

## La belleza de las panteras

Da la impresión de que la mujer pantera está viva en el imaginario gracias al cine, pero lo cierto es que la literatura fantástica moderna se ha hecho cargo de ella mucho antes, sobre todo a fines del siglo XIX, en el contexto de la femme fatale, cuando la ideología burguesa animalizó a la mujer para acentuar su otredad (1).

Un bello ejemplar de mujer pantera es, por ejemplo, el creado por Jules-Amédée Barbey d'Aurevilly (1808-1889) en el relato *Le bonheur dans le crime*, que forma parte del volumen *Les Diaboliques* (1874). Barbey describe así a su protagonista femenina, frente a la jaula de una pantera: "Negra, flexible, con articulaciones igual de poderosas, con un porte igualmente regio, dotada de una belleza comparable, en su especie, y de un encanto aún más inquietante, la mujer, la desconocida, era como una pantera hermana, erguida ante la pantera animal a la que eclipsaba" (2).

Irene Marlowe, la protagonista de un interesante relato de Ambrose Bierce (1842-1914?) titulado *The eyes of the Panther* (Los ojos de la pantera, 1896), rechaza la proposición de matrimonio del abogado Jenner Brading alegando que no puede casarse. Presionada por el pretendiente, cuenta su historia, en la que él cree ver una mezcla mórbida de locura e influencia de leyendas locales. Esta historia gira en torno a la imagen nocturna de una madre abrazada estrechamente a su hijita en una cabaña en pleno bosque, acechadas por unos ojos de fiera que brillan en la oscuridad tras una ventana abierta, mientras el padre ha salido a cazar y no ha regresado. La historia vuelve al presente. El abogado Brading recibe una visita nocturna semejante en su cabaña en la linde del bosque: unos ojos de fuego verde le miran desde la ventana abierta. Dispara el revólver que esconde debajo de la almohada y alcanza a su visitante - "oyó... o creyó oír el grito agudo y salvaje de la pantera, humano en su tono, demoníaco en su sugestión"-, que huye herido. Lo persigue bosque adentro, lo encuentra en un claro, "pero no era una pantera"

Mucho más enigmática que todas ellas, es la mujer que habita el cuento titulado *Olalla* de Robert Louis Stevenson (1850-1894). Una hermosísima dama española madura vive medio salvaje en una vieja casa solariega con sus hijos, entregada a placeres puramente animales: comer, tomar el sol como las bestias, envolverse en pieles, reposar. Es un perfecto felino humano, plácido y peligroso, capaz de salir de su letargo súbitamente si se excita, y atacar. Otra variedad en la rica especie de la cat people, de la gente gatuna. Su progenie femenina teme estar contaminada y llegar a transmitir el mal si se casa. Su hija Olalla, como la Irene de Bierce y la Irena de Tourneur, es incapaz de superar el pánico a su propio cuerpo cuando se enamora de un hombre y permanece virgen en su soledad agreste como las ninfas de Artemis.

El escritor belga Jean Ray (1887-1964) es autor de un relato titulado *La princesa tigre*, donde una bellísima princesa malaya, llamada Sarepa, que es al mismo tiempo mujer y tigre, y se alimenta de sangre humana. Arthur Conan Doyle (1859-1930), en *El gato de Brasil*, establece una sutil relación entre una extraña mujer exótica, reciente esposa del

primo del protagonista, y un hermoso felino que éste ha traído de Brasil. Pero se trata sólo de un juego con el lector, ya que la solución del enigma policial disuelve el vínculo totalmente artificioso del principio entre la mujer y la bestia.

Si indudablemente la película de Tourneur y Val Lewton tiene deudas dispersas en la literatura, a su vez ha influido o avivado el tema de la metamorfosis de la mujer en felino en la creación literaria. El ejemplo más interesante es el de Manuel Puig (1932-1990) con su novela *El beso de la mujer araña* (1976), donde el diálogo de dos presos recrea algunas películas clásicas, entre ellas la de Tourneur.

### ***Cat People*** (1942)

La bestialidad de Irena, protagonista de *Cat People* (La mujer pantera, Tourneur, 1942)<sup>3</sup> es simbólica, de raíz mágica, atávica. Carece de la mediación de la ciencia o del científico loco, propia de la tradición fantástica heredada del expresionismo. No hay creador ni criatura en su tema, como no lo hay en el tema del hombre lobo. Son simplemente malditos. Su metamorfosis es el resultado de una maldición, que en el caso del hombre lobo actúa de forma automática e inevitable, y en el de Irena responde a los avatares del deseo y de la ira, y en última instancia a los atavismos de patria mítica. La otra rama de los monstruos bestiales, la de los fabricados contra natura, entronca con *La isla del Dr. Moreau* (1896).

Irena no sale ilesa de su batalla de amor. El fálico estoque del psiquiatra Judd se ha clavado en su hombro. Se dirige entre la niebla metafórica que nubla ya su alma a la jaula de la pantera negra del zoológico, la que ha alimentado su fantasía o ha sido espejo de su obsesión a lo largo del film, y le abre la puerta. El animal se asusta. Retrocede hasta el fondo de su prisión, pero enseguida reacciona y sale, dando un salto formidable que hace caer a Irena. Se encarama en una tapia, desde la que salta de nuevo. Pero no puede escapar. En off es atropellado por un coche y muere. Mientras tanto, 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". Palabras ambiguas, que dejan el texto más abierto que los habituales finales de las películas de licántropos.

Menos ambiguo y más pretencioso es el final de la película de Paul Schrader, *Cat people* (1982), donde Irina hace el amor finalmente con Oliver, y no una sino dos veces, porque en este film hay una tendencia al despliegue en lugar de a la síntesis, una tentación a doblarlo todo: dos panteras, dos hermanos, dos secuencias "míticas" sobre la gente gatuna. La primera vez que Oliver y ella se aman, Irina se convierte en pantera ante los ojos de su amante y los nuestros, gracias a la magia de los efectos especiales. La segunda vez, pide a Oliver que la transforme en pantera definitivamente -"quiero vivir como los míos". Entonces tiene lugar una de las escenas más desafortunadas de la película, lindante con el ridículo pero coherente con el proceso de obscenización general que la preside. El veterinario ata a la cama con gruesas cuerdas a la muchacha antes de acceder a su deseo. Metamorfosis, sí, pero controlada y con reserva de plaza en el zoológico. Allí la vemos por última vez, acariciada por su cuidador y arropada por una suntuosa canción de David Bowie.

### **Mujeres con leopardo**

Ni Val Lewton ni Tourneur agotaron el caudaloso tema de la mujer pantera en el film de 1942. Hicieron un guiño al respecto en su

siguiente película juntos: *Leopard Man* (El hombre leopardo, 1943), cuyo arranque -mujer de negro con pantera negra- remite a los enigmas de la primera, y no digamos en la de Robert Wise y Val Lewton, *The Course of the Cat People...*

Una estupenda película anterior a todas estas, emparentada con La mujer pantera y producida por la propia RKO es *Bringing up baby* (La fiera de mi niña, Howard Hawks, 1938), comedia "screwball", que contrapone la masculinidad del científico despistado (Cary Grant) a la extravagancia y astucia femenina de una muchacha rica y mimada (Katharine Hepburn). Esta tiene como atributo un joven y manso leopardo. En *La fiera de mi niña*, como en *La mujer pantera*, la protagonista tiene una rival que comparte el trabajo con el galán y también se llama Alice. Pero la rica heredera americana Susan es más poderosa que la joven dibujante extranjera. Es ella, excéntrica y acostumbrada a imponerse hasta el punto de invertir los papeles sexuales de la película, quien acaba cazando lo que está vivo y destruyendo lo muerto, esa especie de torre defensiva que constituye el brontosaurio.

## Catwoman

Cat People tiene un equivalente en la cultura popular (comic, cine, videojuego) nacido casi al mismo tiempo: Catwoman, una mujer gato que nace en el comic de los años 40 en el universo de Batman, de la mano de Bob Kane. Al principio, en los 40, es una ladrona de joyas con máscara gatuna, antagonista de Batman, y sin traje de gato. Cada vez más atrevida hasta que la censura hace desaparecer el sexo y la violencia en los tebeos, vuelve a aparecer en los años 60 en el cine. Largo telefilme de Batman con cuatro sucesivas actrices haciendo de Catwoman, una de ellas negra. En el cine: Tim Burton (1989), 1992, Pitof (2004). La Catwoman cinematográfica es una muerta resucitada por el aliento de un gato, lo que la convierte en una criatura especial, ni hombre ni animal sino una especie de zombi.

Catwoman siempre ha sido un personaje trasgresor de la feminidad convencional, y mal vista por la censura americana, lo cual ha constituido uno de sus mayores atractivos para el público joven. Su atuendo de cuero negro y su látigo fálico es un fetiche sádico. La película de Pitof tiene toques feministas que, apoyándose en la ambigüedad del personaje popular, subrayan sus virtudes, su valentía física, su falta de crueldad, y sobre todo su desapego del hombre-novio. Aquí no hay ningún Batman con quien coquetear, sino un poli algo soso a quien le gusta la chica en sus dos facetas: humana y salvaje. A ella también parece que le gusta él, pero no se muere por sus huesos, y sobre todo descubre al final que ya no es una mujer como las demás -"you can be free. Freedom is power-, le ha dicho la mujer de los gatos. Y se pierde sola en la noche, caminando sobre los tejados como un funámbulo por el alambre hacia una inmensa luna blanca.

Un tema curiosamente enlazado con *La Mujer Avispa* de Corman, es el de la fábrica de cosméticos dañinos de la película de Pitof, arrastrado de un apunte del primer Batman de Tim Burton. En la factoría de Corman se trabaja con imposible jalea real de avispa reina, creándose una mixtura que convierte a las mujeres en avispas depredadoras de los hombres, a quienes matan en el coito como las mantis religiosas y las arañas. En la película de Pitof el empresario sin escrúpulos (Christopher Lambert) y su esposa la madura modelo y también depredadora del mundo de la moda (Sharon Stone), están dispuestos a lanzar al mercado una crema que primero ulcera la piel de las consumidoras y luego les deja la cara dura como el mármol. En la primera de Burton, el payaso fabrica productos

tóxicos, entre ellos cosméticos que dejan la cara de las mujeres y hombres como la suya propia.

La pelea final de las dos mujeres tiene como siempre un mirón masculino latente y unas connotaciones lésbicas bastante claras. El cine americano para el que trabaja Pitof en esta película, construye un fantasma para uso masculino, una muñeca que debe alejarse en la noche como un gato para ser una mujer.

## El precio de la libertad

La mujer pantera ha llamado la atención de la crítica feminista por razones obvias. En primer lugar, porque en su época los monstruos de las películas fantásticas y de terror eran casi invariablemente masculinos y fálicos, y las mujeres sus víctimas, como requería su "natural" masoquismo bendecido por la ideología burguesa y el psicoanálisis freudiano. En *La mujer pantera*, por el contrario, tenemos un monstruo femenino y activo, que además no es demonizado. Lo contemplamos de cerca, compartimos su peripecia y comprendemos sus sentimientos.

Tanto Alisa Hummell como Linda Rohrer y otras (4), y también Robin Wood (5) consideran al film de casi progresista en el tratamiento de la mujer, contrariamente a lo que sucede con el remake de Schrader, que retrocede al sexismo y la misoginia tradicionales al desdoblar arbitrariamente a la pantera en dos, macho y hembra, subordinar la segunda al primero y acabar encerrándola en una jaula.

Las feministas señalan que la clave de *La mujer pantera* radica en el miedo a una sexualidad agresiva, reprimida y acechante. Pero esto requiere matizarse. El punto de vista del film de Tourneur no es el de Oliver ni el de Judd. Los personajes masculinos de la película no temen a la pantera. No creen en ella. El mundo está visto por Irena a través de su propio miedo a la sexualidad masculina, y no al contrario. Miedo a la penetración, confirmado por la herida recibida del estoque oculto en el bastón del psiquiatra -esto es casi una broma de Val Lewton-. Sólo en un segundo nivel puede admitirse la explicación del miedo masculino a la feralidad femenina, lo que implica salir del texto y contemplarlo como un producto más de la misoginia que impregna la cultura occidental desde la segunda mitad del siglo XIX.

La crítica de género sostiene que en el cine clásico los personajes femeninos son un complemento de los masculinos o del protagonista (6). Generalmente, es así, pero hay excepciones importantes, que quizá confirman la regla. *La mujer pantera* es una de ellas. Aquí las cosas se juegan entre mujeres, más aún que en *Yo anduve con un zombie*. Tanto Irena como Jessica, y la aguerrida Anne Providence de *Ann of the Indies* (La mujer pirata, 1951) también de Tourneur, tienen consistencia por sí mismas, y su "problema" constituye el eje del relato.

En cuanto a *Cat People* (El beso de la pantera, 1982) de Paul Schrader, Irina Gallier (Nastassia Kinski) no gestiona en soledad su problema como Irena Dubrovna ni protagoniza en solitario la película. Forma parte de una raza gatuna cuyo representante con autoridad sobre ella es su hermano Paul (Malcolm McDowell). Esto no contradice lo que señalamos más arriba. Schrader simpatiza con la trasgresión y se pone de su parte, pero piensa que el precio que hay que pagar por mantener con vida a la bestia es encerrarla en una jaula.

Mucho más liberal, coherente y generosa es la visión de Angela Carter y Neil Jordan, que dejan escapar hacia el bosque a Rosaleen, en *The Company of the Wolves* (En compañía de lobos, 1984) con la manada de las bestias en libertad.

Julia Kristeva ve en el fondo de la melancolía un duelo infinito por la pérdida inconmensurable de un objeto de amor y de odio de carácter materno (7). Hay una madre muerta en el centro de *La mujer pantera*, que aparece justamente en el discurso del psiquiatra: "Ha dicho usted - explica éste a Irena, que acaba de salir de la hipnosis- que a su madre los niños la llamaban la bruja de las mujeres gato..."

Con la muerte de Irena mueren, en el soneto de John Donne 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 arcaicas 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 felina que acecha en nuestro imaginario occidental con la ambivalencia de ser a la vez objeto de deseo y sujeto, no ha muerto después de tantos siglos acechando nuestras contradicciones y resaltándolas, practicando una trasgresión de los códigos de género para, a la postre, reforzarlos.

#### NOTAS

1 Véase Bram Dijkstra, *Idolos de perversidad*, Madrid, Debate, 1994; P. Pedraza, *La bella, enigma y pesadilla*, Barcelona, Tusquets, 1991; PEDRAZA, Pilar, "Las felinas", *Fugas subversivas. Reflexiones híbridas sobre las identidades*, Universitat de València, 2005, págs. 222-240.

2 *Las diabólicas*, Barcelona, Editorial Planeta, 1979, pág. 83.

3 Véase Pilar Pedraza, *Guía para ver y analizar Cat People de Jacques Tourneur*, Nau Llibres, Valencia, 2000.

4 Véase Linda Rohrer Paige, "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*, vol. XXV, n. 4 (oct. 1997), págs. 291-299.

5 Véase Robin Wood, *An Introduction to the American Horror Film*, Metuchen, New Jersey, Ed. Grant, Berry Keuth, 1984; Santos Zunzunegui, "Paisajes espectrales. El ciclo de terror de Val Lewton en la RKO (1942-1946)", en *Otrocampo.com*, 1992-2001.

6 Véase Ann Kaplan, *Las mujeres y el cine. A ambos lados de la cámara*, Madrid, Cátedra, 1998;

7 Julia Kristeva, *Soleil Noir. Depression et melancolie*, Paris, Editions Gallimard, 1987.

-----

-----

-----