —de nuevo, el exmacho—, parece lanzar un claro mensaje al espectador masculino: hay placeres que no comprenderías, hay fiestas a las que no estás invitado, hay momentos en los que no nos haces ninguna falta...



Atracción fatal

La importancia de **Instinto básico** se mide no sólo por su condición de transgresora de un tabú —con su presentación en sociedad del vello púbico de una actriz de Hollywood en cabeza de reparto—, sino por su indiscutible papel de forjadora de pautas. Película discutible en muchos aspectos —centrados, casi todos ellos, en el tosco guión de Joe Eszterhas—, **Instinto básico** proyecta una sombra ineludible sobre los *thrillers* eróticos posteriores. Sharon Stone se convierte en el film en la más rotunda *dominatrix* del género: no es, como la Fiorentino o la Moore, una *dominatrix* con aureola de patrón de empresa, sino una dama de hielo que establece una radical dialéctica con el personaje masculino. Ella es el triunfo, él es el fracaso. Ella es el sexo, él es la mirada lujuriosa.

Otras malas pécoras de ero-thriller

El espectador empeñado en encontrar sexo en el cine de los 90 acabará llegando a la conclusión de que, por lo menos en lo que a producción norteamericana se refiere, el llamado *thriller* erótico es el único terreno fértil. Ni en épocas más propicias a la carne pecaminosa el *mainstream* hollywoodense llegó a articular algo mínimamente parecido a lo que en Europa se identifica con *softcore*. Parece como si el espectador americano no tuviese más remedio que desplazar sus pulsiones eróticas hacia la violencia, recurriendo a una serie de fantasías siempre entreveradas de peligrosidad. En el ero-*thriller* ningún polvo es seguro, aunque siempre será intenso, más fuerte que la vida.



Showgirls

Género poblado de galanes con esqueletos en el anuario que se dirían la evolución, filtrada por la estética “GQ”, del Cary Grant de **Sospecha** (*Suspicion*, 1941) y de *femmes* definitivamente letales que podrían ser las nietas de esas chicas

que protagonizaban documentales sobre higiene sexual, el *ero-thriller* rebaja visiblemente la sofisticación de su tronco original: el cine negro clásico. La inspiración literaria ya no está ahora en los reivindicables maestros de la narrativa *hardboiled*, sino en una impostación *post-moderna* de la grosera estilística del *pulp* en sus manifestaciones más zafias: en suma, la literatura *trash*. Los cotizadísimos guionistas del género ya no quieren parecerse a Chandler, sino al Ed Wood que escribía novelas pornográficas: reputado maestro en el arte es el mentado Eszterhas, que con la extraordinaria **Showgirls** (*Showgirls*, 1995) logra trasladar sus planteamientos estéticos del *ero-thriller* al melodrama, creando, de paso, una “mala” de indudable fuerza —lesbiana, promiscua, manipuladora— que tuvo el disoluto rostro de la actriz Gina Gershon.

De mensaje comúnmente reaccionario y claramente orientado a estimular el individualismo larvado en el inconsciente colectivo, el *ero-thriller* tuvo un título pionero aún tributario de la mecánica del *psycho-thriller post-La noche de Halloween* (*Halloween*, 1978): **Atracción fatal** (*Fatal Attraction*, 1987) de Adrian Lyne, que ya presentó a Michael Douglas como macho crepuscular capaz de perderlo todo por las exigencias de su entropierna, al tiempo que asociaba fogosidad femenina y psicopatología en la figura de Glenn Close, que más tarde sería villana dieciochesca —estratega del caos sentimental— en **Las amistades peligrosas** (*Dangerous Liaisons*, 1988). Otras presencias femeninas reseñables en el género son la Madonna de **El cuerpo del delito** (*Body of Evidence*, 1993) —otra actriz obsesionada por convertirse en mito erótico a pesar de su físico, aquí convertida en *dominatrix* aficionada a la cera—, la Jennifer Jason-Leigh de **Mujer blanca soltera busca** (*Single White Female*, 1992) —nieta bastarda de la Deneuve de **Repulsión** (*Repulsión*, 1965)—, la Rebecca de Mornay de **La mano que mece la cuna** (*The Hand that Rocks the Cradle*, 1992) —capaz de convertir su instinto maternal en arma arrojadiza— y la Lena Olin de **Romeo is Bleeding** (*Romeo is Bleeding*, 1994) —a un paso de la exasperación grotesca—. Única mala definitivamente antierótica del listado: la sobrecogedora Kathy Bates de **Misery** (*Misery*, 1990), film que, por supuesto, no es un *ero-thriller*, sino un heterodoxo y deslumbrante ejercicio de cine claustrofóbico.

De la Basura Blanca a las recogedoras de basura



Batman vuelve

La cultura de los 90 demuestra que todo, absolutamente todo es susceptible de ser *chic*: incluso lo que en los últimos años se ha dado en llamar *White Trash* (Basura Blanca), concepto que identifica a los miembros de clases desfavorecidas no pertenecientes a ninguna minoría racial. La “Basura Blanca” ha tenido una nutrida filmografía en los últimos años, pero aquí sólo van a interesarnos dos rostros de incuestionable fuerza: Juliette Lewis y Amanda Plummer. La primera, después de ser primaria novia de psicópata en **Kalifornia** (*Kalifornia*, 1993), se convirtió en la mitad de esa nitzcheana pareja de **Asesinos natos** (*Natural Born Killers*, 1994) que Oliver Stone utilizó para transformar en cine histérico su peculiar visión de los *mass media* como devoradores de carroña. La Plummer, por su parte (aunque resulte un tanto discutible su inclusión en un artículo sobre “malas cinematográficas” —la idea de fragilidad parece indisociable de su persona—), fue la psicópata lesbiana,

aficionada a los más artesanales atavíos sado, de **Besos de mariposa** —película más cercana al romanticismo extraño que a los códigos del *thriller*—, poco después de haber pronunciado el *motherfucker* más sonoro de la historia del cine como la Honey-Bunny de **Pulp Fiction** (*Pulp Fiction*, 1994) y de haber sido una *psycho* más o menos paródica en **Una novia sin igual** (*So I Married an Axe Murderer*, 1993). Podría añadirse a la lista la Drew Barrymore de “El demonio de las armas” versión Tamra Davis (**Gun Crazy**; *Gun Crazy*, 1992), figura que establece un puente directo con una de las “malas” más cargadas de electricidad erótica de la vieja serie B: la Peggy Cummins, fetichista de las armas, del film original de Joseph H. Lewis (**El demonio de las armas**; *Gun Crazy*, 1949).

En el otro extremo del *ring*, dos trabajos tan aislados como malévolos han propuesto una idea tremendamente sugestiva: la América luminosa de Norman Rockwell, ese paraíso poblado de consumidores de cereales, puede albergar también maldades con rostro femenino que no desentonarían en un concurso de imitadoras de Doris Day. La Nicole Kidman de **Todo por un sueño** (*To Die For*, 1995) y la Kathleen Turner de **Los asesinatos de mamá** (*Serial Mom*, 1994) demuestran que la perversidad también puede tener rostro *kitsch*. Obsesionado por el éxito, el personaje de la Kidman, perfectamente adaptado a su paraíso de plástico, manipulará a un grupo de jóvenes de marcado aire *grunge* en un laberinto enrarecido culminante en asesinato. Gus Van Sant construye narrativamente el film como si fuera la disección de un hermosísimo cadáver, bordando un ejercicio de comedia cínica de tonos visiblemente distintos a los utilizados por John Waters. En **Los asesinatos de mamá**, la Turner se convierte en doméstico brazo ejecutor de los peores instintos de la América republicana, demoliendo la imagen de *femme fatale* definitiva que la había llevado a la fama en **Fuego en el cuerpo** (*Body Heat*, 1981), precisamente uno de esos *ero-thrillers* más cercanos a *Perdición* (*Double Indemnity*, 1944) que una novelita de Ed Wood.

De tebeo

Todo actor deseoso de obtener la carta blanca de la sobreactuación sabe que las adaptaciones al cine de grandes éxitos del cómic suelen tener un personaje bombón: el villano. Son más actores que actrices los que han sucumbido al atractivo de dar carne y sangre a esos seres en cuatricromía, pero hay en el frente femenino, por lo menos, un caso que vale por diez: el de la Michelle Pfeiffer ceñida en el traje de látex de Catwoman al **Batman vuelve** (*Batman Returns*, 1992). La concepción de la “mala” cinematográfica como sucesión de disfraces de la *dominatrix* eterna —o si quieren, de la primigenia *vagina dentata*— recorre todo este artículo, pero no deja de ser desconcertante que la encarnación más literal, obscena y directa de la mujer dominadora aparezca en un film destinado, en principio, al público infantil y juvenil. La Catwoman de Michelle Pfeiffer es una *dominatrix* sin adjetivos: puro látex en movimiento, una lacerante y afilada bota de cuero dirigida a la virilidad del superhéroe. Un sueño de dominación tan radical que convierte a Emma Peel en la fantasía fetichista de los párvulos. Su escaso espesor y su condición de criatura radicalmente ajena a la realidad da, evidentemente, menos acicates para la polémica y el debate que la Moore de **Acoso**, pero a quién le importa: Catwoman simplemente es. Y es, ni más ni menos, que la más esencializada imagen de las fantasías masculinas alrededor de un concepto de feminidad capaz de doblegar al macho.

Con la Cruella de Vil de **101 dálmatas** (*One Hundred and One Dalmatians*, 1961) encarnada por Glenn Close y la Perdita Durango reformulada por Alex de la Iglesia con el rostro de Rosie Pérez a la vuelta de la esquina, quizá no es muy arriesgado aventurar que la figura de la “mala” cinematográfica con maneras de dómina aún dará varios saltos evolutivos antes de desaparecer.



El expreso de Shanghai

Dominatrix último modelo

Eduardo Haro Tecglen

En los felices tiempos anteriores al feminismo, el niño sentía un irremediable impulso por redimir y liberar a las mujeres. Para ello necesitaba que las mujeres fueran considerablemente desgraciadas. Ese impulso es ancestral y conocido y, en otros tiempos llevó a muchos hombres a morir abrasados por el fuego nasal de los dragones porque sólo se recordó a los cuatro o cinco que consiguieron liberar cautivas; pero nunca más se habló de lo que les sucedió después con ellas y aún, al

recordarles pasado el tiempo, las nuevas gentes pretenden que su trabajo no fue cierto.

Muchos otros niños debieron sentir lo mismo porque en las postales que llamábamos picantes o verdes (en realidad, sentimentales) que vendían hombrecillos a la puerta del colegio, junto al chicle Wrigleys o los blancos y duros garbanzos “torraos”, aparecía la mujer desnuda en situación de cautividad. Pasados años y años —y años, y años—, aún tiene el recuerdo de la estampa grisácea de la muchacha argollada en la pared de un calabozo y con un cántaro al lado: ha supuesto siempre que era el agua que acompañaría al pan seco y verdoso de los prisioneros. El recuerdo, ahora conmueve menos al niño envejecido: algo habría hecho aquella mujer.

Cuando el niño se sentaba ante la sábana santa del cine le gustaba ver también a la muchacha cautiva por la vida. Ya en los folletines de debajo de las puertas, ella decía “*la vida me ha hecho mala*” —cuántas veces se lo oiría decir, luego, a las que estaban detrás de la barra del bar y a algunos otros personajes femeninos de su duro mundo—; no era necesario que estuviera torturada a sangre como la princesa Tarakanova —Annie Vernay, pobrecita mía; el aya era la Magnani ¡en 1938!— sino, sobre todo, maltratada por la vida y, sin duda, hecha mala por ella. O por ellos.

“*Hizo falta más de año para cambiar mi nombre por el de Shanghai Lily*”. Creo que fue para ella, para la Marlene de **El expreso de Shanghai** (*Shanghai Express*, 19..), que tan gravemente se autografiaba, para quien se inventó la clasificación a la que me estoy refiriendo: la *good-bad-girl*. Iría luego a premiar a Rita Hayworth, también acogida a la China: **La dama de Shanghai** (*The Lady from Shanghai*, 1948): la chica destruida por Orson Welles —su esposo en la vida a la que llamamos, sin ningún fundamento sólido, real—. Sin embargo, son dos caracteres no sólo distintos, sino opuestos. Es la manera, el orden de utilizar los adjetivos. Marlene, acompañada de otra “mujer mala/buena”, Ana May Wong —¡cómo amé a esa china, pequeña y desgraciada, atormentada por Fu Manchú/Warner Oland!— es aquella a la que los hombres han envilecido, han lanzado a la mala vida de la “costera”, o *coaster*, viajando de arriba abajo de la costa de Asia; por cuyos mares irá Jean Harlow; o por los mares del Sur, de isla en isla, la misma Marlene. Son mujeres de paso, no pueden hacer nido, tienen que irse cuando son demasiado conocidas; como la Barbara Stanwyck de algún *saloon* tiene también que saltar de diligencia en diligencia. O de isla en isla.



Gilda

Se las supone —la suposición es puritana siempre, como la sospecha— naturalmente malas: pero a las que un sobresalto de conciencia, o un puro accidente, revelan como buenas. En el fondo. Serían, más bien, la forma *bad-good-girl*. La inversión de los adjetivos primarios —bueno y malo eran la esencia del cine, y todavía este juego se mantiene, y cada uno lo traslada como puede al fútbol, a la política, a los compañeros: al amor— da a Rita, dama de Shanghai, la solución contraria: ella es buena y, de pronto, revela su maldad. Ah, pero Orson Welles la mata. Entre espejos. La mata a ella y mata, sobre todo, a Gilda, de quien había que compadecerse, tan mala y tan buena, tan abofeteada, tan censurada, tan entintada en los carteles de los cines por los chicos pilaristas. Lo que aportó Welles al cine de mujeres malas-buenas es que jamás hubo que apiadarse; si se siente cuando se ve a la truhana, esa pequeña humedad, esa cosquilla en la inglecita derecha, que demuestra una piedad básicamente sexual, lo mejor que se puede hacer es huir.

Chaplin no podía evitar la piedad. Chaplin Verdoux, acompañamiento cinematográfico del histórico Dr. Petiot, o de Landrú, acreditados asesinos de mujeres en París, encuentra un día la buena-mala chica: es una joven y bella vagabunda, que agoniza de hambre en la calle. Podría ser su mujer ideal de su momento triunfal: Verdoux quiere probar un veneno nuevo y esta mujercita, que no le va a dar nada en la vida, que no tiene a nadie que la espere ni la busque, podría ser magnífica para su

experimento. Lo hubiera sido, de no sentir piedad por ella: de no escucharla relatar su infortunio, de no escucharla contar cómo su marido murió en el hospital. Y de presenciar el milagro: de entre los harapos de la mendiguita aparece un gato tan desgraciado como ella, tan flaco y tan hambriento. Sin duda Verdoux reconoce a una de las chicas de las películas de Charlot: siente a Charlot dentro de él, que se identifica con la abandonada, y le da dinero. Dinero de las otras mujeres, de las justamente ejecutadas. Y es el principio de su nueva ruina. Pasa el tiempo, y cuando ya no es nadie más que un elegante arruinado, un vagabundo vestido con los residuos de los viejos tiempos, la ve pasar: una dama bien. Como en los tangos, cuando la misma mujer reaparece deslumbrante con su tapado de armiño, apenas le sonrío y, eso sí, le devuelve su limosna. Y su sonrisa. De ahí a la última caída, al descubrimiento, al juicio y a la muerte, todos los pasos están contados. (Lo que nunca le hubiera sucedido a Orson Welles).



La dama de Shanghai

La lección de Chaplin en esta película es un poco más larga, si se desea recibir así, y no es más antigua ni muy diferente de la clásica frase de “todas las mujeres son iguales”, aunque la ilustre música de Mozart (*Così fan tutte*) o la de Verdi (*Quella o quella...*). Lo que Chaplin, gran amante de mujeres en su vida diaria (no siempre bien descrito por ellas), descubre es que la buena es siempre mala. Especialmente, las mujeres virtuosas. “*Devoradoras de hombres y de millones*”, decía Jacques Siclier, y reproducía un fragmento de Nicole Vedrès sobre el conocimiento rápido de Verdoux al verlas: “*Con sólo un vistazo comprende la asombrosa psicología de esas criaturas que viven la misma vida que los hombres, pero no mueren de la misma muerte. A los cincuenta años el marido se hunde de un golpe en el corazón pero la esposa, con la*

prima del seguro, va a vivir hasta los ochenta años entre el bridge, los clubs y las máscaras de maquillaje de Elizabeth Arden”.

La advertencia de Nicole Vedrès era francesa: era hija de una intelectual rusa de París (¿había algo más francés?), traductora de Joyce; y de un bibliotecario. Escritora y directora de cine: lo que veía en esa frase y en esa película era la mujer americana, clara y decididamente americana, y burguesa a la peor manera. Puede ser que Chaplin fuese toda su vida víctima de un mismo espejismo (hasta que conoció a la hija de O’Neill), y que viera siempre en la mujer la falsa amiga que espera tu pensión, tu seguro y tus últimos suspiros, y aún tiene la fuerza de convocarte en el velador trípode del espiritista para ver si confiesas donde hay un cajón secreto con los billetes que guardabas “para un caso” o las cartas de amor de mujeres bien situadas para hacerlas el chantaje.

Pero en **Monsieur Verdoux** (*Monsieur Verdoux*, 1946) Chaplin sería también el buen chico malo, el hombre atento y amoroso que dota a las mujeres de un último amor y de una seguridad futura, de una viudedad de anticuaría en su tienda bien provista, antes de darles el más dulce de los venenos. Sería inútil ocultar, sólo por la fuerza de aconsonantar este escrito consigo mismo, con su título y con el contexto en que se publica, que el buen chico malo es el mismo personaje con sexo masculino. Cuando se ve cómo, al fin, la unión entre Clark Gable y Jean Harlow se realiza en **Mares de China** (*China Seas*, 1935) —el capitán del barco costero, la costera de mil *cabarets*— frente a la buena sociedad, a la burguesía del dinero, al pensamiento recto y a la vida que hace su viaje más allá de las costas, hay una satisfacción extracineamatográfica.

Nota a Orson Welles, citado antes como implacable: ¿no es un buen/mal chico cuando pide a su amigo Joseph Cotten que le mate? ¿No ha podido ser alguien maravilloso cuando Alida Valli le ama más allá de la muerte, e incluso más allá del entierro: no es una demostración de que el traficante de penicilina es más honesto que el simple escritor de novelas policíacas? Quizá sea la muerte al estilo de Zorrilla, o de Tenorio, en ese punto de contricción que salva su alma, la que hace buenos a los malos. La muerte de Edward G. Robinson en **Hampa dorada** (*Little Caesar*, 1930) —“*Madre Piadosa, ¿es éste el fin de Rico?*”— hace que se le quiera.



La brujería a través de los tiempos (Häxan, 1922)

Silke y la madrastra

Tableau de l'inconstance

Josean Muñoz

Cambian, se transforman, se adaptan, se esconden. Los inquisidores saben bien que las brujas, como “*los malignos Espíritus y malos Demonios son tan enemigos de la constancia, tan variables y cambiantes que todos los buenos autores, tanto antiguos como modernos, los han llamado inconstantes y volátiles*”. Lo dice una voz autorizada. Pierres De Lancre escribe desde las costas del Labourd vasco francés: “*en un país de montaña, que ofrece a Satán maravillosas comodidades para hacer en este lugar preciso un sitio de asamblea y Sabbat*”.

Entre gentes que “*dependen del mar y del viento, y colocan su suerte y su conducta bajo las olas que los agitan día y noche*”, el juez De Lancre ve el mundo como un teatro “*donde el Diablo juega una infinidad de diversos y desemejantes papeles*” (en su libro de 1612, *Tableau de l'inconstance de mauvais anges et demons*). Si hubiese llegado a conocer el satánico arte del cine, diría que el mundo es

una pantalla, y que en ella fluyen, cambiantes, inconstantes, las imágenes del Diablo y de su cómplice, la bruja.

De la misma manera que salen a los caminos “*a espantar y a hacer mal a los pasajeros, en figuras diferentes, para que no puedan ser conocidos (pues) el Demonio los transforma en aquellas figuras y apariencias, y en las de puercos, cabras y ovejas, yeguas y otros animales, según qué es más a propósito para su intentos*” (recurso a Caro Baroja: *Las Brujas y su mundo*, 1961), también en el cine pueden aparecer como viejas repulsivas y como jóvenes fascinantes, ricas y pobres, bondadosas y crueles; tan bruja es la madrastra de Blancanieves o Cruella de Vil, Anjelica Huston o la Vanessa Redgrave jorobada de **Los demonios** (*The Devils*; Ken Russell, 1971), como la niña poseída por el Diablo en **El Exorcista** (*The Exorcise*; William Friedkin, 1973), la abuelita vegetariana de Olea (**Akelarre**, 1983), y la fascinante bruja de las cuevas con barra y mesa de billar: Silke, una nueva reencarnación de *Mari*, en la película **Tierra** (1995), de Julio Medem.

Mujeres

La bruja es mujer, es femenina en esencia. Con esta afirmación aborda Michelet su encendido ensayo. “*Sprenger dijo antes de 1500: ‘Hay que decir la herejía de las hechiceras y no de los hechiceros: éstos tienen poca importancia’. Y otro, en tiempo de Luis XII: ‘Para un hechicero, diez mil hechiceras’. ‘La naturaleza las hace hechiceras’. Es el genio propio, el temperamento de la mujer’*”. (*La Sorcière*, 1864. Edición en castellano: Labor, 1984).

Tal vez por eso —pues todos, varones y hembras, provenimos de una mujer—, los cuentos —y películas (**Blancanieves y los siete enanitos**; *Snow White and the Seven Dwarfs*, Walt Disney, 1937)— cuentan, ante nuestro espanto, que la primera bruja es la primera mujer: la madre. O mejor dicho, la madrastra.

Blancanieves

La madrastra es la “otra” madre, mala, celosa y cruel, que permite preservar la imagen de la madre amorosa. La madrastra, al contrario que la madre, obstaculiza el proceso de la niña. No le permite cultivar su belleza, la condena a la servidumbre, casi a la esclavitud. Compite con ella, desespera por retener las virtudes que corresponden ya a su hija. Madrastra e hija están abocadas a enfrentarse en el combate por la belleza y el amor. Es decir, el sexo.

Así como la reina del cuento es la antimadre, Blancanieves, en cuanto llega a la casita del bosque, adoptará, con toda naturalidad, el papel de (buena) madre. Evidentemente, la íntima convivencia de una jovencita ardorosa con siete hombres (leñadores, mineros), por muy pequeñitos que sean, sugiere otras posibilidades (que las versiones porno explotan una y otra vez), pero en el film de Disney, Blancanieves limpia la casita, cuida a los enanitos y los educa, adopta correctamente el papel de madre, y por tanto niega cualquier posibilidad que no sea un sexo infantilizado, idiotizado, reducido a un besito en la calva.

Aunque los enanos le hayan robado la titularidad, la película cuenta, básicamente, el enfrentamiento entre la madrastra y Blancanieves. Muestra la diferencia entre la madre buena y la madre mala, para iniciación de las muchachas. Ese rol que las niñas deberían interiorizar, otro exponente de la lamentable ideología Disney, resulta hoy tan ridículo (aunque en los “debates” televisivos me contradigan cada viernes), es tan empalagoso el candor de Blancanieves, que entendemos perfectamente el odio de la madrastra. Será que, a lo largo de todos estos años, la bruja nos ha ido cayendo bien.

La vieja

Para eliminar a Blancanieves, la madrastra necesita un disfraz apropiado, es decir, un “traje de mala”, un equipo completo. Elige el de la bruja, la más perversa, la más cruel. Entonces, desciende a los sótanos de palacio, a un lugar no muy definido (cueva, laboratorio, mazmorra, pantanos), cambiante e inconstante, donde le espera un viejo cuervo.

El pajarraco, escondido en el interior de una calavera, a la que dota así de un ojo enorme, fantasmal, asiste a la espantosa transformación. De madrastra bella y elegante, pasará a convertirse en una vieja fea y desastrada, en la línea de *Macbeth*, Goya y una amplísima iconografía. Aunque sabemos (también por el cine) que hubo brujas niñas de nueve años, brujas recién casadas y monjas alucinadas y embrujadas, que a menudo la bruja fue bella y a menudo la belleza fue su perdición, Disney necesita hacérsela repulsiva: la madrastra convoca a las fuerzas de la oscuridad para que produzcan en ella la horrible transformación.

Reina: *Polvos de momia para hacerme vieja / Para mi ropa, el negro de la noche. / Y necesito la voz y la risa de una bruja vieja. Ja, ja, ja... / Para encanecer mi pelo, un grito de terror. / Una ráfaga de viento para avivar mi odio. / ¡Un rayo potente para mezclarlo todo!*

La noche y la tormenta trajeron a la bruja. Pero son traicioneras e inconstantes: ellas mismas propiciarán su perdición. La bruja sucumbe despeñada, fulminada por el rayo, en la noche más negra, bajo la furia de la tormenta.

El conflicto fundamental del film ha quedado resuelto. En unos minutos y un par de canciones, los enanos, en contra de lo que la madrastra-bruja había previsto, (“¡y viva la enterrarán...!”) no sepultan a Blancanieves, aparece el príncipe, se besan, lloramos con los animalitos del bosque y, sugerido en el sol poniente, con el rótulo del final (feliz), se perfila un precioso castillo para su futuro, un castillo muy parecido a aquél en el que reinaba la madrastra. Allí, algún día, nacerán pequeñas Blancanieves, que crecerán bellas, hermosas y puras, hasta que en otro tiempo, tal vez en alguna noche de tormenta, su madre interroge al espejo de la alcoba, inquieta, atormentada por los celos: “espejito, espejito, etc.”.

Zugarramurdi

La bruja reaparece una y otra vez, y no solamente en las narraciones infantiles. Desde la literatura procesal, ese espantoso género, vuelven una y otra vez sus nombres. Muchos nos resultan familiares, María de Ximeldegi, María de Zozoya, María Txipia. Se las llevó el fuego, pero vuelven a su país, ahora en forma de abuelas.

De Lancre describe un país de gentes a los que el diablo iniciaba *“en todos los ejercicios de la ligereza misma, tales como la curiosidad, deseo de novedad, festines, danzas, viajes por mar. A todo ello tienen los vascos más inclinación que cualquier otro pueblo del universo”*. ¿Quién no se sentiría atraído por un país así? ¡Ah, los buenos viejos tiempos!

Sin embargo, como bien refleja en su ABC del inquisidor, es un lugar peligroso: *“No aman ni a su patria, pues la naturaleza los alojó en la frontera de Francia y España, en parte costa y en parte montaña, la lengua a medio dividir entre vasco y francés y vasco y español. El comercio que hacen, más que en Francia, en Navarra y España, los mantiene en una indiferencia de costumbres, del vestir y de afectos, al menos en lo que respecta al bajo pueblo, pues los gentilhombres, al frecuentar la Corte, no son de ese humor, dado que, se educan a la francesa”*. Con todo eso hay que acabar, en nombre del Rey y de la Iglesia (*“¿De cuándo data la hechicera?”*, se pregunta Michelet. *“Respondo sin vacilar que del tiempo de la desesperación. De la desesperación profunda que trajo el mundo de la Iglesia. Y digo sin vacilar La hechicera es su crimen”*).

Una de las consecuencias inmediatas de los procesos de brujas fue la implantación del castellano y del francés como únicas lenguas válidas para un proceso judicial. (*“La bruja es su crimen”*). Ni su lengua, ni ellos mismos merecen consideración. *“Esa gente es un malvado mueble del que no hay que hacer inventario”*.

Para una vez que accedemos al inventario de la historia, resulta ser la Historia de la Infamia. Allí ha quedado grabada para siempre una palabra vasca: “akelarre”.

Y sin embargo, no es euskara.

Akelarre

Esa palabra supuestamente vasca no era comprendida por los nativos del país. Akelarre viene, no de *aker*, sino de *alka*... (Seguimos la argumentación de Mikel Azurmendi: *Nombrar, embrujar*. Ediciones Alberdania, 1993). No significa “prado del macho cabrío”, sino “prado de hierba *alka*” (*Dactylis hispánica*). Es un nombre impuesto a una lengua en nombre de esa lengua: “*El akelarre constituyó una coproducción ideológica de gentes de religión y de justicia, de artes y de letras bellas que a partir del siglo XVII se fue imponiendo a sangre y fuego, a golpe de tremebundo sermón, pero también verso a verso y con la fecunda imaginería del artista. El akelarre no fue, esencialmente, sino otro de los signos del poder*” (Azurmendi).

Desde el envés de un pasado de notarios, conquistadores mercenarios y frailes irredentos, la bruja reaparece como el emblema de la historia que perdimos en las hogueras de la Historia. Los vascos somos sus descendientes, como soñó Campión, y ahora sus epígonos; no lo negó el Jaun de Alzate, del que habló Baroja, al que cantó Xabier Lete, Barandiaran y las ikastolas lo difundieron, hicimos bandera de la bruja y de las noches de luna llena. Era nuestra porque era víctima, hasta cuatro veces víctima: por mujer, por pagana, por vieja y por vasca.

La expresión cinematográfica más evidente (y tópica) de la “amable bruja vasca” es, por ahora, la del Akelarre de Olea: vegetariana, curandera y herborista, refugio de las esencias femeninas, compendio de los antiguos saberes y las auténticas creencias de los vascos, etc. Es una bruja llorosa, disminuida, inocente, que cose apaciblemente en nuestras cocinas, una primorosa abuelita de Caja de Ahorros, una bruja desactivada. Y sin embargo, aunque el cine todavía no lo haya reflejado, la “bruja nacional vasca” tiene una gran vitalidad. Todavía hoy, en los akelarres políticos, se utilizan, con algunas variantes, las viejas invocaciones satánicas: “*Castellaco Ianicot, eguidac ipordian pot*”. (“*Juanito de Castilla, bésame en el culo*”. Juanito es el nombre blasfemo de Jesús). Evidentemente, ahora De Lancre se llama Galindo.

Sorgina pirulina

“Sorgiña piruliña”, algo así como “Bruja brujilda”, es una canción de moda entre nuestros críos. Ha llegado hasta las canciones infantiles un largo proceso de “desencantamiento”, propiciado por la psicología, la historia, la ideología, las explicaciones “razonables” y “científicas”. Es el último paso en el declive de la bruja; ha perdido “magia” (poder), se ha “desencantado” (Ziolkovski: *Imágenes desencantadas*, 1977).

Hemos abusado. Hemos leído demasiado y, además, hemos frecuentado excesivamente las compañías diabólicas. Nos hemos hecho amigos de Satán. Cualquier joven que acude a un concierto *heavy*, un joven donostiarra que se sienta en la butacas del Teatro Principal para asistir a la Semana de Cine Fantástico y de Terror, o un adicto a las *gaupasas* y los *after hours*, cualquiera de ellos podría suscribir las palabras del perro de Cervantes cuando cuenta a un colega sus andanzas en los akelarres: “(vamos a) *un valle de los Montes Pirineos, en una gran gira muy lejos de aquí, a un gran campo, donde nos juntamos infinidad de gente, brujos y brujas, y allí nos da de comer (el Diablo) desabridamente, y pasan otras cosas, que, en verdad, y en Dios y en mi ánima, que no me atrevo a contarlas, según son sucias y asquerosas, y no quiero ofender tus castas orejas*” (Cervantes: *El coloquio de los perros*).

Satán es parte de nuestra cultura de fin de semana, como el mal trago y “el comer desabrido”. Menos mal que la Iglesia, —y otras sectas—, no sé si con el (loable) propósito de reavivar las figuras míticas del pasado, o queriendo imponer ortodoxias inquisitoriales, han recuperado la figura del exorcista y han devuelto a Satanás el prestigio que se le debe, revitalizando así el mercado de lo diabólico. Todo irá bien mientras por cada cardenal Ratzinger podamos asegurar un Alex de la Iglesia.

Mientras tanto, resulta difícil creer en las brujas, aunque, como es sabido, “haberlas haylas”. Ya no son tan poderosas y por tanto tampoco tan fascinantes, pero están aquí, viven en la casa de al lado: hermosas, elegantes, amables y bondadosas, como la “embruja” de aquella televisión en blanco y negro, o la mujer del carnicero (Demi Moore en **Una bruja en Nueva York**). Algunas van a la peluquería con Alaska, otras han abierto consultorio en un programa de medianoche de Euskadi Irratia.

Son otras las cosas que nos aterrorizan, y ya no la bruja, como tampoco el lobo del bosque. No hay que temerle sino comprenderle, comprenderle “correctamente”. “*Blancanieves abrió la puerta y se encontró con una persona femenina cronológicamente avanzada, con una cesta en la mano. Por cómo iba vestida, se veía que no vivía la problemática de tener un trabajo habitual. Una ayuda para una persona femenina con un nivel de ingresos poco estable —le dijo—. ‘Cómprame una manzana, niña*” (J. F. Garner: *Contes per a tiens i nenes politicament correctes*. 1995).

Nos asusta el miedo. Mitificamos la infancia feliz, para olvidar que el miedo es necesario. Aunque pretendamos negárselo, los niños de hoy encontrarán la forma de sus propios terrores. Seguramente ya no se disfrazarán de bruja, porque le perdieron definitivamente el respeto cuando aprendieron a cantar “Sorgiña piruliña” en el asiento (meado) del autobús escolar. Con ese nombre no hay personaje de terror que merezca ser tomado en serio.

Silke

Si han desaparecido de nuestras pesadillas es, tal vez, porque han vuelto a transformarse, para readaptarse a este mundo confuso y cambiante. Para reconocerlas conviene volver a los documentos antiguos (con Caro Baroja): *“Si les contenta un hombre en su mano está gozar dellos a voluntad; (...) Quieren usar de mucha libertad yendo de día y de noche por caminos, valles y sierras a hacer sus tratos y conciertos”*.



Tierra

El cine, —y la vida diaria— demuestran que la bruja ha sobrevivido a los inquisidores y a la ñoñería. Se coló en el celuloide —**Tierra** (1996), de Julio Medem

— con un nombre impostado, *Mari*. (Desde Zugarramurdi suena redundante. *Mari* reina sobre las brujas, es la deidad femenina más importante de nuestro *How's who* mitológico, como *Urtzi* —efectivamente, el nombre de la empresa fumigadora— es la deidad masculina). Pero éste es otro cantar. En la película de Medem asistimos al fascinante juego de miradas en que Silke envuelve a Carmelo (Ángel) hasta embrujarlo. Casi ha matado por ella. Le lleva a su cabaña y, desnuda, se enrosca en él y, por un momento, mágico, se hace dueña de su voluntad y le ordena “¡llévame!”.

Sabíamos, gracias a De Lancre, del terrible poder de la mirada de las brujas: “*Cuando se les ve pasar, con los cabellos al aire y sobre los hombros, van, de esta suerte, tan bien adornadas y armadas, que al pasar el sol a través de ellas como a través de una nube, da resplandores como de relámpagos. De aquí la fascinación de sus ojos, peligrosos tanto en amor como en sortilegios*”.

Silke-Mari atrae las tormentas, enloquece a los hombres, trastorna a los animales; vive en una casa apartada y de noche acude a cuevas, que ahora disponen de barra y billar. El pastor Ulloa primero, y Patricio después, han sido fulminados por el rayo. Ella gobierna el rayo. También aquí, su rival es una madre (Emma Suárez). Ángel deberá elegir entre una mujer madre y una mujer bruja. Al menos en parte, justamente en su parte más inestable, elegirá la bruja y se marchará con Silke a un lugar que es ninguna parte. “*Llévame al mar*”.

“*Es una gran inconstancia y ligereza echarse así al mar, a merced de un elemento tan mudable y con tantas criaturas inconstantes a la vez*”. De Lancre se indigna, pero nosotros, desde **Tierra**, volvemos a creer en las brujas.



Tura Satana en **Faster, Pussycat! Kill! Kill!**

Historia natural de las vixens

Toni Partearroyo

Nunca olvidaré la primera vez que vi a Vixen Palmer/Erica Gavin. Fue a mediados de los años setenta, poco antes o poco después de que la espichara “su excremencia”, estaba en Londres de vacaciones y descubrí en la cartelera del *Time Out* un regalo impagable para quien, como yo, procedía de un asteroide remoto donde el placer era sinónimo de delito: el legendario *Electric Cinema* proyectaba varios maratones nocturnos bajo el irresistible título de “El cine más prohibido de todos los tiempos”. En una misma noche podías asistir a los aquelarres blasfemos de Benjamin Christensen y a la parada de los monstruos de Tod Browning, o pasar del éxtasis bucólico-sexual de Hedy Lamarr al lirismo descamado de **Un chant d’amour** (Jean Genet, 1950). Recuerdo que en el bar del cine sólo servían café cargado, pero ninguno de los asistentes lo necesitábamos para mantener los ojos como platos. Y en

esto se nos apareció la *Vixen*. El descubrimiento de la volcánica, pérfida e insaciable Sra. Palmer produjo en mi organismo efectos devastadores ya desde su primer ayuntamiento en plena floresta de la Columbia Británica (¡apenas transcurridos tres minutos de película!), retorciéndose de placer bajo los embates algo torpones de un fornido miembro de la Policía Montada del Canadá. Me quedé atónito ante la energía desbordante con que aquella divinidad sicalíptica, tumbada bocarriba sobre la hierba, se despojaba en una fracción de segundo de su bikini amarillo aerodinámico, y urgía a su alelado acompañante a entregarse al fornicio sin la dilación del jugueteo previo. Pero más gozoso aún si cabe era el supremo desprecio con que, una vez satisfecha su libido, despachaba a su amante uniformado como si se tratara de un sucio *kleenex*. No me hizo falta contemplar el resto de sus proezas carnales para enamorarme en el acto de aquel ser portentoso cuya capacidad para hacer volar por los aires los tabúes sexuales de la sociedad norteamericana sólo era comparable a su fogosidad. Salí del cine ojialegre, taquicárdico y con unas décimas de fiebre, eternamente agradecido a Russ Meyer, el avisado y eficaz calentabraguetas de ambos sexos que había logrado hacer de su fijación oral una mina de dólares, asestando, de paso, un golpe de gracia a la censura de su país. A partir de esa noche, rastreeé uno a uno los títulos de su filmografía, tratando de reconstruir el árbol genealógico de esa especie singular, iconoclasta y transgresora —las *vixens*— a la que Meyer dotaría de una descendencia —las “super”, “mega” y “ultra” *vixens*— cada vez más caricaturesca, delirante y hasta *freaky*, pero quizá menos subversiva y dinamitera. Un repaso a las antepasadas/sucesoras de la Sra. Palmer, aunque sea tan sucinto como el que a continuación se ofrece, revela entre otras cosas: 1) la extraordinaria habilidad de su creador para trasladar a una pantalla los fantasmas y las obsesiones sexuales de ese ser deprimente y terrorífico que denominamos “norteamericano medio”; 2) el papel decisivo que jugaron las “flores del mal” *made in Meyer* en la conquista de mayores cotas de libertad para la cinematografía estadounidense.

Las “cuties” de los “nudies”

Cinco días de rodaje, apenas 24 000 \$ de inversión, y más de un millón de dólares recaudados en su primer periodo de exhibición. Cifras aparte, **The Immoral Mr. Teas** (1959), la *opera prima* de Russ Meyer, es hoy un hito indiscutible en la historia del cine erótico y la primerísima muestra de un género específicamente norteamericano, el *nudie-cutie film* (literalmente “películas de chicas guapas desnudas”) o simplemente *nudie*, que alguien ha definido acertadamente como “una combinación barroca de las revistas *Mad* y *Playboy*”^[1], y que, sólo entre 1959 y 1963 se vio ilustrado por más de trescientos títulos, todos ellos producciones independientes condenadas a los circuitos de exhibición paralelos por su abierta violación del Código Hays. Hasta entonces, los desnudos cinematográficos en Estados Unidos eran patrimonio casi exclusivo de las películas nudistas y de los *burlesque pictures*, dos géneros marginales desprovistos del más mínimo contenido narrativo a los que Meyer alude con afectuosa ironía en su primer film^[2]. La audacia de **The Immoral Mr. Teas** consistió en utilizar una mínima trama de ficción para justificar la exhibición reiterada de la anatomía femenina en todo su esplendor (‘*Es como una suscripción anual a Playboy*’, decía la publicidad). Un argumento resumible en un par de líneas —bajo los efectos de un anestésico, el protagonista ve desnudas a todas las mujeres con quien se tropieza— era una coartada tan buena como cualquier otra para desvelar los encantos de media docena de señoritas de buen ver. Eso fue lo que sacó de sus casillas a los cancerberos de la decencia y sentenció a muerte al Código Hays. Por muy ingenuas que hoy nos puedan parecer, las alucinaciones libidinosas de *Mr. Teas* ‘*abrieron las compuertas de la permisividad sexual en el cine norteamericano*’, según una frase atribuida a la revista *Time* que Meyer nunca se ha cansado de recordar con orgullo.

Respecto al tema que nos ocupa. **The Immoral Mr. Teas** contiene algunos detalles de interés. Por ejemplo, es bastante significativo que, en su primer encuentro con el sexo opuesto, *Mr. Teas* sea víctima de una agresión: una niña que practica el *hula-hoop* le asesta una pedrada en la cabeza como venganza por haberla distraído con una caricia fugaz. ¿Nos hallamos quizá ante una *vixen* en ciernes? ¿Se puede ver a la mocosa en cuestión como una versión embrionaria de la mismísima Varla/Tura Satana? El resto de las féminas que deambulan por la película no muestran una actitud beligerante hacia el sexo masculino. Siguiendo al pie de la letra la doctrina impartida por Hugh Hefner, Meyer —que poco tiempo antes había fotografiado cuatro “desplegables” para *Playboy*— nos presenta a sus *cuties* como “las chicas de la puerta de al lado”, y hace hincapié en sus respectivas profesiones (enfermera, camarera, secretaria, psiquiatra) para dejar claro que, a pesar de sus escotes abisales y su afición a tomar el sol en cueros, no se trata de prostitutas (curiosamente, la única representante del gremio que aparece en el film es también la única mujer que no vemos desnuda). Por otro lado, las beldades de **The Immoral Mr. Teas** son objetos

de deseo inalcanzables, al menos para el común de los mortales, con quien Meyer parece identificarse plenamente haciendo una breve aparición como espectador jaranero de un *burlesque show* (identificación que repetirá en muchas de sus películas). Teas puede espiarlas o soñar con ellas con una expresión que oscila entre el recelo y la lascivia, pero en ningún caso tocarlas: el único contacto físico del personaje con el sexo femenino se reduce a la ya citada caricia a la niña y a coger de la mano a la prostituta (ésta le lleva a su habitación, pero, en lugar de ejercer su oficio, ¡le plancha los pantalones!). Toda la película está repleta de guiños sobre la impotencia y la involuntaria abstinencia sexual del “hombre común”, que en ocasiones hacen Uso de un simbolismo freudiano propio del *Reader's Digest* (el paraguas que el protagonista se olvida, clavado en la arena de la playa) y otras veces son tan “sutiles” como el cartel de la calle Cantlay (traducible como “no puedo echar un polvo”).



Buena parte del humor de **The Immoral Mr. Teas** deriva del hecho de ser una película sin diálogos cuyas imágenes sirven de contrapunto socarrón a una voz en *off* que, con el tono engolado y grandilocuente típico de los narradores de documentales, diserta interminablemente sobre temas que van desde el ritmo desenfrenado de las grandes ciudades y los efectos salutíferos de la vida campestre hasta las formas en que el hombre de la calle disfruta de sus ratos de ocio (así, por ejemplo, mientras vemos a una atractiva secretaria dándole a la tecla, el *off* se interroga: “¿En qué piensa un hombre cuando concluyen las fatigas de su rutina diaria? Su mente se concentra en actividades más nobles: libros, música, poesía, camaradería”..., y este último vocablo coincide con un primer plano del generoso escote de la mecanógrafa) [3]. La razón última de este recurso narrativo no es otra que un abaratamiento de los costes de producción, pero su consecuencia inmediata es que los protagonistas de la cinta, a pesar de que les vemos hablar, carecen de voz para el espectador. Conclusión: la mujer en los *nudies*, al menos en los de Meyer (salvo una excepción que veremos más adelante), se ve condenada a la mudez, lo que merma considerablemente su entidad como personaje. Es interesante relacionar este hecho con otro dato curioso. **The Immoral Mr. Teas** incluye una breve colaboración de la *pin-up* británica June

Wilkinson, apodada “El busto” por motivos obvios. La modelo había firmado un contrato en exclusiva con otra productora, lo que le impedía no sólo aparecer mencionada en los títulos de crédito de la película de Meyer, sino incluso mostrar su rostro. De ahí que su intervención en el film se limite a un par de planos fugaces en los que el encuadre nos permite ver únicamente su abultada delantera, primero cubierta por un ajustado suéter y luego desnuda. Siempre he pensado que estos dos planos tienen una enorme carga metafórica en la obra del director. Podría decirse que la mujer meyeriana comienza siendo apenas algo más que un busto sin cabeza, y que, paralelamente a las conquistas sociales y de parcelas de poder por parte del sexo femenino en la sociedad norteamericana, ese par de tetas innominadas va adquiriendo, con cada nueva película, un rostro, una voz, una personalidad, una iniciativa y un protagonismo cada vez mayores.



The Immoral Mr. Teas

Por lo demás, aquellos lectores que quieran ver “entera” a June Wilkinson pueden satisfacer su curiosidad con un cortometraje del propio Meyer titulado **Career Girl** (1959), que en algunas ciudades norteamericanas se proyectaba antes de **The Immoral Mr. Teas**, o con algunas películas de serie Z como **Macumba Love** (Douglas Fowley, 1959), **The Private Lives of Adam and Eve** (Mickey Rooney y Albert Zugsmith, 1960) y **Frankenstein’s Great Aunt Tillie** (Myron G. Gold, 1983). Aunque citada en los títulos de crédito como June “Wilkenson”, también interviene en **The Bellboy and the Playgirls** (1962), un *nudie* demencial perpetrado por un joven Francis Ford Coppola que en algunos momentos parece un cariñoso homenaje a **The Immoral Mr. Teas**.

Eve o la mirona mirada

En **Eve and the Handyman** (1960), traducible como “Eva y el chapuzas”, Meyer se copia a sí mismo tratando de repetir el éxito económico de su anterior *nudie*, pero el resultado es mucho menos interesante, y el humor, aunque tiene una mayor presencia, es menos eficaz, más tosco. Meyer confía el papel protagonista a Eve Turner, una exsecretaria oriunda de Atlanta con quien se había casado en segundas nupcias en los años 50. Fotografiada por su marido, Eve se convierte en la primera *playmate* de la revista *Playboy* en junio de 1955, y a partir de los años sesenta ambos ponen en marcha Eve Productions, la empresa que producirá las películas de Meyer durante más de diez años^[4].

Al igual que **The Immoral Mr. Teas**, **Eve and the Handyman** cuenta las peripecias de un mirón, el chapuzas del título, a lo largo de su jornada laboral. La novedad consiste en que esta vez el *voyeur* es espiado a su vez por una enigmática belleza (Eve Meyer, *of course*) que acaba revelándose al final del film como una vendedora a domicilio de brochas y cepillos. Pero como la Sra. Meyer interpreta además buena parte de los personajes femeninos observados por el currito, resulta que la contemplada es también espectadora activa. Dicho de otro modo, en el segundo largometraje de Meyer el punto de vista ya no es exclusivamente masculino, hombre y mujer lo comparten en igualdad de condiciones (como oportunamente subraya el título de la película). Y no sólo eso: además de conquistar mirada, protagonismo y título, el sexo femenino se adueña también del papel de narrador: es la propia Eve Meyer quien lee el texto en *off* utilizado aquí con la misma intención humorística y distanciados que en **The Immoral Mr. Teas**.

Las mozas alocadas del Oeste desnudo

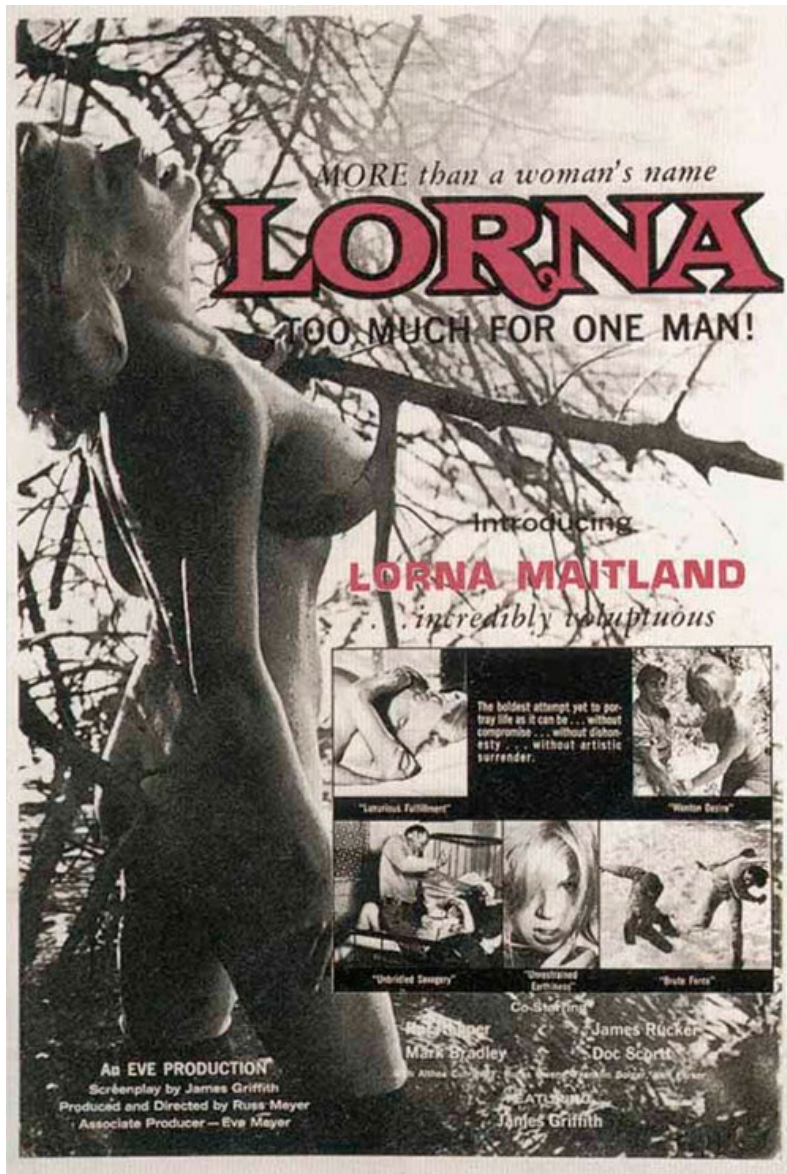


Eve Meyer

El *western* fue uno de los géneros más frecuentemente parodiados por los *nudies*, y Meyer se apuntó a la moda con **Wild Gals of the Naked West** (1961), una delicia dadaísta que merece la pena mencionar aunque sólo sea por incluir: 1) el *gag* de las prostitutas cazando a lazo a sus clientes; 2) la primera aparición de Princess Livingstone, una actriz procedente del *burlesque* que recuerda a la vez a los *pin-heads* (“cabezas de alfiler”) de **La parada de los monstruos** (*Freaks*; Tod Browning, 1932) y a los vejestorios de las historietas de Al Capp, el creador de Li'l Abner, citado a menudo por Meyer como una de sus grandes influencias. Esta desopilante criatura de ojos saltones, boca desdentada, risa estruendosa y, en palabras de un comentarista, “*cuello de gallina*”, tiene intervenciones tan breves como memorables en el *nudie* **Heavenly Bodies** (1963) y en **Beyond the Valley of the Dolls** (1970), pero su mejor papel es sin duda Maggie Maguire, la jovial madama que prostituye a sus dos hijas —una de ellas sordomuda— en **Mudhoney** (1965).

Lorna: demasiado para un hombre solo

En 1964, los *nudies* ya no daban dinero, y Meyer quería explorar nuevos caminos. Es presumible, que en su búsqueda de nuevas fuentes de inspiración, el director dirigiera su mirada hacia los clásicos del cine erótico y, más concretamente, hacia aquellos que habían tenido un mayor éxito de taquilla. Por ejemplo, **Éxtasis** (*Extase*, 1933). Como es público y notorio, esta “sinfonía del amor” dirigida por el checo Gustav Machaty escandalizó a medio mundo por el desnudo de Hedwig Eva Maria Kiesler, una joven actriz vienesa de gran belleza y de nombre artístico Hedy Kiesler que, gracias a este papel, emigraría a Hollywood pocos años después y firmaría un contrato en exclusiva con la Metro-Goldwyn-Mayer, rebautizada por el gran jefe, Louis B. Mayer, como Hedy Lamarr. Para los censores y el público más reaccionario, **Éxtasis** era una obra diabólica no tanto por su fugaz exhibición de la anatomía femenina sino por su asunto: el descubrimiento de una mujer, en una relación adúltera, del placer sexual que su marido no es capaz de proporcionarle. Visto hoy, más de sesenta años después de su realización, el film sigue conservando intacta toda su carga erótica, y la escena en que la protagonista, abrumada por el deseo, corre en mitad de una noche huracanada a perder la virginidad en brazos de su amante, es de inclusión obligada en una antología del erotismo cinematográfico. Obviamente, a los ojos de los guardianes de la moral, mucho más perniciosos que cualquier desnudo eran los primeros planos del rostro de Eva (Hedy) experimentando su primer orgasmo fuera del lecho conyugal. Es seguro que Meyer tenía en mente estas imágenes cuando rodó la principal escena sexual de **Lorna** (1964). Como también es seguro que conservaba en la retina la famosa secuencia en la que Eva se baña en un río y luego corretea desnuda por el campo en pos del caballo fugitivo que se ha llevado su ropa, un embarazoso contratiempo que sin embargo propicia el encuentro con su futuro consolador. La combinación sexo-agua-naturaleza y la imagen de una mujer corriendo desnuda por el campo, son constantes en la filmografía de Meyer. También lo será, a partir de **Lorna**, el personaje de la mujer insatisfecha sexualmente que resuelve sus necesidades fuera del matrimonio. Todavía no ha nacido la *Vixen*, pero ya se insinúa su perfil en el horizonte.



Lorna

Tanto Eva como Lorna se topan con “el hombre de su vida” después de bañarse desnudas en un río. La diferencia estriba en que la segunda descubre simultáneamente el amor y el placer sexual al ser violada por un presidiario que acaba de escapar de la cárcel (!). El marido de Eva es un obseso del orden de bastante más edad que ella y tiene tanta sangre en las venas como un ficus, mientras que el de Lorna, James, es joven, atento, eyaculador precoz y una auténtica calamidad en la cama. **Lorna** contiene el que tal vez sea el coito más breve y patético de la historia del cine: 1) Plano de Lorna y James en la cama. Él tiene ganas de hacerlo; ella no parece muy entusiasmada con la idea pero acaba cediendo. James se sitúa encima de Lorna y empieza a respirar anhelosamente. 2) La cámara les abandona y efectúa una panorámica horizontal de izquierda a derecha que concluye sobre una ventana abierta. En *off* escuchamos la voz de Lorna entremezclada con los jadeos, cada vez más intensos, de su marido: “James, ¿podrías...?, ¿...te importaría...?”. Un soplo de brisa agita levemente los visillos. 3) La cámara repite la misma panorámica

horizontal, ahora en sentido inverso, hasta volver a encuadrar a la pareja. James ha terminado y, ya a punto de dormirse, pregunta exhausto: “¿Qué me querías decir, cariño?”. A lo que Lorna, con cara de circunstancias, responde: “Da igual”. Los visillos también juegan un papel metafórico en **Éxtasis**, pero es un viento furioso el que los agita con violencia para sugerir al espectador la pasión tempestuosa de Eva.



Lorna

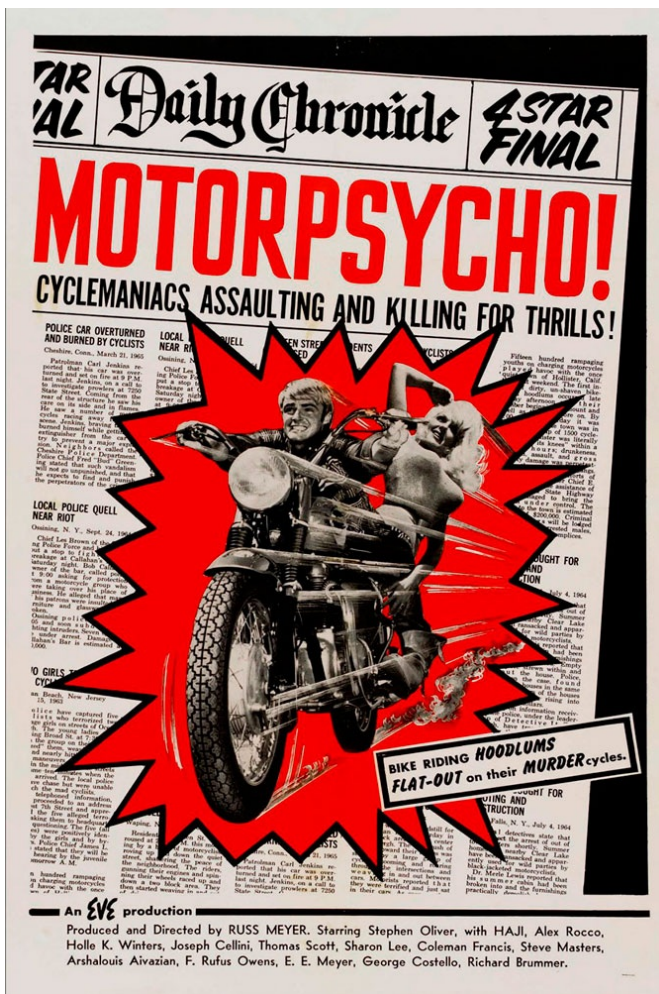
Aunque Meyer siempre ha citado como sus refrendas de esa época a los maestros italianos (De Sica, De Santis), el rey de los *nudies* parece haber pensado que 1964 era el momento oportuno para hacer una versión paródica de **Éxtasis made in USA**, incorporando a la historia una mayor explicitud en el tema sexual, generosas dosis de violencia, unas cuantas citas bíblicas subrayadas por un predicador que de vez en cuando sermonea a los espectadores mirando a cámara, y una actriz principal con un perímetro mamario diez veces más amplio que el de Hedy Lamarr. La protagonista femenina de Lorna se aburre mortalmente en un pueblo miserable donde nunca pasa nada, y es tan deudora de la Eva de Machaty como de Griselda, otra joven casada de físico espectacular que no se lleva bien con su marido celoso y acaba desatando pasiones homicidas en **God's Little Acre** (1958), estimable adaptación de Anthony Mann de la novela homónima de Erskine Caldwell, donde al parecer el director de **Vixen!** (1968) colaboró como fotofija. Meyer sin duda aprendió unas cuantas cosas durante el rodaje de la película de Mann, donde hay escenas tan tórridas como aquella

en la que una sudorosa y escotada Griselda se levanta en mitad de la noche para refrescarse con el agua de un pozo y se ve sorprendida por su amor imposible, el marido de su hermana. Otra coincidencia significativa: el papel de Griselda recayó en la escultural Tina Louise, exmodelo y excantante de *cabarets* que acababa de llegar a Hollywood después de haber triunfado en Broadway interpretando a la *gold-digger* Appassionata von Climax en *Li'l Abner*, un musical basado en el personaje creado por Al Capp, que, como ya se ha dicho, Meyer menciona siempre entre sus influencias.



Mudhoney

Para encarnar el personaje principal de Lorna, el realizador seleccionó entre más de cien candidatas a la también primeriza en el mundo del cine Lorna Maitland, una artista del *strip-tease* curtida en los garitos de la Costa Oeste y originaria de Oklahoma. La elegida compensaba la escasez de sus dotes interpretativas con la abundancia de sus atributos pectorales. Meyer ha declarado que le bastó verla desnuda para oler dinero. Y no se equivocó: la película permaneció más de un año en un cine de Times Square.



Al año siguiente, Lorna Maitland encarnó, con mucha mayor fortuna, a Clara Belle, la prostituta procaz y exhibicionista de **Mudhoney** (1965), probablemente la obra maestra de Meyer, y uno de los retratos más crueles y sombríos que se hayan hecho jamás de la América profunda —la escena final del linchamiento me parece tan sobrecogedora como la de **Furia** (*Fury*, Fritz Lang, 1936)—. Se trata de un film que, como decía una de sus frases publicitarias, “*deja un regusto de maldad en el espectador*”. Con **Mudhoney**, Meyer quiso combinar un erotismo violento y febril con la descripción implacable de una pequeña comunidad rural en plena época de la Depresión, cuyos habitantes son tan mezquinos como manipulables, tan cobardes y falsos como vengativos. La película completa,

junto con Lorna, un magnífico díptico en blanco y negro sobre el adulterio y la intolerancia, y también pueden apreciarse en ella las influencias de Machaty y Caldwell. De **Éxtasis** Meyer toma prestada la idea de introducir a los personajes mostrando tan sólo sus piernas y pies; de Caldwell (y de sus adaptadores al cine, Ford y Anthony Mann), el clima asfixiante de tensión, sexo y violencia, el alegato feroz pero no exento de humor contra la ignorancia, el odio y la hipocresía. En clara alusión a Will Hays y sus acólitos, el director de **Mudhoney** arremete sin piedad contra los predicadores de la decencia, presentándolos en la película como unos orates sexualmente reprimidos partidarios de la ley del talión. Hay, sin embargo, por parte de Meyer alguna que otra concesión a la censura, por ejemplo, la muerte redentora de la adúltera: Lorna sacrifica su vida defendiendo a su marido en su enfrentamiento final con el presidiario.

Ambas películas se benefician en gran medida del trabajo de Hal Hopper, un excelente actor descubierto por Meyer especializado en papeles de alcohólico malvado y que físicamente recuerda un poco a John Huston y John Carradine. Por lo demás, las protagonistas de **Lorna** y **Mudhoney** son capaces de tener aventuras extraconyugales pero no dejan de ser las víctimas de la función y de adoptar una actitud sumisa con respecto al varón. Su capacidad de rebeldía es escasa, no son demasiado inteligentes y no pueden salir de la situación en la que están atrapadas si no es gracias a la ayuda de un hombre. Sin embargo, otra clase de mujer muy

diferente está a punto de surgir en la obra de Meyer.

Ruby, una experta en sobrevivir

Haji, una de las actrices favoritas de Russ Meyer, es sin duda lo mejor y más reseñable de **Motorpsycho** (1965), una película fallida sobre un trío de motoristas descerebrados que siembran el terror en una pequeña localidad. Interpreta a Ruby, una atractiva muchacha cajún (descendiente de inmigrantes franceses en el estado de Luisiana) que, tras haber sido seducida por un oficial de la Marina con mujer e hijos, se ha propuesto llegar a Los Angeles y dejar atrás una vida miserable, aunque sea casándose con un tipo repulsivo y sin escrúpulos que, con tal de salvar su pellejo, es capaz de incitar a los ya citados motoristas a violarla en mitad del desierto. Con respecto a Lorna y a la protagonista casada de **Mudhoney**. Ruby es mucho más independiente, menos apocada, y sabe salir airosa de las situaciones más peliagudas. Su secreto para sobrevivir: “*No te fíes ni del sheriff*”. A destacar el arrojo con que escupe su desprecio a los tres hombres que se disponen a abusar de ella.

Motorpsycho no funciona, entre otras razones, porque los tres “ángeles del infierno”, en lugar de resultar amenazadores, mueven a risa. Meyer enmendaría el error en su siguiente película, quizá su obra más famosa, realizada en 1966: **Faster, Pussycat! Kill! Kill!** (“¡Más deprisa, gatita! ¡Mata! ¡Mata!”).

Varla, la gran depredadora

En los primeros minutos de **Faster, Pussycat! Kill! Kill!**, Meyer previene al espectador con una de sus barrocas alocuciones en *off* que, en esta ocasión, merece la pena citar íntegramente: “¡Damas y caballeros, sean bienvenidos a la violencia: la palabra y el acto! Aunque la violencia puede ocultarse bajo una plétora de disfraces, su ropaje favorito sigue siendo el sexo. La violencia devora todo cuanto toca, y su avidez raramente queda satisfecha. Sin embargo, la violencia no sólo destruye, también crea y moldea a su antojo. Examinemos de cerca su creación más perversa y peligrosa, esa nueva raza embutida en la suave piel de la mujer, dotada del más sedoso de los cabellos, de un inconfundible olor a hembra, de una piel reluciente y aterciopelada, con un cuerpo a la vez flexible y lleno de deseo... Pero, permítanme una advertencia, ándense con cuidado y no bajen la guardia. Esta nueva especie depredadora merodea en solitario y en manadas, acecha a cualquier nivel, a todas horas, en todas partes y a todo hijo de vecino. ¿Quiénes son? Tal vez su secretaria, la recepcionista de su médico o... ¡una bailarina en un club de go-gós!”.



Motorpsycho

En otras palabras: en la segunda mitad de los sesenta, el macho norteamericano

ya no puede fiarse ni de las chicas “de la puerta de al lado” que pocos años antes hacían las delicias de *Mr. Teas*. Esa nueva especie depredadora a la que se refiere Meyer en su preámbulo está representada en **Faster, Pussycat! Kill! Kill!** por un trío de despampanantes go-gós que aprovechan el desierto de Mojave para competir entre sí con sus veloces coches deportivos. Aun a riesgo de extenderme un poco, no me resisto a resumir su argumento y reproducir algunos de sus diálogos antológicos. Rosie (Haji) es una lesbiana posesiva que continuamente discute y se pelea con Billie (Lori Williams), una rubia exhibicionista, bisexual y ninfómana, aficionada al alcohol y a las frases con doble sentido: la cerebro del trío es Varla (Tura Satana), novia de Rosie, fumadora empedernida de pinitos y consumada karateka. En mitad del desierto se encuentran con una pareja de *teen-agers* sin demasiadas luces, Tommy (Ray Barlow) y Linda (Susan Bernard). Las frases que intercambian no tienen desperdicio. Cuando Linda les ofrece a las go-gós un *soft drink* (“refresco”) Rosie responde: “*A nosotras, cariño, no nos gusta nada soft, todo lo queremos hard*”. Más tarde, Varla sugiere que Tommy no tiene valor para competir con otra cosa que no sea el cronómetro, y añade: “*¡Tú a mí no me engañas! ¡Eres el típico all-American boy! ¡Sólo te importa la seguridad!*”; el joven, confuso, balbucea: “*¿Qué intentas decirme?*”, y Varla contesta desafiante: “*Yo nunca intento nada, tío, simplemente lo hago. No lucho contra relojes, sólo contra personas. ¿Quieres probar?*”. Finalmente, Varla no sólo vence a Tommy (haciendo trampa) en una carrera, sino que además provoca una pelea con él y acaba partiéndole la columna vertebral. El trío infernal huye de la escena del crimen llevándose secuestrada a Linda. Poco después, Varla se entera en una gasolinera de que en un rancho cercano vive un anciano impedido que oculta una gran cantidad de dinero. Decididas a hacerse con el botín, las chicas visitan al viejo (Stuart Lancaster) y descubren que tiene dos hijos, uno relativamente normal aunque algo tímido y reservado, Kirk (Paul Trink), y otro, con las facultades mentales claramente mermadas, que se dedica al culturismo, “el Vegetal” (Dennis Busch). El anciano perdió las piernas tratando de salvar a una joven de morir arrollada por un tren, y el accidente le ha convertido en un loco misógino y fascista que disfruta viendo sufrir a las mujeres. Al ver a Varla, comenta: “*¡Ahora permiten que las mujeres fumen, voten y conduzcan! ¡Incluso que se pongan pantalones! ¿Y qué es lo que hemos sacado de todo eso? ¡Un presidente demócrata! (...) ¡Ya no puede uno distinguir entre chico y chica! ¡A no ser, claro, que les veas de frente!*”. Y refiriéndose a la provocativa indumentaria del trío añade: “*¿Qué sois? ¿Una pandilla de nudistas? ¿O es que andáis cortas de ropa?*”.

Más adelante, durante un almuerzo memorable en casa del viejo, Varla trata de seducir a Kirk para sonsacarle el paradero del dinero: *“Me gustan los hombres con gran apetito. El problema es que hasta ahora no he encontrado a ninguno que lo tenga de mi tamaño”*. Cuando los dos abandonan juntos la mesa para retozar un rato. Rosie no puede ocultar sus celos y Billie se burla de ella: *“Yo me puedo excitar de doce maneras diferentes, pero tú sólo tiene sintonizado un canal. Y ahora tu canal está ocupado ‘conectando’ ahí fuera. Deberías alternar onda media y frecuencia modulada”*. Otro diálogo digno de citarse es el que mantienen Kirk y Varla mientras se besan apasionadamente. Kirk: *‘Eres un hermoso animal; en cambio, yo soy débil y me puede el deseo’*. Varla: *‘¿Qué tiene de débil el deseo? Todo el mundo desea. Eso es lo que hace girar el mundo. Tu padre desea venganza y tú me deseas a mí’*. Kirk: *‘Y tú, ¿qué es lo que deseas tú?’*. Varla: *‘¡Todo! ¡O al menos todo cuanto pueda conseguir!’*.

Luego, mientras le invita a tumbarse junto a ella en un pajar, añade: *‘Ahora mismo estás el primero en mi lista. Y yo siempre empiezo por arriba’*. Kirk (besándola repetidamente en el cuello): *‘¡Eres increíble! ¡Eres demasiado!’*. Varla: *‘No hables. Hazlo, Simplemente hazlo’*.

Los acontecimientos se precipitan poco después: el Vegetal, animado por el viejo, intenta violar a Linda en el desierto, pero es incapaz de consumar su acción y, entre sollozos, pide disculpas a la chica; Varla apuñala mortalmente a Billie cuando ésta dice que se larga; el Vegetal enloquece al ver el cadáver, y, en pleno delirio, mata a Rosie con el mismo cuchillo que ha segado la vida de Billie; mientras tanto, Varla atropella al viejo, y descubre que guardaba la pasta en su silla de ruedas; el Vegetal trata de impedir la huida de Varla, pero ésta le embiste varias veces con su bólido hasta destrozarle las piernas, tras lo cual tiene que cambiar de vehículo porque el suyo ha quedado inservible, y persigue a Linda y a Kirk en la camioneta del anciano con la intención de matarlos; les da alcance, se enzarza en una pelea con Kirk y cuando está a punto de propinarle el golpe de gracia, Linda la atropella con la camioneta. Abrazada a Kirk, la *teen-ager* balbucea entre lágrimas: *“¡La he matado como si fuera un animal, como si no fuera nada!”*. A lo que Kirk replica: *“Ella no era nada. Nada humano. Una auténtica Jekyll y Hyde”*. The End.





Faster, Pussycat! Kill! Kill!

Ataviada enteramente de negro, con una camisa abierta hasta el ombligo que deja al descubierto buena parte de sus (¿hace falta decirlo?) espléndidos atributos, Varla —con v de *vixen*— es la perfecta encarnación del mal, un cúmulo de codicia y perversidad rara vez visto en una pantalla. Pero, por muchas atrocidades que consignemos en su haber, es imposible no ponerse de su lado, entre otras cosas porque algunas de sus víctimas —la pareja de *teen-agers*, el viejo, el Vegetal— nos parecen mucho más monstruosas. La actriz Tura Satana, según la leyenda hija de padre japonés y madre *cherokee*, confiere al personaje unos rasgos exóticos que no sabría describir sin referencias a los tebeos: su rostro parece salido de una historieta de Milton Caniff (el de *Steve Canyon y Terry y los piratas*) o de Frank Robbins (el de *Johnny Hazard*), y su cuerpo podría haberlo dibujado Richard Corben. De ser ciertos los datos biográficos que circulan por ahí, su existencia nada tiene que envidiar a la de Varla en cuanto a peripecias: nacida a finales de los treinta, violada en la adolescencia por cinco garañones, delincuente juvenil, frecuentadora de varios reformatorios, bailarina de club nocturno a los quince años, más tarde *stripper* cotizadísima, durante un tiempo compañera sentimental y maestra de karate de Elvis Presley, colaboradora ocasional de la Mafia, empleada de Jack Ruby —el mismo que asesinó a tiros a Lee Harvey Oswald—, actriz de televisión, intérprete de pequeños papeles en películas comerciales como **Flint, agente secreto** (*Our Man Flint*; Daniel Mann, 1966), de serie Z como **The Astro Zombies** (Ted V. Mikels, 1968), e incluso a

las órdenes de Billy Wilder en **Irma la dulce** (*Irma La Douce*, 1963), herida de bala en el estómago por un antiguo novio..., para qué seguir, los interesados pueden encontrar más información en el librito de Pedro Calleja *Meyerama: las películas y las supermujeres de Russ Meyer* (Midons Editorial. Valencia, abril de 1995). Actualmente es abuela y está casada en ¿terceras nupcias? (pierdo la cuenta) con un expolicía metido a detective privado.

En la filmografía de Meyer nunca habrá una mujer tan letal, dominante, autosuficiente y dinamitera de los valores establecidos como la Varla de **Faster, Pussycat! Kill! Kill!** El cineasta había olfateado antes que nadie los aires de rebeldía que empezaban a soplar por entonces en Estados Unidos, y había creado una antiheroína acorde con los nuevos tiempos, pero a la vez dotada de suficientes cualidades “despreciables” —tramposa, despiadada, inhumana, sádica, traidora, asesina— como para servir de exorcismo a un público más reaccionario, receloso de la liberación femenina. Sin embargo, en esta ocasión, Meyer se adelantó demasiado a su época: ni los espectadores ni la crítica entendieron la película en el momento de su estreno, y sólo años después se convertiría en uno de los grandes filmes de culto de su autor. Meyer no se cansa de repetir que en la actualidad **Faster, Pussycat! Kill! Kill!** es uno de los filmes más apreciados por las feministas radicales.

Devoradoras de hombres

Cualquier retrospectiva que se precie sobre la obra de Russ Meyer debería incluir **Hot Rods to Hell** (también de 1966), una curiosa película (creo que se rescató en el pasado Festival de Gijón como una rareza a tener en cuenta) que trata, entre otras cosas, sobre la paranoia de los adultos respecto a los *teen-agers* motorizados, y que es el perfecto complemento, en un programa doble, de **Faster, Pussycat! Kill! Kill!** Pero lo que realmente habría que calificar de impagable serían dos retrospectivas paralelas de Meyer y el tándem argentino Armando Bo/Isabel Sarli. No es éste el momento de enumerar las numerosas y sorprendentes coincidencias entre los dos cineastas, ni de tratar de dilucidar quién influyó a quién, pero al menos cabe mencionar que tanto los dos personajes interpretados por Alaina Capri en **Common-Law Cabin** (1967) y **Good Morning and Goodbye!** (1967) como el de Erica Gavin en **Vixen!** están íntimamente emparentados incluso en su *look* con la Laura de **Fuego** (1968) y la Sandra de **Fiebre** (1970), ambas encarnadas por la inefable y exuberante Isabel Sarli a las órdenes de su marido. En **Fuego**, Laura le espeta a Andrea, su ama de llaves y amante secreta: “*Me iré cuando quiera, cuando encuentre al hombre que satisfaga todas mis ansias*”. A lo que Andrea replica: “*¡Eres insaciable! ¡Tus ansias no tienen fin! ¡Eres una mezcla de ángel y demonio!*”. Laura: “*Yo sé que debería calmarme, pero ¿cómo?*”. Más tarde, en el curso de una fiesta, dos señoras chismosas intercambian comentarios acerca de Laura: “*Hace lo que quiere, tiene dinero y caradurismo... Y sabe elegir: Jorge no está mal, pero ¿cuánto le durará? ¡Los usa como muñecos!*”. “*¡Hoy con uno, mañana con otro!*”. “*Al fin se va a enamorar de verdad!*”. “*¿Laura? ¡Le hacen falta por lo menos diez! ¡Es una desvergonzada!*”. La insaciable voracidad sexual de la protagonista de **Fuego**, capaz de arrastrarla a la calle, desnuda bajo su abrigo de pieles, para, literalmente, ofrecer sus tetas al primero que encuentra, es equiparable a la de las heroínas de Russ Meyer, si bien con una diferencia crucial, y es que, mientras Bo califica de enfermedad el desmesurado apetito sexual de la protagonista, Meyer lo considera un rasgo de independencia, una prueba de insumisión, incluso una cualidad a tener en cuenta. Laura, devorada por los remordimientos, quiere curarse: en cambio, Sheila Ross (Alaina Capri en **Common-Law Cabin**). Angel Boland (de nuevo la Capri en **Good Morning and Goodbye!**) y Vixen Palmer (Erica Gavin en **Vixen!**) están encantadas de haberse conocido, no albergan el más mínimo sentimiento de culpabilidad por engañar a sus maridos, desprecian a sus amantes y “*consumen hombres como si fueran cerillas*” (según una frase publicitaria). Otra diferencia importante: Alaina Capri y Erica Gavin figuran entre las actrices más competentes de Meyer, en tanto que Isabel Sarli desconoce por completo el simple significado del verbo “interpretar”, y convierte su ineptitud como actriz en uno de los grandes motivos de diversión de sus películas.



Babette Bardot

Common-Law Cabin y **Good Morning and Goodbye!** confirman el talento como dialoguista de Jack Moran, el autor de **Faster, Pussycat! Kill! Kill!** Los comentarios sarcásticos de Babette (la succulenta Babette Bardot) en **Common-Law Cabin** sobre la desmedida atracción que su amante, el viudo Dewey Hoople (interpretado por el propio Jack Moran), siente hacia su hija adolescente, no tienen precio, pero es la ninfómana Sheila Ross, definida por su marido como “*una zorra purasangre cien por cien*”, la que se lleva la palma. Sheila se insinúa sin ambages al expolicía corrupto Rickett: “*Es fácil llevarse bien conmigo. ¡Deberías comprobarlo alguna vez!*”. Ricken: “*Lo tenía en mente, pero sería como empezar a leer un buen libro, no pararía hasta acabar el último capítulo*”. Sheila: “*Siempre puedes hacer trampa y empezar por el final. Así te ahorras un montón de tiempo*”. Cuando el impotente Dr. Martin Ross (John Furlog) advierte la excitación sexual que Rickett (Ken Swofford) provoca en su mujer, le reprocha furioso: “*¡Deja de jadear! ¡Eso es cosa de animales!*”. A lo que Sheila replica imperturbable: “*Es la zorra que hay dentro de mí..., no sé si te acordarás ya, ¡ha pasado tanto tiempo!*”. Los diálogos de **Vixen!** tampoco se quedan mancos. Cuando Judd (John Evans) le pregunta a su hermana Vixen: “*¿Hay alguien con quien le negarías a hacerlo?*”, su respuesta no se hace esperar: “*¡Con pelmazos y tullidos*”.



Uschi Digart

En **Common-Law Cabin** (originalmente titulada “¿Cuánto amor necesita una pareja normal?”). **Good Morning and Goodbye!** y **Vixen!**, Meyer explota de nuevo la vieja fórmula de la mujer casada insatisfecha que tan buenos resultados económicos le había dado en Lorna, pero ahora con unos personajes femeninos mucho más dominantes y agresivos, cuyo furor sexual ejerce labores de roedor sobre los cimientos de la sociedad norteamericana. También, de paso, saca a pasear los demonios ocultos de las relaciones familiares (la obsesión incestuosa de Hoople en **Common-Law Cabin**, la atracción sexual de Vixen por su hermano Judd). Se observa, sin embargo, una cierta evolución entre los personajes de Sheila Ross y Vixen Palmer. La primera, a imagen y semejanza de Lorna, provoca el fallecimiento de su marido y acaba purgando sus pecados a manos de su amante, Rickett. En cambio, la racista y amoral Sra. Palmer es capaz de hacérselo con un oficial de la Policía Montada del Canadá, luego con el Sr. y la Sra. King (por separado) y finalmente con su propio hermano, sin por ello dejar de mantener una relación felicísima (y sexualmente muy activa) con un marido sabiamente despreocupado. Es más, Meyer acaba haciendo de Vixen una eficaz terapeuta sexual, bajo cuyos

“cuidados” el matrimonio King supera sus desavenencias y recupera nuevos bríos en la cama. Vixen Palmer es una de las pocas heroínas de Meyer que no será castigada por su comportamiento, y el *the end* con signo de interrogación deja muy claro que seguirá haciendo de las suyas en el futuro. Por lo demás, **Vixen!** podía haber sido una divertida versión yanqui de **Teorema** (*Teorema*; Pier Paolo Pasolini, 1968), pero, por desgracia, después de una primera hora magnífica, Meyer parece no saber por dónde seguir, y se inventa un secuestro aéreo perpetrado por un comunista que quiere viajar a Cuba, que sencillamente parece sacado de otra película. Todo para acabar con un discurso en defensa del *American way of life*, en total contradicción con la primera parte del film. Lástima. En cualquier caso, reitero mi admiración por Erica Gavin, compartida sin duda por Jonathan Demme, que le dio uno de los papeles protagonistas en la muy curiosa *La cárcel caliente* (*Caged Heat*, 1974).

Más allá de las vixens



Francesca "Kitten" Natividad

En sus últimas películas, Meyer exagera hasta extremos de *cartoon* todos los ingredientes que se han mencionado más arriba. Sus personajes masculinos son cada vez más estúpidos, machistas, repulsivos y sádicos, sobre todo si se trata de representantes de la autoridad, véase el patrullero Harry Sledge que interpreta el estupendo Charles Napier (también reclutado por Jonathan Demme) en **Supervixens** (1975). Los femeninos, por su parte, reafirman una y otra vez su superioridad sobre el sexo opuesto no sólo en inteligencia sino también en sentido del humor e incluso fuerza física, y llevan hasta el límite de la caricatura su inagotable capacidad sexual. Entre los "descubrimientos" de la última parte de su filmografía sería imperdonable no mencionar a Shari Eubank, la celosa y voraz Super Angel de **Supervixens**, emprendiéndola a hachazos con el vehículo de su marido cuando éste amenaza con abandonarla: a la mejicana Francesca "Kitten" Natividad, capaz de derretir un iceberg ella solita en su doble papel de Lavonia y Lola Langusta en **Beneath the Valley of the Ultravixens** (1979), e inolvidable en **Megavixens** (*Up!*, 1976); a la no menos

impresionante Uschi Digard alegrando las imágenes de **Cherry, Harry & Raquel** (1969) con su anatomía de infarto y haciendo de austríaca insaciable en **Supervixens**; a la bien dotada Foxy Lae de **Megavixens**, una piel roja llamada Pocahontas que, en pleno éxtasis sexual, no duda en introducir sus dedos en un enchufe para potenciar su orgasmo con una descarga eléctrica; a la apabullante Raven De La Croix copulando en todas las posturas y ubicaciones imaginables, siempre al aire libre, en **Megavixens**, o a la prodigiosa Ann Marie haciendo el amor en un ataúd en **Beneath the Valley of the Ultravixens...** Hay muchas más que merecerían citarse, pero lo dejaremos aquí. No, ninguna de ellas ha sido buena, ¡gracias a Russ!, pero que quede claro que cuando han sido malas, han sido aún mejores.



NOSFERATU. Director del PATRONATO MUNICIPAL DE CULTURA: José Antonio Arbelaiz. **Director de NOSFERATU:** José Luís Rebordinos. **Equipo de redacción:** Jesús Angulo, Sara Torres.

[1] Morella, Joe y Epstein, Edward Z.: *Lana. The Public and Private Lives of Miss Turner*. The Citadel Press. 1971. Página 68. <<

[1] Savater, Fernando: *Malos y malditos*. Alfaguara. 1996. Página 9. <<

[1] Bornay. Erika: *Las hijas de Lilith*. Ensayos de Arte Cátedra. Madrid. 1990.
Páginas 16-17. <<

[2] Desde Goya con su *Maja desnuda* Füssli o Blacke, hasta la *Lady Lilith* de Dante Gabriel Rossetti, se constituyen un grupo de imágenes realizadas sin la intención de crear, todavía, un tipo determinado. Sin embargo, el pintor que contribuyó decisivamente a fijar la imagen del mito desde la ambigüedad fue Gustave Moreau. Hofstätter, Hans H.: *Gustave Moreau*. Labor. Barcelona, 1980. <<

[3] La cabellera larga y abundante generalmente de color rojizo es un símbolo demoníaco según Cirlot en su *Diccionario de símbolos* (Barcelona, 1979). En este sentido no puedo resistir la tentación de recordar el personaje de Lucy del **Drácula de Bram Stoker** (*Bram Stoker's Dracula*, 1992), de F. F. Coppola, mujer-niña, increíblemente sexual, coqueta y voluptuosa de larga cabellera rojiza, cuya imagen después de muerta nos recuerda a las musas de Dante Gabriel Rossetti y E. Burne-Jones. <<

[4] Pedraza, Pilar: *La bella, enigma y pesadilla. Esfinge, Medusa, Pantera...* Tusquets. Barcelona. 1991. Página 156. <<

[5] Bornay, Erika: Op. cit. Página 390. <<

[6] Las sinuosas formas del robot recuerdan poderosamente a las bailarinas de la estatuaria hindú que pueblan los frisos de los templos o como figuras exentas desde la Edad Media. Esculturas donde predomina el componente sexual de lo femenino. <<

[7] Bornay, Erika: Op. cit. Página 304. También aparece recogido este dibujo en la obra de Pilar Pedraza *La bella, enigma y pesadilla*, como posible imagen de la Medusa, de mirada petrificadora. <<

[8] *“El monumentalismo, la estilización y el recurso a las formas geométricas en los decorados, en los trajes, en los perfiles de las casas, tan similares a los diseños ornamentales de estos años y a los fondos geométricos de las obras de G. Klimt y del Tríptico de Salomé (1909-1912) de Vittorio Zecchini o el parecido entre la figura de Brunilda y cualquiera de las mujeres pintadas por Gustav Klimt, particularmente, Salomé (1909), y entre Crimilda y la Astarté (Ca. 1892), de Jan Toorop, o con las mujeres de las obras de Fernand Khuppff como Cierra la puerta tras de mí (1891), representaciones todas ellas de la tipología de la mujer fatal que comienza a elaborarse con los prerrafaelistas”, en Ortiz, Áurea y Piqueras, María Jesús: La pintura en el cine; cuestiones de representación visual. Paidós. Barcelona, 1995. Página 66. <<*

[9] *Carmen* o *El callejón*. Litografía de Edward Munch (1895). <<

[10] *O Demonds, o Monstres Martyres, / de la réalité grands esprits / contemplateurs / chercheurs d'infini / dévotes et satyres. / tantot pleines de cris, / tantot / pleines de pleurs. <<*

[11] “*Georgette Leblanc era una gran vedette internacional, que nos abriría las puertas de América, de donde acababa de regresar después de una serie de actuaciones con Maeterlinck. Ella exigió un tema hecho a su medida, de forma que todo lo que yo había imaginado tuvo que modificarse a su conveniencia. (...) Evidentemente era muy mayor para el papel, pero también tenía muchos dólares de sobra y gracias a ellos se pudo hacer el film. Algunas veces se cede en algunas cosas... Además era una mujer notable, muy inteligente y no es totalmente imposible que una mujer como ella, incluso habiendo pasado la cincuentena, pueda interpretar el papel de una mujer fatal*”. Declaraciones de Marcel L’Herbier en la entrevista realizada por Jean-André Fieschi, reproducida en *Cahiers du Cinéma*, número 202 (julio de 1968), y que cito del *dossier Marcel L’Herbier*: Filmoteca Nacional de España. Barcelona, 1980. Página 61 <<

[12] “De hecho, **La inhumana** es un film de encargo, financiado en parte por su vedette, la cantante Georgette Leblanc y destinado a enseñar a los americanos un muestrario del arte francés contemporáneo —pintura, música, decoración, arquitectura, alta costura, danza y también, sin duda, cine”—. En Burch, Noël: dossier Marcel L’Herbier. Op. cit. Página 36. <<

[13] Pedraza. Pilar: Op. cit. Páginas 24-25, “Estas circunstancias, y el hecho de que sus víctimas ofrezcan el aspecto desvalido de quien se halla inerme en el sueño, han hecho que Laistner y Delcort pongan en relación a las Esfinges con las pesadillas que oprimen al durmiente y le plantean enigmas irresolubles, haciéndole sentir el agobio de la indefensión. Yendo más allá y recurriendo al folclore, a las leyendas, a los cuentos populares, han relacionado las Esfinges con las llamadas ‘Damas del Mediodía’ esos espíritus femeninos —almas en pena, seres ávidos de amor y de sangre— que, llegando al durmiente en un torbellino, se abalanzan sobre él, le angustian con preguntas ininteligibles, le acarician y le golpean, y pueden llegar a matarle, como un amante muy celoso, como una madre perversa”. <<

[14] No hay que insistir mucho entre la relación de la serpiente y la idea de pecado. <<

[15] Para plumas y moda está el “espectacular” *Retrato de la Marquesa Casati* (1923), de Ignacio Zuloaga, muy en la línea de nuestras modernas fatales, que incluye el simbólico abanico con el dibujo de la maja desnuda. <<

[16] Renzi, Lisetta: “Grandeza e morte della Femme Fatale”, en *Sperduto nel buio. Il cinema muto italiano e il suo tempo (1905-1930)*. Capelli editore. Bologna, 1991. Es bien patente esta idea sobre todo tras la aparición de la joven campesina que llega a casa de Claire para dar noticia de la hipotética muerte de Norsen: una mujer de cabellos lacios, sin maquillar, y ropas extremadamente sencillas. <<

[1] Trías, Eugenio: *Lo bello y lo siniestro*. Ariel. Barcelona, 1992. Página 34. <<

[2] Ibidem. <<

[3] Freixas, Ramón / Bassa, Joan: *2001: una odisea del espacio / Sopa de Ganso*. Colección Libros Dirigido. Dirigido. Barcelona. 1994. Página 41. <<

[1] Haskell, Molly: *From Reverence to Rape. The Treatment of Women in the Movies*. University of Chicago Press. 1973. <<

[2] Baste comparar los sucesivos re-emparejamientos estelares de Mary Astor y Bogart en **Across the Pacific** (1942), tras **El halcón maltés**, y de Jane Greer y Robert Mitchum en **The Big Steal** (1949), tras **Retorno al pasado**: en ambos casos las películas posteriores son “filmes de vacaciones”, mucho menos peligrosos, que sirven para reencauzar en un contexto más plácido el explosivo juego de parejas del film original, en donde el sexo era un arma letal (de todas formas, las réplicas de Astor en **Across the Pacific** hay que oírlas para creerlas: Bogart no necesitaba a Bacall para nada). <<

[3] Además del mencionado libro de Haskell, cabe reseñar la antología de E. Ann Kaplan *Women in Film Noir* (British Film Institute, 1978), en especial las aportaciones de Janey Place y de Richard Dyer. Menor interés tiene, por lo que se refiere al *film noir*, el por lo demás apreciable *Popcorn Venus. Women. Movies and the American Dream* (Peter Owen Limited, 1973). <<

[1] Caen, Michel: *Midi-Minuit Fantastique*, número 8. Enero de 1964. <<

[2] Antes de **The Immoral Mr. Teas** Meyer había rodado **The French Peep Show** (1950), un *burlesque picture* hoy perdido y consagrado a una de las reinas del *strip-tease* de los años cincuenta, la mítica Tempest Storm. <<

[3] Antes de dedicarse al cine de ficción, Meyer había trabajado como operador en numerosos documentales industriales. <<

[4] Eve Meyer fallecería el 27 de marzo de 1977 en el terrible accidente aéreo de Tenerife que se saldó con más de quinientos muertos. <<