

I'M JUST DRAWN THAT WAY. CUERPOS MALVADOS

IRENE MARINA PÉREZ MÉNDEZ

RESUMEN: ¿Existe una anatomía de lo malvado? Heredera de la mujer fatal de la plástica finisecular, la *femme fatale* cinematográfica se postula como arquetipo perfectamente asentado en el imaginario colectivo como epítome de la maldad femenina histórica. El mito de la mujer fatal es también el mito de la mujer rebelde, pero mucho más la historia de una cuidadosa construcción masculina, interesada en mostrar la realidad femenina a la luz de dos supuestos antagónicos: la buena y la mala mujer. El propósito del presente trabajo es desentrañar los misterios de la maldad femenina cinematográfica a través de dos ejemplos concretos, *La dama de Shanghái* (Orson Welles, 1947) y *Metrópolis* (Fritz Lang, 1927) potentes y con múltiples lecturas, demostrando que, efectivamente, a las malvadas, *las dibujaron así*.

Solía pensar en mi cuerpo como un instrumento de placer, o un medio de transporte, o un utensilio para el cumplimiento de mi voluntad.

Ahora el cuerpo se las arregla por sí mismo de un modo diferente. Soy una nube solidificada alrededor de un objeto central, en forma de pera, que es duro y más real que yo y brilla en toda su rojez rodeado por una envoltura translúcida. Dentro hay un espacio inmenso, oscuro y curvo como el cielo nocturno, pero rojo en lugar de negro.

Margaret Atwood, *El cuento de la criada*.

Alteridad manifiesta (por protésica), misterio y perdición, el cuerpo femenino se construye en oposición al masculino a partir de un fragmento que por ínfimo anuncia su futura irrelevancia. Su existencia física se limita históricamente al complemento necesario, pero circunstancial, del sujeto, masculino singular.

La dimensión corporal de la feminidad se asienta en unos presupuestos tan básicos como antagónicos y que cimientan toda la producción artística occidental: la buena y la mala mujer.

La mujer nodriza y la mujer fatal; cuerpos pasivos y activos, dominados y libertinos, conscientes o no de su sexualidad. En este sentido, la génesis del arquetipo de la mujer fatal en la segunda mitad del siglo XIX no vino sino a confirmar los mayores temores del burgués finisecular: la mujer tiene, a pesar de todo, una maldad innata, bestial y a todas luces letal. El cuerpo de la bella e inerte Ofelia había terminado por despertar de ese estado comatoso al que se le había sometido en la fetichización del sueño; primero postrada; entregada después en sugerentes posturas al descubrimiento de una geografía corporal prohibida, su histerismo devino en la constatación de una necesidad sexual que amenazaba los cimientos del hogar y de la raza, pero que pronto supo reconducirse en la creación de una imaginaria moralizante en la gran pantalla.

1. De la construcción y del control

Cuando Ann Kaplan se preguntaba si la mirada cinematográfica era necesariamente masculina (Kaplan, 1998a: 49), constataba una premisa en cualquier caso clave en el estudio de la Historia del Arte en general: la imposibilidad de identificación femenina en los mismos términos que la masculina.

La narración cinematográfica presenta una continuidad total con el discurso misógino plástico y literario que durante la centuria decimonónica se había afanado en la construcción arquetípica de una mujer ideal, y su contrapartida perversa, la mujer bestial, demoníaca, malvada y *fatal*. De esta suerte, los resortes sociales patriarcales que estructuraron la disciplina artística como terreno vetado a la mujer, de acuerdo a un sistema excluyente de enseñanza, mecenazgo, crítica y creencia en la genialidad (Nochlin, 1971), se trasladan al campo fílmico en el que el binomio director-actriz, sustituye a las relaciones artista-modelo de la plástica.

Como novedad, el cine incorpora dentro de la estructura dominante la figura del espectador como parte activa, en quien se vuelcan toda una serie de estímulos visuales con objeto de producir(le) satisfacción. El placer de mirar (escopofilia), invadiendo sin ser visto un mundo privado (voyeurismo), confabulan en un espacio alterado para producir la mejor afinidad con la experiencia onírica. Así, el oscurecimiento progresivo de la sala es apreciado por el espectador – que ha

aceptado ese contrato de fabulación¹ – como el cierre de párpados preludio del ensueño. Aislado de cualquier referencia espacio-temporal, y desconectado también del resto de asistentes en un limbo hermético bombardeado ininterrumpidamente por el flujo de estímulos audiovisuales, el espectador cinematográfico es reconducido desde la pasividad voyeurística del *Peeping Tom* a la acción integral del durmiente a través de un potente sistema de identificación vicarial.

En este sentido, es posible rastrear las relaciones del binomio artista-modelo/director-actriz en la creación mítica de Galatea a manos de Pígalión, que encuentra en el espacio cinematográfico un terreno fértil², en el que la mirada construye y destruye de manera recurrente merced a las pretensiones del director y protagonista en la creación de prototipos de feminidad, a su vez tremendamente sustanciosos para el espectador.

El mito clásico habla de un rey de Chipre, Pígalión, quien ante el amor no correspondido de Afrodita esculpe una imagen de marfil de una bella mujer – suponemos reflejo de ésta –, a la que finalmente la diosa confiere vida en un arrebatado de misericordia. La mujer, *objeto inanimado* se vivifica como ideal último de los deseos de un demiurgo desesperado que la viste de joyas y caricias, esperando que el níveo marfil se torne carne tierna y cálida³.

Un sobresalto similar al de Pígalión ante el despertar de Galatea debió de sufrir el detective Eddie Valiant (Bob Hoskins), ante la voluptuosa interpretación de *Why don't you do right* por un dibujo más que animado en *¿Quién engañó a Roger Rabbit? (Who framed Roger Rabbit?, Robert Zemeckis, 1988)*. La fantasía masculina definitiva se concretó en una mujer de proporciones imposibles y curvas

¹ «En el sueño, tanto como en el cine, lo insólito, lo ilógico y la violación de las leyes naturales resultan perfectamente aceptables, dentro de las convenciones de cada género». (Gubern, 1979: 23).

² «Mucho antes del contacto físico, precediendo la manipulación primigenia que dará lugar al advenimiento de la diosa, el artista debe mirar a la modelo, aprehender sus formas con la fuerza de la mirada». (Vilageliu, 2005: 8-9).

³ «Pígalión sólo guarda en el corazón la imagen de una única mujer, la mujer de sus sueños, una mujer que debe ser casta y pura. Es entonces cuando decide esculpir una forma de mujer de un marfil de gran blancura [...] y empieza a hablarle, a decirle requiebros, adorna sus miembros con vestidura riquísima, joyas, anillos, zarcillos de perlas; finalmente la coloca en la cama. Cuando llega el día de la diosa, acude al templo y le ruega que esta mujer semejante a mi imagen pueda llegar a ser su mujer. La llama del fuego sagrado se inflama tres veces, señal de buen agüero. Pígalión se echa en la cama incontinente, la besa y al besarla nota que está caliente». (Vilageliu, 2005: 146).

vertiginosas, que aglutinaba la cabellera bermeja de poderío meduseo de Rita Hayworth, el peinado de Veronica Lake, la mirada de Lauren Bacall y la sugerencia de Vikki Dougan, con cierta voluntad caricaturesca. Un cóctel explosivo que recoge las referencias culturales de la fatalidad cinematográfica para ofrecer, instintivamente, la más sincera explicación a esa inherente vileza femenina: *I'm not bad. I'm just drawn that way.*

El cine suministra al mito su validez necesaria como espina dorsal de la inferioridad histórica del sexo femenino. Más allá de la fatalidad, la historia del celuloide ofrece, de hecho, multitud de ejemplos e infinitas posibilidades⁴ que prueban la vigencia del carácter performativo de la feminidad, desde la reducción de Audrey Hepburn o Julia Roberts en *My fair lady* (George Cukor, 1964) y *Pretty Woman* (Gerry Marshall, 1990), respectivamente, a los canales de la sofisticación, hasta la creación *ex profeso* de una Pandora truncada en *Metrópolis* (Fritz Lang, 1927).

Vértigo/De entre los muertos (*Vertigo*, Alfred Hitchcock, 1958) ofrece una de las mejores variantes del mito y su traslación a la construcción femenina – que podía interpretarse igualmente dentro de los esquemas de la feminidad fatídica – a través de la mirada – masculina⁵. La proyección del ideal de feminidad parte de las obsesiones de Hitchcock por un arquetipo cuidadosamente definido de mujer protagonista⁶, y de alguna manera se exorciza mediante la apropiación progresiva

⁴ El análisis de Pilar Pedraza, “Pígalión y las mujeres minerales”, *Dossiers feministes*, nº4 (2000), pp. 21-48, explora con suficiente riqueza diversas variantes de la elaboración masculina de la feminidad, con especial atención a los entresijos del relato de Ovidio que, por la extensión limitada, resulta imposible desarrollar con más precisión en el presente trabajo.

⁵ Como indica Laura Mulvey: «En *Vértigo* predomina la cámara subjetiva. Al margen de un *flashback* desde el punto de vista de Judy, la narración se teje en torno a lo que Scottie ve o deja de ver. El público sigue el crecimiento de su obsesión erótica y su consecuente desesperación desde el punto de vista del protagonista. El voyeurismo de Scottie es patente: se enamora de una mujer a la que sigue y espía sin hablar con ella [como un espectador prendado de la protagonista-estrella]. Su aspecto sádico es igualmente evidente: ha escogido (libremente, puesto que fue un abogado de éxito) ser policía, con las correspondientes oportunidades de persecuciones e investigaciones que ello le ofrece. El resultado es que sigue, vigila y se enamora de una perfecta figura de belleza y misterio femeninos». (Wallis, 2001: 375).

⁶ De un protagonismo especialmente curioso: «Prefiero a una mujer que no exhiba todas las armas de su sexo a la vez, una cuyos atractivos no vayan colgando por delante de ella [¿alusión a la Kim Novak que se jactaba de no llevar sujetador?]. Me gustan las mujeres que son también damas, que se muestran lo suficientemente reservadas como para mantener intrigado a un hombre. En el cine, por ejemplo, si una actriz quiere transmitir cierto atractivo sexual debe mantener una actitud

de James Stewart de una mujer de parecido en principio tan sólo aparente con la amada muerta. En el proceso de resurrección de la Galatea ideal interviene una indiscutible pulsión necrófila, reforzada por el artificio cromático que envuelve a Madeleine en un aura a la vez tenebrosa y sugerente⁷ [Fig.1], pero al mismo tiempo se advierte el anhelo del protagonista por moldear a una Kim Novak callejera de apariencia mucho más feroz que la recatada y elegante Madeleine. Para el protagonista, Judy no es más que un conveniente maniquí que vestir y desvestir⁸ a placer hasta lograr el regreso del objeto de deseo perdido – del mismo modo que Kim Novak es para Hitchcock otra rubia más que moldear de acuerdo a sus rigurosos estándares⁹; por ello la constatación del engaño es doblemente decepcionante: sus esfuerzos como demiurgo se han probado estériles, hasta el punto de cuestionar la existencia de la propia amada. Por otro lado, ¿quién ejerció verdaderamente el control en esta espiral de apariencias?

ligeramente misteriosa. Cuando un hombre la aborde, el público debería preguntarse si ella tiene la intención de apartarse de él o de arrancarle la ropa». (Garrido Hornos, 2011).

⁷ «Usted recuerda que, en la primera parte, cuando James Stewart seguía a Madeleine en el cementerio, los planos de ella la hacían bastante misteriosa, pues los rodamos a través de filtros de niebla; conseguíamos así un efecto coloreado de verde por encima del brillo del sol. Más tarde, cuando Stewart encuentra a Judy, la hice residir en el Empire Hotel en Post Street porque hay en la fachada de este hotel un anuncio de neón verde, que parpadea constantemente. Esto me permitió provocar de manera natural, sin artificio, el mismo efecto de misterio sobre la muchacha, cuando sale del cuarto de baño; está iluminada por el neón verde, vuelve verdaderamente de entre los muertos. Luego se encuadra a Stewart que la contempla y de nuevo a la muchacha, pero esta vez filmada normalmente, pues Stewart ha vuelto a la realidad. Sea como sea, James Stewart ha sentido durante un momento que Judy era la misma Madeleine y se siente aturdido». (Truffaut, 1967: 255).

⁸ «Todos los esfuerzos de James Stewart para recrear la mujer, cinematográficamente son presentados como si intentara desnudarla en lugar de vestirla. Y la escena que más me interesa es cuando la muchacha se vuelve después de haberse teñido de rubia. James Stewart no está completamente satisfecho, porque no se ha peinado el cabello formando un moño ¿Qué quiere esto decir? Quiere decir que está casi desnuda ante él, pero todavía se niega a quitarse la braguita. Entonces James se muestra suplicante y ella dice “está bien, de acuerdo”, y vuelve al cuarto de baño. James Stewart espera. Espera que ella vuelva desnuda esta vez, dispuesta para el amor». (Truffaut, 1967: 254-55)

⁹ En su entrevista con Truffaut, el director explica condescendiente cómo la actriz había llegado con un montón de ideas inútiles para el film en su cabeza: «fui a ver a la señorita Novak a su camerino y le expliqué qué trajes y qué peinados debía llevar: los que había previsto desde hacía varios meses». En efecto, la apariencia que había elegido para Vera Miles, la intérprete escogida en un principio.



Figura 1. La aparición fantasmal de Madeleine en el cuerpo de Judy.

Existen, sin embargo, dos ejemplos reseñables en su tentativa de construir un ideal femenino, en este caso adscrito ya directamente a los límites de la mujer fatal consciente de sus actos malignos, con reminiscencias de los disfraces bíblicos y mitológicos originales. *La dama de Shanghái* (*The Lady From Shanghai*, Orson Welles, 1947) y *Metrópolis* exploran las posibilidades de la invención de la mujer dentro y fuera de la narración fílmica, con una simbología mucho más específica en el caso de la obra de Fritz Lang pero igualmente evocadora en la narración marina de Welles. En ambos casos es posible comprobar la trascendencia del personaje femenino como verdadero edificante de toda la trama, y constatar a su vez la permanencia del mito de Galatea en los lugares más insospechados.

2. *La dama de Shanghái* (*The Lady From Shanghai*, 1947). Desmontando a Gilda

Una de las múltiples lecturas que admite *La dama de Shanghái* nos lleva, precisamente a un discurso sobre la fatalidad y el estrellato especialmente prolijo, construido sobre una historia más que caótica, que gravita en torno a la mujer aún envuelta en la mística de la alteridad presupuesta a su sexo; misterio el suyo que estructura una narración a ratos inverosímil acerca de la experiencia de un hombre en el intento de desentrañar – y controlar – al personaje femenino.

Siguiendo las premisas de Ann Kaplan, el filme muestra un mundo insólito, por ajeno, al protagonista y espectador masculinos, que permite su aletargamiento

hasta las revelaciones del desenlace. La narración en off no tendría, así, el mismo poder de conducción sobre una espectadora que hubiese descartado la identificación con el protagonista, Michael O'Hara, y para la que el personaje principal, Elsa Bannister, anuncia turbios matices desde las primeras imágenes¹⁰. Nos hallamos en los límites de un universo femenino, a la vez pantanoso, sórdido y exótico. Preside la divina Rita Hayworth, revestida de toda una simbología que clama su filiación con la Circe homérica, al tiempo hechicera, sirena y maestra de la



pantomima. La nueva empresa de Ulises consistirá en desvelar y aniquilar a la bruja; la del director: destruir la máscara utópica de la estrella.

La construcción de una feminidad determinada parte, en el film de Orson Welles, de la destrucción de una imagen anterior, la de *Gilda* (Charles Vidor, 1946), que se mostraba igualmente falsaria, como él mismo había comprobado durante su matrimonio con la estrella. González Requena habla de *La dama de Shanghái* en términos de *performance* de un complejo maderamen de asuntos económicos y personales que sobrevuelan una producción

complicada desde el principio. La analogía de la precaria situación matrimonial entre Welles y Hayworth adquiere toda su validez si pensamos en la construcción de Elsa Bannister como la destrucción de Gilda, en un proceso inverso de la Galatea cándida y vigorosa hacia una diosa gélida e inaccesible.

Figura 2. Rita Hayworth con sus rizos en la mano en el proceso de cambio estético para *La dama de Shanghái*. Welles convocó a la prensa para que asistiera a tan peculiar metamorfosis. Fuente: <http://www.gettyimages.es/>

de Elsa de Gilda, en un cándida y e inaccesible.

Welles hizo de la quiebra de un mito una actuación desafiante y terminó de un tijeretazo la devoción hacia su esposa [Fig.2].

¹⁰ «La labor del héroe consiste en descubrir la verdad sobre ella, una verdad que se le escapa constantemente, a él y, por tanto, al espectador, puesto que nos encontramos en su misma perspectiva [...] pero la espectadora puede ser capaz de evitar ciertas posiciones si no necesariamente se identifica con Michael O'Hara. Es decir, la mujer espectadora puede ser la única que perciba la separación que se crea en la película entre la voz en *off* masculina y la imagen femenina». (Kaplan, 1998a: 119-120).

La Rita Hayworth que [Welles] conoció constituyó toda una sorpresa para él. Aunque era punto por punto la fulgurante belleza que había imaginado, se dio cuenta en seguida de que también era muy diferente de la tentadora Circe que esperaba. “Toda aquella imagen perversa, en plan Gilda, era completamente falsa” diría Welles a propósito del símbolo que *La pelirroja* y *Sangre y arena* habían plasmado en la imaginación del público. “Era un papel, una interpretación total; como Lon Chaney haciendo de hombre-lobo. Nada que ver con ella. Su erotismo era de otra clase. Aquello lo hacía bien porque le corría la sangre gitana por las venas. Pero su cualidad básica era la dulzura. Poseía una esencia riquísima, muy interesante y a la vez el polo opuesto de lo que suelen ser las estrellas de cine. (González Requena, 2013: 104).

Ella no se parecía a Gilda, a la Lucrecia Borgia que había imaginado a propósito de sus roles en el cine y sugerentes portadas en revistas; cortar sus rizos ígneos y teñirlos de frío platino delante de una multitud de fotógrafos era el primer paso para compartir su decepción al poseer a la mujer más deseada de Hollywood, y construir sobre sus escombros la verdadera fantasía estelar que proyectaba la industria.

La transformación de Rita Hayworth ilustra a la perfección las tres significaciones nucleares que destila el mito de Galatea: mujer ideal como creación del hombre frente a las viciadas mujeres reales; mujer como símbolo de la creatividad del artista; mujer como talismán con sentido apotropaico¹¹. En *La dama de Shanghai* el ideal femenino es creado por Welles ante las discordancias entre Rita y Gilda; simboliza igualmente todo un proceso creativo en relación a la invención de un personaje femenino inolvidable a manos del incomparable genio masculino; implica, por encima de todo, la gran revancha de director sobre Hollywood¹², sometiendo a su voluntad a su diosa del amor. La posesión de Rita por parte de su, por entonces, aún marido es total si pensamos en *La dama de Shanghai* como el último refugio de un idilio que sobrevivió tan sólo dos meses tras el rodaje del film. Es reconocida, además, la habilidad de Orson Welles para el trabajo con

¹¹ «Mujer ideal como creación del hombre. La mujer real es imperfecta; la mujer simboliza el trabajo creativo del artista; la mujer como talismán: protege al hombre y éste se aprovecha de su poder reteniéndola». (Vilageliu, 2005: 146)

¹² Como advierte Marta Belluscio, Welles usó la celebridad de su mujer para su beneficio, con un rodaje infame por su presupuesto desorbitado y los constantes caprichos del director díscolo. (Belluscio, 1996: 232)

sus actores, a quienes arropaba y animaba con auténtica fascinación. En palabras de Bogdanovich: «En esencia estás haciendo lo que quiere, pero te maneja de un modo tan natural y es tan generoso en sus halagos y te anima tanto a ser tú mismo que lo que sale es una combinación de ti mismo y de lo que quiere Orson» (González Requena, 2013: 99).



Figura 3. Rita Hayworth/Elsa Bannister al mando de la embarcación Circe

En *La dama de Shanghái* toda la atención de Welles se dirige a su mujer y la invención del microcosmos donde, como Circe, ejerce su jurisdicción fatal. El análisis realizado por Ann Kaplan a propósito de la metáfora racial en *La dama de Shanghái* y *La mujer pantera* (Kaplan, 1998b: 183-202), permite observar ese universo de pesadilla recreado en los entornos de California, México y San Francisco como propios de un exotismo constitutivo de la *femme fatale*, de hecho, venida de lejanas tierras de oriente.

Las localizaciones exóticas aluden, de un lado, y como esgrime Kaplan, a los estereotipos culturales de ese atavismo cruel y salvaje, referenciado tanto en el transcurso del peculiar picnic celebrado a instancias de Elsa Bannister, como en la escenificación de la tienda china, para cuya preparación se previó la inclusión de multitud de espeluznantes elementos¹³. Pero nutren igualmente la figuración de la

¹³ El estereotipo habitual de la cultura china y su peculiar relación con el reino animal se especifica en el *atrezzo* listado para la escena de La tienda china: 2 lagartos disecados grandes; 4 pieles de víbora;

mujer exótica como ente sospechoso, que habla un lenguaje desconocido e incomprensible en su paso por un barrio, Chinatown, especialmente misterioso, y que en su rareza incumple la premisa de la maternidad¹⁴ con un carácter independiente y resuelto, manifiesto en su dominio de cada uno de los planos: la corona de Elsa es la gorra de capitán; es ella quien lleva el timón (González Requena, 2013: 87) [Fig.3].

Toda la imaginería volcada para la tipificación de esa exótica turbiedad gravita en torno a la simbología animal como perfecta analogía de un primitivismo maligno. Regresamos a los parámetros de la mujer fatal como regidora de un mundo bestial y primario que la



plástica finisecular bien había explotado en imágenes como *Circe ofreciendo la copa a Ulises* (1891), donde Waterhouse representó a la hechicera en todo su esplendor fatídico: altiva, tentadora y entronizada en un fiero entorno. En este caso un universo amenazante para los marineros que Elsa percibe con desdén señorial,

Figura 4. *Sonia de Klamery (echada)* (c.1913), Hermen. Anglada Camarasa, Madrid, MNCARS. Fuente: <http://www.museoreinasofia.es>

sugiriendo su trono animal, su parentesco con la violencia consustancial a la naturaleza, en cierto modo como una Sonia de Klamery [Fig.4] revisionada, mucho más maligna – y rubia – pero que se funde igualmente con el escenario selvático. Una auténtica pantera:

Envuelta en su lujosa piel, perfumada, solitaria y virtuosa, y al mismo tiempo cruel y lasciva, la pantera es una aristócrata. Su perfil [...] nos sugiere el carácter dionisiaco de la fiera que se oculta en su misteriosa sexualidad, bajo un disfraz humano, cariñoso y retraído (Pedraza, 2002: 62).

2 tarros de serpientes; 4 aletas de tiburón desecadas; 1 cráneo humano. En definitiva, toda clase de elementos que un occidental considera tan extravagantes como repulsivos. (Kaplan, 1998b: 200).

¹⁴ Su faceta no maternal se remarca con especial énfasis cuando Elsa es llamada a testificar en el juicio, repitiendo que el matrimonio no tiene hijos. En definitiva: «both the fact that she does not have children and her connection to the Chinese community are, however, central to the unconscious level of the film. Not only is she unnatural as a woman; she is also unnatural in being close to the Chinese». (Kaplan, 1998b: 198).

Los entornos claustrofóbicos, surrealistas y difusos, materializan todas las cavilaciones del cine negro; atmósfera asfixiante que en el apartado formal se traduce en el filme de Welles en primeros planos de rostros agobiados, velados por sudores tan sórdidos como fríos, en un contexto aparentemente abierto por su localización marítima. El peso del calor paradisíaco envuelve incómodo a cada uno de los personajes masculinos, en su travesía paralela a la pesadilla tropical de Marlow en el curso del Congo. El corazón de las tinieblas es el corazón de Elsa, que controla caprichosa los apetitos de sus pretendientes con su melodiosa voz de sirena, pero gobierna sobre los océanos como una divinidad marina aun en los límites constreñidos del acuario (González Requena, 2013: 93). Entre sístole y diástole O'Hara queda enjaulado como una fierecilla domada por la hipnosis de una Circe en todo su esplendor [Fig.5].



Figura 5. Elsa intentando conseguir que O'Hara se delate antes del juicio por la muerte de Grisby.

Únicamente la destrucción de lo aparente, de los reflejos falaces desdibujados por la bruma del opio, terminarán con el hechizo de la maga y, al mismo tiempo, con los anhelos de reconciliación de la propia Rita Hayworth.

La demolición del santuario de Gilda se llevó a cabo en un escenario cuidadosamente compuesto para tal ceremonia – que consumió la quinta parte del

presupuesto establecido para la decoración¹⁵– que dilataba hasta lo hiperbólico los recovecos del delirio ocasionados, por supuesto, por la *femme*.

3. *Metrópolis* (1927): Una Salomé revisitada

Si en *La dama de Shanghái* la construcción de la mujer se observaba desde la perspectiva más hitchcockiana del vaciado de las formas femeninas de la actriz en un molde preciso, en *Metrópolis* asistimos a la fabricación primaria de una *femme fatale*. Una mucho más peligrosa por la sofisticación de su disfraz, de materiales innovadores que se prestan a una mayor ductilidad (por las posibilidades de customización que presentan) que la carne blanda y efímera.

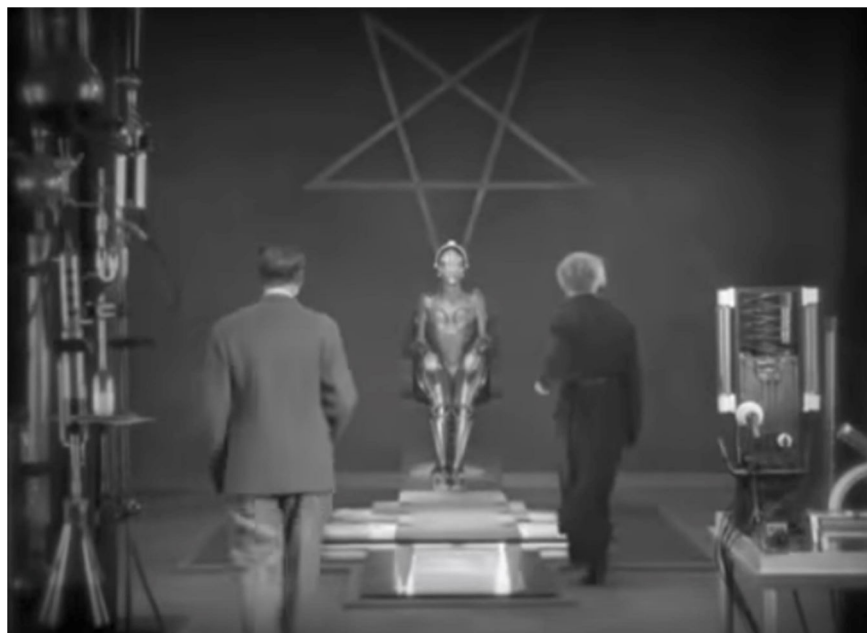


Figura 6. La autómeta previa humanización en el laboratorio de Rotwang, entronizada bajo un pentáculo ritual.

La estética de la autómeta proporciona, en general, la mejor representación de la cosificación de la mujer, desarrollada dentro de un discurso que tiene en los maniqués surrealistas y futuristas los cimientos básicos del binomio objeto-mujer.

¹⁵ «El interior del teatro se reconstruye en estudio de un modo más trivial y se acuerda, por imposición de Welles a la producción, que la compañía del Mandarin Theatre represente una obra que será la que dé al episodio su halo de amenazante extravagancia. En cuanto al interior del parque de atracciones [el exterior se rueda en el lugar mismo, Whitney's Playland-at-the-Beach] éste requiere en exclusiva una quinta parte del presupuesto de decoración establecido: 8000 dólares para el pasillo del terror; 6000 para la habitación de los espejos deformantes en la que Michael debe mantener el equilibrio sobre una plataforma doble que gira sobre sí misma y en direcciones opuestas; 4500 dólares para el laberinto de espejos; 4000 para la "Sala Caligari"». (Berthomé y Thomas, 2007: 135)

Las premisas del teatro sintético futurista son ilustrativas del deseo masculino de perpetuación de la raza a través de la tecnología, desestimando el crisol uterino en favor de una creación en la que únicamente intervienen hombre y máquina (Pedraza, 2011: 2). Concepción aséptica mucho más pura, sobria y funcional que la intermediada por la gestación materna.

En *Metrópolis* se conjugan, de este modo, el temor y las virtudes de la máquina que atraviesan el pensamiento del siglo XX¹⁶ y se filtran a nuestra centuria en las diatribas sobre la inteligencia artificial. Sin embargo, el aliciente maquinista actúa en el caso de la creación del robot mujer como carcasa actualizada de la maldad femenina, aumentando el repertorio iconográfico que en el Simbolismo utilizaba la envoltura fantástica de los seres más inverosímiles, para revestir a la nueva Venus no ya con pieles sino con los nuevos materiales industriales, como una Juana de Arco armada de metal que eventualmente deberá arder en la hoguera purificadora como la bruja que siempre es – en este sentido, el destino final del robot María quedaba prefigurado en el pentagrama cabalístico que decora la pared ante la que se muestra la autómeta [Fig.6] – . El travestismo es sutil pero eficiente, y se explica por la adecuación secular al fondo-contexto sobre el que emergen estas imágenes (Pedraza, 2011: 4). A este respecto, la escenografía metropolitana sugiere una interesante lectura de la oposición magia-ciencia que rige la ciudad y que queda explicitada en la arquitectura funcionalista de la urbe, frente a los perfiles siniestros del laboratorio de Rotwang¹⁷, cuyo poderío chamánico queda ligado al goticismo fantástico y delirante del expresionismo alemán, para Kracauer epifanía del nazismo ulterior¹⁸.

¹⁶ Pilar Pedraza expresa la dicotomía de la máquina a través de la oposición ideológica del expresionismo centroeuropeo, espoleado por el terror gótico de Mary Shelley y su *Moderno Prometeo* o el relato epistolar que ETA Hoffman narra en *El hombre de arena* – ambas obras gravitan en torno a la amenaza del doble robótico y se traducen en un temor ludita –, y la vanguardia futurista y constructivista que rompe definitivamente con la herencia del romanticismo. (Pedraza, 2000: 97).

¹⁷ «El laboratorio de Rotwang es heredero de la iconografía y la mitología romántico-expresionista. El sabio vive y trabaja en una casa gótica que parece aplastada entre rascacielos, coronada por un tejado puntiagudo. Su aspecto no sólo es extravagante sino también siniestro. [...] El laboratorio mismo no es moderno, sino una mezcla de gabinete de alquimista con toques futuristas» (Pedraza, 2000: 88)

¹⁸ El autor advierte en el paroxismo ornamental de Lang en *Metrópolis* un ejercicio de pomposidad innecesaria y epitelial, signo alarmante de la vitalidad alemana. (Kracauer, 1985: 143).

¿Cómo expresar de manera contundente – si bien esta lectura sólo ha sido contemplada desde el análisis crítico de Pilar Pedraza – la dicotomía del progreso tecnológico? Thea von Harbou recurre a la misógina y decimonónica novela *La Eva*



Figura 7. El robot Parodia sobre la bestia de las siete cabezas como presagio apocalíptico.

futura, de Villiers de l'Isle Adam (1886) para concebir su robot,

Parodia o Futura. En la novela, el ingenio de Edison permite la construcción de una perfecta muñeca que vendría a complementar a la novia de su amigo, revistiéndola de exacta apariencia a ésta, con la salvedad de incluir en sus entrañas mecánicas «horas y horas de grabación de poemas, pensamientos y diálogos de insignes artistas, es decir, de hombres» (Pedraza, 2000: 69). En cualquier caso, la sustitución nunca sería efectiva por la necesidad de esa esposa ideal y su papel como receptáculo de la progenie – del hombre –. La exigencia de la autómatas presagia, en todo caso, los juguetes masturbatorios de nuestro tiempo: una enorme variedad de cuerpos hinchables que libran al hombre de la humillación del prostíbulo (Pedraza, 2000: 72).

Harbou repite de nuevo el esquema universal de la mujer buena, abnegada, rodeada de niños, cuyo nombre no podría ser otro que María, y la mujer fatal¹⁹ erotizada y construida como regalo envenenado para provocar la catástrofe de la ciudad. Su armazón metálico permite analogías para nada inconscientes con la figura de Pandora en su sentido más pragmático. Su estética, movimientos y actitudes remite en cambio a la perversa Salomé, y más aún a la ramera de Babilonia apocalíptica [Fig.7], sobre la bestia de siete cabezas en una de las pesadillas lúcidas de Freder. Si consideramos la ciudad de Metrópolis como trasunto

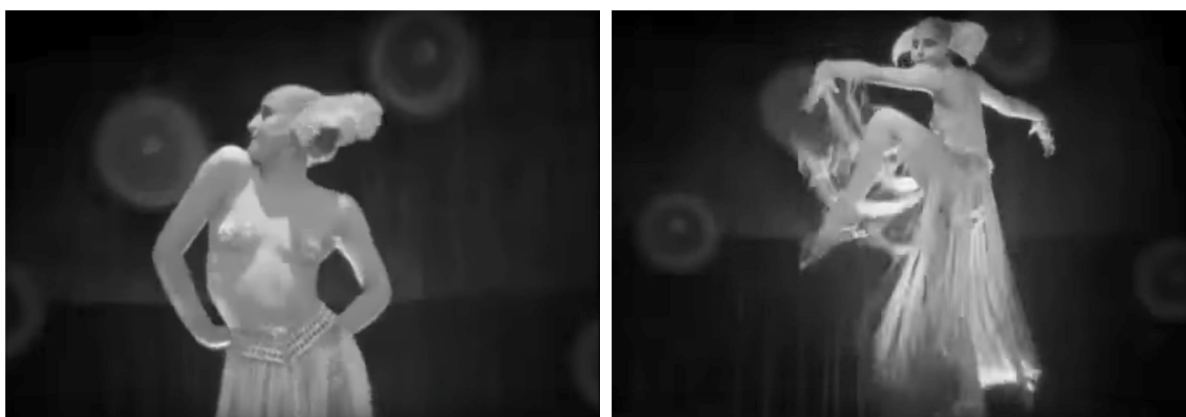
¹⁹ No obstante, resulta curioso «que esta quintaesencia de la mujer fatal sea mala incluso cuando es buena, y se la ponga en escena como una larva lucífuga, una vampira que no soporta la luz, cuando Rotwang la persigue con la linterna por las criptas de la ciudad subterránea». (Pedraza, 1996: 172).

de la urbe babilónica, esclavista, opulenta y hedonista en su funcionamiento²⁰, la denuncia de sus pecados se vuelve mucho más evidente a través de la figura femenina cuyo poder totémico, simbolizado en la colosal efigie de Hel, debe remitir.

Si conceptualmente la robot Parodia o Futura agrupa la fascinación y el temor de los iconos expresionistas del Golem de Wegener y el Cesare de Robert Wiene²¹, emulando, incluso, un maquillaje que destaca los ojos enloquecidos, ventana al alma, las reminiscencias con la asesina del bautista son aún mayores.

Como Salomé, el *doppelgänger* de María ejecuta un baile insinuante, geométrico, de convulsiones rítmicas y un frenesí marcadamente sexual [Fig.8]. Cincuenta años antes, en el relato *Herodías* publicado en 1877 dentro de la obra *Tres cuentos*, Flaubert hablaba así de la danza de Salomé:

Sus actitudes expresaban suspiros, y toda su persona tal languidez que ya no se sabía si lloraba a un dios o se moría en su caricia. Con los párpados medio cerrados, torcía la cintura, balanceaba el vientre con ondulaciones de ola, hacía temblar sus dos senos y su rostro permanecía inmóvil y sus pies no se detenían. Bailó como las sacerdotisas de la India, como las nubias de las cataratas, como las bacantes de Lidia. Se volvía a todos los lados como una flor agitada por la tempestad. (Bornay, 2004: 190).



²⁰ Una de las primeras escenas presenta los bellos Jardines Eternos – ¿los jardines colgantes de Babilonia? –, floridos, fantásticos y animados por bellas cortesanas alegres y delicadas, entregadas a las pasiones de los hijos de la aristocracia.

²¹ «El personaje doble de María y el robot que se confunde con ella resume dos de los tópicos temáticos del expresionismo: el de la mujer fatal y el de la animación de lo inorgánico, que es una de las formas de lo siniestro. La aberración que encierra este último consiste en la suplantación de la vida por la materia inerte por obra de un mago o un científico. Cuando la infusión de la vida proviene de un creador legítimo – Dios (Adán), un dios (Galatea) – no es terrorífica ni corruptora, pero cuando es el hombre quien, arrogándose prerrogativas divinas, se atreve a emular a la divinidad, comete un grave pecado de soberbia, además de atreverse a usar la magia, que es la única que puede ayudarle en su descabellado intento». (Pedraza, 2000: 82)

Figura 8. La danza robótica de Salomé.

La falsa María que aparece sobre una preciosista caja de música para ejecutar su baile erótico realiza, como atestigua la invitación de Rotwang, su presentación en sociedad ante los magnates de Metrópolis. Resulta curioso que la danza sea el modo más adecuado para engatusar a los hombres ante lo que en realidad no es una mujer sino un robot. Si la danza erótica se presupone atributo consustancial a lo femenino, las aseveraciones de Bram Dijkstra a propósito de Salomé alcanzan una importante relevancia: «la figura de Salomé compendiaba la perversidad inherente a las mujeres [por lo tanto, actúa como delegada del género femenino en su totalidad] incluso cuando permanecían vírgenes» (Dijkstra, 1994: 382). La virginidad es una característica inseparable de Salomé, pero también de María, sin pecado concebida y que concibe sin pecado. La María robótica, en tanto que doble, heredaría de la matriz su honra intachable²². En este sentido, la frialdad de la mujer frígida se encuentra simbolizada de un modo evidente en las gélidas entrañas metálicas del robot. Sus andares y movimientos frenéticos y convulsos – expresionistas en todo su sentido –, la conectan igualmente con el histerismo femenino, necesitado del coito catártico con el hombre, único capaz de insuflar la calidez necesaria para desalojar la frialdad inmanente al útero.

Junto a su virginidad, el disfraz residual de Salomé se explicita en una danza orgiástica que prefigura su destino en la hoguera, toda vez «las mujeres de sexualidad desenfrenada son peligrosas. Son seres maléficos y se parecen a las brujas, dotadas de vulvas insaciables» (Perrot en Moreno Fernández, 2015: 183-84).

Como añadido, estéticamente, la bruja metálica encarnada por Brigitte Helm presenta sugerentes puntos de conexión con la obra de Tamara de Lempicka [Fig.9]. Si, como comenta Pedraza, el caparazón robótico es «una armadura de líneas purísimas, futurista como una obra de Aarchipenko o Boccioni» (Pedraza, 2000: 75), el vocabulario marcadamente clásico, recurrente empero a la geometría de conos, cilindros y zig zags, con colores fríos y nítidos que beben de la formulación ingresca,

²² «Alguien que la ha visto, en la novela, dice que es: “Una mujer. Quizá doncella aún. No lo sé. ¿Puedes acaso imaginar un matrimonio con el hielo? Es inconcebible que ese ser se haya entregado a un hombre. Si hubiera de hacerlo se alzaría de los brazos del hombre, brillante y fría, en la horrible y eterna virginidad de los que no tienen alma». (Pedraza, 2000: 80).

característicos del estilo decó de Tamara de Lempicka, adquieren en la potente anatomía de la falsa María un perfecto reflejo.

Alejado de las manchas confusas de los impresionistas²³ y la deconstrucción iconoclasta del cubismo, Tamara definía su arte en términos de rebeldía y precisión. Un retorno a las formas pasadas que la catapultó al *Salon des Indépendants*, el *Salon d'Automne* y las mejores galerías de París. Se trataba, sin duda, de un estilo fascinante, que había retornado a la sencillez en un momento en el que



imperaba la destrucción. Una tendencia al orden asociada con demasiada frecuencia con el estilo depurado, clasicista y megalómano que adoptaron los fascismos europeos, y que contribuyó aún más a tildar su pintura de asequible, fácil, popular, alejada, como la obra de su mentor André Lhote, de los poderosos logros de los vanguardismos – ejecutados por hombres – de entreguerras.

Figura 9. *Autorretrato/Tamara en el bugatti verde* (1929), Tamara de Lempicka. Suiza, colección privada. Fuente: <http://www.delempicka.org/>

Las reminiscencias del estilo decó de Lempicka van más allá de la crisálida formal, y se aprecian igualmente en un repertorio de actitudes y expresiones del robot que reflejan la soberbia y poderío de una auténtica *femme fatale*, independiente y arrogante, inmortalizada a bordo de un bugatti verde que nunca poseyó.

²³ “Ya cuando era estudiante en Suiza – diría – no me gustaba la pintura de los impresionistas. Cézanne podría dibujar unas manzanas, pero las manzanas estaban mal dibujadas. Respecto a los colores, ¿por qué todo tan sucio? Cuando fui a Italia vi, de pronto, en todos los museos cuadros italianos del siglo xv. Me gustaron y pensé: ¿por qué? Porque eran tan claros, tan nítidos. El color era nítido, limpio. Los impresionistas pintaban más con la imaginación y no imitaban a la naturaleza. No pintaban bien. No se preocupaban de la técnica. Me dije a mí misma: son sucios. No son precisos. Tener en cuenta siempre la precisión. Un cuadro tiene que ser nítido y limpio”. (Lempicka, 1988: 53)

Epítome de la mujer moderna que domina la máquina, y que deviene en máquina en *Metrópolis*. Que utiliza su sexualidad como supervivencia en un mundo masculino – regido en la urbe aparentemente avanzada de Metrópolis por los instintos más primarios – que la desestimó por considerarla déspota, promiscua, aristócrata y frívola.

Velocidad, belleza y poder. La mejor actualización de la perversidad femenina.

4. Bibliografía

BELLUSCIO, Marta (1996): *Las fatales: ¡Bang! ¡Bang!*, Valencia: La Máscara.

BORNAY, Erika (2004): *Las hijas de Lilith*, Madrid: Cátedra.

DIJKSTRA, Bram (1994): *Ídolos de perversidad: la imagen de la mujer en la cultura de fin de siglo*, Madrid: Debate.

GONZÁLEZ REQUENA, Jesús (2013): «La dama de Shanghái», *Trama y Fondo*, nº33/34, pp. 75-137.

KAPLAN, E. Ann (1998a): *Las mujeres y el cine: a ambos lados de la cámara*, Madrid: Cátedra.

- (1998b): «The Dark Continent of Film Noir: Race, Displacement and Metaphor in Tourneur's *Cat People* (1942) and Welles' *The Lady From Shanghai* (1948). En KAPLAN (ed.) *Women in film noir*, London: British Film Institute.

KRACAUER, Siegfried (1985): *De Caligari a Hitler: una historia psicológica del cine alemán*, Barcelona: Paidós.

LEMPICKA FOXHALL, Kizette de (1988): *Pasión por pintar: el arte y la época de Tamara de Lempicka*, Madrid: Cátedra.

MORENO FERNÁNDEZ, Tomás (2015): *De Pandora a la Femme Fatale: Mitos, figuras y estereotipos de estigmatización femenina*, Dauro.

MULVEY, Laura (2001): «Placer visual y cine narrativo». En WALLIS, Brian (ed.): *Arte después de la modernidad: nuevos planteamientos en torno a la representación*, Madrid: Akal.

NOCHLIN, Linda (30 mayo de 2015): "Why have there been no great women artists?". Artnews. Recuperado de:

<http://www.artnews.com/2015/05/30/why-have-there-been-no-great-women-artists/> [28/05/2017]

PEDRAZA, Pilar (1996): «Las últimas ogresas, vampiras y muñecas». En SAURET, Teresa (coord.): *Historias del arte y mujeres*, Universidad de Málaga, Servicio de Publicaciones.

- (2000): *Metrópolis, Fritz Lang*, Barcelona: Paidós.
- (2002): *La mujer pantera, Jacques Tourneur (1942)*, Valencia: Nau Llibres.
- (2011): «La amante mecánica (vanguardia y máquina)», *Trama y fondo*, nº11.

TRUFFAUT, François (2010): *El cine según Hitchcock*, Madrid: Alianza.

VILAGELIU, Josep. M (2005): «La rebelión de la mujer biónica. A propósito de Pigmalión», *Revista Latente*, nº3, pp. 143-160.