



GRAN ANGULAR
GRAND ANGLE
WIDE ANGLE

Panteridad: vivir en un cuerpo dañado*

Teresa de Lauretis

Recibido: 17.III. 2012 - Aceptado: 10.V.2012

Resumen / Résumé / Abstract

Producida por el pionero del cine de terror Val Lewton, y revivida por los teóricos del cine feminista en los años 80, *La mujer pantera* (Tourneur, 1942) es leído por la autora como un texto que provee representación a la noción freudiana de la pulsión de muerte como crucial “Grenzbegriff” en la vida psíquica. La atención al interesante e innovador uso del sonido asincrónico en la película, junto con un análisis de material diegético y extra-diegético, permite una lectura que apunta a las complejas conexiones entre el cuerpo y el deseo, la alteridad y la mismidad humana.

Produit par le pionnier de films d'horreur Val Lewton et repris par les théoriciens du cinéma féministe dans les années 80, *La Féline* (Tourneur, 1942) est lu par l'auteure comme un texte qui assure la représentation de la notion freudienne de de la pulsion de mort comme « Grenzbegriff » crucial dans la vie psychique. L'attention à l'intéressante et novatrice utilisation du son asynchrone dans le film, ainsi qu'une analyse du matériel diégétique et extra-diégétique, permet une lecture qui pointe vers les complexes liens entre le corps et le désir, l'altérité et l'identité humaine.

Produced by horror pioneer Val Lewton and revived by feminist film theorists in the '80, *Cat People* (Tourneur, 1942) is read by the author as a text providing representation to Freud's notion of death drive as crucial “Grenzbegriff” in psychic life. Attention to the very interesting and innovative use of asynchronous sound in the film, together with a discussion of diegetic and extra-diegetic material, allow for a reading that points to the complex connections between body and desire, otherness and human selfhood.

Palabras clave / Mots-clés / Key Words

Trauma, pulsión de muerte, psicoanálisis, películas de terror, películas de serie B, *La mujer pantera*, Val Lewton, asincronicidad, público espectador, cuerpo dañado.

Trauma, death drive, psychoanalysis, horror movies, B-movies, *Cat People*, Val Lewton, asynchronicity, spectatorship, damaged body.

Traum, pulsion de mort, psychoanalyse, films d'horreur, films série B, *La Féline*, Val Lewton, asynchronicité, publique spectateur, corps endommagé.

El inicio de este siglo estuvo marcado por una serie de acontecimientos que sólo podían imaginarse en una película de terror. El 11 de septiembre de 2001, el ataque contra el neoyorquino World Trade Center, hoy en día conocido popularmente como “el 11-S”, y lo que sucedió en la madrileña estación de Atocha novecientos once días después —el 11 de marzo de 2004— y luego de nuevo en el metro de Londres, infligieron profundas heridas en el cuerpo de las naciones, similares a las que producen trauma en el cuerpo de un ser humano: heridas que hicieron visible, de manera dramática, una ruptura en el tejido del mundo occidental que alcanzó las proporciones de un trauma para el conjunto social.

Hace menos de un siglo, en 1919, Freud describió el trauma como una brecha en la superficie corporal —el escudo protector del organismo humano— que “provoca una perturbación a gran escala en el funcionamiento de la energía orgánica y pone en marcha todas las medidas defensivas posibles”.¹ La causa del trauma no es el miedo (*Furcht*) a algo conocido ni la ansiedad (*Angst*) ante lo desconocido, sino más bien el pavor (*Schreck*), el estado de profundo desasosiego ante algo imprevisto que, de repente, ataca al Yo desde fuera de sus límites corporales, impacta en su superficie, perfora o desgarrar la piel y produce el exceso de afecto que solemos llamar pánico. El impacto de dos aviones gigantes contra las Torres Gemelas de Nueva York, retransmitido en directo a todo el mundo, fue una

* Conferencia inaugural del Workshop Internacional de Investigación sobre Género y Audiovisual “Representaciones del cuerpo dañado”, Madrid, 7 de mayo de 2012.

¹ Sigmund Freud, “Beyond the Pleasure Principle”, en Sigmund Freud, *The Standard Edition of the Complete Psychological Works of Sigmund Freud*, trans. and ed. by James Strachey, 24 vols. (London: Hogarth Press, 1953-74), vol. 18, pág. 29. En español: “Más allá del principio del placer”, traducción de Luis López-Ballesteros, Alianza Editorial (1984).

representación espectacular de esta noción de trauma a escala nacional y mundial, la representación audiovisual del cuerpo dañado y traumatizado de la nación.

Sin embargo, Freud se refería a los efectos del trauma en la psique humana, es decir, a cómo una agresión externa contra el organismo altera el funcionamiento interno del aparato psíquico. En su temprano *Estudios sobre la histeria* (1895) había analizado el efecto traumático de la sexualidad y la seducción sexual sobre los procesos psíquicos que conducen a la formación de síntomas histéricos. Pero en 1919, después de la Primera Guerra Mundial, se enfrentó con otro tipo de síntoma, esta vez debido a un ataque interno, el de la compulsión a revivir –en los sueños y las fantasías alucinatorias– el choque y el terror que se habían experimentado en la realidad de la guerra. La prueba fehaciente de una compulsión más general a la repetición, que Freud observó no sólo en sus pacientes, sino también en los juegos infantiles, lo llevó a formular la hipótesis de una fuerza psíquica que, en algunos casos, obliga a las personas a repetir una y otra vez las experiencias de dolor, de daño autoinfligido o de maltrato. La denominó *Todestrieb*, pulsión de muerte. En realidad no se trata del deseo de morir, sino más bien de la incapacidad de desear o sentir placer, quizá de la incapacidad de vivir en el propio cuerpo, en el que nos ha correspondido.

Llegados a este punto, antes de que empiecen ustedes a temer que esta conferencia versará sobre el psicoanálisis, quiero asegurarles que voy a hablar de cine. En concreto, voy a centrarme en una película que representa un cuerpo traumático, dañado, un cuerpo en el que no se puede vivir. Se trata, por supuesto, de una película de terror, pero no como las que solemos ver hoy en las salas de cine, sino de una muy especial. Se trata de *Cat People* (en español se tradujo como *La mujer pantera*). Dirigida por Jacques Tourneur y producida por Val Lewton en 1942, fue la primera de las nueve películas que dieron forma al género de terror e influenciaron el cine –más allá de ese género y mucho después de la década de los cuarenta– por sus innovadoras técnicas de sonido e iluminación. Tanto el *film noir* como el *thriller* de suspense, incluido el de Hitchcock, adoptaron aquellas innovaciones.

Sin duda a todos ustedes les resulta familiar el nombre de Orson Welles, pero tal vez no el de Val Lewton, de modo

que podría serles útil un breve recordatorio histórico. No soy historiadora del cine, pero he tenido la suerte de contar con estudiantes excepcionales de doctorado que llevaron a cabo una amplia y original investigación sobre la historia de la representación *queer* en el cine de Hollywood. Estoy en deuda con sus trabajos y voy a referirme a dos de ellos en particular: al libro de Patricia White *Uninvited. Classical Hollywood Cinema and Lesbian Representability* y, en mayor medida, a una tesis doctoral todavía no publicada que se titula “Asynchronicities: Sound-Image Disjunctions, Deviant Meanings, and Euro-American Cinema”, escrita por Barbara McBane.²

Val Lewton (Vladimir Leventon, 1904-1951), productor y, en cierto modo, creador de *Cat People*, tenía cinco años cuando su madre, Nina Nazimova, emigró a USA desde Yalta, que en aquel tiempo formaba parte de Rusia y hoy pertenece a Ucrania. La hermana de Nina, Alla Nazimova, fue una célebre actriz de teatro en Broadway y también actriz y productora de cine en Hollywood (*Salomé*). Lewton, un culto escritor de *pulp fiction*, empezó a trabajar en 1936 en los hollywoodenses estudios RKO, contratado por David O. Selznick para que escribiese las adaptaciones cinematográficas de novelas extranjeras y reescribiese los guiones de otros. En los años treinta, RKO estaba pasando por un mal momento económico y Selznick empezó a considerar las posibilidades comerciales de la radio, que en aquel tiempo era un medio de entretenimiento muy popular particularmente adaptado a los dramas de suspense, hasta tal punto que hizo venir de Nueva York a Orson Welles y a los actores y diseñadores de sonido de su exitoso Mercury Theatre, cuya fama persiste hoy en día debido a la obra radiofónica *The War of the Worlds*.³ Welles dirigió en RKO sus extraordinarias dos primeras películas,

² Patricia White, *Uninvited: Classical Hollywood Cinema and Lesbian Representability* (Bloomington: Indiana University Press, 1999); Barbara McBane, “Asynchronicities: Sound-Image Disjunctions, Deviant Meanings, and Euro-American Cinema” (tesis doctoral en Historia de la Conciencia, Universidad de California, Santa Cruz, 2007); en el texto se ofrecen más referencias a esta obra. En la actualidad White es profesora y directora del Programa de Cine en Swarthmore College; McBane ha desarrollado una importante carrera como montadora de los diálogos de películas del calibre de *Apocalypse Now*, *Terminator 2*, *The Godfather III*, *Amadeus*, *The Talented Mr. Ripley*, *Strange Days* y otras muchas.

³ “RKO utilizó el talento, las tecnologías y las formas dramáticas de la radio para la producción de películas” (McBane, pág. 247).

Citizen Kane (1941) y *The Magnificent Ambersons* (1942), que hoy se enseñan en las facultades de cine usamericanas como auténticos hitos de la cinematografía y de la producción de sonido. Sin embargo, en aquel tiempo no tuvieron éxito de taquilla y sus enormes presupuestos pusieron a RKO al borde de la quiebra. Selznick despidió a Welles y contrató a Val Lewton para que produjese películas de serie B, es decir, cine de entretenimiento popular que costaba muy poco y hacía ganar mucho dinero. Selznick llegó incluso a imponer el título de cada una de las películas que Lewton produjo y suyos son títulos como *Cat People*, *The Curse of the Cat People*, *The 7th Victim* y *I Walked with a Zombie*.

El hecho de que en menos de diez años Lewton lograra escribir y producir nueve películas serias, interesantes, hermosas y de enorme éxito económico a pesar de esos títulos, y con un coste irrisorio de 125.000 dólares cada una, fue una hazaña que sitúa su nombre en un lugar destacado de la historia del cine, y ello a pesar de su muy prematura muerte a los cuarenta y seis años de edad. Se las arregló para reunir a un grupo de actores y técnicos que habían trabajado con Welles y formó un equipo de colaboradores, conocido como la “unidad Lewton del terror”, en el que cada actor representaba un personaje en algunas de las nueve películas y el montador de una era el director de otra.⁴ Lewton supervisaba todo y, de hecho, “dirigía sus películas sobre el papel”, como dice Martin Scorsese en el documental que produjo en homenaje a Val Lewton, *The Man in the Shadows*: “Fue capaz de hablar desde un lugar oscuro en aquellos tiempos oscuros [de la Segunda Guerra Mundial] para dar presencia a la pérdida y al olvido”.⁵

La “unidad Lewton del terror” en RKO fue algo notable e inusual para Hollywood en dos aspectos. En primer lugar, dio continuidad a las innovaciones de sonido que Welles había llevado al cine desde la radio; desarrolló los primeros micrófonos direccionales y mejoró los sistemas de reducción de ruido que permitieron la espacialización de las voces y los efectos sonoros para crear eso que Barbara McBane ha descrito como un “profundo paisaje sonoro”: un sonido penetrante, junto a una fotografía con profundidad de campo o “espacio profundo”, dieron a los espectadores la experiencia de un espacio tridimensional más plenamente articulado (p. 249). Otra de las novedades que la unidad Lewton tomó de Welles (*The Magnificent*

Ambersons) fue el doblaje o nueva grabación del diálogo en posproducción, que ahora es una práctica habitual en el cine (p. 254). Su experimentación sonora se vio favorecida por el género de terror, que se basa en el sonido por sus efectos y, de hecho, empezó a desarrollarse con las películas de monstruos en los primeros años del cine sonoro (1930-1936). McBane lo resume de esta manera:

Los pequeños presupuestos de las películas de serie B funcionaban como un incentivo para la absorción de las innovaciones de Welles en el ámbito del sonido, cuya producción, comparada con la de la imagen, es relativamente barata y el género de terror era un campo de pruebas perfecto, pues el terror depende en gran medida del sonido para lograr sus efectos. Las películas de la unidad Lewton fueron innovadoras, establecieron nuevas convenciones y nuevos estándares en el oficio. (págs. 267-268)

Pero estas películas también fueron notables por otro motivo. El cine usamericano de los años treinta a sesenta estuvo regulado por la Administración del Código de Producción, también conocida como Código Hays, que censuraba la representación de algunos “contenidos”, en especial los sexuales. Estamos familiarizados con el absurdo requisito que obligaba a mostrar matrimonios que dormían en camas separadas, pero la lista de contenidos prohibidos era muy minuciosa, desde la desnudez, los “besos lujuriosos”, la violación y la prostitución (definida como “una mujer que vende su virtud”) hasta las relaciones sexuales interraciales y cualquier alusión a la perversión sexual. Los productores de cine sabían que el sonido podría sugerir aspectos

⁴ Además de Jacques Tourneur, que dirigió *Cat People* y *I Walked with a Zombie*, que son quizá las dos películas más conocidas de las nueve, Lewton contrató a Robert Wise, que había sido el montador oficial de *Citizen Kane* y *The Magnificent Ambersons*, para que dirigiese *The Curse of the Cat People* y *The Body Snatcher*. Mark Robson, que había sido ayudante de Wise in *The Magnificent Ambersons*, se ocupó del montaje de *Cat People* y *I Walked with a Zombie* (1942) y luego dirigió cuatro de las películas de Lewton, *The 7th Victim* (1943), *Ghost Ship* (1943), *Isle of the Dead* (1945) y *Bedlam* (1946); Simone Simon, la protagonista de *Cat People*, interpretó un papel muy diferente en la “secuela” de ésta, *The Curse of the Cat People* (1944); Tom Conway interpretó al mismo personaje, el psiquiatra doctor Judd, en *Cat People* y en *The 7th Victim*; etc.

⁵ *Val Lewton: The Man in the Shadows*, escrita y dirigida por Kent Jones, producida y narrada por Martin Scorsese para Turner Classic Movies y Turner Entertainment Co. (2008).

de los personajes y de la historia que no les estaban visualmente permitidos: las inflexiones de la voz y los efectos de sonido podrían connotar lo que el código censuraba. Pero, en particular, dice McBane, algunas de las películas de la unidad Lewton “mezclaron... conceptos innovadores de sonido con la representación (al estilo de Hollywood) de sexualidades no heteronormativas y, sobre todo, con el lesbianismo” (p. 268) mediante la desincronización de sonido e imagen, lo cual permite transmitir un doble sentido y hace posible una lectura *queer* de la película.

De hecho, la acogida que sigue teniendo *Cat People* desde hace más de setenta años demuestra que la película invita a diferentes interpretaciones, en función de eso que Virginia Woolf denominó “el espíritu de la época”, es decir, las cuestiones culturales o ideológicas inherentes a una década dada. Creo que esto tiene que ver con el poder alusivo de su diseño audiovisual y con la indeterminación que la discrepancia entre la imagen y el sonido confiere a la narración, pues nos ofrece un significado ambiguo y abierto a la interpretación subjetiva.

La película, después de su éxito en la década de los cuarenta, pasó por así decirlo a la clandestinidad, donde permaneció hasta que las teóricas feministas del cine la sacaron del olvido en los ochenta, debido en parte a la revisión crítica del cine clásico de Hollywood y del director Jacques Tourneur que la teoría filmica británica había emprendido en los setenta, revisión que privilegió al director como “autor” y se interesó por la relación entre el cine y el psicoanálisis. El ensayo de Claire Johnston “Femininity and the Masquerade [in] *Anne of the Indies*” (1951), publicado en 1985 en el libro sobre Tourneur que Johnston coeditó con Paul Willemen, abrió el camino a interpretaciones feministas de *Cat People* desde una perspectiva psicoanalítica.⁶

En 1987, Mary Ann Doane seleccionó *Cat People* como un ejemplo extremo de la representación femenina en el género conocido como “cine de mujeres”, extremo en el sentido de que, al representar la sexualidad femenina como excesiva, como una amenaza a la norma social – tal como lo haría el *film noir*–, la película muestra los límites o puntos de ruptura de la construcción de la diferencia sexual típica del cine clásico de Hollywood. En 1989, Deborah Linderman lo analizó desde la perspectiva de “lo abyecto”,

una noción psicoanalítica que Julia Kristeva había introducido en su libro *Pouvoirs de l'horreur* (1980), que fue muy popular en aquella década, en parte por su título. En 1999, E. Ann Kaplan vio la película como una metáfora de la exclusión racial y, en fechas más recientes, Barbara McBane la ha escuchado como *queer*.⁷ Digo que “la ha escuchado” porque su análisis de *Cat People* parte de lo que McBane llama “una posición de espectadora oyente” (p. 293). Con eso quiere decir que el significado y el afecto que esta película puede despertar en los espectadores y, por lo tanto, sus posibilidades de identificación, se producen tanto a través del sonido como de la imagen o, de manera más precisa, a través de la estructurada discrepancia entre la imagen y el sonido, eso que McBane denomina “asincronía”. Si bien la historia está “contada mediante sonido e imagen sincronizados”, afirma, el sonido asincrónico transmite “una narración acústica autónoma” (p. 280), lo cual hace que sea posible recibir o experimentar la película como *queer*. Regresaré en un momento a su interesante análisis.

Cat People cuenta la historia de Irena (Simone Simon), una joven de origen extranjero que trabaja como diseñadora de modas en Nueva York. El escenario de la historia es realista y los personajes son reconocibles como gente ordinaria, con trabajos normales, que camina por las calles y visita con sus hijos el zoológico de Central Park, donde vemos por primera vez a Irena mientras dibuja delante de las jaulas de grandes felinos; Oliver (Kent Smith), que está cerca de ella, inicia un coqueteo. Cuando se ofrece a acompañarla a su casa, Irena acepta y lo invita a que pase a tomar un té. El problema de Irena, que pronto percibimos, es que no confía en su cuerpo. Una antigua leyenda de su infancia en Serbia cuenta la historia de mujeres malvadas

⁶ Claire Johnston, “Femininity and the Masquerade: *Anne of the Indies*”, en Jacques Tourneur, eds. Claire Johnston and Paul Willemen (Edinburgh: Edinburgh Film Festival, 1985), reimpresión en *Psychoanalysis and Cinema*, ed. E. Ann Kaplan (New York/London: Routledge, 1990), págs. 64-72.

⁷ Mary Ann Doane, *The Desire to Desire: The Woman's Film of the 1940s* (Bloomington: Indiana University Press, 1987), pág. 49; Deborah Linderman, “Cinematic Abreaction: Tourneur's *Cat People*,” en *Psychoanalysis and Cinema*, ed. E. Ann Kaplan (London: British Film Institute, 1999); E. Ann Kaplan, “The Dark Continent of Film Noir: Race, Displacement, and Metaphor in Tourneur's *Cat People* (1942) and Welles's *The Lady from Shanghai* (1948),” en *Women in Film Noir*, ed. E. Ann Kaplan (London: British Film Institute, 1998).

que, cuando se excitan sexualmente o sienten celos, se transforman en panteras y matan a sus amantes. Irena se siente atraída por Oliver y tiene miedo de que su cuerpo pueda transformarse en contra de su voluntad y su deseo. Oliver, un ingeniero usamericano moderno y racional, la convence de que las leyendas son sólo supersticiones, cuentos de hadas de un mundo antiguo ya desaparecido, y se casan. Durante la cena de la boda en un lugar llamado “Café Belgrado”, una desconocida que no había sido invitada, una mujer misteriosa con aspecto felino (Elizabeth Russell), saluda a Irena con las palabras *moia Sestra* (hermana mía). Esa noche, su noche de bodas, Irena siente una vez más el miedo que le provoca la antigua leyenda y se resiste a acostarse con Oliver. Suceden otras cosas extrañas: cuando Oliver le regala una gatita, ésta se asusta al ver a Irena; cuando entran en la tienda de mascotas para cambiar la gatita por un canario, todos los animales se agitan enloquecidos y cuando, en casa, Irena introduce la mano en la jaula del canario, éste cae muerto. Los animales responden instintivamente a algo en el cuerpo de Irena que los humanos no podemos percibir, pero también ella se siente impelida por algún tipo de instinto: lleva el pájaro muerto al zoológico y se lo echa de alimento a la pantera con una expresión sombría de miedo y asco de sí misma. Más tarde, le dice a Oliver: “*Tuve que hacerlo. Eso es lo que me da miedo.*”

Conforme aumenta la aprehensión de Irena, que sigue negándose a tener contacto sexual con su marido, éste se confía a Alice (Jane Randolph), una mujer que trabaja en la misma oficina que él. Ella le recomienda un psiquiatra, el doctor Louis Judd (Tom Conway). Irena acepta ir a la consulta del médico, pero se enoja con Oliver cuando se entera de que éste le ha contado su dilema íntimo a Alice y los celos que empieza a sentir la distancian todavía más de él. Una noche, después de verlos juntos en una cafetería, Irena sigue a Alice, que se dirige a su casa por el Transverse, una calle solitaria que atraviesa el Parque Central. Alice se alarma al escuchar los pasos de tacón alto que siguen a los suyos y luego siente terror cuando deja de escucharlos, pues el silencio sugiere que quien la está siguiendo ya no es Irena, sino la pantera. En el momento de máximo suspense, un fuerte chasquido nos hace pensar que Alice está a punto de ser atacada, pero resulta ser el ruido de un autobús de la ciudad que, de repente, se detiene, abre la puerta y la salva.⁸ En ningún momento vemos una pantera,

pero Irena llega a su casa aturdida, con el abrigo deteriorado y sucio. Ésta es la primera de las dos escenas de acoso. Veamos cómo McBane describe la relación entre el sonido y la imagen:

Alice camina a través de Central Park seguida por algo que ella no ve, pero cuya presencia está sugerida de diversas maneras mediante sonidos, intercalados, las reacciones de Alice y una secuencia posterior que muestra ovejas muertas y huellas de felinos en el barro que se transmutan en huellas de zapatos de tacón alto... La transformación de Irena está sugerida por marcas [visuales] como zarpas de felino [y] elementos acústicos que la insinúan incluso con mayor insistencia... El itinerario por Central Park vincula una ambigua “narración auditiva” con imágenes ensombrecidas. Al igual que en otras partes [de la película], el oscurecimiento de la imagen acentúa el sonido. La escena se estructura en torno al intercalado de dos pares de piernas en acción —las de Alice y las de Irena—, que aparecen y desaparecen bajo la luz uniformemente espaciada de las farolas a lo largo del parque sombrío... Un silencio repentino hace que Alice se detenga y mire atrás con temor hacia la oscuridad. Alice acelera el paso y llega a una parada de autobús. Mientras permanece al borde de la carretera, una mezcla muy matizada y cuidadosamente orquestada de sonidos entra en juego. Se oye el crujido de la hojarasca por encima de Alice y, luego, muy sutilmente, el comienzo de un tenue rugido de pantera. Pero tan pronto como éste se inicia queda sofocado por el chasquido repentino y brusco de los frenos neumáticos de un autobús que irrumpe en campo. Con el ruido de los frenos neumáticos del autobús, el sonido casi subliminal de la pantera (claramente audible, aunque las descripciones de la escena nunca lo señalen) parece desplazarse definitivamente al ámbito de lo imaginario y nos queda la incertidumbre de qué será exactamente lo que hemos escuchado. (págs. 339-340).

⁸ Mark Robson, el montador, describe así esta técnica de montaje de la banda de sonido (también se ocupó de los ecos en la secuencia de la piscina): “Desarrollamos una técnica de corte brusco que más tarde pasó a llamarse ‘el autobús’, en la que cortamos un primer plano de una persona aterrorizada con el impacto de un autobús que se detiene (con el chasquido de los frenos). La brusquedad del corte provocaba un intenso sobresalto en los espectadores”. (“Mark Robson Remembers RKO, Welles, and Val Lewton”, entrevista realizada por Dannis Peary en *The Velvet Light Trap* 10 (Fall 1973), 36; citado por McBane, pág. 267.)

Puede que sea útil aclarar que el efecto de esta secuencia y de la película en su conjunto no hubiera sido posible sin la innovación técnica del doblaje: el sonido de la pantera, grabado en directo, fue luego doblado, unas veces de forma sincrónica (cuando vemos la pantera en el zoológico), pero otras también asincrónica en determinados momentos como el de esta secuencia, y ello con el doble objetivo de sugerir su presencia y la metamorfosis de Irena, algo que las imágenes nunca muestran.⁹

Una segunda escena de acoso se produce después de que Alice le confiesa a Oliver que está enamorada de él y él empieza a interesarse cada vez más por ella, mientras que Irena se vuelve progresivamente esquiva y pasa cada vez más tiempo en el zoológico, frente a la jaula de la pantera. Un día, cuando Alice regresa al complejo de apartamentos en que vive, Irena la sigue a distancia. Alice se dirige a la recepcionista y le pide la llave de la piscina y luego acaricia brevemente a un gatito negro que se encuentra en el vestíbulo. El gato la sigue escaleras abajo, hasta la piscina. Mientras se pone el traje de baño, Alice observa que el gatito reacciona con miedo a algo que hay fuera de campo y sale corriendo. A continuación, Alice ve la sombra de algo que se mueve por el hueco de la escalera y oye un gruñido sordo. Se zambulle en la piscina, y luego se mantiene a flote mirando en todas direcciones, pero no puede localizar el origen de los sonidos, que oye cada vez más cerca (de nuevo un ejemplo de sonido asincrónico), hasta que empieza a gritar pidiendo socorro. De repente se enciende la luz y se ve a Irena, que está de pie en el borde de la piscina y esboza un leve gesto irónico. Una vez que Irena se va, Alice encuentra su bata de baño hecha jirones por las garras de un animal. Ahora cree que los temores de Irena de transformarse en pantera se han hecho realidad. Esto se confirmará en la última parte de la película.

La descripción que hace McBane de la secuencia de la piscina es determinante para su lectura como película *queer*. Después de que Alice, aterrorizada, se zambulle en la piscina.

Los reflejos del agua en las paredes que rodean claustrofómicamente a la piscina parpadean, se desvanecen en la oscuridad y luego reaparecen... Se oyen rugidos que envuelven este entorno y reverberan en las paredes reflectantes. Mientras gira en el agua, Alice no es capaz de determinar

quién emite los sonidos ni de dónde provienen. Los rugidos aumentan de intensidad hasta convertirse en un grito desgarrador (“como de una mujer”), al que a su vez Alice responde con otro grito: un doble grito que retumba en las paredes y se funde en un único “cuerpo” sónico. Arriba, sin embargo, la recepcionista y una empleada doméstica sólo oyen los gritos de Alice. Lo que los ha provocado es aparentemente inaudible, al menos para ellas, y eso pone en duda el estatus ontológico de los sonidos felínicos que nosotros, los espectadores, sí escuchamos como algo exterior a Alice. (Págs. 340-341)

En el entorno acuariforme de la escena de la piscina.

Estamos literalmente inmersos [en] el sonido como en un líquido “amniótico” o presemiótico: un baño de puro afecto: gruñidos, rugidos y gritos. Estamos sumergidos en un espacio de sonido reverberante cuyas exageradas propiedades acústicas sugieren una especie de caja de resonancia narcisista e interreflectante: el sonido, al parecer inaudible en el mundo exterior, rebota sobre sí mismo. El hecho de que Alice no sea capaz de localizar el origen de los sonidos exteriores, así como de que ni la recepcionista ni la empleada doméstica los oigan en absoluto, sugiere un origen interior y hace que nos preguntemos si estamos viendo una historia sobre Alice o sobre cómo Alice *se imagina* a Irena. La ausencia visual de Irena al inicio del acoso instaura la posible lectura de ambas escenas de acoso como emanaciones de Alice, como síntomas paranoides de una imaginación homosexual. (Pág. 341)

La tesis de McBane es que *Cat People* y otras películas de terror de la unidad Lewton pertenecen al *corpus* más amplio de películas que hoy en día se consideran *queer*.¹⁰ McBane ofrece muchos indicios extradiegéticos para sustentarla: la influencia al principio de la carrera de Lewton

⁹ En el montaje de la banda de sonido de *Cat People* se llegó incluso a doblar el maullido del gato, que en realidad era la voz de una actriz, Dorothy Lloyd, especializada en sonidos felinos (McBane, pág. 329); y fue Simone Simon quien dobló con su acento francés la voz de la mujer pantera del Café Belgrado, “para poner de manifiesto su parentesco” (comentario de Greg Mank en el DVD).

¹⁰ Las otras dos películas que McBane vincula intertextualmente a *Cat People* por el uso del sonido asincrónico y por la aparición de los mismos actores en diferentes papeles, son *The Curse of the Cat People* (1944) y *The Seventh Victim* (1943).

del entorno en que solía moverse su tía Alla Nazimova, que ha sido considerada como “la lesbiana más famosa de la época del cine mudo”;¹¹ las preferencias de Lewton por protagonistas femeninas que mantienen fuertes lazos afectivos con otros personajes femeninos; el hecho de que contratase como guionista a Dewitt Bodeen, que fue el primer escritor abiertamente homosexual en Hollywood; McBane cita otras dos películas con temas lésbicos que Robert Wise dirigió en fechas posteriores, *Three Secrets* (1950) y *The Haunting* (1963), y señala que la primera película producida en Hollywood tras la era del Código que trató explícitamente de lesbianas, *The Killing of Sister George* (1968), fue dirigida por Robert Aldrich, que también había pasado sus años de aprendizaje junto a Welles. Pero la fuerza de su argumentación se basa en la lectura que hace de las películas.

Quizá debería aclarar aquí el concepto de “lectura”, que es un término crítico reciente en los estudios sobre cine. Procede de la teoría literaria, pero es aplicable a cualquier texto, escrito, visual o audiovisual. Una lectura textual de una película no es sólo una descripción o una interpretación, sino el relato del encuentro de un(a) espectador(a) oyente –digamos mi encuentro– con el texto de la película, con su material de construcción y sus medios técnicos, con los efectos de significado e identificación que ejerce sobre mí y con los recuerdos, asociaciones y fantasías que la película evoca en mí conforme la veo, escucho y pienso en ella. En los estudios sobre cine *queer*, Patricia White ha definido teóricamente este proceso, al que denomina “retrospektoriedad”, en su libro *Uninvited: Classical Hollywood Cinema and Lesbian Representability*. Cito a continuación unas cuantas frases de dicho libro:

- El proyecto epistemológico de las lecturas lesbianas y gays de las películas “dominantes” no es simplemente un proceso de decodificación, la revelación de la materia *queer*... sino más bien un proceso de codificación, una revisión textual.
- El cine clásico de Hollywood pertenece al pasado, pero se percibe en un presente que nos ofrece nuevas maneras de visualizarlo.
- Cada nuevo encuentro textual [con una película] está determinado por lo que ya existe “en el interior” del espectador o la espectadora.

- Toda espectadoriedad, en la medida en que implica a la fantasía subjetiva, revisa las huellas de la memoria y la experiencia, algunas de las cuales son recuerdos y experiencias de otras películas.
- [La retrospektoriedad es la recepción] “formada por las fantasías conscientes e inconscientes y la experiencia visual anterior”.¹²

Ahora bien, incluso si la lectura *queer* de *Cat People* resulta muy interesante, añadiré que mi propio encuentro con la película me provoca asociaciones y recuerdos de otras películas y otros textos, aunque fue la banda sonora lo que primero excitó mi curiosidad y constituye la guía de mi lectura. En la obra de McBane aprendí cuáles son los medios cinematográficos con los que la película produce el efecto de sentido que tiene para mí: la capacidad del sonido asincrónico para aludir a sucesos que no están visualmente representados consiste en el poder de evocar imágenes mentales en la espectadora o el espectador. La disociación de sonido e imagen, que regularmente ocurre en las escenas en las que el silencio o la voz de la pantera reemplazan a la imagen de Irena, se ha entendido como una manera de señalar su transformación en este animal. En términos narrativos –de lógica narrativa– eso tiene sentido. Sin embargo, la desincronización tiene ya un sentido de algo, una fuerza o un afecto que va más allá de la narración y la diégesis y que evoca en mí otra imagen mental, la de un cuerpo (el de Irena) atrapado en el conflicto de fuerzas psíquicas interiores que ella es incapaz de controlar.

Al igual que las interpretaciones que he mencionado, he leído *Cat People* con el psicoanálisis en mente, pero sin encontrar paranoia, histeria, sexualidad femenina o diferencia sexual. Para mí, la película resuena con la idea de una fuerza psíquica que Freud denominó *pulsión* y que es al mismo tiempo pulsión sexual y pulsión de muerte, que unas veces permanece en silencio y otras ruge con furia, igual que la pantera. Por cierto, mi lectura no contradice ni menoscaba una lectura *queer* de *Cat People*. Volveré una vez más a la película para probar lo que digo.

¹¹ Harry M. Benshoff, *Monsters in the Closet: Homosexuality and the Horror Film* (Manchester: Manchester University Press, 1997), pp. 100-104, citado por McBane, pág. 272.

¹² Patricia White, *Uninvited*, págs. 205 y 197.

Los temores de Irena se materializan después de que Oliver le dice que está enamorado de Alice. Cuando el doctor Judd trata de seducirla, supuestamente para “curarla” de sus miedos, Irena se lo permite. Él la besa y, a continuación, la cámara muestra el rostro de Irena, que lo mira con ojos furibundos; luego hay un contraplano del médico que se aleja horrorizado y se defiende con un estilete oculto en su bastón. En los planos siguientes, con sonidos de una pelea encarnizada, una lámpara de mesa cae al suelo y proyecta en la pared la sombra de una pantera que está atacando al médico. Oliver y Alice lo encontrarán muerto. Irena, herida en el hombro, regresa al zoológico y abre la puerta de la jaula de la pantera con la llave que previamente le había robado al cuidador de animales. La pantera escapa de un salto y se abalanza sobre Irena, que cae muerta al suelo. En el plano siguiente un coche que pasa por la calle atropella y mata a la pantera.

En la última escena, Oliver y Alice llegan al zoológico y encuentran el cadáver de una pantera ante la jaula abierta, en el mismo sitio en que Irena estaba al principio de la película. Oliver dice: “Ella nunca nos mintió”. De manera simplista, se limita a verbalizar lo que ve, sin buscarle ningún significado adicional. Pero hay un exergo al principio de la película, justo después de la secuencia de los créditos y justo antes del plano inicial en el que Irena dibuja delante de la jaula de la pantera. Dicho exergo, una advertencia de que el pecado antiguo se aferra a las zonas profundas de la conciencia del mundo como la niebla a los valles, está aquí atribuido a un libro ficticio, *Anatomía del atavismo*, escrito nada menos que por el doctor Louis Judd, el psiquiatra diegético.¹³ Esta explicación supuestamente científica de la monstruosidad de la mujer pantera ofrece de antemano una clave del misterio: lo que vive en Irena es su antepasado animal –no humano– y pecador, ya que se rige por el instinto, no por la razón.¹⁴ El exergo, por supuesto, nos avisa del horror que se avecina, pero también demuestra que el doctor Judd no ha entendido nada de Freud y que lo que en Hollywood se tomaba por psicoanálisis era una vulgar versión de la psicología positivista.

Sin embargo, el último plano contiene otro exergo o intertítulo: dos versos de uno de los “Sonetos sagrados” de John Donne:

*But black sin hath betrayed to endless night
My world, both parts, and both parts must die.*¹⁵

[Pero el negro pecado condenó a la noche eterna
a las dos partes de mi mundo y ambas deben morir.]

Contrapuestos al primer exergo –que pertenece a la diégesis, puesto que resume el punto de vista de uno de los personajes–, los versos de un poeta y teólogo británico del siglo de Góngora, conocido por su poesía mística y “metafísica”, son un comentario extradiegético sobre la historia de Irena, añadido por el propio cineasta, Val Lewton, en cuyo cuento “The Bagheeta” se basó *Cat People*. Estos versos proporcionan una capa adicional de significado, que podríamos denominar alegórico o figurativo. Quienes sue-
lan fijarse en las citas literarias advertirán que estos versos empiezan con un “pero” y buscarán el poema, como yo hice. Los dos versos que anteceden a los del exergo dicen:

*I am a little world made cunningly
Of elements, and an angelic sprite;*¹⁶
[Soy un pequeño mundo hecho sutilmente
de elementos y un espíritu angélico;]

Podríamos pensar que esas dos partes de “mi mundo” –del yo del poeta– son el cuerpo y el alma. Pero... ¡Un momento! El alma no puede morir, es inmortal; el alma puede condenarse si alguien ha sido malo o no se ha arrepentido, pero nunca muere. Y, sin embargo, el poema dice que ambas partes deben morir. ¿Qué hacemos con esta paradoja?

Creo que con estos dos versos finales la película propone una idea que no es la tradicional –católica o cristiana– de la relación entre cuerpo y alma. Hay que decir que a lo largo de *Cat People* hay varias referencias dispersas al

¹³ *Atavismo*: la reaparición en un organismo de una característica ausente a lo largo de varias generaciones, causada por un gen recesivo.

¹⁴ En el *remake* de *Cat People*, dirigido por Paul Schrader (1982), esto se expresa con marcado acento *gore* y aderezado con un regreso a “África”. Sobre ésta y otras versiones, véase Rubén Higuera Flores, “Remakes USA. En busca del tiempo perdido”, *Sciworld*, n° 38 (junio de 2011).

¹⁵ “But black sin hath betray’d to endless night / My world’s both parts, and, O, both parts must die”, en *Poems of John Donne*, vol. I, E. K. Chambers, ed. (London: Lawrence and Bullen, 1896), pág. 159.

¹⁶ *Ibid.*

diablo y a la cruz, pero se refieren más a la parafernalia del género de terror que a la historia de Irena.¹⁷ La ontología del cuerpo que propone esta película es que está vinculado de tal forma al alma o a la mente que no pueden existir por separado, y eso es lo que le sucede a Irena: no puede vivir o amar sin la pantera que hay en su cuerpo.

Si se tiene en cuenta la manera negativa en que la película muestra el psicoanálisis a través del personaje del doctor Judd, resulta irónico que esta ontología del cuerpo sea precisamente la base de la teoría freudiana: la psique (*die Seele*) es un lugar virtual en el que interactúan el cuerpo y la mente y su interconexión se expresa en la figura de la pulsión.¹⁸ Digo *figura* porque la pulsión no es un elemento o parte del cuerpo como lo son el cerebro o los órganos sexuales. Freud la describe como “un concepto fronterizo (*ein Grenzbegriff*) entre lo mental y lo somático, como el *representante psíquico* de los estímulos que se originan en el interior del cuerpo y llegan a la mente, como una medida de la solitud de trabajo que se le hace a la mente como consecuencia de su conexión con el cuerpo”.¹⁹ En contraposición a los instintos (*Instinkte*), entendidos como patrones heredados de conducta comunes a todos los animales, las pulsiones (*Triebe*) no son innatas ni están presentes en el ser humano al nacer, sino que son el resultado de las interacciones con los demás —en un principio con los padres o los cuidadores— que todo ser humano necesita para su supervivencia.

Los primeros trabajos de Freud se centraron en la pulsión sexual y en los compromisos psíquicos derivados de la represión o la desviación, compromisos que no sólo se expresan bajo la forma de síntomas neuróticos, sino también de sueños. En años posteriores, cuando trató de entender por qué hay personas que no pueden dejar de repetir una y otra vez experiencias de dolor, de daño autoinfligido o de maltrato, postuló la existencia, junto con la pulsión sexual, de una fuerza psíquica agresiva, destructora y, sobre todo, autodestructora, que denominó pulsión de muerte (*Todestrieb*). Esta pulsión autodestructora no tiene acceso al pensamiento consciente; los seres humanos carecemos de representación psíquica de ella. Dice Freud: “Mientras [la pulsión de muerte] funciona internamente permanece en silencio y sólo tenemos noticia de ella cuando se desvía hacia el exterior”, hacia los demás, bajo la forma de agresión o destrucción (SE 23: 150).

Propongo aquí que la pantera en Irena es una metáfora, una figura de la pulsión de muerte. Escuchemos de nuevo a Freud: “Mientras la pulsión de muerte funciona internamente [como la pantera en el interior de Irena] permanece en silencio y sólo tenemos noticia de ella cuando se desvía hacia el exterior, hacia los demás, bajo la forma de agresión o destrucción”.

Irena quiere hacer el amor con Oliver, pero se retiene por temor a que el componente destructivo de la sexualidad que hay en ella se vuelva contra él. Le dice que nunca deberían pelearse y que él no debería provocar sus celos, porque “eso que hay en mí está reprimido y es inofensivo cuando me siento feliz”. Le gustaría ser como Alice, una mujer normal que se casa, tiene hijos y vive feliz para

¹⁷ Salvo por una alusión bíblica que el cuidador de animales del zoológico le hace a Irena con respecto a la pantera: le dice que el *Apocalipsis* —el libro más poético de las Sagradas Escrituras— habla de la peor de todas las bestias, que “se parecía a un leopardo” y, a continuación, precisa: “Pero no era un leopardo”. Existe, sí, pero es innombrable.

¹⁸ La palabra *Seele* (psique) tiene connotaciones espirituales y cognitivas en alemán. Su traducción al inglés ha sido objeto de debate. La *Standard Edition of the Complete Psychological Works of Sigmund Freud* la traduce como *psyche* o *mind* (mente) ya que *soul* (alma) —cognado de *Seele*— sólo posee connotaciones espirituales en inglés. Hay quienes piensan que *mind* posee una connotación demasiado intensa de cognición, pero el propio Freud, en un artículo que escribió en inglés, utilizó *mind* como equivalente de *Seele* y *psychical* (psíquico) de *seelisch*. (véase Darius Gray Ornston, “Bruno Bettelheim’s *Freud and Man’s Soul*”, en *Translating Freud*, ed. Darius Gray Ornston, Jr., M.D. [New Haven and London: Yale University Press, 1992], págs. 65-66.) Es de señalar que en *Cat People* se hace referencia al doble sentido de la palabra alemana en un breve diálogo entre Irena y el doctor Judd:

Irena: No creo que pueda ayudarme... Cuando usted habla del alma se refiere a la mente, y mi mente no me preocupa.

Doctor Judd: ¡Que chica tan inteligente! Los psicólogos han pasado años tratando de hallar esa sutil diferencia entre mente y alma y usted la encontró.

Irena: Parece presuntuoso de mi parte, ¿no?

Este diálogo confirma mi lectura de que la película sigue los pasos de Freud, no los de la psicología usamericana.

¹⁹ Sigmund Freud, “Instincts and Their Vicissitudes”, *Standard Edition* 14:122 (las cursivas son mías); “Triebe und Triebchicksale”, *Gesammelte Werke*, vol. X, pág. 214. Edición en español: Freud, Sigmund, *Obras Completas*, Vol. XIV, *Pulsiones y destinos de pulsión*, pág. 105, Amorrortu, 6a. reimpresión, Buenos Aires, 1995, ISBN 950-518-590-1, título original: *Triebe und Triebchicksale*, 1915, traducido inicialmente como “Los instintos y sus vicisitudes”.

siempre, pero no puede, porque la pantera está en su interior. Trata de acabar con ella: el boceto que descarta al principio de la película muestra a una pantera atravesada por una espada; su apartamento está lleno de imágenes de la pantera muerta; pero todo es en vano y, al final, será ella quien reciba la cuchillada que le asesta el doctor Judd. Cuando, por último, ya no puede luchar más, abre la jaula y deja escapar a la pantera: se rinde a la oscuridad, a la destrucción irracional, a la pulsión de muerte que guarda en su interior.

Cuando afirmo que la pantera es una *figura* de la pulsión de muerte pretendo decir esto: en las escenas de acoso no vemos a Irena, pero tampoco a la pantera. Cautivados por la lógica narrativa, aguardamos que la pantera aparezca en campo en cualquier momento. Pero no lo hace. Su rugido –si acaso pudiésemos imaginarlo por un instante fuera de la narración– no representa a la pantera como tal, sino que transmite las cualidades, las emociones y los afectos asociados a este animal: la ira, la fuerza irresistible, el peligro, el terror; dicho en una sola palabra, la *panteridad*. En las escenas de acoso, la película elude mostrar la imagen de la pantera o la transformación de Irena en pantera y, en su lugar, evoca una imagen mental de panteridad, unas veces mediante el sonido y otras mediante su ausencia, con el si-

lencio, como en la primera escena de acoso. Dicho de otro modo, al desincronizar el sonido y la imagen, la película crea la figura de algo que hemos llamado *panteridad* en el cuerpo y el alma de Irena. Sea cual sea el nombre que le demos, panteridad u otredad, alteridad o pulsión de muerte, lo cierto es que la película lo ubica en el cuerpo debido a su conexión con la mente.

Me doy cuenta de que esta lectura mía es oscura. Bueno, *Cat People* es una película de terror, o de horror, como se dice en inglés (*horror movie*); es una película que trata del hecho de vivir en un cuerpo dañado, desde el principio, por una fuerza inhumana que vive en la mente y en la materialidad misma del cuerpo –en la carne, la sangre y los huesos, que son los “elementos” de nuestro “pequeño mundo”– y que, tarde o temprano, se transforma en materia inerte, sin sentido y sin alma. Este es el horror en la película, mucho más terrible que el terror que producen las escenas de acoso.

Sin duda se trata de una película de terror, pero también es una elegía a la vida, una invitación a seguir viviendo a pesar de ese cuerpo dañado.

Traducción castellana de Manuel Talens