

Universidad Austral de Chile, Escuela de Graduados
Magister en Comunicación - II Semestre Académico 2007
Asignatura: El Lenguaje Cinematográfico y Televisivo
Profesor: Guido Mutis; Alumno: Ramiro Salgado J.
Fecha: Enero de 2008

“Cat people”, o el mal con nombre de mujer

Hablar de *Cat People* (1942) del realizador Jacques Tourneur -considerado un film de bajo presupuesto producido por RKO Radio Pictures Inc.- implica aludir a un punto de inflexión en la historia del género el terror, ya que representa una verdadera “renovación” para la pléyade de monstruos y seres sepulcrales que caracterizaba a la producción cinematográfica de la época.

En efecto, entonces el cine estaba dominado por dichos caracteres cuya presencia buscaba atemorizar (Frankenstein, Drácula, Hombre Lobo, la Momia etc.); no obstante, se trataba de personajes que ya habían perdido gran parte de su carga simbólica, así como el público veía también atenuada su capacidad de asombro. Se requería, por tanto, de una nueva propuesta, abordando temáticas distintas, con planteamientos igualmente originales que fueran tanto o más eficaces. Así lo entendieron Tourneur y sus colaboradores, que vislumbraban un incipiente interés del espectador por “vivenciar” terror más que “presenciarlo”. Es decir, mutar del “miedo a algo” a una “experimentación del miedo en sí mismo”. Buscando interpretar más específicamente cómo se produce una experiencia aterradora -sobre todo aquella que nace ante la vulnerabilidad que provoca el enfrentamiento ante lo incierto, lo desconocido e inexplicable- Val Lewton (líder de los films serie B de la RKO) y Tourneur profundizaron en la vertiente psicológica de esas historias, los ambientes exóticos del terror clásico, y convirtieron sus films en los más importantes, influyentes e innovadores del género en dicho periodo, destacando entre todas “*Cat...*”. Cabe destacar que los grandes estudios habían formado unidades especiales que se dedicaban exclusivamente a producir estos films B, manejadas por productores que conocían cada aspecto del cine de bajo presupuesto y actores principiantes, no reconocidos o en decadencia.

Anecdóticamente, DeWitt Bodeen, guionista del film (citado por Siegel, J.E., 1973), recuerda cómo Charles Koerner, líder de RKO, les encargó la realización del film: “*Mr. Koerner, who had personally welcomed me on my first day at the studio, was of the opinion that vampires, were wolves and man-made monsters had been over-exploited and that ‘nobody has done much with cats’. He added that he had successfully audience tested a title he considered highly*

exploitable –Cat People” (Ibid., 1973:27). “Nadie ha hecho mucho con gatos”, un comentario premonitorio de lo que constituiría el primer paso en la ansiada “renovación del género”.

El equipo realizador supo obtener provecho del contexto histórico en la década de los 40, marcada por la Segunda Guerra Mundial. El imaginario forjado por dicho conflicto fue precisamente el estímulo para que el espectador buscara en pantalla sensaciones de inquietud y terror. Y éste reposaba en aquellas imágenes que no pueden identificarse. En consecuencia, el terror más acorde a un mundo en guerra no sería uno que tranquilizara a sus espectadores mostrando el lugar preciso de donde provenía la amenaza: el nuevo terror radicaría en provocar una sensación de amenaza constante e imposible de precisar. Como dato anecdótico, baste citar que incluso en la primera versión del guión, elaborada por Lewton y Bodeen, la acción se iniciaba en un pueblo de los Balcanes sitiado por una división de Panzers Nazi. Otra referencia vinculada con este tema son las declaraciones del propio Tourneur (1988): *“Los tres films que he rodado con Val Lewton tuvieron éxito durante la guerra, mientras Europa estaba en guerra. Dos factores contribuyeron al éxito de estas películas. En primer lugar, el hecho de que durante la guerra la gente de Estados Unidos tenía dinero, ya que tanto los hombres como las mujeres trabajaban en fábricas. Sin embargo, como no podían gastarlo a causa de los racionamientos, iban al cine, y de ahí surge el segundo factor. En tiempos de guerra, a la gente le gusta tener miedo. Si estos filmes se hubiesen estrenado antes o después de la guerra, no habría sucedido nada”*.

Según Fillol (2005), el éxito de estos films B radicaba además en que sus directores provenían del montaje. *“Un montaje del terror clásico de los años 30 que no tenía otro objetivo que rehabilitar al género: devolverlo a la vida puliendo sus excesos, recortando sus efectismos y tópicos recurrentes...Jaques Tourneur, Mark Robson y Robert Wise fueron los tres, antes que directores, montadores profesionales. Tourneur se formó como montador en los filmes de su padre, Maurice Tourneur; Mark Robson fue el montador de “Cat People”, “I walked with a Zombie” y “The Leopard man” (los tres primeros films que dirigió Tourneur para la serie de la RKO). Y Robert Wise fue nada menos que el montador de “Citizen Kane” y “The Magnificents Ambersons” de Orson Welles, entre muchos otros”*.

La serie de la RKO, atendiendo ahora al currículo de sus directores, se introduce en la historia del cine como relevo de la generación de directores de los años 30 provenientes del teatro (Cukor, Mamoulian, Preminger, etc.). No resulta extraño, entonces, que las marcas que harían trascendente la estética de esta serie (y particularmente la tourneuriana) hayan sido la elipsis, el fuera de campo y la discontinuidad. Fillol sostiene que la esencia de *“Cat People”*, la escena elíptica que define por antonomasia dicha estética, aquella que mejor simboliza éste nuevo

terror de lo incierto, es aquella “en que Irena Dubrovna persigue a Alice durante una noche cerrada, a través de las veredas que bordean Central Park”.

La persecución sin perseguidor

“*Gracias al miedo le damos forma a lo desconocido que nos acecha*”, asegura César Aira (2002). Esta idea del escritor argentino permite sostener la idea que el miedo permite adelantarse al futuro. En el caso tourneuriano, cuando lo desconocido no puede -o no logra- adoptar ninguna forma, le da forma al miedo en sí. Es decir, cuando el miedo se topa con algo impensable, se transforma en una experiencia pura que no puede materializarse en ninguna forma concreta: una angustia sin anclas, sin ropajes.

En Tourneur, el miedo desgaja el presente, lo desborda hasta suspenderlo en una angustia inexplicable. No hay creación de futuro posible porque el montaje se ha adelantado a esa posibilidad; el montaje se adelanta aquí al sentido dramático, y lo subordina a su ritmo. Y dentro del clasicismo, la única opción de asir un futuro es a través de las hipótesis que formula el espectador, sustentado y alentado por el esquema causal del relato. Como bien enuncia Gombrich, no es posible estimar el paso del tiempo si no se puede interpretar el acontecimiento representado. El miedo creador de futuro del que habla Aira es un miedo “imaginable”. La imagen que propone Tourneur en la persecución de Alice resulta inimaginable: se trata de un temor que se enreda en sí mismo y no logra dar con ninguna forma en la cual revestirse. El temor a un perro es evidentemente más estimable que el temor a un espacio deshabitado. El de Aira es el miedo que promueve la continuidad del suspense, el de Tourneur nace de una continuidad en la suspensión.

Además, tal como señala Sánchez-Biosca (1996), esta escena viene a representar, en cierta forma, la primera “metamorfosis de Irena”. Por tanto, serán estas imágenes las encargadas de determinar la pauta de interpretación que seguirá el espectador. Hasta el momento de la persecución, el relato ha vacilado, con insinuaciones muy sutiles, entre la felinidad sobrenatural de Irena y su condición de histérica, inclinando algo más la balanza hacia la locura de la extranjera que hacia una maldición atávica: sin ir más lejos, Alice, la chica perseguida por un cuadro vacío, es, justamente, quien ha recomendado un psicólogo para Irena. Entonces, por más que la precisión de la puesta en escena y el montaje sean los principales factores que han anudado las posibilidades de interpretación de esta escena, la información narrativa brindada al espectador hasta ese momento también colabora en el desconcierto.

En síntesis, lo desconocido que acecha no puede materializarse. Y esta puesta en escena lo impide con una precisión angustiante. No se trata de un impedimento que aparece como ocultamiento; no es una imagen elidida, pues vemos en su totalidad el mismo vacío que sondea Alice: lo exasperante radica, justamente, en que se puede ver pero no entender. Es esta imposibilidad de “dar forma al temor” (de hacerlo concebible) lo que provoca la desesperación absoluta de Alice (no es una experiencia engendradora de futuro, es una experiencia absolutamente presente y vertiginosa, vacía de conjeturas, y por esta misma razón desesperante).

Por tanto, el tratamiento ambiguo de la historia -una mujer que se transforma en pantera pero cuyas supuestas transformaciones nunca se muestran explícitamente- enfatiza la sugerencia mediante rugidos y sombras; de hecho, el film plantea la posibilidad que todo sea producto de la imaginación de una mujer enferma y supersticiosa (auge del pensamiento freudiano en Hollywood expresado, por ejemplo, en el surrealista sueño de Irena; o la expresionista sesión de hipnosis a la que se somete).

El miedo

Tourneur alude al miedo (también llamado temor, pavor o espanto) como emoción. Como tal, suele poseer un efecto brusco y pasajero, agudo e intenso, provocado por un estímulo real, imaginario o simbólico. Origina un desequilibrio psíquico acompañado de abundante correlación somática que actúa como estimulante para la adaptación del sujeto a la causa que lo ha desencadenado, aunque si esta reacción es excesiva, puede desorganizar la conducta de éste. Frente al miedo, la reacción del llamado lenguaje corporal es muy elocuente, y por ello se le ha llegado a describir como un "productor de efectos penosos" en los hombres. Pese a que la reacción fisiológica se inicia en el córtex cerebral, es el llamado cerebro primitivo, el más viejo evolutivamente hablando, el que toma el mando y simplemente actúa como siempre ha hecho durante miles de años, es decir, preparar al cuerpo para defenderse o para huir (aunque también se puede reaccionar de otra forma, poco habitual, que es la de quedarse inmóviles, "paralizados de miedo", esperando a que pase la amenaza).

La reacción se canalizaría básicamente a través del sistema nervioso vegetativo y de las secreciones neuroendocrinas. Se produce un aumento de la secreción de catecolaminas, adrenalina y noradrenalina, un aumento de la liberación de glucagón y un aumento de la glucemia; se incrementan los niveles de hormonas tiroideas, ACTH y corticosteroides, aumenta la prolactina y disminuyen las gonadotrofinas hipofisarias (*La Medicina y el Cine de Terror*, 2007).

En otras palabras y bajo un esquema bastante lógico, el sistema de emergencia que pone en marcha el cuerpo frente al miedo, implica la activación de las funciones indispensables para sobrevivir, mientras que se frenan aquellas no necesarias de forma inmediata, como la digestión, la reproducción o el crecimiento.

“La secuencia somática del miedo sería la siguiente: las pupilas se dilatan (para ver mejor), la respiración se acelera (ofertando al cuerpo más oxígeno y eliminando el anhídrido carbónico que produciría un trabajo muscular intenso), el corazón late más rápido (para bombear más sangre y que el oxígeno llegue a los músculos para correr mejor, y al cerebro para pensar mejor), se paraliza la digestión (derivándose la sangre hacia otros órganos más útiles), se incrementa la sudoración (que al evaporarse enfriaría los músculos recalentados). Incluso se produce un fenómeno atávico heredado de nuestra evolución y que hoy está obsoleto: el erizamiento del vello, donde los músculos piloerectores siguen intentando aumentar el volumen aparente del cuerpo, tal y como sucede con los gatos y otros muchos animales” (Ibid., 2007).

Aunque esta reacción sería normal e incluso deseable, una reacción excesiva podría derivar en problemas como cambios tensionales bruscos, disnea, espasmos digestivos o severas arritmias cardíacas a consecuencia de una entrada masiva de calcio en las células musculares del corazón. Si esto se asocia a ciertos factores de riesgo preexistentes, no debe extrañar que el popular dicho "se ha muerto de miedo" pueda volverse una realidad.

Efecto catártico

Esto porque una de las emociones primarias asociadas al placer cinematográfico es el placer de lo desconocido -aquello que se aleja a nuestra realidad cotidiana- y es lo siniestro, (*unheimlich*) que Freud describía como aquello que es extraño y familiar a un tiempo, lo que inspira temor. Surge entonces el concepto del *doble* como, sin duda, una manifestación de lo siniestro como lo misterioso, lo oculto y lo secreto que se revela. Y los personajes son dobles, puesto que encarnan el mal convirtiéndose en otro ser para cometer fechorías incontrolables e indeseables, porque muchas veces se arrepienten de ellas y quieren acabar cuanto antes con la maldición que arrastran de siglos (caso de la mujer pantera, hombres lobo e incluso vampiro).

La presencia del doble

En “*Cat People*”, el doble es el resultado de una maldición ancestral que se produce en las regiones consagradas culturalmente (desde una representación social ideologizada y racial) a fenómenos de este tipo, Serbia y Moldavia. Al personaje principal, Irena Dubrovna (Simone Simon) le obsesiona una leyenda de su país, según la cual una maldición golpeará al pueblo serbio del que ella es originaria. Como consecuencia, los miembros de este pueblo, por el hecho de haber adorado a Satán, se consagrarán al Mal y la transformación en pantera será el resultado de este pacto. Esta maldición se prolonga hasta el presente (siglo XX, Estados Unidos).

Pero Irena decide integrarse en la sociedad americana casándose con Oliver Reed (Kent Smith). El nuevo matrimonio festeja con algunos amigos el acontecimiento en un restaurante serbio, “The Belgrade”. Una mujer a la que todos identifican sin dudarla con una *cat woman*, se dirige a Irena identificándola como “mi hermana”, de esta forma le trae a la memoria la imagen de ella misma que le gustaría desaparecer. Ambas mujeres son figuras dobles pero también opuestas. La mujer-gato se viste de negro riguroso como el pelaje de una pantera, mientras que la heroína, Irena, se viste de blanco; ambas lucen el mismo tipo de peinado; Irena lleva una orquídea y un lirio, dos flores que hacen referencia a su doble personalidad (una flor “del mal” y una de la inocencia); Irena adopta la apariencia de una mujer sociable y agradable, mientras que su doble es solitaria y distante.

El enfrentamiento entre las dobles supone para Irena, la manifestación explícita de la imposibilidad de escapar a su destino ineludible, mutar en felino, asumir su avatar de pantera.

Desde otra perspectiva, Oliver es también su doble: norteamericano promedio con un amor promedio, una intuición promedio y una igualmente mediana capacidad de análisis. El amor está condenado por su imposibilidad e concretarse. A Irena –devenida también en femme fatale- la aíslan su pasado y su sangre, mientras que a Oliver su pasado y su sangre lo confunden con el paisaje, y lo aproximan a la *girl next-door* Alice.

Zoomorfismo

Dicha capacidad de mutación corresponde a una categoría denominada *zoomorfosis*, o cambio de ciertos animales en otros. De ahí se deriva la creencia en la capacidad de algunos hombres para transformarse en animales (sería una *antropomorfosis*) ya sea voluntariamente, mediante prácticas mágicas o por influjos no controlados, y que se encuentra extendida por todo el

mundo. Desde el punto de vista antropológico, el animal en el cual el hombre se transforma varía según la zona geográfica donde vive y por el simbolismo que tiene en su ámbito cultural, correspondiendo habitualmente a los más fieros y dañinos, expresión básica del salvajismo de la naturaleza (en Europa Meridional es el lobo, aunque en la Europa del Norte es el oso; en América Septentrional ambos, el lobo y el oso, mientras que en América Meridional es el jaguar; en África Septentrional es la hiena y en África del Sur el león, el leopardo o el cocodrilo; en Asia Oriental la zorra; en la India el tigre...). Estas ideas dieron lugar a muchas leyendas sobre humanos animalizados que en ocasiones se mezclaban con datos reales. Así nos encontramos con los *berserkers* u hombres-osos de los pueblos escandinavos, fieros y sangrientos luchadores que, bajo la influencia de ciertas drogas, se cubrían con pieles de oso para luchar embriagados contra sus enemigos, creyendo que así participaban de la naturaleza de la fiera hasta el punto de creerse transformados. También han sido famosos los hombres-león y los hombres-leopardo africanos, personas que disfrazándose con las pieles y atributos de dichos animales, actuaban la mayoría de las veces como sociedad secreta dentro de su comunidad, con el fin de luchar contra sus enemigos o hacer cumplir sus leyes y normas mediante actos vengativos e incluso llegando con cierta frecuencia al asesinato. De igual forma que se atribuye un antropomorfismo en los dioses (por el que adoptan la forma o cualidades del ser humano), con mayor razón pueden presentar un zoomorfismo y transformarse en animales.

Irena Dubrovna, ¿la révenante?

Pedraza (2005) realiza con precisión un mapa provisional de cadáveres femeninos imaginarios: de forma muy especial, aquellos que podrían agruparse en la figura de la révenante (la que regresa de la muerte). Pero ¿qué pueden enseñarnos esas muertas que vuelven a la vida? Pedraza es clara: *“Su lectura puede iluminar muchos de los enigmas que aún ofrece la imagen de la Mujer y su utilización o abuso en el siglo XXI. De entrada, porque la que regresa de la muerte cuestiona la impermeabilidad de las fronteras entre la vida y la muerte: por eso, teologías aparte, la figura del resucitado es inquietante, siniestra”* (Ibid., 2005:65). Existen, entonces, una serie de criaturas espectrales que pueblan esos territorios indefinidos entre la vida y la muerte: la révenante, claro, pero también la vampira, la disecada o embalsamada, la zombie, la femme fatale, la mujer pantera. Seres que vienen de ultratumba, como variaciones del tema del fantasma, hasta que vuelven a convertirse en cadáveres, como está predestinado, y desaparecen.

Referencias Bibliográficas

- Aira, César (2002), *El Miedo creador*, publicado en Babelia, suplemento cultural del diario El País. (17 agosto 2002, nº 560), citado en: Pintor, I., Discontinuidad y continuidad visual en la historieta. Treball de recerca. Doctorat en Comunicació Audiovisual (1997-1999), Universitat Pompeu Fabra.
- Artículo *La Medicina y el Cine de Terror (I)*, publicado en internet en <http://idd0073h.eresmas.net>, y visitado el 3 de Enero de 2008.
- Pedraza, Pilar (2005), *Espectra. Descenso a las criptas de la literatura y el cine*, Editorial Valdemar, Barcelona.
- Sánchez-Biosca (1996), *El Montaje cinematográfico*, Barcelona, Paidós.
- Siegel, J.E. (1973), *Val Lewton: the reality of terror*, New York: Viking Press.
- VV. AA. Jacques Tourneur (1988), Festival Internacional de Cine de San Sebastián: Filmoteca Española, San Sebastián; Madrid.
- Fillo, Santiago (2005), *La continuidad en la suspensión: Análisis de una persecución sin perseguidor en Cat People de Jacques Tourneur*, Revista de Comunicación Audiovisual Formats, nº 4, Universitat Pompeu Fabra, España, publicado en www.upf.edu/formats, visitado el 1º de Enero de 2008.