

LA PERVERSA MUJER VEGETAL: LA MANDRÁGORA LITERARIA Y FÍLMICA

Montserrat Hormigos Vaquero
Universitat de València

Si hay una mujer-planta maléfica que destaca en el museo del relato y cine fantásticos ésa es la Mandrágora. Pero para comprender su siniestra figura híbrida es necesario realizar un pequeño recorrido por la mitología vegetal y por las referencias literarias a lo largo de la historia; hasta descansar en el texto de Hanns Heinz Ewers (*La Mandrágora*, 1911) y su adaptación fílmica en el cine expresionista alemán –obsesionado por la creación de seres artificiales–, llevada a cabo por Henrik Galeen en 1927. Ambas obras supusieron la semilla para otros seres “mandragoescos” que destacarán en el cine de ciencia ficción posterior, así como fueron un sustrato abonado para otra femme fatale del cómic: la Hiedra Venenosa.

Muchos mitos y leyendas refieren el origen vegetal de la humanidad o bien describen el hecho de que los primeros hombres nacieron del suelo como si fueran plantas. La planta, símbolo de la fuente primera de vida, también es hipóstasis de la gran diosa, como muestra la egipcia Isis-Sicómoro. Aplicación secundaria de este simbolismo es la atribución del nacimiento de un árbol o de una planta de figuras divinas o semidivinas, como el dios egipcio Arpocrates-Horus, que emergía de una flor palustre, o el Brama hindú, nacido al principio de los tiempos de un loto cuyo tallo salía del ombligo de Visnú. Así, para los helenos las encinas eran denominadas como las primeras madres, y las dríadas eran las ninfas de los árboles y al secarse estas ellas morían también. Otra acepción del mito muestra a diosas fecundadas por la ingesta de plantas especiales. En muchos casos en estas tradiciones “una planta nace de las lágrimas de un hombre, y esta planta, al penetrar en la boca o en el vientre de la mujer, la hace concebir instantáneamente” (Saintyves, 1985: 39). Según Herodoto, historiador griego del siglo V a. c., Hera le pidió a Flora un filtro para engendrar por sí sola, y desflorada por los pétalos del Oleno –planta capaz de generar vida y sangre nuevas– dio a luz a Ares, el dios de la guerra, sin engañar a su esposo o someterse a relación sexual alguna. Y gracias a la lechuga, de

la que se creía que servía de alimento a los cadáveres y podía provocar la impotencia masculina, Hera parió al monstruoso Tifón, a Hebe y a Iliza.

La transmutación vegetal también puede acaecer como resulta de un castigo divino o como consecuencia de una muerte violenta, y en muchas ocasiones tiene el mismo sentido de reconstruir la androginia primordial. Así, según la mitología clásica, Adonis nació de una progenitora transformada por los dioses en árbol de la mirra, como castigo por el amor incestuoso con su propio padre; Filis es mágicamente encerrada en un almendro tras haberse ahorcado despechada por el abandono de su amante, y la Ninfa Siringa es transformada en caña palustre para librarla del abrazo del dios Pan. Mientras la ninfa Dafne, amada y perseguida por Apolo, invoca a su madre la Tierra, quien la oculta en su seno trasformándola en laurel, símbolo de su castidad. Tal como recoge Ovidio en el Libro I de *Las metamorfosis*: “rodea sus entrañas la corteza / hojas son los cabellos, verdaderos / gajos son ya los brazos de belleza. / Los pies agora, agora son tan ligeros, / a la tarda raíz están asidos; / el rostro son los ramos postrimeros” (Ovidio, 1990: 27). Dicho avatar ha sido ampliamente representado en el arte, desde la obra pictórica del Veronés o el prerrafaelista Watherhouse, pasando por la escultura de Bernini. Por otra parte,

El tema de la transformación en planta de la mujer amada, ya desarrollado en la literatura cortés medieval, será retomado y especialmente desarrollado en el hermetismo tardo-medieval y renacentista, que relaciona también muchos mitos clásicos, a menudo tomados de las *Metamorfosis* de Ovidio, aunque en clave más estrechamente alquímica (Grossato, 2000: 98).

Dentro de la maraña de interrelaciones entre lo humano y lo vegetal, existen leyendas de plantas que nacen de la sangre o el semen vertido por una persona o de partes del cuerpo cortadas a la víctima, y es aquí donde destaca la mandrágora, planta narcótica de la familia de las solanáceas a la que se han atribuido a lo largo de las épocas propiedades mágicas. Dichos vegetales con las raíces ginecomorfas o antropomorfas son consideradas por la farmacopea tradicional, tanto occidental como oriental, como poderosos afrodisíacos. Otro ejemplo a destacar sería la leyenda china según la cual en la raíz del ginseng vive una seductora mujer que suspira por unirse sexualmente con aquel que la busca para recolectarla. Así, Alessandro Grossato comenta que el significado oscuro de dichas plantas se basa: “[...] en el paralelismo existente entre la parte más oscura y sensual de la naturaleza humana, en la parte inferior del cuerpo, sede de los instintos y del psiquismo más bajo, y el componente ‘radical’ del vegetal, que tiene su origen y un desarrollo subterráneos, es decir ‘escondidos’”. (Grossato, 2000: 95).

Por otra parte, las maravillosas propiedades de la mandrágora ya se recogen en los escritos clásicos: así Teofrasto en su *Historia de las plantas* (IX, 8, 8) comenta sus cualidades afrodisíacas; para Dioscórides su raíz atrae el menstruo y alberga virtudes generativas; Plinio informa acerca de la ceremonia de recolección e Hipócrates la aconseja para combatir la melancolía y los impulsos suicidas. También en el Antiguo Testamento Raquel, que era estéril, fue madre después de tomar una infusión de mandrágora (Génesis XXX, 14-18), receta que más tarde se difundió ampliamente por la Italia medieval y renacentista. Planta que fue considerada de brujas como muestra el hecho de que los jueces que interrogaron a Juana de Arco, la acusaron de llevar oculta en la ropa una raíz de mandrágora, de la cual según ellos obtenía sus increíbles poderes premonitorios. Y en cuanto a los antiguos germanos, acostumbraban a tallar en las raíces de dicha planta estatuillas humanas, a las que ataviaban adecuadamente, guardaban en cofrecitos, lavaban y alimentaban con vino y agua, y a las que utilizaban como custodias del hogar.

Nicolás Maquiavelo en su comedia *La Mandrágora* (1518) recomienda el uso de esta planta para hacer fecunda a la mujer estéril y a través del personaje charlatán de Callimaco añade al mito una nueva idea: “el hombre que primero se acueste con ella después de que ella tome la poción morirá en ocho días y nadie lo salva”. A lo que añade: “Calmaos que hay un remedio... Que otro duerma con ella enseguida para que, estando con ella una noche, absorba la infección de la mandrágora”. Ya que en realidad a lo que este personaje aspira es a yacer él mismo con la esposa de Nicia. También recibe una mención en *Romeo y Julieta* (1595) de William Shakespeare, donde la protagonista consume un brebaje que le ofrece un fraile para hacerse pasar por muerta. Así describe el terror de ser enterrada viva: “No será fácil que al despertarme, respirando aquellos miasmas, oyendo aquellos lúgubres gemidos que suelen entorpecer a los mortales, aquellos gritos semejantes a las quejas de la mandrágora cuando se la arranca del suelo [...]” (Acto IV, Escena III).

La leyenda acerca de los gritos terribles que emite la mandrágora al ser extirpada de la tierra también se refleja en la obra pictórica de Henry Fuseli, en *The mandrake: a charm circa* (1785) y *The Witch and the mandrake circa* (1812). Por su parte, Goethe denomina mandrágora al pequeño ser que crea Fausto mediante operaciones quirúrgicas en la segunda parte del *Fausto*. Pero son sobre todo los románticos alemanes quienes se interesan por esta planta fantástica, como por ejemplo los hermanos Grimm y Archim von Arnim, quien le otorga un papel destacado en su obra *Isabela de Egipto* (1812), por donde se pasea un *alraune* masculino llamado Cornelius, un homúnculo surgido mágicamente de una mandrágora crecida por efecto de las lágrimas de un inocente ahorcado.

En las letras españolas destaca *El talismán* (1909), de Emilia Pardo Bazán, cuento donde la narradora relata cómo el barón Helynay utiliza la mandrágora como una mágica influencia que le permite realizar todos sus deseos, sobre todo en lo que al tema económico y en el juego de la seducción se refiere. El noble la ha conseguido de manos de un vendedor israelita procedente de Palestina, la tiene guardada en una cajita de cristal y envuelta en un sudario de lino y seda, y cuando se la muestra a la narradora, ésta distingue “una cosa horrible: una figurilla grotesca, negruzca, como de una cuarta de largo, que representaba en pequeño el cuerpo de un hombre” (Pardo Bazán, 1990). Ante su sorpresa el diplomático le explica:

[...] es una maravilla de la Naturaleza; esto no se imita ni se finge: esto es la propia raíz de la mandrágora, tal cual se forma en el seno de la tierra. [...] Dicen que procede de la sangre de los ajusticiados, y que por eso de noche, a altas horas, se oye gemir a la mandrágora como si en ella viviese cautiva un alma llena de desesperación (Pardo Bazán, 1990: 427).



FIG. 1. *La mandrágora en los textos medievales y renacentistas.*

1. LA OBSESIÓN POR LA VIDA ARTIFICIAL EN EL CINE EXPRESIONISTA ALEMÁN

Antes de pasar a realizar el análisis comparativo entre *La Mandrágora* (1911) de H. H. Ewers, uno de los mejores textos fantásticos de la primera mitad del siglo XX, de tintes románticos y decadentistas, y de su adaptación fílmica por parte de Henrik Galeen en 1927; realizaremos un somero repaso por el cine de la república de Weimar, con el que ambos autores se relacionaron. Ewers era uno de los artistas alemanes más populares del momento, actor de cabaret, poeta, dramaturgo, redactor de libretos de ópera; también había trabajado como guionista de uno de los filmes seminales de dicho período: *El estudiante de Praga* (*Der Student von Prag*, Stellan Rye y Paul Wegener, 1913) centrado en el tema del doble. *La Mandrágora* ya había sido llevada al cine con anterioridad en dos ocasiones –por Eugen Illes y Michael Curtiz, ambas de 1918–, pero es Galeen, guionista de filmes emblemáticos como *Nosferatu*, el vampiro (Murnau, 1921) y *El hombre de las figuras de cera* (Paul Leni, 1924), quien supo captar mejor el hálito malsano del relato.

La creación de seres artificiales es un elemento clave dentro del expresionismo alemán, algo extensamente reseñado en los análisis sobre dicha corriente. Para Siegfried Krakauer el tema de la vida artificial es síntoma de la inquietud psicológica y la angustia social del cine alemán de entreguerras, mientras que para Jordi Sánchez y Antonio José Navarro –más próximos a nuestra línea de análisis–, se trata de un tema arquetípico universal, “El ser humano ha respondido al insondable misterio de su propio origen poniendo en escena –mítica, literaria, o cinematográficamente– las terribles paradojas de la creación, del creador, y del ser creado que es consciente de serlo” (Sánchez y Navarro, 2003: 48).

Antes de que en las pantallas cinematográficas estadounidenses hiciese aparición la exitosa figura del monstruo de Frankenstein –la criatura literaria de Mary Shelley–, el expresionismo alemán ya había brindado al séptimo arte algunos de los más destacados hijos del deseo y de la ciencia, en muchas ocasiones adaptaciones de obras literarias del siglo XIX, con ecos de diferentes mitos fundacionales, sobre todo judeo-cristianos y de la tradición clásica. Tal como afirma Jesús Palacios en su análisis de las fuentes literarias de las que bebieron los cineastas expresionistas, éstos miraron más hacia los temas mitológicos y legendarios populares de su Alemania natal y hacia escritores como Goethe, Hoffmann, Ludwig Tieck o Novalis. Y en cuanto al nivel escenográfico: “Estéticamente, estos filmes están casi siempre más cerca de Caspar David Friedrich, de los grabados de Rodolphe Bresdin, del claroscuro de Rembrandt, de los maestros góticos alemanes y flamencos o de los simbolistas

como Arnold Böecklin, que de los pintores del *Blaue Reiter* o *Der Sturm*” (Palacios, 2003: 114).

Uno de los seres artificiales de más hondo calado, el Golem, nace de las raíces de la tradición judaica. Según el Talmud, Dios creó al primer hombre, Adán, como un *golem*, un embrión de materia informe, de tamaño descomunal y hermafrodita, al que posteriormente tuvo que insuflar el alma. En la Edad Media la leyenda se extiende, adquiere vigor durante el siglo XVII y su gusto por la Cábala y la alquimia, es objeto de un gran desarrollo literario en el Romanticismo (finales del siglo XVIII y primera mitad del XIX), y se populariza gracias a la novela de Gustav Meyrink, *Der Golem* (publicada por entregas entre 1913 y 1914). Rescatada por el cine expresionista, los directores ofrecen diferentes versiones, pero es *El Golem (Der Golem, wie er in die Welt kam*, Paul Wegener y Carl Boese, 1920), la más fiel a la obra de Meyrink, donde el rabino Löw construye, en el gueto de Praga, una estatua de barro a la que anima colocando las palabras mágicas sobre un pergamino-medallón que porta en el pecho. El Golem, como la obra de Dios Padre en las religiones monoteístas, nace del poder del verbo no de la carne, supone concederle más importancia a la creación que a la procreación, y profundiza en la obsesión por generar un linaje propio que sólo sea del hombre¹. Y además se pone en juego la cuestión del hijo edípico, que se revela contra el padre-creador, elemento clave en la construcción de seres artificiales como comprobamos en el mito y el arte.

Dentro del laboratorio expresionista destaca el homúnculo –del latín *homunculus*, “hombrecillo”–, término utilizado por los alquimistas para recrear la vida sin intervención femenina y de gran raigambre en la obra de Paracelso, quien ofrecía diferentes recetas para gestarlo: utilizando un útero de cristal –un matraz o alambique–, donde mezclaba semen masculino y estiércol de caballo en estado de putrefacción. Tras la cuarentena se obtenía un pseudo-humano transparente y sin forma, al que había que alimentar con sangre humana. Finalmente el embrión se convertía en infante pero de menor tamaño que los hijos nacidos de vientre de mujer. Otra variante implicaba usar mandrágora, que una vez recogida debía ser lavada y alimentada con leche y miel, hasta desarrollarse un humano en miniatura. Así en *Homumculus* (Otto Rippert, 1916), serial dividido en seis episodios, el protagonista es un ser artificial sin alma creado por un sabio científico, el profesor Hansen; su

¹ El Golem, clara reproducción de la creación divina patriarcal, pronunciando la palabra, revelada pero secreta, posteriormente ha sido utilizado en filmes como *A. I. Inteligencia Artificial (Artificial Intelligence*, Steven Spielberg, 2001). En dicha adaptación del relato corto *Super-toys last all summer* (Brian Aldiss, 1969), un matrimonio cuyo hijo natural se encuentra en coma irreversible, deciden adoptar un MECA, un prototipo de niño androide. Pero para que el simulacro los reconozca como padres y sea capaz de amarles ha de ser activado por un protocolo de impronta, es decir, una clave compuesta de una serie de palabras que han de ser recitadas en el orden adecuado.

cisma ontológico, sus ansias de poder y su desmesurado apetito destructivo, lo convierten en un dictador que provoca una gran guerra mundial. Dicho tema también fue explotado en el cine norteamericano y un claro ejemplo es *La novia de Frankenstein* (*Bride of Frankenstein*, James Whale, 1935). En este filme el doctor Petrorius mantiene a sus homúnculos encerrados en urnas: una reina, un rey empeñado en saltar a la burbuja de cristal de la primera para desahogarse sexualmente, una bailarina que se mueve como las muñecas de las cajas de música, una sirena en su mundo acuático, y un siniestro personaje que parece fiel copia en miniatura del hacedor. Petrorius explica su fórmula: “He creado a mis criaturas mediante el cultivo, como lo hace la naturaleza, a partir de una semilla”, aunque se queja de no poder conseguir el tamaño normal.

Por otra parte, el tema de los autómatas tiene también su lugar en el cine expresionista. En el filme *La muñeca* (*Die Puppe*, Ernst Lubitsch, 1919), se ve clara la influencia del relato de E. T. A. Hoffmann, *El arenero* (*Der Sandmann*, 1817), donde la mujer mecánica fabricada por Spalanzani y que responde al nombre de Olimpia, despierta un amor enfermizo en el joven Nathaniel, protagonista del relato. En el filme de Lubitsch, el joven Lancelot von Chanterelle, apremiado por las demandas de su tío —un anciano aristócrata que tiene miedo de que se extinga su linaje, y que le ofrece una cuantiosa dote a cambio de su matrimonio—, llega a un monasterio, donde los frailes le aconsejan, ante la animadversión que éste siente por las féminas, que se case con una muñeca. Así marcha al taller de Hilarius, un fabricante que ha creado una réplica de su hija Ossi, a la que el joven prefiere dentro del amplio catálogo que se le ofrece. Cuando el aprendiz de Hilarius la rompe por descuido, Ossi se encarga de hacerse pasar por la muñeca; lo que demuestra que el tema de la mujer artificial también puede tratarse con tintes de comedia. Tanto Nathaniel, cuyo siniestro deseo es capaz de animar lo inorgánico —tan sólo descubre la condición de Olimpia, juguete mecánico, cuando asiste a su descuartizamiento—, como Lancelot, empeñado en hacer de una mujer de carne y hueso una muñeca —quien desvela el ardid cuando ésta se asusta ante un ratón—, son trasuntos del Pígalión clásico, quien al no querer tratos con mujeres impuras, esculpe una bella estatua de marfil a la que dota de vida con el calor de su deseo y con la ayuda de la diosa Afrodita².

Pero el cine expresionista también ofrece vanguardia y *Metrópolis* (Fritz Lang, 1926) es un claro ejemplo, con la robot protagonista, hermosa réplica

² Dicha patología amorosa relacionada con la agalmatofilia y el ediolismo también puede rastrearse en el relato de Prosper Mérimée *La Venus de Ille* (1837), donde el joven Alphonse sella sin saberlo una alianza con la estatua de una Venus romana desenterrada, al colocarle su anillo de nupcias en el dedo. La estatua animada viene a reclamarle en su noche de bodas y tritura a Alphonse al estrecharlo con sus brazos de bronce.

de la María de carne y hueso, moviéndose por un decorado futurista. El filme, basado en el guión de Thea von Harbou, es deudor del relato de Villiers de l'Isle Adam *La Eva Futura* (1886), donde Edison crea una androide femenina para su mecenas, un juguete mecánico con alma eléctrica, carne artificial moldeada por una escultora, y a la que proporcionan un alma a través de una médium. El personaje del sabio Rotwang resume muy bien uno de los temas destacados en el filme de Lang cuando explica el origen de la mujer artificial: “¿Qué es? Futura, Parodia, como quieras llamarla. También, Engaño. En resumen, es una mujer. Todo creador se fabrica una mujer”. Recordemos que la obsesión por contemplar a la fémmina como creación masculina aparece en la mitología clásica, donde destaca la figura de Pandora –la primera mujer construida por los Olímpicos–, así como en la religión judeocristiana, donde Eva surge de la costilla de Adán.



FIG. 2. Cartel del filme *Alraune de Galeen*

2. EL EXPERIMENTO QUE MEZCLA LA BOTÁNICA, LA MAGIA
Y LA INSEMINACIÓN ARTIFICIAL

La *Mandrágora* (*Alraune*, Henrik Galeen, 1927) es una obra maestra en blanco y negro que ocupa un puesto de relevancia en la filmografía de terror alemana y supone la mejor adaptación de la novela homónima de Hanns Heinz Ewers. El filme de Galeen comienza con un rótulo que evoca la leyenda medieval de la mandrágora, que considera a esta planta como fantástica, ya que se le otorgan poderes como la capacidad de atraer la abundancia, la fertilidad y la suerte en el amor. Su raíz se asemeja al cuerpo humano y se cree que nace debajo de los patíbulos gracias al semen de los ahorcados. Desde la Antigüedad se asegura que el grito que emite al arrancarla puede provocar la locura o incluso la muerte. Dicho texto explicativo que abre el filme se alterna con planos de un patíbulo, situado entre rocas y árboles escuálidos, del que cuelga un ahorcado a la luz de la luna. En ese cuadro, que por el tratamiento de la composición y el juego de las luces, resulta muy pictórico –gracias a la espléndida fotografía de Franz Planer–, hace su aparición una figura humana que se aproxima al cadalso pala en mano.

Tras la introducción, el director pasa a presentar al doctor en medicina Jacob ten Brinken (Paul Wegener), eminencia mundial en el cruce de material genético, y lo hace en un ambiente académico: en medio de una de sus clases en la biblioteca y rodeado de sus alumnos, a los que habla de la leyenda de la mandrágora. El profesor parece encerrado en el mundo de la razón y la ciencia, pero tras él, a través de los cristales de la ventana, vislumbramos las ramas de un árbol que parecen acecharle con el ulular del viento; como si a pesar de todos los discursos, la naturaleza, con todo su poder dionisiaco y femenino, amenazara su vida desde el comienzo del filme. Cuando abre la ventana, habla a sus discípulos del poder de fertilización del viento, capaz de transportar por el aire el polen de flor en flor. Por su parte, Ewers presenta a Brinken como “profesor numerario y consejero secretario efectivo [...]”, como para concederle el rigor científico y el prestigio que se merece ese hombre de razón, pero enseguida añade: “creó la extraña mujer, la creó...contra Natura. La creó el solo [...]” (Ewers, 1993: 11). Y desde las primeras líneas del texto sabemos que los experimentos del científico son condenables por parte del narrador.

Brinken está decidido a utilizar el semen de un ahorcado y una meretriz carente de toda ética como receptáculo para dar vida a un ser liminal que albergue el calor de la vida y lleve en sí el frío de la muerte. Frank Braun (Ivan Petrovich), el sobrino de Brinken, quien en la novela anima a su tío a que realice el experimento y en el filme es un mero colaborador temeroso de los resultados del mismo, lleva a la prostituta elegida para ser inseminada a

la casa de profesor. La joven se asusta ante la decoración de la sala, donde señorean un demonio retratado en la pared y varias máscaras exóticas. Una puerta se abre en la pared pintada y allí aguarda Brinken, con bata de cirujano, que se aproxima como una amenaza hacia la mujer. El verdadero infierno es el gabinete científico que aguarda detrás de él.

La adaptación de Galeen obvia la búsqueda de la madre de Alraune, la Alma literaria, en los prostíbulos de más baja estopa de la ciudad, así como los esfuerzos que tienen que realizar para convencerla de que se someta a dicho experimento. En el texto escrito le cuentan que la inseminación es totalmente indolora y que ya han probado con ratas, cerdas marinas y monas; animales relacionados con la parte más oscura de la feminidad por considerarse prolíficos, sucios y lujuriosos. La prostituta les grita alterada que no es lo mismo un animal que el cuerpo de la mujer y les recrimina:

¿O es que tengo que echar al mundo un monstruo para que lo saquen en las ferias? Un chiquillo con dos cabezas y cola de ratón, ¿eh? O que parezca un cerdo marino. Ya sé yo ahora de dónde sacan todos esos abortos del Panóptico y de Castán ¿Sois, por un casual, agentes de los hermanos? ¡Para eso me iba yo a dejar preñar artificialmente! [...] (Ewers, 1993: 66).

Galeen también obvia la búsqueda del padre de Alraune —un acusado de violación en el texto— y cómo se lleva a cabo la inseminación, tras la cual y al conocer el éxito de ésta, Alma enloquece y pasa a ser considerada una histérica. Ewers describe de forma pormenorizada el nacimiento de la pequeña: los terribles dolores que sufre la madre durante días, la extraña situación transversal del feto, la violencia del parto, que tiene lugar a medianoche y le provoca un desgarramiento de la matriz a Alma y una hemorragia que la convierten en carnaza para la sala de disección. Ewers cuenta cómo creció la niña Alraune, que pasa a ser comparada con las brujas y los locos, ya que su piel es inmune a las primulas y a las ortigas con las que le gusta jugar, y también porque su sangre infecta es capaz de matar por septicemia al doctor que la asiste durante una operación para curarle su atresia vaginal.

El segundo bloque narrativo del filme se reanuda con la doncella de Alraune (Brigitte Helm) y sus días pasados en el colegio de monjas del Sagrado Corazón. Galeen tiene que presentar visualmente lo que en el relato se describe a lo largo de muchas páginas: el perverso influjo que tiene sobre sus condiscípulas y el hecho de que las religiosas la expulsan porque la creen causante de dos epidemias que han asolado el centro, de sarampión y de tifus. Mientras en el filme la crueldad de Alraune se explicita mediante una serie de planos en los que juega con insectos, uno diminuto que ahoga en una copa

repleta de líquido y un gran escarabajo que coloca en el hábito de una monja. Gracias a su capacidad de seducción convence a un joven para que robe a sus padres y así poder huir juntos. Durante su viaje en tren conoce a un ilusionista circense, por lo que comienza una historia de amor a tres bandas. Este hombre de circo, que por edad podría ser su padre y anuncia los complejos sexuales que más tarde se desarrollarán en la diégesis, se da cuenta de que no es una mujer *normal* porque no se asusta ante un ratón. El director utiliza el mundo del circo para describir a Alraune como a una bestia más: en un plano aparece como una enorme ave encerrada en una pajarera y columpiándose en la barra del interior, y también entra en la jaula de los leones, a los que parece hipnotizar con la mirada, para reivindicar el derecho a su libertad sexual. Como buena fiera flirtea con todos los machos de la camada, incluido el domador de leones. Finalmente Brinken, avergonzado por la conducta inmoral de la joven, la convence para que regrese con él.

A partir del momento en que Alraune vuelve con su creador cambia la estética del filme y el modo de la narración, si el primer polo de la obra resulta fantástico y de tono gótico, el segundo es más melodramático y realista, centrado en la cotidianeidad y en la historia familiar freudiana. Tal como señala Giorgio Placereani, en este segmento se deriva hacia el melodrama extremo, cuyos temas, el amor senil y la destrucción del hombre por parte de la mujer, conectan con la obsesión por las rivalidades familiares y el masoquismo masculino presente en las producciones de la UFA de los años 20. En dicho segmento Alraune descubre su verdadero origen cuando lee el diario del profesor –mostrado mediante de detalle debido a su gran importancia dramática–, donde éste expresa su preocupación ante el hecho de que la hija albergue los mismos vicios que su madre³. Un rótulo expresa su cisma ontológico: “¿Dónde está mi puesto entre los hombres?”.

En este momento el claroscuro adquiere vida al más puro estilo expresionista alemán y la gigantesca sombra de Alraune se proyecta sobre la pared: ¿Ella es humana o un mero reflejo? O como ella le pregunta a Fran Braum en el texto: “¿Crees tú que yo soy un chiste desvergonzado que se encarnó en una forma? ¿Un pensamiento tuyo que el consejero echó en su crisol, coció y destiló hasta obtener lo que tienes ante ti?” (Ewers, 1993: 214). Cuando descubre el engaño, se cuelga en la habitación de Brinken, e intenta estrangularlo mientras duerme. Y de nuevo el director la presenta animalizada, ataviada con un vestido que por el corte –con una sobrefalda que semeja un caparazón– y el brillo de la

³ La idea de la mujer como maldad esencial, que transmite a su descendencia femenina a través del peso genético, es típica del género de terror, un claro ejemplo es *La mala semilla* (Mervyn Le Roy, 1956), adaptación de la novela de William March (1954), donde la herencia es la causa del comportamiento criminal de la niña protagonista.

tela la convierte en un insecto, y porque la sombra de sus manos nervudas mientras intenta cometer parricidio semejan dos terribles arañas. Tal como afirma Giorgio Placereani: “En este segmento, la interpretación estilizada, umheimliche, de Brigitte Helm guarda algo de inhumano, confiere al personaje una impronta de mantis religiosa” (Placereani, 2003: 346).

Incapaz de quitarle la vida, Alraune trama una venganza que pasa por desplegar todos sus encantos para atraer la atención sexual de su creador, manera de actuar que alberga connotaciones incestuosas. Ese deseo erótico imposible de satisfacer lleva al profesor a la obsesión y a la locura, así fantasmaliza y relaciona visualmente a través del montaje la escultura de raíz de mandrágora mostrada al principio del filme y la figura de Alraune que gira sobre sí misma con los brazos levantados. También en la obra de Ewers, Brinken es presentado como un *padre* poco ortodoxo, que está claramente interesado sexualmente por su criatura: “Su poderosa nariz olfateaba el aire, sorbía con avidez el perfume de sus carnes y sus viejos dedos temblaban, y la lengua lamía la saliva de sus labios. Y le perseguían todos sus sentidos, voraces, lascivos, venenosamente llenos de asquerosos deseos. Y éste era el lazo más fuerte con que Alraune le tenía sujeto” (Ewers, 1993: 164).

Cuando Brinken se arruina, Alraune –ataviada como Lola Montes– le dice que piensa abandonarlo, por lo que el anciano, que no está dispuesto a perderla, intenta apuñalarla. Finalmente, la joven huye con Frank Braum y le pide que le dé un alma, un nuevo corazón capaz de amar, por lo que puede ser redimida a través del romance familiar; final que poco tiene que ver con el castigo de la bella mentirosa que le depara Ewers en su obra: muere al caer del techo durante un trance de sonambulismo. La moraleja que cierra el filme recuerda el castigo de aquellos que van en contra de la naturaleza.

3. LO “MANDRAGORESCO” EN EL CINE DE CIENCIA FICCIÓN Y LA HIEDRA VENENOSA DEL CÓMIC

La *Mandrágora* de Galeen conoce dos versiones sonoras *El último experimento del doctor Brinken* (Richard Oswald, 1930), donde Brigitte Helm repite el personaje de Alraune, y *Alraune* (Arthur Maria Rabenalt, 1952). Pero lo cierto es que la Mandrágora es la semilla de otros siniestros seres de origen vegetal que han deambulado por las pantallas de cine fantástico, sobre todo en lo que a la ciencia ficción se refiere. En *El enigma de otro mundo* (*The thing*, Christian Nyby, 1951), el monstruo extraterrestre que encuentra el equipo científico en el infierno de hielo de la Antártica es un ser gigantesco que mezcla una vaga semblanza antropomorfa y características vegetales: se reproduce por esporas –en la forma limpia y perfecta de las plantas–, regenera con facilidad

sus células muertas y necesita la sangre de los expedicionarios para mantenerse con vida. El filme se basa en el relato *Who Goes There?* (1938), del considerado como padre de la ciencia ficción moderna, John Wood Campbell Jr. El *remake* de John Carpenter, *La cosa* (1982), ahonda en su parasitismo, tanto en su modo de alimentarse como en su comportamiento.

La invasión de los ladrones de cuerpos (*Invasion of the body snatchers*, Don Siegel, 1956), que pone en juego el proceso de deshumanización de los habitantes de la Tierra, cuyo origen está en la germinación vegetal, se basa en *Los ladrones de cuerpos* de Jack Finney (1954), y también se advierte la influencia de la novela catastrofista de John Wyndham *El día de los trífidos* (1951). Dicho texto, que también fue adaptado para la producción británica por Steve Sekely en 1963, se centra en dos ideas básicas: la ceguera generalizada causada por una lluvia de meteoritos y la naturaleza de las plantas carnívoras procedentes del espacio exterior, que suponen una amenaza destructiva. En el filme de Siegel se muestra la colonización extraterrestre a través de la duplicación de los seres humanos, que *renacen* carentes de sentimientos. Uno de los protagonistas resume la temática del filme: “se trata de semillas vagando por el espacio durante años y que por fin echan raíces en el campo de un granjero, de las semillas salen unas vainas que tienen el poder de reproducirse por sí mismas con el parecido exacto de cualquier forma de vida”. La gigantesca vaina, aprovechando el sueño de la víctima, tras bullir y soltar un espeso líquido lechoso, se abre por la mitad y expulsa copias de fetos adultos, carentes de huellas dactilares, pero con los recuerdos intactos. La planta de producción de las vainas es un invernadero de seres humanos, como lo es la plantación de crisálidas humanas de la casa del protagonista de *Especie Mortal II* (Peter Medak, 1997), lo que nos recuerda a la frase de Morpheo en *Matrix* (Larry y Andy Wachowski, 1998): “Existen campos, Neo, interminables campos, donde los seres humanos ya no nacemos. Se nos cultiva”. La mayoría de los análisis del filme gravitan alrededor de la parábola política, discutiéndose si se trata de un panfleto sobre el peligro rojo típico de la Guerra Fría o una crítica de la histeria anticomunista, pero no olvidemos que lo que aquí se muestra son escenarios primarios de reproducción humana industrial. Lo que queda claro en la escena final, cuando la protagonista, Becky, al ser sustituida por el frío tejido vegetal, cierra la última puerta a la reproducción sexual humana. En el *remake* *La invasión de los ultracuerpos* (Philip Kaufman, 1978) se ahonda en el tema botánico: las plantas extraterrestres son raros ejemplares generados por polinización cruzada de dos especies diferentes y actúan como parásitos que necesitan huéspedes humanos. Argumento sobre el que se vuelve en *Invasión* (Oliver Hirschbiegel, 2007), con Nicole Kidman como protagonista, aunque las vainas se han sustituido por vómitos verdes que transportan el virus.

En *La pequeña tienda de los horrores* (*The little shop of horrors*, Roger Corman, 1960), el protagonista trabaja en una floristería y crea una planta híbrida única que florece con sangre humana, que alberga el don de la palabra y que se convierte en un niño vampiro insaciable que se alimenta de su *madre-creador*, hasta devorarlo. En *Especie mortal* (*Species*, Roger Donaldson, 1995), una niña gestada en laboratorio con la mezcla de ADN humano y alienígena sufre una mutación vegetal que la convierte en cuestión de horas en una adulta. De sus manos y rostro abultados emergen unos tallos-gusanos sanguíneos que la rodean como una planta enredadera, hasta convertirse en un capullo enraizado en las paredes y el techo. Se trata de su renacimiento simbólico: de dentro de esa masa de carne palpitante emerge una mujer ensangrentada, una Atenea extraterrestre cuya misión es perpetuar su especie en el planeta Tierra.

También se advierte algo de *mandragoresco* en la mujer nacida de una planta, bella seductora a la par que monstruo asesino, en la película de terror filipina *Ang babaeng putik/Woman of mud* (Rico Maria Alarde, 2000); así como en el pedazo de leño con forma humanoide adoptado por dos cónyuges en *Otesanek* (Jan Svankmajer, 2000). El surrealista filme del director checo se basa en un cuento popular de su tierra natal: una pareja de campesinos no puede tener hijos, de manera que el marido desentierra una raíz que semeja un bebé y que cobra vida mágicamente, pero su gula insaciable le lleva a devorar a sus cuidadores y a todos los seres vivos con los que se cruza en el bosque. El filme muestra escenas delirantes, como el mercado de bebés cultivados dentro de sandías o la de Bozena, la protagonista femenina, amamantando al ser de madera; donde los personajes son deshumanizados y los objetos animados.

La mandrágora también aparece en *El laberinto del fauno* (Guillermo del Toro, 2006), donde Ofelia (Ivana Baquero), la niña protagonista, se ve sometida a un rito iniciático para poder acceder a su reino encantado. Justo antes de la segunda prueba, mientras consulta el libro de las encrucijadas, las páginas en blanco comienzan a llenarse de sangre, metáfora del amago de aborto de su madre, que está en avanzado estado de gestación. El fauno le entrega una mandrágora, “una planta que soñaba con ser humana”, y le aconseja que la coloque debajo de la cama de la preñada, en un cuenco con leche fresca, y que cada mañana le dé de beber dos gotas de su sangre. La mandrágora animatrónica del filme, que semeja un feto a medio formar y emite gemidos entre animales e infantiles, ayuda a la recuperación de Carmen (Ariadna Gil), hasta que es descubierta por el padrastro de Ofelia –quien casi vomita por el olor que desprende–. Tras ser arrojada al fuego –donde chilla y se retuerce–, Carmen se pone de parto y muere tras dar a luz.

En lo que se refiere al ámbito del cómic, destaca una de sus villanas más famosas e interesantes, la Hiedra Venenosa (Poison Ivy), que aparece por

primera vez en el número 181 de *Batman* (junio de 1966), híbrido de vegetal y humano que usa la química de su cuerpo para elaborar pociones y seduce a los hombres con su beso venenoso y mortal. En esta primera entrega, la Hiedra Venenosa, una pelirroja despampanante, está obsesionada con ser la enemiga pública número uno, y desbancar a otras antiheroínas de características zoantrópicas, como Dragon Fly, Silken Spider y Tiger Moth. El número seis de la colección *Batman: Arkham*, en honor al nombre del manicomio que acoge a los más insignes villanos del cómic y publicado por Planeta de Agostini, está dedicado a la Hiedra Venenosa, lo que permite analizar su evolución a través de las décadas. Pamela Isley sufrió un accidente químico durante unos experimentos médicos, por lo que es capaz de alterar las feromonas a su alrededor y volver ciegos de pasión a los hombres. En el capítulo 2 de la edición americana de DC *Shadow of the Bat* (1995), titulado “¿El beso de la planta araña?”, Batman explica el proceder de su enemiga: su pintalabios está preparado con un ungüento que mezcla belladona, beleño negro y digitales, por lo que la compara con las brujas medievales, que preparaban pociones similares para crear la sensación de vuelo. Es una experta en botánica, que vive en un jardín donde proliferan los cactus de púas afiladas y otras plantas venenosas que pueden crear ampollas e irritaciones cutáneas, y que utiliza cuerpos masculinos como abono. Infecta a los humanos con un veneno fúngico mortal que ella inventa y para el que sólo ella tiene el antídoto. Ella misma explica su proceder en las viñetas: su cuerpo genera toxinas, su sangre es un hervidero de venenos, que ella ha aprendido a controlar, y tiene uno para cada propósito.

En la entrega dedicada a Poison Ivy por parte de John Francis Moore, Brian Aporthorp, y Stan Woch, imaginan a Pamela viviendo en una remota isla que ella ha convertido en un paraíso gracias a sus dotes fertilizantes y fructificantes. Incluso los lugareños la consideran como una mágica Diosa Vegetal. Cuando su nuevo hogar queda arrasado por unas devastadoras pruebas militares, regresa con todo su mortífero potencial: hipnotizando a los hombres con su poder casi sobrenatural sobre el sexo opuesto y estrangulándolos con sus abrazos de enredadera. En el relato de Ann Nocenti, quien también se ocupa del prólogo del volumen, ésta se pregunta “¿Quién puede poner verde a una chica por volverse verde?”; en un mundo de cambio climático y contaminación asfixiante, Hiedra Venenosa se dedica a gestar energías renovables. Así ha creado un injerto, un hongo rizomórfico de rápido crecimiento y cualidades fosforescentes, que crea luz y acabará con las empresas de electricidad contaminantes. Una flor que es un insecticida natural como alternativa a la fumigación, un híbrido de cañamo que genera pulpa de papel y evitaría que los bosques fuesen talados, una enredadera tan resistente que podría sustituir a los cables de acero.

La Hiedra Venenosa de viñeta ha sido interpretada por Uma Thurman en el filme *Batman & Robin* (Joel Schumacher, 1997), y su fama es tal que la guitarrista solista del grupo rock *The Cramps*, cuyo verdadero nombre es Kristy Wallace, se hace llamar Poison Ivy. También hay un cómic erótico alemán centrado en la mandrágora, escrito y dibujado por Toni Greis y Robi y publicado por La cúpula. Tal como explica Ann Nocenti:

Para sobrevivir, una hiedra no dejará de retorcerse y enredarse de forma traicionera, siempre hacia arriba... y, antes de que nos demos cuenta, habrá derribado un árbol mucho mayor que ella. La hiedra es una planta que brilla con su naturaleza tóxica y grasienta. La propia Hiedra venenosa oculta su "toxicidad" en su carácter *intoxicante* (Nocenti, 2008: 6).

Lo que está claro es que *La mandrágora* es una de las primeras versiones literarias y filmicas de biogénesis artificial humano-vegetal, y su protagonista tiene un lugar destacado en el panteón de las mujeres fatales, que ha servido de fertilizante del imaginario fantástico en su vertiente más venérea. Pero la figura de la mujer-vegetal extiende sus raíces en el mito y la leyenda y sigue dando sus frutos en todas las ramas del arte, como demuestra la Poison Ivy del cómic, quien recoge la tradición báquica, no sólo porque la hiedra intoxicante era junto con la vid la planta sagrada de Dionisos, el dios del éxtasis orgiástico, sino porque además, como las ménades, sus demostraciones de amor pueden matar a sus seres más queridos. La mujer vegetal en el fantástico y en la ciencia ficción es un ejemplo más de fémina seductora, contaminante y epidémica, que regresa una y otra vez con renovadas fuerzas.

BIBLIOGRAFÍA

- Bassa, J. & R. Freixas (1993). *El cine de ciencia ficción. Una aproximación*. Barcelona: Paidós.
- Ewers, H. H. (1993). *La mandrágora*. Madrid: Valdemar gótica.
- Grossato, A. (2000). *El libro de los símbolos. Metamorfosis de lo humano entre oriente y occidente*. Barcelona: Grijalbo.
- Kracauer, S. (1995). *De Caligari a Hitler. Una historia psicológica del cine alemán*. Barcelona: Paidós.
- Memba, J. (2005). *La década de oro de la ciencia ficción (1950-1960)*. Madrid: T&B editores.
- Nocenti, A. (2008). "¿Quién puede poner verde a una chica por ponerse verde?" (Prólogo). In: AA. DD. *Batman Arkham. Núm. 6. Hiedra Venenosa*. Barcelona: Planeta De Agostini.

- Ovidio (1990). *Las metamorfosis* (Edición, introducción y notas de Juan Francisco Alcina). Barcelona: Planeta.
- Palacios, J. (2003). “La raíz de la Mandrágora. Literatura y cine fantástico alemán”. In: AA. DD. *Cine fantástico y de terror alemán (1913-1927)*. San Sebastián: Donosita Kultura.
- Pardo Bazán, E. (1990). *Cuentos completos* (Tomo I, edición de Juan Paredes Nuñez). La Coruña: Fundación Pedro Barrie de la Maza Conde de Fenosa.
- Pedraza, P. (1998). *Máquinas de amar. Secretos del cuerpo artificial*. Madrid: Valdemar.
- Placereani, G. (2003) “Mandrágora”. In: AA. DD. *Cine fantástico y de terror alemán (1913-1927)*. San Sebastián: Donosita Kultura.
- Saintyves, P. (1985). *Las madres vírgenes y los embarazos milagrosos: ensayo de mitología comparada*, Madrid: Akal.
- Sala, A. (1998). *Viaje a las montañas de la locura*. Valencia: Midons.
- Sánchez, J. & A. J. Navarro (2003). “Fantasías de la vida artificial en el cine alemán. El Golem y la muñeca”. In: AA. DD. *Cine fantástico y de terror alemán (1913-1927)*. San Sebastián: Donosita Kultura.
- Telotte, J. P. (2002). *El cine de ciencia ficción*. Madrid: Cambridge University Press.