

(d)

NUEVA CARNE Y REMAKE: ¹ LA MUJER PANTERA

PILAR PEDRAZA
Universidad de Valencia

En el imaginario postmoderno del último cuarto del siglo XX, se advierte la existencia de una corriente estética para la que el cuerpo deja de estar sometido al canon clásico, que implica autonomía y separación. En determinadas creaciones de la literatura, el arte y el cine, se une a lo inorgánico por medio de prótesis tecnológicas que le ponen en comunicación con un mundo interior y exterior sin límites. Así se forma la figura del *cyborg*, que se relaciona con su antepasado el robot, más o menos humanizado, pero lo sobrepasa porque conserva parte del *psicocuerpo*, es decir, del cuerpo orgánico, y sobre todo porque posee subjetividad. El *cyborg* tiene importancia conceptual en el arte y el cine contemporáneos desde los años 70 a 90 y en el pensamiento posthumanista –así como en cierto feminismo (Haraway, 1991)–, que imaginan el cuerpo del futuro sustentado cada vez en mayor medida por unas tecnologías capaces de dotarle de extensiones prácticamente infinitas y de hacerle a la larga inmortal, asexuado y quizá eliminado finalmente en favor de entidades postorgánicas más perfectas.² Pero el cuerpo postmoderno no sólo es permeable a lo inorgánico y a las tecnologías externas a sí mismo, receptor posible de canales de información e interfaz entre el hombre y la máquina, sino también carne sufriente, inestable, objeto de investigación y manipulación genética y sujeto a cambios inquietantes, entre ellos las enfermedades y la muerte. En el cine postmoderno, especialmente el de David Cronenberg, de quien procede en última instancia el afortunado término “nueva carne”, lo reprimido que regresa para

¹ Este texto fue presentado en el Seminario “Tecnología y posthumanidad: la artificialidad del ser”, celebrado en la Universidad Autónoma de Barcelona (diciembre de 2002). Para la definición del término Nueva Carne, véase Navarro (2002)

² Stelarc escribe: “Considerar obsoleto el cuerpo en la forma y en la función, podría parecer el colmo de la bestialidad tecnológica, pero también podría convertirse en la mayor realización humana. Porque solo cuando el cuerpo es consciente de su propia condición, puede planificar sus propias estrategias post-evolutivas. No se trata ya de perpetuar la especie humana mediante la reproducción, sino de perfeccionar al individuo mediante la reprojeción. Lo más significativo no es la relación macho-hembra, sino el interfaz hombre-máquina. El cuerpo está obsoleto. Estamos al final de la filosofía y de la fisiología humana. El pensamiento humano corresponde al pasado humano” (Stelarc, 1996: 238).

producirnos extrañeza y desasosiego no viene de las sombras ni de la animación de lo inorgánico o lo muerto, a la manera expresionista (Golem, Frankenstein, Alraune, Futura), sino del propio cuerpo viviente, de su misteriosa e insidiosa manera de traicionar, de expresarse obscenamente en las radiografías y los análisis clínicos, de sufrir mutaciones incontrolables, incluso de arrugarse y perder piezas con la edad. Uno de los primeros síntomas de cambio en la concepción de lo siniestro contemporáneo es *The Texas Chainsaw Massacre (La matanza de Texas, 1974)* de Tobe Hooper, cuyo elemento esencial es la carne. La náusea que provocaba esta película en su momento era absolutamente física y dejaba un regusto de contaminación. Sus carniceros y matarifes trataban a las víctimas como a reses. Toda carne, vacuna o humana, era susceptible de colgar de un gancho o de ser consumida en forma de hamburguesa. La película planteaba un discurso nihilista, no procuraba ningún consuelo, ninguna salida, aunque se cumpliera el código del salvamento de uno de los personajes en el último minuto.

La metamorfosis no se presenta ya, en los años setenta y ochenta como algo indecible que se opera en el sujeto fuera de campo o en las tinieblas, antes de permitir que actúe como su doble, como en el cine clásico, sino como un cambio de naturaleza que tiene lugar en campo ante los ojos del espectador. Esto ocurre de un modo paradigmático en *The Fly (La mosca, David Cronenberg, 1986)*.³ *La mosca* clásica, que intercambia con el científico la cabeza y una pata en la película de Kurt Neumann (*The Fly, 1958*), se fusiona genéticamente con él en la obra de Cronenberg, y el monstruo resultante sufre ante nuestros ojos una transformación degenerativa cuyos detalles, aun los más repugnantes, se muestran con un énfasis que los convierte en atracciones. El miedo al cuerpo, propio de la cultura puritana de los años ochenta, se manifiesta en estas obras en la conversión de la carne en una anomalía siniestra de la materia, y la vida en una enfermedad de la carne: este es el axioma que subyace en las creaciones de Cronenberg y otros artistas *fin de siècle*. Sin embargo, el horror a lo que hay bajo la piel no impide que se haga su –perverso– panegírico. Un personaje de *Dead Ringers (Inseparables)* se pregunta: “¿Por qué no tenemos patrones de belleza para todo el cuerpo, por dentro y por fuera? Deberían hacer concursos de belleza para el mejor bazo, los riñones más perfectamente formados...”. El caso de *La mosca* este nuevo protagonismo de la carne tiene que ver en el cine fantástico desde los años setenta con una práctica importante del cine clásico: el *remake*.

El *remake* es una práctica cinematográfica ligada a la serialidad y la adaptación. Propia del cine clásico, americano o no, pero fundamental en el modo de producción del cine de Hollywood, supone rescatar un viejo éxito por parte de un estudio que cuenta con sus derechos, y rehacerlo

³ Sobre estos temas véase el capítulo “La metamorfosis entre la mitología y la ciencia” en Sánchez Biosca (1995). Véase también Parker (1993), Wood (1983) y Pedraza (2002).

empleando las tecnologías actuales (sonido, color, formato), nuevas estrellas y un marco moral y de censura generalmente más amplio. Una de sus variantes consiste en llenar los huecos del relato clásico y las elipsis de la autocensura. Poner ante los ojos del espectador lo que este ha imaginado. Hacer realidad la película virtual. En los años setenta se practica en abundancia este tipo de *remake* a causa del declive de la censura y de la permisividad respecto del desnudo con la revisión del código Hays en 1966, cuyo articulado fue sustituido por consejos generales. En películas como *King-Kong* de Guillermin (1976), *Drácula* de Badham (1979), *Cat People* de Schrader (1981), *La isla del Dr. Moreau* de Frankenheimer (1996), las metáforas se vuelven elementos diegéticos, y las alusiones sexuales y sangrientas dejan el terreno de la sugerencia y pasan a realizarse ante nuestros ojos. La sangre ya no es un signo de la muerte. Se convierte en una realidad emparentada también con la virginidad y con la menstruación. Los fantasmas del deseo se encarnan y entran en escena. La obscenidad entra en campo.

Al enunciar el título de esta intervención sobre la “mujer pantera”, se diría que vamos a hablar de un síndrome relacionado con la ninfomanía, o bien de algo de carácter más ampliamente cultural pero también referente a una sobreabundancia de libido, o del concepto clásico de la mujer fatal, que conduce al hombre a la perdición. En todos estos casos, estaríamos refiriéndonos a relaciones desequilibradas en favor de un mayor deseo y potencia femeninos, de una sexualidad imaginaria, bestial y al mismo tiempo misteriosa, heredada de la segunda mitad del siglo XIX fundamentalmente.⁴ Lo percibimos así porque en nuestra cultura lo felino es al mismo tiempo animal y refinado, femenino y bestial, salvaje y gracioso, y a menudo se ha predicado –y se predica– de las mujeres.

Los antiguos creían que las ménades del cortejo de Dioniso, adornadas con pieles de leopardo, podían llegar a convertirse en panteras. Su nombre servía también para designar a las cortesanas (“panteras”). Era el animal-emblema de la seducción y de la persuasión. Envuelta en su lujosa piel, perfumada, solitaria y virtuosa, y al mismo tiempo lasciva, la pantera constituye un compendio de cualidades nobles, una aristócrata. Pero la mujer pantera como objeto cultural autónomo concreto de la que vamos a hablar, tiene un origen puramente cinematográfico, y la naturaleza del conflicto del que es metáfora va más allá de cuanto hemos dicho, aunque lo supone, dada la peculiar cultura de su creador, el productor de la R.K.O. Val Lewton. Nos vamos a referir a la película de Jacques Tourneur y Val Lewton *Cat people* (*La mujer pantera*, 1942) y a su *remake* *Cat people* de Paul Schrader (*El beso de la pantera*, 1981). En ambos casos el título original no señala sólo a la protagonista sino a una especie de pueblo o gente felina de la que ésta formaría parte.⁵

⁴ Véase a este respecto Praz (1999), Dijkstra (1994), Pedraza (1991) y Bornay (1990).

⁵ Sobre Tourneur y *Cat people*, véase Brion y Roubourdin (1966), Brion y Comolli (1966), Manlay y Ricaud (1978) y el volumen colectivo *Jacques Tourneur* (1988).

Recordemos el tema. Irena Dubrovna (Simone Simon) es extranjera (serbia). Conoce al protagonista masculino (Oliver, Kent Smith) ante la jaula de la pantera negra del zoo. Se casan. A la puerta de su hogar, antes de entrar en él y bajo una fuerte nevada, ella le pide paciencia para consumar el matrimonio. Más tarde confiesa a su psiquiatra bajo hipnosis que teme convertirse en una mujer gato entre los brazos de su marido o si se siente contrariada. El origen de este extraño miedo reside en su propia historia y en la tradición serbia: su madre formó parte de una facción de brujas que podían convertirse en gatos. La explicación es confusa, porque en ella se mezclan elementos míticos del folclore serbio con otros íntimos, del pasado *personal*. El matrimonio se estanca y no tarda en surgir un tercero en el juego: la compañera de Oliver, Alice, que está enamorada de él y, por cierto, ha esperado que se case y que su matrimonio sea un fracaso para aparecer en escena, con incongruencia normal en los guiones clásicos, que deben resultar verosímiles y al mismo tiempo cumplir demasiadas reglas. El psiquiatra intenta abordar el problema por la vía profesional (hipnosis) y luego por la directa de la seducción. Cuando intenta poseer a Irena, ella efectivamente se convierte en pantera y le mata. Inmediatamente, se dirige al zoo, abre la puerta de la jaula de la pantera negra y se deja matar por ella, que a su vez es atropellada por un coche.

Se trata de una película perteneciente al género fantástico psicológico, sutil, rica en matices y discreta en cuanto a los elementos referentes a la metamorfosis o la animalidad, que juegan un papel metafórico. En ella tenemos un triángulo sentimental que funciona como triángulo edípico. No sería otra cosa si no fuera justamente una película fantástica; es decir, si no fuera por sus panteras. Como casi todas las películas fantásticas, la de Tourneur convierte al espectador en un potencial reivindicador del orden alterado.⁶ *Cat People* es, por otra parte, una variante de los cuentos de la bella raptada por la bestia. Expresa los peligros que encierra para el hombre trivial la conquista de la virgen custodiada por su propia histeria. En el caso de Irena, el monstruo no es exterior como en el de Andrómeda guardada por el dragón que será muerto por Perseo, la princesa liberada por san Jorge, o la joven raptada por King Kong. Es su propia angustia frente a la amenaza de ruptura de la puerta de su cámara de espejos, la que asume la forma de una fiera. No teme únicamente que Oliver, al desflorarla, sea víctima de un estallido histérico o pasional por su parte, que la convierta en una fiera; teme, sobre todo, la invasión del mundo poético en el que ella, reina de las fieras, impera como cuando era niña y su madre reinaba sobre la *cat people*, *gente felina*.

⁶ Sobre este aspecto, véase Gunning (1988), Leutrat (1999), Wood (1972 y 1984), Pedraza (2002b) y el volumen colectivo *Fantasy and Cinema* (1989).

La otra mujer, la normal y sensata Alice, teme y admira el halo misterioso de Irena porque a su vez se sabe carente en absoluto de cualquier clase de halo, pero no está dispuesta a consentir que la seducción de la extraña cale demasiado hondo en el hombre que ella quiere para sí. Según avanza la película, los conflictos evolucionan hasta cristalizar en una forma claramente reconocible: la de la familia burguesa. Insensiblemente, Alice y Oliver se van convirtiendo en los padres de Irena, en pareja amenazada por la anormalidad de una hija con respecto a la cual es urgente tomar una decisión. Trazan planes para su futuro, programan su vida, piensan en la posibilidad de internarla, le prodigan cuidados y hasta mimos que, bajo una frágil capa de aparente buena voluntad, esconden un deseo mal disimulado de quitar de en medio a la joven. La mala conciencia trata peor a Alice que a Oliver, hasta el punto de que es la única que, a pesar de su carácter pragmático y poco dado a fantasías, cree en la historia de la pantera. Irena ha intentado atacarla un par de veces y ha puesto las garras en sus cosas. Es una fiera.

Al comienzo de la historia, Irena desea ser una esposa como las demás, engañándose a sí misma con la falacia de la presunta felicidad de las esposas y las madres. Pero también quisiera seguir siendo ella misma, no tener que renunciar a su pantera interior, al legado de su cultura ancestral, que la presenta ante sí misma con el prestigio de las metamorfosis mágicas. Su pantera, bella y temible, en la que se puede contemplar en el zoológico como en un espejo, es al mismo tiempo amada y odiada, se identifica o se separa de ella para que nosotros lo veamos, pero en realidad la lleva dentro de sí. Oliver la desea porque es diferente, pero también desea a Alice por no ser diferente. Alice es una amiga de toda la vida y no da sorpresas. Su amor conservador, dotado de todos los encantos y las falacias con que la clase media envuelve el contrato familiar, será un confortable colchón para toda la vida. El mujeriego Dr. Judd, psiquiatra de opereta, recomendado por Alice a Oliver para Irena, pretende curarla, pero no descarta la posibilidad de disfrutar de una aventura con esa pantera pequeña y perfumada, cuyo abrazo promete delicias poco comunes. Alice, el personaje más simple y realista del juego, anhela sobre todo casarse con Oliver, pero bajo la espesa capa de su deseo de orden late una admiración envidiosa hacia su seductora rival. Apenas vista pero omnipresente, la pantera es un fantasma de Irena Dubrovna, su doble bestial, y al mismo tiempo una proyección de los temores que provoca en Oliver y Alice la mala conciencia de estar engañando mezquinamente a la hermosa e inocente criatura extranjera. Y es asimismo un signo de la ferocidad de los celos. Pero, ante todo, la pantera constituye un espejo en el que se reflejan los temores y los deseos de todos, o más bien una proyección de estos sobre la pantalla que ofrece la leyenda serbia inventada para Irena por Val Lewton, el productor de la película y auténtico padre de la idea.

De los cuatro momentos en que la fiera ataca o amenaza –persecución nocturna de Alice, escenas de la piscina y del estudio, muerte de Judd–, el más fantástico y de mayor riqueza fílmica y simbólica es el primero, mejor

dicho, la cola del primero. Sintiendo perseguida por unos pasos furtivos en una calle solitaria, Alice, asustada, toma un tranvía. En el plano siguiente, de corta duración, vemos unos árboles agitados, no sabemos si por el viento. Luego, una pantera negra en una jaula. Un leopardo también enjaulado. Plano del paso de un rebaño de ovejas (nocturno). Por la derecha entra en campo un hombre con un farol, que se inclina sobre unas ovejas muertas y las examina. Plano de huellas de un animal sobre un suelo de tierra, iluminado por el farol. El hombre se incorpora, se lleva a la boca un silbato y lanza un silbido estridente. Plano de huellas sangrientas de felino sobre suelo artificial. La cámara las sigue y vemos que se van transformando en las de unos zapatos de tacón. Siguiendo la dirección de la cámara, Irena entra en campo en el plano siguiente por la izquierda, limpiándose el rostro con un pañuelo. Oye un silbato –el mismo que hizo sonar el hombre del farol–, que cambia ligeramente de tono y se acompaña, en fracciones de segundo y sucesivamente, con el ruido de un tren y de un coche mientras entra en campo un taxi, que se detiene junto a la joven, se ofrece a llevarla y la recoge. En el plano primero de la escena siguiente vemos a Oliver dando vueltas nervioso en el apartamento. Un plano general muestra a Irena entrando por la puerta, abatida y con el abrigo de piel destrozado.

La ambigüedad de la puesta en escena de esta secuencia es tal que el espectador ignora donde tiene lugar, cuál es el punto de vista desde el que se narra, de dónde han salido las ovejas, quién es el hombre del farol, por qué está destrozado el abrigo de Irena y de dónde vuelve ésta tan fatigada y deshecha. Sólo una observación minuciosa, plano a plano, puede hacer reparar en las sutilezas de Tourneur para producir el efecto nebuloso e inquietante del episodio, que dura menos de dos minutos y pasa casi inadvertido en el conjunto de la película. Su clave es el gesto de Irena al percibir el cambio de tono del silbato: parece salir de un mal sueño, de un éxtasis durante el cual ha imaginado todo lo anterior. El hombre de las ovejas es en realidad un ferroviario que ha dado la salida a un tren –que no vemos, pero que oímos. El rebaño atacado por las alborotadas fieras del zoológico, una fantasía de la joven, pues resulta difícil de creer que por los parques de Nueva York circulen rebaños de ovejas. El cambio de las huellas del suelo, de zarpas a zapatos, va acompañado por un cambio del suelo mismo, de arena o tierra a asfalto. Irena ha fantaseado el crimen de la bestia, de sí misma convertida en fiera contra Alice. Pues, ¿quiénes son esas ovejas sino la propia Alice, a quien ella ha perseguido por las calles solitarias poco antes? Irena sueña o ha soñado que ha matado a su rival, aunque lo único que ha conseguido ha sido asustarla con su taconeo en la acera. Toda la secuencia es la representación sintética de los temores de Alice y de Irena, y del deseo de ésta de matar a Alice, en síntesis regida por asociación de ideas e imágenes como en el sueño.

Ahora bien, Tourneur no hace alegorías ni ilustraciones de manual de psiquiatría, sino cine fantástico. Irena vuelve de su correría imaginaria con el abrigo de pieles destrozado, agotada y deseosa de eliminar su suciedad con

un baño. Como en la secuencia de la piscina y del albornoz desgarrado, su aventura ha rebasado los límites de lo imaginario y ha contaminado la realidad con una muy palpable huella física, que es la marca peculiar de lo fantástico en contra de lo puramente metafórico. Es aquí, efectivamente, donde el símbolo se hace realidad, más allá del mero delirio subjetivo del personaje. Lo mismo que los pájaros de Hitchcock, la pantera de Tourneur adquiere vida propia, se independiza de su propia función retórica o psicológica y deja una huella ominosa e innegable en el universo exterior. Es real y, por lo tanto, fantástico.

En la película *Cat People (El beso de la pantera, 1981)* de Paul Schrader, la secuencia que acabamos de comentar se narra de otra manera. En este caso Alice no juega ningún papel. Oliver, que es aquí veterinario jefe del zoo de Nueva Orleans, ha llevado a Irina (Nastassia Kinski) a una casa en un lago. Después de cenar se ha producido entre ellos una breve e incompleta aproximación sexual, a causa de los temores de Irina. En plena noche, la joven se levanta, sale al exterior, se quita el camisón y pasea desnuda por el campo, cada vez más identificada con la naturaleza y más bestial ella misma. En un momento dado la cámara se sitúa en su mirada y vemos el mundo con una perspectiva y unos colores extraños: visión de pantera. Un conejo blanco llama su atención, vacila y finalmente siente el deseo de matar y devorar, y se arroja sobre él. A continuación, como en Tourneur, vuelve y es recibida por Oliver, preocupado. En este caso no trae desgarrado el abrigo: está desnuda y tiene el rostro ensangrentado, y le grita que no quiere que la vea así. Este leve episodio en el que la "panteridad" se ha cobrado una presa menor, ha sido suscitado en el cuerpo potencialmente felino de Irina por la excitación que le han causado las caricias de Oliver, es decir, por el deseo. Y si el solo deseo obra estos prodigios, ¿cuál será el resultado de la posesión?

El resultado, en la película de Tourneur, es la muerte de Irena y de Judd tras un combate encarnizado del que apenas podemos percibir nada más que sombras. El psiquiatra ha entrado con una artimaña en el apartamento de la joven. Recibe una llamada de Alice previniéndole sobre Irena, a quien ella y Oliver han visto convertida en pantera en el estudio naval donde trabajan juntos. No da tiempo a que el doctor reciba toda la información, porque en ese momento entra Irena. Judd coquetea con ella y trata de sacarla de su idea fija haciéndole comprobar que el contacto con él no le hará ningún daño. Ella no está segura, pero se deja besar. Efectivamente, el beso metonímico le produce la reacción temida. Pero no hay alardes de maquillaje. Su primerísimo plano se vuelve amenazador, se oscurece, sus ojos brillan. En el contraplano, vemos la reacción de terror de Judd, que retrocede sacando el estoque de su bastón. Cerca de la chimenea, coronada con el cuadro de Goya del niño con gatos⁷ y el reloj, tiene lugar la lucha, durante la cual se rompe una lámpara. Sólo vemos sombras sobre la pared. El último movimiento, brutal y mortal, que arroja a la pantera sobre el

⁷ Retrato de Manolín Osorio, Metropolitan Museum, Nueva York.

doctor, lo vemos realmente, aunque de modo fragmentario. El último movimiento debe ser real.

Irena no sale ilesa de esta batalla de amor. El estoque de Judd se ha clavado en su hombro. Huye tambaleándose, con su abrigo de piel terciado, escondiéndose en la escalera entre las ramas de una maceta como en una selva cuando pasan por delante de ella Oliver y Alice. Se dirige a la jaula de la pantera negra del zoológico, envuelto en la niebla, y le abre la puerta. El animal se asusta y retrocede hasta el fondo de su prisión, pero enseguida reacciona y sale, con un salto enorme que hace caer a Irena. Se encarama en una tapia y desde allí salta de nuevo. En *off* es atropellado por un coche y muere. Mientras, Oliver y Alice se acercan a Irena, que yace en el suelo. No sabemos lo que ven, sólo oímos que Oliver dice: "No nos mintió". Esas palabras, de las que ya hemos hablado, son ambiguas y dejan el texto más abierto que los habituales finales de las películas de licántropos.

Más cerrado, desde todos los puntos de vista, es el final de la película de Schrader. Irina ha hecho el amor finalmente con Oliver y se ha convertido en pantera ante sus –y nuestros– propios ojos gracias a la magia de los efectos especiales. Pero en lugar de que ello le acarree la muerte, es atrapada por la policía con gran despliegue de medios y reclamada por Oliver para el zoológico. Allí la vemos por última vez, acariciada por su cuidador y acompañada por la suntuosa canción compuesta y cantada por David Bowie para la película. Oliver la contempla melancólico y enamorado hasta el punto de que casi nos hace pensar que todo lo anterior ha sido una ensoñación suya, el delirio del veterinario que ama a los animales un poco más de lo correcto y debe mantener su deseo entre las rejas de la represión. Pero también aquí triunfa lo conveniente. Alice, la dulce novia y compañera de trabajo de toda la vida, dice que le espera para almorzar "en casa" –le oímos como de pasada. El autor, como en el caso de Tourneur, probablemente está de parte de los extraños, de las víctimas del bien, pero de hecho lo que triunfa en la película es el orden, la represión y la neurosis.

Cat People ha llamado la atención de la crítica feminista. En primer lugar, porque en una época en la que los monstruos de las películas fantásticas y de terror eran casi invariablemente masculinos y fálicos, tenemos una mujer, que además no es demonizada por el texto, a quien contemplamos de cerca y cuya peripecia y sentimientos compartimos, aunque no su subjetividad más profunda, lo que sería imposible en este modelo de representación. Tanto Alisa Hummell como Linda Bohrer y otras, y también Robin Wood, que han tratado este tema, señalan que el centro de *Cat People* está en el miedo (masculino) a una sexualidad agresiva femenina, reprimida, acechante, y consideran al film casi progresista en el tratamiento de la mujer, contrariamente a lo que sucede con el *remake* de Schrader, que retrocede al machismo y la misoginia tradicionales al desdoblar arbitrariamente a la pantera en dos, macho y hembra (Irina y su hermano Paul), y subordinar la hembra al macho, que la inicia y le introduce

en el mito de la gente felina.⁸ En efecto, Irina Gallier no gestiona en soledad su problema como Irena Dubrovna, sino que forma parte de una *cat people* patriarcal, cuyo representante con autoridad sobre ella es su hermano Paul. Y por otra parte, Oliver logra poseerla y neutralizar su agresividad por medio del socorrido expediente de atarla a la cama y después encerrarla en una jaula del decimonónico zoológico de Nueva Orleans, donde la tiene a la vista siempre, como privilegiado y a la vez confinado objeto del deseo, mientras su casa y su cama pertenecen a Alice. Esto no contradice lo que señalamos más arriba. Schrader simpatiza con la bestia y se pone de su parte, pero la muestra sola y entre rejas.

La Nueva Carne como tendencia estética no supone por sí misma la abrasión de los modelos de género, sino, mucho nos tememos, su reforzamiento, al menos en los universos de la mutación, donde las metáforas se han vuelto más agresivas pero no han cambiado de sentido. Son misóginas, a veces incluso más que las originales clásicas. La pantera de Schrader o la vampira Rose de Cronenberg, que acaba recogida como un desecho tóxico y metida en un camión de basura, son ejemplos claro de ello.⁹ Por el contrario, algunas de las películas dirigidas por Tourneur en los años 40, las más vibrantes, se salen de la norma clásica habitual, inexpresada pero casi inquebrantable, según la cual en el cine de género los personajes femeninos son un complemento de los masculinos y están en función de ellos (Kaplan 1998). Tanto Irena como la zombi Jessica de *I walked with a Zombie* (*Yo anduve con un zombi*, 1943) y la pirata Anne Providence de *Anne of the Indies* (*La mujer pirata*, 1951) tienen consistencia por sí mismas, y su problema constituye el eje del relato. De todas ellas, quizá Irena es la que está contemplada más de cerca y con más audacia por sus creadores, que se atreven, en pleno vigor del Código, a convocar su sexualidad a escena, si bien de un modo alusivo. Una sexualidad percibida por la propia Irena como peligrosa para el otro, incluso si éste, como el Dr. Judd, está doblemente armado con el psicoanálisis y un fálico estoque de acero.

Otro de los aspectos interesantes de la película de Tourneur es su atmósfera melancólica, que desemboca en la muerte entre la niebla. El psicoanálisis ve en el fondo de la melancolía un duelo infinito, la pérdida inconmensurable de un objeto de amor y de odio de carácter materno (Kristeva 1987). Hay una madre muerta, en la que no se suele reparar, en el centro de *Cat People*. Aparece en el discurso del Dr. Judd: “Ha dicho usted —explica a Irena, que acaba de salir de la hipnosis— que a su madre los niños la llamaban la bruja de las mujeres gato...” Esta madre mítica, que ha tenido que ser sacada a la luz por el psicoanalista, esta madre muerta, odiada, temida y al mismo tiempo obsesivamente añorada, tiene un emisario familiar en la película: la “hermana”, la mujer serbia (Elizabeth Russell) que

⁸ Sobre este aspecto véase Hollinger (1989), Rohrer Paige (1997) y el volumen colectivo *Horror and the Monstruous Feminine: An Imaginary Abjection* (1986).

⁹ Véase a este respecto Hormigos (2002).

aborda a Irena en su banquete de bodas y le dice: “Hermana mía, –y luego pregunta– ¿Eres mi hermana?”, a lo que ella responde con el gesto, religioso o supersticioso, de la señal de la cruz. Una cruz que aparecerá de nuevo bajo la forma de un cartabón en manos de Oliver cuando Irena, transformada en pantera, merodee por entre las sombras de su oficina. La familia de mujeres gato, la *cat people*, matriarcado maldito contra el que ha luchado el rey Juan y al que ha vencido, arrojándolo a la abyección, reclama al principio en vano a Irena, cuya voluntad es, por el contrario, integrarse en la sociedad y el modo de vida americano de la mano de Oliver, sin rechazar en principio la ayuda de los amigos de éste, ya sean Alice, los compañeros de la oficina o Louis Judd. No le disgusta el falso matriarcado de las familias modernas. Pero su balanza interior se va inclinando casi insensiblemente del lado de la nostalgia de lo que ha dejado atrás: cae en la melancolía y se abandona a ella desde el momento en que sucumbe a la tentación de arrojar el pájaro, regalo de Oliver, a la jaula de la pantera negra del zoológico. Alimentando su obsesión, se corta el camino de retirada y ya no podrá hacer otra cosa que ofrecer a la bestia su propio cuerpo, enfundado en el abrigo de pieles y herido por el estoque de Judd, a quien ella misma acaba de matar. “Tranquilidad y silencio” es lo que pide al comienzo de esa etapa melancólica sin retorno, en la que siente que su madre mítica, la bruja de las mujeres pantera, la matriarca de las rebeldes, está siendo desplazada por una madre de carne y hueso que no tiene derecho a serlo: la propia Alice, empeñada en cuidar de ella e inmiscuirse en su vida.

Con la muerte de Irena mueren, como en los versos del soneto de John Donne (“Pero el negro pecado traicionó a la noche sin fin. Mi mundo son dos partes, y ambas deben morir”)¹⁰ que cierra el film, dos partes escindidas del yo: la pantera y la mujer, que no ha sido capaz de salir de las sombras ancestrales de un mundo de hechiceras resistentes a la dominación del rey Juan, para integrarse en el mundo banal de Oliver. Este final no tiene el valor catártico, liberador, que es característico del cine fantástico de Hollywood. La muerte del monstruo no libera al héroe, porque en este caso la heroína y el monstruo son el mismo, dos en uno, y ambos deben morir. Ni siquiera vemos su rostro en paz, humanizado o dulcificado por la muerte, como el del hombre lobo. No hay un plano piadoso. La felicidad, o simplemente la continuidad, es para otros: para los que saben vivir en la superficie y son capaces de dar la espalda al signo de interrogación que es el cadáver en la niebla, alejándose enfundados en sus gabardinas, hacia un “matrimonio auténtico”. Más tarde Val Lewton introducirá en éste un nuevo elemento atávico, en el film *The Course of the Cat People*, y una frialdad, una cierta falsedad y cursilería que, sea o no consciente, tiene que ver con el malestar que todos sentimos ante las ambigüedades de la historia de Irena, la buena muchacha que, según dice Tourneur en una entrevista, estaba tan obsesionada con los gatos que acabó convertida en uno de ellos. Malestar y un sentimiento más violento, el que nos provoca la visión del

¹⁰ “But black sin hat betrayed to endless, night my world, both parts, and both must die.”

veterinario acariciando a la hermosa pantera negra enjaulada, a los sones de la canción de David Bowie, *Putting out Fire*, en el *remake* de Paul Schrader. Es un error pretender apagar el fuego con gasolina, aunque proporcione un buen espectáculo.

BIBLIOGRAFÍA

- Bornay, Erika (1990), *Las hijas de Lilith*, Madrid, Cátedra.
- Brion, Patrick & Rabourdin, Dominique (1966), "Biofilmographie de Jacques Tourneur", *Cahiers du Cinéma*, 181.
- Brion, Patrick & Comolli, Jean-Louis (1966), "Un cinéma de frontière. Entretien avec Jacques Tourneur", *Cahiers du Cinéma*, 181.
- Dijkstra, Bram (1994), *Idolos de perversidad. La imagen de la mujer en la cultura de fin de siglo*, Madrid, Debate.
- Gunning, Tom (1988), "Like unto a leopard: figurative discourse in *Cat People* and Todorov's the fantastic", *Wide Angle*, 3: 30-39.
- Kaplan, Ann (1998), *Las mujeres y el cine. A ambos lados de la cámara*, Madrid, Cátedra.
- Kristeva, Julia (1987), *Soleil Noir. Depression et mélancolie*, Paris, Editions Gallimard.
- Haraway, Donna (1991), *Symians, Cyborgs and women. The reinvention of nature*, London, Free Ass. Books Ltd. Edición española: (1995), *Ciencia, cyborgs y mujeres*, Madrid, Ediciones Cátedra.
- Hollinger, Karen (1989), "The Monster as a Woman: two Generations of *Cat People*", *Film Criticism*, 2: 36-46.
- Hormigos, Montse (2002) "Nuevas especies para el panteón de lo grotesco femenino", *La Nueva Carne. Una estética perversa del cuerpo*, Antonio José Navarro (ed.), Valdemar-Festival de Sitges: 135-173.
- Leutrat, Jean-Louis, (1999), *Vida de fantasmas. Lo fantástico en el cine*, Valencia, Ediciones de la Mirada.
- Manlay, Jacques y Ricaud, Jean (1978), "Entretien avec Jacques Tourneur", *Cinéma*, 230.
- Navarro, Antonio José (ed.) (2002), *La Nueva Carne. Una estética perversa*, Barcelona-Madrid, Festival de Sitges-Valdemar.
- Parker, Andrew (1993), "Grafting David Cronenberg: Monstruosity, AIDS media, national/sexual difference", *Stanford Humanities Review*, 3: 7-21.
- Pedraza, Pilar (1991), *La Bella, enigma y pesadilla*, Barcelona, Tusquets.

Pedraza, Pilar (2002a), "Teratología y Nueva Carne", *La Nueva Carne. Una estética perversa del cuerpo*, Antonio José Navarro (ed.), Valdemar-Festival de Sitges.

— (2002b), *La mujer pantera*, Valencia-Barcelona, Nau Llibres.

Praz, Mario (1999), *La carne, la muerte y el diablo en la literatura romántica*, Barcelona, El Acantilado.

Rohrer Paige, Linda (1997), "The Transformation of Woman: the "curae" of the Cat Woman in Val Lewton/Jacques Tourneur's Cat People, its sequel, and remake", *Literature/Film Quarterly*, 4: 291-299.

Stelarc (1996) "Da strategie psicologiche a cyberstrategia: prostetica, robotica ed esistenza remota", *Il corpo postorganico*, T. Macrí (ed.), Genova, Costa & Nolan.

Sánchez Biosca, Vicente (1995), *Una cultura de la fragmentación. Pastiche, relato y cuerpo en el cine y la televisión*, Valencia, Filmoteca de la Generalidad Valenciana.

VVAA (1986), *Horror and the Monstrous Feminine: An Imaginary Abjection*, Austin, Ed. Grant, Berry Keith, University of Texas Press.

VVAA (1988), *Jacques Tourneur*, San Sebastián, Festival Internacional de cine de San Sebastián y Filmoteca Española.

VVAA (1989), *Fantasy and Cinema*, London, British Film Institute Publishing.

Wood, Robin (1972), "The Shadow World of Jacques Tourneur", *Film Comment*, 2: 64-70.

— (1983), "David Cronenberg: A Dissenting View", *The Shape of Rage: The Films of David Cronenberg*, Piers Handling (ed.), Toronto: 115-136.

— (1984), *An Introduction to the American Horror Film*, Metuchen, New Jersey.