

# Asesinos victorianos en la República de Weimar. De psycho killers y femmes fatales

Lourdes Santamaría Blasco

Universidad Miguel Hernández de Elche

## Resumen

*Ladies & Gentlemen*: les presentamos la historia de Jack *the Ripper* en el siniestro NachtKabarett de Berlín años 20, donde los “artistas degenerados” George Grosz y Otto Dix se convierten en el Doppelgänger de Jack, perpetrando en sus pinturas los crímenes más atroces, casi al mismo tiempo que los *lustmörder* Peter Kürten y Fritz Haarmann cometen los asesinatos que Fritz Lang llevará a la pantalla en “M. El asesino está entre nosotros”. Mientras tanto, Louise Brooks encarna a Lulú, paradigmática *femme fatale* que seduce a Jack, su antagonista y némesis, revenido de la niebla de la época victoriana como Mister Hyde, en el filme de G.W. Pabst “Lulú. La Caja de Pandora”. Mientras, Leni Riefenstha, filma la ascensión al poder de asesinos en serie de masas perfectamente uniformados (fascinante fascismo, según Susan Sontag y Maria Tatar) derivando, inesperadamente, en Marilyn Manson y la adaptación que hace de los *lustmörder* en su cabaret “La Edad de Oro de lo Grotesco”.

## I. *Lustmörd*, o el asesinato considerado como una de las Bellas Artes

La siniestra y transgresora figura del asesino sexual (*psychokiller* o *lustmörder*) ha generado una serie de creaciones culturales inspiradas en su vida y crímenes, extraídos tanto de la crónica negra periodística

◀ Otto Dix  
Autorretrato como *Lustmörder* (desaparecido)  
(1920)



como de los mitos y leyendas medievales hasta devenir en un icono del horror contemporáneo plasmado en las leyendas urbanas actuales y principalmente en la producción cinematográfica del siglo XX. Existe una fascinación colectiva atrapada por el horror y la morbosidad, reflejada y alimentada por la prensa y las artes, por la figura del asesino sexual. Los ogros legendarios del imaginario colectivo se han convertido en antihéroes mediáticos; el cuerpo del delito, en un poderoso elemento estético que aúna sexo y violencia. Imágenes de tortura, mutilación, sacrificios y muerte son recreadas por artistas de todas las épocas, lugares y disciplinas, y son consumidas con voracidad, como una sublimación de las pulsiones de muerte a través del arte. Pero, ¿cuál es el origen legendario de Jack y los de su especie? Los alemanes han sentido la necesidad de crear la palabra *lustmörder* para designarlos. La definición del asesinato sexual o *Sex Murder* es la siguiente:.

“Según la definición de Krafft-Ebbing, *Lustmord*, o “Crimen sádico”, designa el asesinato cometido por lascivia, la muerte cuyo móvil es de carácter sexual, especialmente cuando el placer se satisface con este acto. Se considera crimen sádico cuando se producen heridas profundas o mutilaciones en las partes genitales (...). “Homicidio sádico”, o *Lustmord*, es el crimen que produce al autor una plena satisfacción sexual. El cuchillo, símbolo fálico por excelencia, equivale al verdadero órgano ejecutor de la agresión erótica. Según Bataille, el hecho de desnudar a un individuo (hombreeo mujer) equivale también a un simulacro de crimen. El “asesino sádico” es el *Lustmörder*”<sup>1</sup>.

El tema del *Lustmörder* era muy popular en Alemania desde finales del siglo XIX hasta la mitad del siglo XX, debido a la influencia de los seriales periodísticos que difundían los crímenes sexuales más notorios de la época basados en las figuras más ilustres del Panteón de asesinos sexuales en serie: Jack *The Ripper* y Landrú. Existen, pues, por un lado, los asesinos reales que actuaron en la época de Weimar y, por otro lado, las leyendas de asesinos casi míticos que se convirtieron prácticamente en los antihéroes preferidos de gran parte de la sociedad alemana de la época de Weimar. Ya en 1908, el psicólogo Stadelmann publicaba *Die Stellung der Psychopathologie zur Kunst*, un análisis psicopatológico de las obras de Goya, Blake, Munch y Kubin. La vanguardia expresionista alemana confluye simultáneamente con el auge de la actividad pública y notoria de los asesinos en serie durante la república de Weimar, y sus hazañas sangrientas eran representadas en diferentes creaciones culturales que van desde la novela de terror hasta la obra teatral o cinematográfica y las pinturas de Grosz y Dix. Para entender su influjo en la cultura popular y en la elite intelectual debemos mencionar como antecedentes reales, míticos y literarios del *lustmörder* a Gilles de Rais,

1. *Enciclopedia ilustrada de sexología y erotismo*. Jean Marie Lo Duca. Editorial Daimon, México. 1979.

cuya vida y hazañas fascinaron a Husymans, Georges Bataille, Luis Buñuel, Pasolini y Michel Tournier<sup>2</sup>.

Este aristócrata y guerrero medieval fue compañero de batalla de Juana de Arco, y tras su muerte en la hoguera se convirtió en un asesino de tiernos infantes a los que devoraba en su castillo gótico; la crónica de sus crímenes lo transformó en el legendario Barbazul, que asesinaba a sus mujeres indiscretas en su castillo de mazmorras y habitaciones prohibidas.

De Rais nos conduce a otro *gentleman* burgués, menos refinado pero no por ello menos asesino, Jack *the Ripper*, que vendrá a exacerbar el odio masculino contra la mujer, y supondrá también un cambio brutal en la representación literaria y artística del cuerpo femenino a finales del siglo XIX, pero sobre todo en el siglo XX. Jack parece haber asumido en su ectoplasma mítico el espíritu de los asesinos en serie de cualquier tiempo, todos ellos parecen emanaciones suyas. Su leyenda lo convierte en carne de celuloide *gore*, y en el espejo turbio de la habitación del motel de Norman Bates, donde *Henry* (*Retrato de un asesino*) se mira.

La creación literaria que mejor representa al asesino gótico, al hombre finisecular, escindido entre la atracción y el odio sexual, entre el orden y el caos, es el ser dual por excelencia: Jekyll / Hyde, la creación mítico-literaria de Robert Louis Stevenson de 1886. Éste ser de ficción es el heraldo que anuncia la llegada de su encarnación de carne y hueso, Jack *the Ripper*, que cometía sus crímenes en el barrio londinense de Whitechapel al mismo tiempo que la obra de Stevenson se escenificaba en un teatro de Londres en 1888 ¿Existen las coincidencias? ¿O acaso la realidad se alimenta de ficción o viceversa?

A diferencia de Dorian Gray, cuyo retrato oculto se convertía en el reflejo de su depravación, Jekyll exhibía impudicamente la máscara de

2. Los psicópatas contemporáneos repiten los mismos patrones de conducta establecidos por Gilles de Rais: Jeffrey Dahmer, el Carnicero de Milwaukee, asesinado en 1994, hacía prácticamente lo mismo con sus víctimas. Georges Bataille escribió detalladamente sobre él en *Procès de Gilles de Rais* en 1959. El lugar donde Gilles perpetraba sus asesinatos era el castillo de Tiffauges; Michel Tournier bautizó con este nombre al protagonista de *El Rey de los alisos*, Abel Tiffauges, el Ogro, cuya mayor delicia era que los niños se acercaran a él y poder transportarlos sobre sus hombros como San Cristóbal (Cristóforo: porteador de Cristo). Tournier también trató de la relación del guerrero sádico y la doncella santa en *Gilles & Jeanne*. La película española *Tras el cristal* (1985), de Agustí Villaronga, narra la vida de un nazi, ya anciano y metido en un pulmón de acero, que rememora sus crímenes cometidos con niños, a semejanza de los de Gilles de Rais; actos que son recreados para su deleite por el joven que lo cuida y al que inicia en la perversidad. Pasolini incluso pensó en tomar como modelo a Gilles de Rais a la hora de proyectar el guión de *Salò, o los 120 días de Sodoma*. También Luis Buñuel realizó un guión, que no llegó a filmar, basado en la obra de Huysmans, *Là-Bas*, inspirándose tanto en Durtal, el escritor, como en de Rais.

Hyde, que era *la expresión de los más bajos componentes de mi alma*<sup>3</sup> y que amenazaba con devorarlo. El buen doctor y el crápula lujurioso deben escoger entre sus dos naturalezas antagónicas, como las del dios dual Jano bifronte. Hyde realiza todo lo que Jekyll sólo se atreve a soñar: saciar sus deseos sexuales y descargar sus instintos agresivos con prostitutas e incluso con una niña a la que mata a patadas.

Jack va aún más lejos, y con sus crímenes pone en la palestra pública todo el inmenso y sórdido submundo de la prostitución de la época, tanto de mujeres como infantil, y las infrahumanas condiciones de vida de las mujeres, con ínfimas expectativas laborales y abocadas a un oficio miserable, degradante y peligroso. Estos hechos, junto con otros de similar especie, fueron denunciados por las sufragistas y contribuyeron a crear una “política sexual feminista”, según apunta Judith Walkowitz en su ensayo sobre el Londres victoriano *La ciudad de las pasiones terribles*<sup>4</sup>.

Los ilustres antecesores de Jack son los ogros devoradores de niños, los hombres lobo violadores y caníbales, los vampiros sedientos de sangre. Jack es el paradigma de esta estirpe de tiburones, continuada por sus descendientes: los *lustmörder* de Weimar, los *psychokiller* americanos y los psicópatas asesinos sexuales de cualquier nacionalidad y época. Estos seres, incapaces de seducir, buscan la satisfacción sexual a través de la satisfacción de la pulsión de muerte. El psicópata es el Otro monstruoso por excelencia, el oculto, el transgresor de la raza humana; ellos representan el estado pr-humano, bestial y caníbal.

Sin embargo, el asesino está entre nosotros: Jack, (siempre al servicio de las damas, es el hombre anónimo entre la multitud, un respetable burgués que oculta al asesino sexual. La prensa victoriana recogía sus hazañas estremecedoras, atribuyendo su identidad a judíos, carniceros, cirujanos dementes, aristócratas o artistas, seres un tanto al margen, los extranjeros, los extraños o raros, en suma, los “otros”. El enigma de su identidad, de su otra cara, oscura e imprevisible, solo se desvela a sus víctimas. El desconocimiento de la verdadera personalidad de Jack lo convierte en una figura mítica, en la cual se funden los límites entre realidad y ficción, ya que *lo que fascina no es lo agradable sino lo insondable*<sup>5</sup>.

Hay una estrecha relación temática y sincrónica en la producción artística, literaria y fílmica de Weimar: la patología secreta de la descomposición social y humana. Es indudable que la Primera Guerra Mundial propició el desmembramiento y caos de las estructuras sociales. El manto protec-

3. Stevenson, Robert Louis. *El extraño caso del Dr. Jekyll y Mr. Hyde*, S. A. de Promoción y Ediciones Club Internacional del libro, Madrid, 1984, p. 72.

4. Walkowitz, Judith. *La ciudad de las pasiones terribles. Narraciones sobre peligro sexual en el Londres victoriano*. Feminismos, Ediciones Cátedra, S.A. Madrid, 1999.

5. Palacios, Jesús. *Psychokillers. Anatomía del asesino en serie*. 1998, Ediciones Temas de Hoy, S.A. Madrid, p. 47.



Ilustración del periódico *Police News*  
Recreando el descubrimiento de una víctima de Jack The Ripper  
(1888)

tor de la cultura civilizada se deshizo y afloraron los instintos atávicos y reprimidos; algunos delincuentes de poca monta, estafadores y abusadores sexuales, de la época prebélica se transformaron en asesinos sexuales, ocultos entre el caos económico y social de la posguerra. Pero más allá del trauma bélico, el obsesivo interés de algunos artistas expresionistas por el asesinato sexual y por la psicopatología criminal, nos revela tanto acerca de los asesinos como de los artistas que los recrearon.

Maria Tatar, en *Lustmord. Sexual Murder in Weimar Germany*, investiga la siniestra cara de esta época, conectando la demonización de todo lo que fuera femenino o feminizado (mujeres, homosexuales, judíos y prostitutas) con la fermentación del fascismo. Igualmente analiza la histeria social colectiva alimentada hacia el “otro” por los *mass-media* que difundían la ola de crímenes sexuales del periodo de entreguerras, haciendo un especial hincapié en los artistas que reflejaron estas ansiedades culturales y fobias sociale<sup>6</sup>. Podemos remontar los inicios de la tradición literaria sobre los criminales sexuales a Georg Büchner y su obra *Woyzec* (1879), representada

6. Tatar, Maria: *Lustmord. Sexual Murder in Weimar Germany*. Princenton University Press. Princenton, New Jersey. 1995.



Mörder, Hoffnung der Frauen  
Oskar Kokoschka  
(1907)

por primera vez en 1913). Oskar Kokoscha realizó en 1910 ilustraciones para su libro *Mörder, Hoffnung der Frauen* (*Asesino, esperanza de las mujeres*, 1907). Alfred Döblin, que además de escritor era médico especialista en enfermedades nerviosas, seguía fervientemente todos los casos relacionados con los asesinatos sexuales. Para Döblin todo asesinato pasional es un asesinato patológico y desvela en su novela *La cortina negra* (1912) como tras la aparente calma de un hogar pequeño burgués se agitan pasiones encendidas y mortales, relaciones sexuales sadomasoquistas y perversiones sexuales que no son exclusivas de monstruos extremos.

Una de las más extrañas encarnaciones imaginarias de Jack *The Ripper* fue obra de Frank Wedekind, quien dio voz, rostro y cuchillo al protagonista agazapado del drama en tres actos *Lulú. Una Tragedia monstruosa*. Jack es la excusa perfecta, un punto de inflexión e inspiración artística, la encarnación y la evidencia del miedo y del odio ancestral hacia la mujer.s.s.

## II. Lulú, o los infortunios de la *femme fatale*

“Cuando [Lulú] se encuentra con Jack el Destripador en una calle londinense llena de niebla y él le dice que no tiene dinero

para pagarle, ella le contesta: “No importa. Me gustas.” Era el día de Nochebuena, y ella iba a recibir el regalo que siempre había soñado desde su infancia: morir a manos de un maniaco sexual.”

Louise Brooks, *Lulú en Hollywood*.

Frank Wedekind, escritor, dramaturgo y actor alemán (Hannover, 1864-1918) escribió su principal obra durante veint0 años, una tragedia clásica, expresada en los títulos sucesivos de la obra: *La Caja de Pandora*, 1892, *Espíritu de la Tierra*, 1895, y *Lulú. Una Tragedia monstruosa*, la versión definitiva de 1914. Protagonizada por dos personajes arquetípicos, Lulú, la *femme-fatale* que encarna a la legendaria Lilith sumeria, y el otro, Jack el Destripador, el no menos legendario protagonista de la crónica negra periodística de fin de siglo. Al crear su tragedia Wedekind se inspiró en el último y verídico asesinato de Jack cometido con una prostituta en 1888. El sexo y el destino son los protagonistas de *Lulú*, ese fatal destino que es el sujeto de la tragedia.<sup>7</sup> La obra recoge las convulsiones sociales y fobias culturales de una época que agoniza, la sociedad decimonónica con su simbolismo decadente, y otra que surge, la Alemania prebélica, germen de la República de Weimar que producirá abundante obra literaria, plástica y cinematográfica, inspirada en los numerosos crímenes sexuales del periodo de entreguerras. Estos eran los temas predilectos de Wedekind, pornógrafo y psicópata, como él mismo se define y deja traslucir en sus diarios eróticos.<sup>8</sup>

El dramaturgo trabajó como secretario del director del Circo Hergoz. Deslumbrado por el ambiente circense, por su carácter de representación, de teatro de títeres, Wedekind recreó en *Lulú* un universo de *freaks* que habría encantado a Tod Browning: fieras y enanos, hombres y mujeres convertidos en bestia, bellas y perversas, interpretando él mismo el papel de domador de monstruos y fieras y de esas fantasías eróticas macabras que le conducen al deseado éxtasis final: el crimen sexual. La obra muestra todo

7. Frank Wedekind: *Lulú. Espíritu de la tierra y La Caja de Pandora*, Ediciones Cátedra, Madrid, 1993, p. 45.

8. Frank Wedekind, colaborador político de la revista *Simplicissimus* en 1896, fue un intelectual comprometido con los movimientos sociales y culturales de su época, con una ideología progresista en contra de los antisemitas y defensor de los derechos y la educación universitaria de la mujer. Como un buen burgués, practica y a la vez denuncia los vicios privados y las virtudes públicas de la hipócrita sociedad de su tiempo, que restringe la sexualidad (temida y odiada pero deseada y necesaria) al campo del matrimonio o al de la prostitución. Su obra fue censurada y el mismo Wedekind fue enjuiciado y encarcelado. Posteriormente, los nazis prohibieron sus obras por encarnar la corrupción y la decadencia en la literatura.

tipo de conductas amorales y criminales, con antagonistas que se atraen y se repelen: aristócratas conviviendo con el *lumpen-proletariat*, artistas y delincuentes, burgueses y prostitutas; seres incompatibles que buscan un territorio común donde los vicios se encuentran y se realizan. Esta *liaison dangereuse* de sexo y muerte entre la prostituta babilónica y el asesino victoriano refleja a la prostitución femenina vista como una lacra social, y al psicópata como un monstruo y al mismo tiempo como un “héroe” mediático, vengador del género masculino y de la sociedad burguesa.

Wedekind resuelve la dicotomía entre sexualidad y clase social, entre el deseo y la realidad por medio del crimen convertido en arte; con su obra legítima a Jack *The Ripper*, el cautivador homicida, como producto de la alta cultura alemana, y lo convertirá en un modelo de virilidad cruel y asesina.

Wedekind retrata la ascensión y caída social de Lulú, extraída de los bajos fondos y alzada a los salones de la alta sociedad por sus maridos y protectores, y vuelta a caer en la miseria a consecuencia de su “perversidad”. Y es así, por azares de su funesto destino, desde Berlín y pasando por París, cuando Lulú llega a Londres, justo a tiempo para ser asesinada por Jack, pagando así una corta pero intensa vida en la que ha dejado una larga lista de cadáveres a su paso.<sup>9</sup>

Lulú es, fundamentalmente, una construcción cultural masculina sobre la malignidad femenina; su sexualidad improductiva y transgresora (como la de Lilith) es un valor corrosivo de los ficticios valores morales burgueses, y por su rebeldía, exceso y derroche sexual será castigada, como la víctima propiciatoria en la cual la sociedad redime sus culpas. El agente de este sacrificio es el Ángel Vengador: Jack, el brazo ejecutor que la matará en la simbólica noche de la llegada del Salvador: la Navidad. Irónicamente él es el único hombre con el que ella se acostaría sin cobrarle, ya que lo encuentra sexualmente atractivo, la cara doble, bella y terrorífica del seductor criminal.

Wedekind muestra a Lulú como un monstruo, la degradación del ideal femenino, *creada para la maldad, para atraer, seducir, envenenar, y para asesinar*<sup>10</sup>. El autor, como casi todos los escritores y artistas de finales del siglo XIX, proyecta sobre la mujer sus propias vanidades y frustraciones, sus deseos y temores.

9. Retratada en la más pura tradición decimonónica como una mantis religiosa, una viuda negra, Lulú arrastra consigo a su hijastro y amante, Alwa, hijo de su difunto tercer marido, a una amante lesbiana, y a su viejo proxeneta, corruptor de su niñez; una verdadera corte de parásitos que viven a expensas de ella y que la abocan a prostituirse para alimentarlos.

10. Frank Wedekind: Op. cit., p. 10

Lulú, como Lilith<sup>11</sup>, es una vampiresa que succiona sangre, dinero y vida, *felatómana espermatriz*, una andrógina flor carnívora, que se rebela contra el artista que la ha creado: el escritor atrapado entre el mito y el psicoanálisis, entre la teoría de la evolución y el movimiento sufragista (visto como una amenaza al estatus y poder masculino). Por ello, el hombre, en sus creaciones artísticas y literarias, intenta destruir simbólicamente a la muje, convirtiéndola en una *femme sans tête*, sólo un órgano sexual, un espécimen en lo más bajo de la escala social y evolutiva.

La iconografía y la literatura del siglo XIX está invadida de bellas damas sin piedad: devoradoras esfinges, lamias y vampiras chupadoras de sangre y licor seminal, sirenas y brujas endemoniadas que convierten a los hombres en puercos, y ménades descuartizadoras. Las feroces Salomé y Judith encarnan a la mujer que seduce, degrada y decapita al hombre con la fuerza de su poder sexual. Y sin embargo, son las más representadas, y despliegan todos los encantos con las que las dotan los artistas que se deleitan con la humillación que significa postrarse a los pies de tales ídolos de iniquidad.

Estas tentadoras pecadoras *fin de siècle* son la encarnación de un profundo temor masculino: el fantasma de la castración, cimentado en el pánico a la pérdida de la virilidad, vista como una mutilación y contagio de lo femenino, y ello sirve de coartada y justificación para desplegar toda una violencia brutal contra la seductora y perversa hembra. Esa violencia que se ejerce contra ella es un estímulo erótico, una convención de género para los intelectuales del siglo XIX y principios del XX, que se

11. Ardat-Lilith o Lilitu, es un triple demonio femenino de la demonología caldeo-asiria que representa los poderes maléficos y sexuales de la noche. Las prostitutas sagradas de Babilonia que practicaban ritos eróticos en honor a Istar fueron consideradas por los hebreos cautivos como la encarnación de la lasciva Lilitu: la cristalización y el símbolo de la “corrupción demoniaca” de Mesopotamia, de sus esclavizadores amos asirios. Adoptada por la religión hebrea con el nombre de Lilith, ella representa a la primera mujer, anterior a Eva y creada a la vez que Adán; fusionada a él, simboliza la naturaleza andrógina del primer ser creado. Una vez separados (ya que el andrógino es improductivo) Lilith se rebela sexualmente contra el hombre. Según una antigua leyenda rabinica, el Demiurgo, falto de materia adánica (tierra o arcilla) para terminar a Lilith, le colocó el sexo en el lugar del cerebro. Ya que es estéril solo engendrará a los incubos y súcubos que atormentan los sueños de hombres y mujeres. Asimismo es la devoradora de los niños recién nacidos, es también llamada *la plaga*, y por su génesis misma sería un mal, una llaga, una cicatriz del andrógino original. Adán buscará infructuosamente en Eva, una versión menos peligrosa de Lilith, el placer total de su propia carne escindida. Lilith es pues el símbolo de la rebeldía, de la subversión y perversión sexual, de la lujuria en estado puro y maléfica, sin amor genérico. El fantasma mítico de Lilith se asocia con la felación, ya que su sexo está en su cabeza, en su boca, ella es la germinadora de ideas y fantasías sexuales. De semejante manera Pandora, el regalo envenenado de los dioses griegos, investida con todos los dones de la feminidad, será la portadora de desgracias para la humanidad al destapar la caja (referencia freudiana a los genitales femeninos): el tabú originario y prohibido, transgredido por otra rebelde.

perpetúa en nuestra época, especialmente en la literatura, la publicidad y el cine.

Escritores simbolistas como Barbey d'Aureville, Baudelaire, Théophile Gautier o Huysmans; góticos y románticos como E.A. Poe, Blake, Shelley, Byron, Keats; de género fantástico como Polidori, Sheridan Le Fanu, Bram Stoker, E.T.A. Hoffman y Lovecraft; realistas como Zola y Balzac, o inclasificables como Lautremont, describen a la mujer como un ser diabólico, de una crueldad sin límites. Y será exhaustivamente retratada por Edvard Munch, Moreau, Felicien Rops, Khnopff, Kubin o Franz Von Stuck entre otros, como un monstruo de perversidad, seductoramente atada, perturbada, enferma, dormida o muerta, exangüe y desangrada, con su bello cuerpo torturado o descuartizado. Wedekind es uno de los creadores de estos ídolos de perversidad finiseculares, sensuales y aterradores, y consigue reflejar al mismo tiempo la mentalidad masculina de la *parte nocturna*<sup>12</sup> decimonónica. Una mentalidad como señala J.M.G. Cortés en *Orden y caos*:

“La existencia de *monstruos femeninos* dice más de los miedos masculinos (entre otras cosas porque han sido los hombres quienes los han creado) que sobre los deseos de la mujer o la subjetividad femenina.”<sup>13</sup>

Wedekind se apropió de los mitos de Lilith y Pandora para crear a la protagonista de su Tragedia, pero además eligió el nombre de Lulú como venganza contra la escritora Lou Andreas-Salomé, con la que tuvo un breve y frustrado *affaire* en París.<sup>14</sup> El rechazo de Lou Andreas-Salomé estimuló y condensó su misoginia y asoció su nombre con el de la mítica y lujuriosa Lilítu, diosa del lupanar babilónico.

A principios del siglo XX, Berlín era llamada la Nueva Babilonia, considerada como la ciudad del pecado, un inmenso y corrupto burdel. Y es precisamente así como G.W. Pabst (1885-1967) la retrata en su filme mudo *Lulú. La Caja de Pandora* en 1929. Obviamente las mujeres más visibles, excitantes y seductoras de Berlín eran asimiladas con las meretrices de Babilonia, y sus desenfrenos sexuales conducían directamente al Apocalipsis según la pudibunda moral religiosa. La iconográfica de estas modernas hijas de la Nueva Babilonia tenía unos claros antecedentes decimonónicos, que bebían de las fuentes mitológicas y bíblicas.

12. La parte nocturna es la denominación de Maurizio Fagiolo del ideario y estética decadentista; contenido en: Pedraza, Pilar; *Máquinas de Amar. Secretos del Cuerpo Artificial*, Valdemar, Madrid, 1998, p. 175.

13. G. Cortés, J.M.; *Orden y Caos. Lo monstruoso en el Arte*, Anagrama, Barcelona, 1997, p. 41.

14. La joven escritora rusa, mujer libre y enigmática, fue discípula de Freud, admirada por los intelectuales europeos de la época como Rilke o Strindberg, y amada/odiada por Paul Ree y Nietzsche que la calificaba como fuerza demoníaca de la naturaleza. Wedekind detestaba a las mujeres intelectuales y emancipadas a la vez que se sentía atraído por ellas.

Pabst convirtió a Louise Brooks, carne de celuloide y la perfecta *flappe*, o chica frívola de Hollywood, en la imagen revivida de la *fräuelin* Weimar por excelencia.

A Pabst le interesan las mismas obsesiones que a Wedekind (homosexualidad reprimida, sadomasoquismo y la pulsión de muerte que subyace en el deseo sexual). Fascinado por la obra de Wedekind y las teorías de Freud, Pabst piensa que la fuerza irresistible de la libido es el factor determinante de toda crisis humana o social. La temática central de sus películas es la tiranía sexual y el hundimiento de los principios morales; por ello, al director le interesaba desvelar las motivaciones psicológicas que se ocultan bajo la máscara del placer y el dolor. El director aplicaba a sus actores disciplinas rigurosas y sádicas para obtener su mejor identificación con el personaje. Como Josef von Stenberg con Marlene Dietrich o Maurice Schüller con Greta Garbo, Pabst también crea su prototipo de andrógina ideal: Lulú, indisolublemente asociada al rostro fascinante de Louise Brooks, cuya vida real guarda paralelismos inquietantes con la de Lulú. La misma Brooks declaraba acerca de Pabst: “A él no le atraía el amor sexual, que rechazaba como un mito enervante. Era el odio sexual lo que acaparaba todo su ser con su abrasadora realidad.”<sup>15</sup>

Thomas Elsaesser nos señala que el filme de Pabst condensa algunos de los temas principales del estudio de Siegfried Kracauer, *From Caligari to Hitler* (1947),<sup>16</sup> retrato de la paranoica alma masculina germánica durante Weimar. Para Elsaesser, el complejo central del expresionismo alemán, reflejado en *La Caja de Pandora*, además del edípico, es la alusión a la latencia homosexual y una deconstrucción del *pathos* de la represión; Lulú y su sexualidad ambigua, paradigma de lo antisocial, es una configuración simbólica de las fantasías masculinas: ella representa a la mujer fálica deseada por el padre y el hijo, que rivalizan por su posesión y destrucción.

La última escena de *La Caja de Pandora* es la culminación de la pasión, muerte y transfiguración de Lulú a manos de Jack en Londres, durante la neblinosa noche de Navidad. El asesinato sexual se convertirá en un sacrificio dionisiaco que horroriza a la sociedad, pero a la vez la une en contra de los dos transgresores: la víctima, la ramera babilónica, concentrado de sexo y perversión, y su verdugo, el sacerdote infame de ritos sangrientos, el depurador de la plaga bíblica.

Lulú sueña a menudo con su asesino, el temido, el deseado, el impotente que aúna la pasión sexual con un ansia igualmente apasionada

15. Brooks, Louise; *Lulú en Hollywood*, Ultramar Editores, S.A. Barcelona, 1984, p. 89.

16. Elsaesser, Thomas; *Lulú and the meter man: Pabst's "Pandora's Box" (1929)* incluido en el libro de Rentschler, Eric. *German Film and Literature: Adaptions and Transformations*. Ed. Methuen, London, 1986, ps. 41-59. Kracauer, Siegfried. *From Caligari to Hitler: A Psychological History of the German Films*. Princeton: Princeton University Press, 1947.



Louise Brooks  
La viuda negra  
Encarnación de la perversidad de Lilith

por destruir. Quizá ella se sentía tan atraída por la turbia sexualidad de Jack como la Clarisse de la obra de Musil por el asesino sexual Moosbrugger. ambos son:

“(…) dos seres que se lanzan paralelos con gestos gemelos de desesperación y felicidad... Atracción y repulsión se mezclaban entre sí produciendo un efecto mágico. Clarisse chupaba las raíces del amor. Éste es discrepante, con beso y bocado, con mutuas miradas y con la atormentadora dislocación de los ojos en el último momento. ¿Conduce el dulce desahogo mutuo al odio? -\_se preguntó ell\_ (...). ¿Tiene la paz necesidad de crueldad? Eso era, y no era, lo que le sugería Moosbrugger.”<sup>17</sup>

La construcción de la identidad femenina Pabst la escenifica en un juego de máscaras y apariencias que desvelan los tradicionales roles de género asignados al hombre y a la mujer, la indefinición sexual y la androginia. El dominio sexual entre Lulú y Jack se ejerce a través del poder de la mirada. En el intercambio simbólico de sus roles, cuando Lulú,

17. Musil, Robert; *El Hombre sin Atributos*, Anagrama, Barcelona, 1988, p. 176.



Pasión, muerte y transfiguración de Lulú a manos de Jack en Londres.  
Lulú. La Caja de Pandora. G.W. Pabst  
(1929)

representativa de lo “femenino-pasivo”, manifiesta deseo y se apropia de la mirada “masculina-activa”, sufre la muerte a manos de un macho psicópata, atormentado por evidentes ansiedades de castración.

Jack mira a través de Lulú, la atraviesa, haciendo de ella un fantasma; él mira al verdadero objeto de su deseo: el cuchillo de carnicero. El asesino, como Jekyll y/Hyde, es dual: Alwa, el hijo que proyecta sobre Lulú sus fantasías edípicas, es la otra cara de Jack, la mata para liberarse de su obsesión sexual. Alwa, el masoquista, es el doble de Jack, su Hyde oculto, su otra personalidad sádica que ha mantenido reprimida hasta este momento. Jack y Alwa se encuentran en la escalera de la pensión, con el cadáver aún palpitante de Lulú; ambos se miran, se reconocen; la cara tierna y seductora frente la cara destructiva. Cuando la ternura indica una fantasmática y regresiva cualidad, lo siniestro, lo reprimido, emerge con una fuerza destructiva. Ambas máscaras, cada una por su lado, se desvanecen en la niebla. La mujer, ese objeto perturbador, ha sido sacrificada para que el orden masculino permanezca imperturbable.

Frank Wedekind se desdobló en su obra en una extraña Trinidad: Padre, Hijo y Espíritu Santo: Schön, Alwa y Jack, tres manifestaciones del deseo triangular masculino en un sólo hombre. Pabst refuerza esa



Peter Lorre en *M. El vampiro de Düsseldorf*  
Fritz Lang  
(1931)

complicidad y dualidad con la escena de la escalera y con su particular visión de la sexualidad, a la vez extática y apocalíptica, un complejo ínte-juego entre voluntad e instintos, rabia y represión, agresión y masoquismo, suicidio y asesinato.

### III. El Gabinete de los asesinos en serie

Antes que G.W. Pabst abordara la figura de Jack a través de Wedekind, el cine expresionista se adentró en profundidad en sus *altes egs* germanos. Las películas alemanas tienen cierta propensión a la tragedia y a lo demoníaco, influencia del romanticismo gótico que tanta impronta dejó en sus creaciones culturales. A ello se le añaden el expresionismo estético de las vanguardias y su concepción hermética y claustrofóbica del espacio.

El tema de la dualidad o el doble como irrupción de lo siniestro freudiano es recurrente en los filmes expresionistas; el relato de E.A. Poe, *William Wilson*, que trata del desdoblamiento de la personalidad, fue inspiración de *El estudiante de Praga*, de Paul Wegener (1913). Robert Wiene dirigió en 1919 *El Gabinete del Dr. Caligari*, una revisión onírica



Caligari y Cesare, en *El Gabinete del Dr. Caligari*  
Robert Wiene  
(1919)

de la dualidad siniestra que ejemplifican Jekyll & Hyde, por medio de Caligari & Cesare. El sonámbulo vidente exhibido en la barraca de feria y Caligari son personajes dignos de los cuentos de E.T.A. Hoffman y del diván de Freud. Cesare, el esclavo hipnotizado, es el *alter ego* capaz de cometer los crímenes que el siniestro doctor que lo manipula no puede. Caligari es un demiurgo que enraíza con la tradición del científico loco, inseparablemente acompañado de su monstruoso *alter ego*, emanado de sí mismo, como el doctor Frankenstein o Coppelius, el creador de autómatas de *El hombre de la arena*.

Según Siegfried Kracauer, *El gabinete del Dr. Caligari* constituye un reflejo de la psicosis latente de un país derrotado en la reciente guerra y que camina angustiado hacia una tragedia aún mayor.<sup>18</sup> Cesare, el asesino, representa una conciencia colectiva paralizada por el horror atávico, cuyos instintos virtuales son fácilmente manipulables por una mente que despierta sus odios y acrecienta sus temores y dudas.:El doctor Caligari se convierte así en el retrato premonitorio del futuro dictador.

18. Kracauer, Siegfried; *From Caligari to Hitler*: Op. cit., p. 46.



Pero los asesinos de celuloide palidecen en comparación con los *lustmörder* auténticos de Weimar. Como indica Jesús Palacios en *Psychokiller. Anatomía de un asesino en serie*<sup>19</sup>, el mundo descrito en *Berlin Alexanderplatz* por Alfred Döblin en 1929 es el mejor de los mundos posibles para el *lustmörder*, entre los que destacaron especialmente tres de estos asesinos sádicos en serie: G.K. Grossmann, F. Haarmann y P. Kürten.

Georg Karl Grossmann, *el Carnicero de Berlín*, caníbal y necrófilo, inició sus hazañas en 1913, y hasta 192, mató alrededor de cincuenta mujeres y se ahorcó en la cárcel a la espera de su ejecución. Sus hazañas son indirectamente plasmadas en varios cuadros de George Grosz, referentes a orondos carniceros que venden en sus abastecidas carnicerías carne de siniestra procedencia.

Entre 1918 y 1924, Fritz Haarmann, *el Ogro de Hannover*, asesinó aproximadamente a cuarenta niños y adolescentes, bellos y angelicales, a los que amaba, estrangulaba y mordía con la ternura de los lobo,<sup>20</sup> como el mítico Gilles de Rais, al que imitaba en sus técnicas depredadoras. El juicio y la ejecución en 1925 de Haarmann, antiguo confidente de la policía, sacaron a la luz pública el tráfico y la prostitución de niños, la corrupción policial y el mercado negro de carne humana, vendida clandestinamente.

Peter Kürten, *el Vampiro de Düsseldorf*, dejó para la posteridad su escalofriante testimonio escrito en el que confesaba ser un admirador de Jack the Ripper y que únicamente conseguía el orgasmo con el dolor, la tortura y la muerte que infligía a sus víctimas. Se le atribuyen ocho asesinatos de mujeres y niñas desde 1929 hasta 1931, año en el que fue ejecutado y que coincidió con el estreno de la película de Fritz Lang *M. El vampiro de Düsseldorf*.

Sin embargo, el director Fritz Lang y su esposa, la guionista Thea von Harbou, crearon su particular versión del asesino de niñas *M*. extrayéndolo de las crónicas negras leídas en los periódicos de varios países. No fue un único criminal el modelo concreto, sino que buscaban las características comunes de los *lustmörder*, y analizaban el porqué de tantos crímenes de niños y mujeres en ese espacio de tiempo tan determinado. Así que *M*. (*Mörder*, interpretado por Peter Lorre) es una suma y compendio de todos ellos, y al mismo tiempo, totalmente diferente. El mismo director recalca el carácter intrínsecamente humano (y al parecer exclusivamente masculino, según Lang) del hecho de matar por placer:

19. Palacios, Jesús; Op. cit., p. 123.

20. La película de Ulli Lommel *La ternura de los lobos* (1973) está basada en este asesino al que convierte en una especie de vampiro chupador de sangre adolescente, explicando sus elementos sádicos y canibalescos y el trasfondo de crítica social. Fassbinder, amigo y director de Lommel, interpretó a un personaje secundario en el filme.

El deseo de herir, el deseo de matar están estrechamente ligados a la necesidad sexual, bajo cuyo poder ningún hombre actúa razonablemente. Nuestra repugnancia incluso es la prueba de la angustia subyacente de que cada uno puede transformarse en asesino, el miedo de que un día, bajo la presión de las circunstancias que socavarán la barrera edificada por siglos e civilización, usted o y, pudiéramos ser esa persona.<sup>21</sup>

La película está dominada por un *voyeurismo* elíptico: el sádico placer visual está continuamente insatisfecho, ya que, aunque la mirada del asesino prácticamente devora a las niñas que juegan en la calle, el asesinato siempre sucede fuera de escena. De hecho, Lang logra una cierta empatía con el criminal al ser perseguido y juzgado al margen de la ley, como si con su ajusticiamiento colectivo, se eliminara al único causante y responsable del caos social de Weimar. Pero la realidad era otra, y es preciso por ello mencionar que el título original de la película era *M. Los asesinos están entre nosotros*, y fue censurado por los nazis por entender que hacía referencia al partido nacional-socialista de Hitler.

#### IV. La pintura como crimen

“Para mí, todas esas extrañas pinturas de crímenes, persecuciones de criminales, ejecuciones y desastres naturales (...) tenían el romanticismo de un mundo intocable, repleto de grandes peligros y aventuras extremadamente sangrientas.”

George Grosz

El cuerpo del delito que se elude mostrar en el cine es, sin embargo, representado con todo lujo de detalles en los retratos de asesinos en serie y mujeres evisceradas. Eso nos induce a cuestionarnos la representación pictórica a nivel de roles de género y de necrofilia, ya que como señala Bram Dijkstra en *Ídolos de Perversidad*. La imagen de *la mujer en la cultura de fin de siglo*<sup>22</sup>, era indudable la satisfacción estética, psicológica e ideológica que suponía para los varones de esa época la representación de la mujer al borde de la muerte o directamente cadáver. Entre ellas destacamos el grabado titulado *Der Mörder* (1913) de Ernst Ludwig Kirchner, que realizó varias ilustraciones para la novela de Émile Zola titulada *La Bête Humaine*, (una historia sobre un asesino en serie que sólo se excitaba con el crimen sexual, los incendios y las catástrofe). H.M. Davringhausen recrea también la funesta relación entre

21. Fritz Lang, citado por Lotte Eisner en Fritz Lang, París, Flammarion, 1984, p. 129. Extraído de Aliaga, Juan Vicente; *Orden Fállico. Androcentrismo y violencia de género en las prácticas artísticas del siglo XX*. Akal / Arte Contemporáneo. Madrid, 2007, p. 89.

22. Dijkstra, Bram; *Ídolos de Perversidad. La imagen de la mujer en la cultura de fin de siglo*. Debate. Madrid, 1994.



Portada de la novela de Hugo Bettauer  
*Opfer von der Fraumörder*  
(1922)

la mujer y el asesino en óleo en *Der Lustmörder* (1917)<sup>23</sup> y en *Der Träumer* (1919). Estas obras constituyen el perfil tanto del criminal y su *modus operandi* como de la víctima y de la escena del crimen: Por un lado, vemos al depredador y transgresor *Lustmörder*, que siempre va impecablemente vestido, con su disfraz de hombre civilizado. Por otro lado, en las mujeres lo que más destaca es precisamente lo presente que está el cuerpo desnudo, sexualizado al máximo; como si el mismo cuerpo hiciera evidente e inevitable la necesidad compulsiva del asesino, como si esa carne blanca y blanda estuviera pidiendo la firmeza del cuchillo. La identidad femenina es absolutamente irrelevante, anecdótica, su único rol es el de cuerpo/objeto/carnaza; en suma, es un cuerpo que está "provocando" su propia muerte(desde el punto de vista de un espectador misógino y/o del asesino).

Sin embargo, es la obra de un artista anónimo titulada *Lustmord*<sup>24</sup> la más característica de la popularidad que gozaban las representaciones de los

23. H. M. Davringhausen, *Der Lustmörder* (El asesino sexual), 1917.

24. *Lustmord*. Autor anónimo. finales años 20. Contenido en Gordon, Mel; Voluptuous Panic. *The Erotic World of Weimar Berlin*. Feral House. Los Angeles. 2006.



*Lustmord*  
Autor anónimo  
(Años 20)

crímenes sexuales en la época de Weimar. Esta pintura sensual y realista no está exenta de una morbosidad más que complaciente que se recrea en el cuerpo desnudo de una bella joven, apenas cubierta con una media y yaciendo sobre la moqueta rosada de una habitación. El cuerpo parece levemente arqueado, como si hubiera experimentado un orgasmo justo en el momento en el que el cuchillo penetraba en su cuerpo y se establecía el *rigor mortis*. Debajo de su pecho aparece la herida sangrante, la abertura contra natura, como si su sexo no fuera bastante y hubiera necesidad de hurgar o buscar otras aberturas para satisfacer al cuchillo fálico.

La imagen, puro exceso necrosexual, es una perfecta traslación *art déco* del decadentismo de las imágenes de los ídolos de perversidad finiseculares, de las ninfas con espalda quebrada que agonizaban entre estertores orgásmicos. La expresión del rostro de esta ninfa cabaretera es de puro éxtasis, con la boca entreabierta y los ojos entornados. El pañuelo anudado a su lado parece indicar una posible estrangulación erótica. La mujer, despojada de ropa o señal que la identifique, vivió rápido, murió joven y dejó un bonito cadáver para el placer del necrófilo gourmet. El asesino permanece en la sombra, trajeado y con el cuchillo en su mano; no parece haber acabado, apenas es una pausa: el festín de evisceración está a punto de empezar.

En el asesinato sexual es fundamental la mutilación, cortes o perforaciones de los órganos sexuales de la víctima; dentro de esta dinámica del crimen se puede incluir la evisceración y el desplazamiento de los órganos genitales y de los senos, técnica conocida como desfeminización, como una anulación de las partes anatómicas que obsesionan, excitan y perturban al asesino. Es la muerte misma lo que logra el éxtasis del sádico necrófilo, no tanto la tortura, que es sólo un medio estimulante para realizar sus fantasías violentas sobre los cuerpos.

Marlilyn Manson basa la estética y concepto de su show *The Golden Age of Grottesque*<sup>25</sup> en la decadente sociedad de Weimar, en la fascinación siniestra por los uniformes nazis, la admiración por los artistas demonizados como “degenerados”, la estética del cabaret y los crímenes de los *lustmörder*. Esta anónima pintura sintetiza a la perfección ese ambiente de degradación, entre cabaret, lupanar y carnicería, y es recreada por Marilyn Manson con Dita von Teese posando igual que ese anónimo cadáver.

## V. Jack the ripper, el *Doppelgänger* de Grosz y Dix

“Las imágenes que excitan el deseo o provocan el espasmo final son generalmente turbias, equivocadas: si su objetivo es el horror y la muerte, lo son siempre de una manera siniestra.” Georges Bataille. *Madame Edwarda* (1941)

George Eherenfried Grosz (1893/1959) se apropió de diferentes dobles que desvelaban aspectos inéditos de su múltiple personalidad: la palabra alemana con la que Grosz las denominaba, *Doppelgänger*, encierra un mundo de roles y figuras fantasmáticas en las cuales se desdoblaba para realizar sus sueños, ideas, inclinaciones o deseos. Uno era llamado el Mariscal-Dadá Grosz, el artista radical comprometido política y socialmente. El segundo era un *dandy* aristócrata y decadente, el Conde Georg Eherenfried. Cada una de las transformaciones de Grosz lo acercaba hacia la parte más siniestra y oculta de su doble imaginario: el tercer hombre, el médico norteamericano y asesino Dr. William King Thomas, nombre con el cual firmaba sus álbumes de esbozos en 1915. La fascinación de Grosz hacia el crimen y lo espantoso y su identificación con el *lustmörder* es tan profunda que se fotografía disfrazado como Jack en *Autorretrato con Eva Peter en el estudio del artista* (1918), acechando con un cuchillo a una modelo: su futura mujer.

Una de las hipótesis barajadas con respecto a la personalidad de Jack lo asociaba con un cirujano demente, cuyo delirio le había conducido

25. La idea conceptual y estética está orquestada por Gottfried Helwein, artista austriaco y colaborador de Marilyn Manson en varios proyectos.  
<http://www.nachtkabarett.com/ArtAndTheGoldenAgeOfGrottesque>

al crimen, influido sin duda por el erotismo de la sala de autopsias y excitado por los informes forenses. Grosz y Otto Dix convierten sus pinceles y grafitos en bisture, como unos aplicados estudiantes de anatomía que muestran una especial compulsión por el interior del cuerpo humano, por la víscera y la psique. Ellos retrataron las traumáticas imágenes del campo de batalla y del matadero doméstico clandestino, más que como una metáfora del nazismo como una manifestación de lo siniestro freudiano, lo reprimido y oculto que siempre acaba por revelarse de una forma monstruosa. Grosz y Dix son un fiel exponente de lo que los nazis denominaron “Arte Degenerado”, ya que pintaban lo que infringía su edicto número 7: *Contra la representación del mundo como un inmenso burdel poblado de prostitutas y proxenetas...*

Ambos artistas estaban influidos por intelectuales como Zola, Strindberg, Weininger, Wedekind, Bertold Brecht<sup>26</sup>, y Hugo Bettauer y su novela, *Opfer von der Fraumörder*, (1922)<sup>27</sup>, a los que calificaban como ilustrados, masoquistas, anarquistas, adoradores de la muerte y erotómanos. Sus referentes estéticos van desde la exaltación estética del *pathos* de Goya, Grünewald y Holbein, y la iconografía de la mujer vista como ídolo de perversidad de Munch y Kubin, hasta los *freaks* del circo, los relatos populares y los seriales de prensa sobre el antihéroe asesino. De todos ellos obtienen un singular archivo visual y cromático extraído también de las fotografías policiales de crímenes sexuales. Los dos creadores entran en la definición de lo que Angela Carter denomina *el pornógrafo como terrorista*. Y tal como nos sugiere Susan Sontag, *la imaginación pornográfica convierte al artista en un libre explorador de los peligros espirituales...*<sup>28</sup>

Grosz y Dix recrean el romance del matarife y la prostituta como una intersección de discursos sobre la corrupción humana, la sexualidad asesina y la corporalidad grotesca, en los cuales la víctima aparece como el agente provocador de su propio asesinato y el criminal como vengador de lo “masculino”. Los artistas representan a hombres que son, por un lado, soldados mutilados o perturbados por la guerra, y por otro, asesinos sexuales. Los excombatientes son seres con crisis de identidad y resentidos con las mujeres, a las que consideran como traidores que han permanecido en la retaguardia a salvo, y a las que perciben

26. Bertold Brecht estrenó en 1928 su *Opera de Tres peniques*, con música de Kurt Weil, en la que se escenifica la vida y muerte de un asesino de mujeres, Mackie Messer (Mack el Navaja), en un Londres victoriano y anacrónico.

27. La novela de Hugo Bettauer *Opfer von der Fraumörder*, 1922, estaba basada en los crímenes de Landrú. Otra de sus novelas fue llevada al cine por G.W.Pabst con el título *Bajo la máscara del placer*. Bettauer también escribió en 1922 la novela premonitoria *La ciudad sin judíos* (*Die Stadt ohne Juden*). Fue asesinado en 1925 por un militante nazi.

28. Angela Carter y Susan Sontag son citadas por Tatar, Maria; *Lustmord. Sexual Murder in Weimar Germany*. Princeton University Press. Princeton, New Jersey, U.S.A., 1995, ps. 113 y 102.



El asalto  
Georges Grosz  
(1912)

como una amenaza contra su poder social y sexual. Los asesinos sexuales son los vengadores de esa virilidad escarnecida. Como indica Maria Tatar: *la mujer se convierte en el enemigo. Ellos reparan el trauma matando a lo femenino.*<sup>29</sup>

Ese feroz resentimiento se condensa en Grosz en una serie que recrea la feroz agresión de lo masculino hacia lo femenino; lo vemos en los grabados titulados *El ataque* y *El asalto*, de 1912, y *El asesinato*, de 1913. La bestialidad de los rostros masculinos nos demuestra que están más excitados por la idea del asesinato que por el deseo sexual. Como el hombre simiesco y exhausto con el hacha sangrienta en las manos tras haber dejado un amasijo irreconocible a sus pies.

George Grosz representa en diferentes obras la fascinación voyeurística por el descuartizado cuerpo residual. En *Doble asesinato en la calle Morgue* (1913), inspirado en el relato de E.A. Poe, dibuja al criminal como un ser híbrido entre orangután y hombr, abrazando mortalmente a una mujer; a sus pies yace otra mujer muerta. Como

29. Tatar, Maria: *Lustmord...* Op. cit., p. 78.



Lustmord in der Ackerstrase  
George Grosz Firmado como Dr. William King Thomas. Jack the Killer  
(1916-1917)

Poe, el exquisito amante necrófilo, enamorado de adolescentes tísicas y difuntas, Grosz acentúa obsesivamente la siniestra sexualidad del cadáver.

El cenit de su estilo cortante y afilado como un bisturí lo alcanza con el dibujo titulado *Lustmor*, (1913) y el grabado *Lustmord* (1913/14). En el primero, el cadáver femenino está convulso en una especie de arco de histeria o éxtasis mortífero sobre una cama. Todas las líneas del dibujo convergen en espiral hacia el centro del vértice que es su vagina, como un agujero negro que atrae todas las miradas, temores y obsesiones.

En *Lustmord in der Ackerstrase* (1916)<sup>30</sup> un hombre se lava las manos en una palangana; en la cama deshecha de la habitación desordenada yace el cadáver decapitado de una *femme sans tête*, al lado de un hacha y cubierto de sangre. Ya no sólo es el cuerpo violado y asesinado sino además mutilado *post-mortem*. El siguiente grabado, *Apachen - Al salles*

30. *Lustmord in der Ackerstrase*, (Asesinato sexual en la calle Acker), 1916/17. Este grabado está firmado además como: *Jack, the Killer - drawing by Dr. William King Thomas*, el tercer *doppelgänger* de Grosz.

*vorbei war, spielten sie Karten* (1917),<sup>31</sup> parece la continuidad narrativa de la escena precedente. Unos hombres juegan a las cartas en un cuartucho miserable, uno de ellos está sentado sobre una caja de la que sobresale una ensangrentada pierna calzada con un botín femenino; Cadáver sí, mutilado también, pero adornado con los signos distintivos de su género, así describe la escena el mismo Grosz:

“Dibujé hombres borrachos, vomitando, hombres que maldecían a la luna con el puño cerrado, asesinos de mujeres que después se sientan a jugar a las cartas en una caja donde se ve a la mujer asesinada”<sup>32</sup>

La presencia del cuchillo es el eje visible y gravitatorio de otras obras; como vemos en *Mann mit Messe, der eine Frau verfolgt* (1917)<sup>33</sup> y en *Die Menschen sind Engel* (1918). Son acuarelas que presentan a un hombrecillo rabioso y armado persiguiendo a una mujer espantada, mientras dos hombres apenas esbozados se vuelven furiosos contra el acosador.

En el óleo titulado *John, der Frauenmörder* (1918) Grosz rinde homenaje a Jack (diminutivo de John): Un hombre con traje y sombrero abandona una estancia donde permanece un cuerpo de mujer, como una muñeca dislocada, fragmentada y mutilada, y aun así es un cuerpo erotizado por la mirada del artista. Un ramo de flores nupcial, abandonado al lado del cadáver indica que ha habido un previo cortejo y un evidente rechazo. John, *le malade d'amour*, se venga y actúa como Moosbrugger, el asesino de prostitutas de ínfima calidad, que rechazaba la lascivia como motivo del asesinato porque siempre había sentido aversión a las mujeres, retratado por Robert Musil en *El Hombre sin Atributos* (1930-42):

“[...] sirva esto de fundamento a mi brutalidad contra las ladinas mujeres [...]; él evitaba su encuentro para no dejarse seducir; pero no siempre podía [...] y pronto se cruzará con una serpiente venenosa, una zorra que se burlará del hombre y lo embaucará con su comedia hasta agotarlo [...]; apuñaló su cuerpo hasta separarlo definitivamente de sí mismo [...]; Aquella mujer no podría ya mofarse de un hombre [...]; hablar de sensualidad no era el caso, sino de asco y desprecio; luego tenía que haber sido un homicidio provocado por la sospechosa conducta de aquella “caricatura de mujer” ...”<sup>34</sup>

31. *Apachen – Als alles vorbei war, spielten sie Karten* (Apache – Cuando todo acabó, jugaron a las cartas), Grabado de la Carpeta “Ecce Homo” 1917.

32. Grosz, George: *Un sí menor y un NO mayor*. Anaya & Mario Muchnik. Madrid, 1991. P.: 56.

33. *Mann mit Messe, der eine Frau verfolgt* (Hombre con cuchillo persiguiendo a una mujer) 1917.

34. Musil, Robert; *El Hombre sin Atributos*. Op. cit., p. 87-92.

In both instances, however, the cutting, mutilation and overkill type wound structures will be directed towards those parts of the body that the offender finds sexually significant to him and serve as a sexual stimulus. Lust murderers can also be distinguished from other sex related homicide offenders by their involvement in necrophili

La suma de la impotencia, el despecho, la misoginia y la venganza sádica forman la bomba de relojería en la que se convierte *El pequeño asesino de mujeres* que retrata Grosz en *Der kleine Frauenmörder* (1918); apuñala su cuerpo a la manera de Moosbrugger hasta separarlo definitivamente de sí mismo, para erradicar su obsesión; la mujer muerta deja de hacer demandas eróticas al hombre o de negárselas; sólo es un cuerpo manejable y complaciente despojado de potencial de amenaza sexual. El cuchillo situado tan cerca de sus genitales es el sustituto vicario del falo, el remedio a su impotencia o el refuerzo de su virilidad. En cualquier caso es elemento del crimen insustituible. Como señala Robert K. Ressler en *Dentro del monstruo. Un intento de comprender a los asesinos en serie*:<sup>35</sup>

“Los asesinatos de Jack el Destripador, aunque no incluían el coito, eran también sexuales, puesto que el arma homicida era un cuchillo y la acometida con el cuchillo en el cuerpo sustituyó a la acometida del pene [...] En mi libro *Sexual Homicide: Patterns and Motives* (Homicidio sexual: modelos y motivos), a esta práctica de recurrir a tales sustitutos del pene la denominé “necrofilia regresiva”. [...] En la mayoría de los asesinatos en serie, entonces y ahora, el arma predilecta ha sido el cuchillo, seguido por el método de estrangulación y, en tercer lugar, la asfixia. Los asesinos en serie no suelen utilizar pistolas, ya que éstas matan a distancia y ellos buscan la satisfacción personal de matar con sus propias manos.”

## VI. La Muerte y la Doncella, o Venus eviscerada

Según Georges Didi-Huberman, no existe imagen del cuerpo sin imaginación de su apertura, ya que existe una especie de compulsión artística a la hora de representar el cuerpo femenino rajado bajo el imperativo del desenfreno absoluto de un deseo, donde el soberano *tacto de Thanatos se une súbitamente al de Eros*.<sup>36</sup>

35. Ressler, Robert K.; *Dentro del monstruo. Un intento de comprender a los asesinos en serie*. Alba Editorial, S. L., Barcelona, 2003. p. 79.

36. Didi-Huberman citando a Lacan, “L’agressivité en psychanalyse” (1948), *Écrits*, Le Seuil, Paris, 1966, pp. 153-154. Incluido en *Venus rajada*. Editorial Losada. Madrid, 2005, p. 165.



Otto Dix  
*Lustmord (Asesinato sexual) Carpeta "Tod und Auferstehung"*  
(1922)

Esa muerte y esa desnudez entrelazadas se reflejan en las obras de Otto Dix<sup>37</sup>, especialmente en las que hemos dado en llamar "Venus evisceradas" y, por supuesto, en su contrafigura, el *Lustmörder*. Pero, ¿a qué es debido que Jack el Destripador sea el antihéroe al que tanto admiran unos artistas convertidos en anatomistas forenses y empeñados en destripar a las figuras femeninas y no quedarse en la piel, en las meras apariencias?

La obsesión por la figura humana desollada propia de los artistas del renacimiento, iba más allá del desnudo; se trataba de analizar y comprender que toda forma orgánica exterior procedía morfológicamente de lo interior. Por ello, esta dialéctica perturbadora provoca procesos de apertura de la imagen, entendiendo por imagen un cuerpo cuya pureza incita a ser mancillada y su desnudez invita a una violación extremadamente profunda y cruel; más que epidérmica o carnal se trata de sajar la piel y sacar a la luz la víscera, la impureza, lo abyecto, la

37. Otto Dix fue calificado de "pintor reaccionario de oscuros temas" y desacreditado como "inventor de obscenidades contrarias a la moral". Dix fue un outsider dentro del mismo ambiente artístico, un solitario que consideraba que el dandysmo era una actitud ante la vida.



Clemente Susini  
*Venere de medici*  
(1781-1782)

contaminación del cuerpo. Acaso Grosz y Dix pretendan desvelar el pozo de inmundicia que es la mujer, como los clérigos Odon de Cluny y Anselmo de Canterbury describían con misógino y cruel deleite:

[...] si los hombres viesan lo que hay bajo la piel, la mera vista de las mujeres les resultaría nauseabunda: esa gracia femenina no es más que saburra, sangre, humor, hiel [...]. ¡Ah, si las vísceras se abrieran y con ellas todas las demás arquillas de la piel, que sucias carnes no verías bajo su blanca piel!<sup>38</sup>

O, tal vez, pretenden descubrir la belleza necrófila de un cuerpo que se desliza entre la viscosidad de la víscera y el satén de la piel, al igual que hacían los perfeccionistas y delicados anatomistas del Barroco. El maestro de todos ellos sería Clemente Susini, con sus fascinantes anatomías evisceradas de cera, como la *Venere Sventrata* y la *Venere dei Medici* (1781-1782) destinadas a ser estudiadas por médicos y otros aficionados al escalpelo. Esa maldita figura femenina es la verdad anatómica de un fantasma perverso masculino; abrir un cuerpo, o dos, o cientos; infligir

38. Didi-Huberman, G.; Op. cit., p. 75.

una y mil heridas y aperturas del cuerpo nos lleva de nuevo a Otto Dix (1891/1969):

En su grabado titulado *Lustmord* (1922,<sup>39</sup> vemos un cuerpo que va más allá de los cuadros decadentistas de mujeres agonizantes o cadavéricas, como el de Albert von Keller *Estudio de una mujer muerta* (1885). El cuerpo sin vida de una mujer yace sobre una mesa de disección; la estructura de su torso y sus costillas marcadas lo hace un precedente de la mujer destripada del grabado de Dix. Pero donde el pintor finisecular se detiene, al borde de la mesa de disección, en Dix se desborda y se introduce en un territorio anatómico-forense, e incluso se anticipa al llegar al lugar exacto del crimen, al matadero donde se disputa una batalla inclemente de los sexos. No sólo se ve un cuerpo medio desnudo; es una desnudez abierta y martirizada, que hace replantearse la misma noción de desnudo y de sexualidad. Su desnudez es su propia amenaza, su vértigo, su agujero negro. Este grabado y el óleo *Lustmord* (1922)<sup>40</sup> guardan un escalofriante parecido con las fotografías de los cuerpos mutilados de las prostitutas en el escenario del crimen donde el auténtico Jack *The Ripper* dejó a su víctima viviseccionada como la mujer del cuadro de Dix.

En la acuarela *Lustmord* (1922,<sup>41</sup> Dix representa de nuevo el hecho consumado sobre el cuerpo de la mujer, retorcido y sangrante; en su cuerpo se proyecta y confunde la sexualidad con el ejercicio de la crueldad. Sin embargo, no hay evisceración en este cuerpo; Dix, el testigo ocular del acto de horror, dedicó esta obra a su esposa, Martha Dix, y se la regaló en su cumpleaños.

La siguiente acuarela de Dix, *Scene I, Mord* (1922)<sup>42</sup>, es la única representación en la que podemos ver el rostro de un hombre que parece disfrutar del espectáculo que se ofrece ante sus ojos. La mujer aparece con las ropas rasgadas, aparentemente violada y con rastros de sangre. Esta vez, el asesino se ha pintado a sí mismo tras cometer el acto sexual-criminal; él es el protagonista, ya sin tapujos.

En el grabado titulado *Der Lustmörder (Selbstbildnis)* de 192,<sup>43</sup> Dix no se limita a ser el *voyeur* más o menos morboso que sólo mira y se excita, o el dibujante forense que detalla exhaustivamente los elementos del crimen. Ahora se implica hasta la medula, y no le importa autorretratarse y desvelarse sobre el cuerpo que le obsesiona hasta convertir la pintura

39. Otto Dix, *Lustmord* (Asesinato sexual), Carpeta "Tod und Auferstehung", 1922.

40. *Lustmord* (Asesinato sexual), 1922. Óleo: presuntamente destruido.

41. Otto Dix, *Lustmord* (Asesinato sexual), 1922. Acuarela.

42. Otto Dix, *Scene I, Mord* (Asesinato), 1922. Acuarela.

43. Otto Dix, *Der Lustmörder (Selbstbildnis)* El asesino sexual (autorretrato), 1920. Grabado: presuntamente destruido.

en un crimen y al pintor en un criminal. Tal vez se interroga a sí mismo, como Bataille en *L'art, excercice de cruauté* (El arte, ejercicio de crueldad).

Este grabado se basa en su óleo también titulado *Der Lustmörder (Selbstbildnis)*, 1920<sup>44</sup>. El artista se retrata como un asesino sexual arrebatado por un éxtasis homicida, sus manos esgrimen un cuchillo y miembros mutilados dispersos a su alrededor. El *Lustmörder* desvela su secreta repulsión contra la mujer enardecedora; siente temor de no poder penetrarla, pero sobre todo, a que otros hombres se burlen de su falta de virilidad. De nuevo el ser dual, el *Januskopf* de Dix se desvela: el artista se identifica tanto con el asesino que deja sus propias huellas digitales ensangrentadas en el lienzo. En esta obra Dix parece poseído por el espíritu de Jack, o realmente se siente tan cercano a él como para plasmar la visión del frenesí homicida de un *lustmörder* auténtico. De nuevo, Ressler nos traza el perfil de Jack:

"Durante sus crímenes demostraba interés particular por las piezas anatómicas. En efecto, mutilaba a sus víctimas con el bisturí y se llevaba a su casa "pedazos todavía ensangrentados que aumentaban su monstruosa colección" [...] El informe del médico forense decía: "Nos encontramos ante la carnicería de un anatomista del que diríamos que se había vuelto loco [...], pero parece seguro que el asesinato, la mutilación y su comportamiento posterior representaban para él algo equivalente al acto sexual"<sup>45</sup>

En el cuadro de Dix todos los fragmentos del cuerpo femenino bailan una danza macabra, como si un cirujano demente hubiera caído en un delirio que le había conducido al crimen, influido sin duda por el erotismo de la sala de autopsias y los informes forenses ¿Acaso esa imagen brutal es el exutorio<sup>46</sup> que le descarga la pulsión de muerte?

Como Freud no dejó de señalar, incluso las peores pesadillas aspiran al cumplimiento de un deseo<sup>47</sup>. El carácter fantasmático de las escenificaciones y/o simulacros del crimen de las pinturas de Dix nos remiten al estado entre vigilia y pesadilla donde todo es posible, desde la perturbación del acto cometido hasta la síntesis lógica de la narrativa gráfica. Así pues, ¿Se le puede reprochar a un artista que pinte el cuadro de un asesinato con sangre? ¿Se le puede pedir que omita los detalles más cruentos de una evisceración? ¿Se le puede censurar por representarse como el protagonista ejecutor de los asesinatos sexuales?

44. Otto Dix, *Der Lustmörder (Selbstbildnis)* El asesino sexual (autorretrato), 1920. Óleo. En paradero desconocido; presuntamente destruido.

45. Descripción de los asesinatos de Jack The Ripper en *Dentro del monstruo...* Op. cit., p. 98.

46. Exutorio: Úlcera abierta artificialmente para producir una supuración curativa.

47. Freud en *La interpretación de los Sueños*, citado por Didi-Huberman, Georges; Op. cit., p. 97.

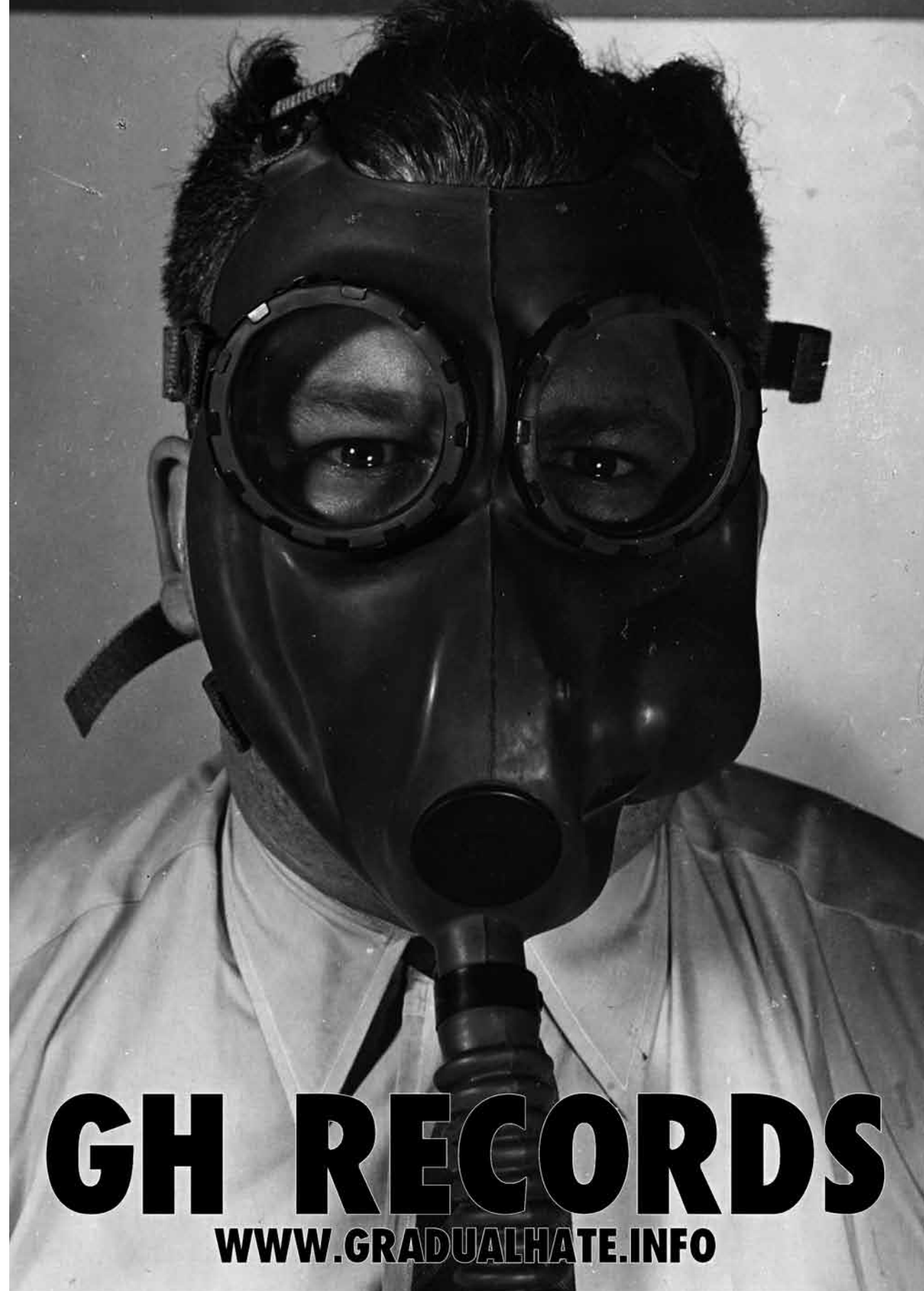
La voluptuosidad del asesino sádico es lo que destacó Ilse Fischer en el retrato escrito que realizó de Dix en 1922: ¿Comprendéis ahora la atrocidad de sus cuadros de crímenes sexuales?<sup>48</sup>

### Referencias Bibliográficas:

- Aliaga, Juan Vicente; *Orden Fálico. Androcentrismo y violencia de género en las prácticas artísticas del siglo XX*, Akal. Arte Contemporáneo, Madrid, 2007.
- Brooks, Louise; *Lulú en Hollywood*, Ultramar Editores, Barcelona, 1984.
- Cortés, José Miguel G.; *Orden y Caos. Lo monstruoso en el Arte*, Anagrama, Barcelona, 1997.
- De Quincey, Thomas; *Del Asesinato considerado como una de las Bellas Artes*, Alianza Ed. Madrid, 1994.
- Didi-Huberman, Georges; *Venus rajada*, Editorial Losada, Madrid, 2005.
- Dijkstra, Bram; *Ídolos de Perversidad. La imagen de la mujer en la cultura de fin de siglo*, Debate, Madrid, 1994.
- Gordon, Mel; *Voluptuous Panic. The Erotic World of Weimar Berlin*, Feral House, Los Angeles, 2006.
- Grosz, George; *Un sí menor y un NO mayor*, Anaya & Mario Muchnik, Madrid, 1991.
- Kracauer, Siegfried; *From Caligari to Hitler: A Psychological History of the German Films*, Princeton University Press. Princeton, New Jersey, 1947
- Regis, Michel ; *La peinture comme crime ou la part maudite de la modernité*, Réunion des Musées Nationaux, París, 2001.
- Musil, Robert; *El Hombre sin Atributos*, Anagrama, Barcelona, 1988, p. 176.
- Palacios, Jesús; *Psychokillers. Anatomía del asesino en serie*, Ed. Pandemonium, Madrid, 1998.
- Pilar, Pedraza, Pilar; *Máquinas de Amar. Secretos del Cuerpo Artificial*. Valdemar, Madrid, 1998.
- Ressler, Robert K.; *Dentro del monstruo. Un intento de comprender a los asesinos en serie*, Alba Editoria, S. L., Barcelona, 2003.
- Stevenson, Robert Louis; *El extraño caso del Dr. Jekyll y Mr. Hyde*, Club Internacional del Libro, Madrid, 1984.
- Tatar, Maria; *Lustmord. Sexual Murder in Weimar Germany*, Princeton University Press, Princeton, New Jersey. 1995.
- Wedekind, Franz; *Lulú. Espíritu de la tierra y La Caja de Pandora*, Ediciones Cátedra, Madrid, 1993.
- Walkowitz, Judith; *La ciudad de las pasiones terribles. Narraciones sobre peligro sexual en el Londres victoriano*, Feminismos, Ediciones Cátedra, S.A. Madrid, 1999.



48. Ilse Fischer, texto incluido en Lorenz, Ulrike: *Otto Dix*. Fundación Juan March. Editorial de Arte y Ciencia S.A. España. 2006, p. 162.



**GH RECORDS**  
**WWW.GRADUALHATE.INFO**