

Deseos del cuerpo imaginario. Amor y menarquia en el cine fantástico

Luis Pérez Ochando



“Advierto, en el fondo de tus ojos, una tinaja llena de sangre, donde hierve tu inocencia”
Lautréamont

El hada del desván

¿Pero dónde habría de buscar la Selva Negra si no en este trastero? ¿Dónde más allá de estas pilas de libros que se tuercen y vuelven a ser árboles? Desde el follaje de harapos y lienzos, las polillas han huido en desbandada, la araña se columpia en su liana y los tigres acechan detrás de cada arcón. Desde el corazón de lo salvaje, el trote de los lobos redobla hasta el estruendo, atronando a borbotones tus entrañas. La manada te persigue y tú quieres guarecerte en la casita de muñecas, pero ésta ha sido tomada al asalto por las ratas. *En compañía de lobos* (The Company of Wolves, Neil Jordan, 1984), correrás en alas del aliento del chacal, pero no serán ya cobijo el mugriento abrazo del peluche ni la turbia mirada del muñeco. La jungla se ha tragado tus juguetes, la buhardilla se ha tornado Selva Negra y tú vas huyendo de los lobos que galopan carne adentro, en la foresta de tu vientre.

De querer cartografiar la hojarasca que viste este desván, bastaría con dejar que el moho cubriera las páginas trazando meridianos del olvido. Pero mientras, no hay mapa que marque una ruta de escape del *Lugar de perdición* de Julien Green (Le mauvais lieu, 1977) ni queda más fuga que desear estar en otro sitio –todavía inexplorado– o anhelar sumirse en la enigmática Louise, en su piel que deslumbra y extravía como un haz de nieve, como un rayo de escarcha. Pero también la pequeña Louise, en su mutismo, ha transitado las provincias del polvo y de la angustia del *Lugar de perdición*, de la naftalina y los deseos que zarandean el alma y sus avisperos.

Al fondo del altillo, un rectángulo de luz recorta una puerta abierta hacia el vacío; incluso el pomo trepida cuando Louise lo acaricia entre sus dedos. En la calle tintinea un presentimiento; desde la puerta-ventana, Louise contempla el brazo desnudo del obrero que martillea los adoquines del pavimento. Por las ventanas, las muchachas de *Valerie a týden divů* (Jaromil



La infancia, imagen de erotismo e inocencia.
Amor a la caza (William Adolphe Bouguereau, 1890).

Jireš, 1970) y del *Lugar de perdición* de Julien Green se asoman a un confín de maravillas y peligros, de efebos y hombres-lobo, al horizonte de una madurez a la que aguardan desde su covacha o su capullo, desde su estancia subterránea (*Ginger Snaps*, John Fawcett, 2004), su cuarto cerrado a cal y canto (*En compañía de lobos*) o su armario crisálida en cuya negrura sueñan ser mariposas de sangre, polillas de fuego (*Carrie*, Brian de Palma, 1976).

Por fin, Louise decide abrir la puerta, pero la luz que descubre no es la del ocaso que emborriona las humaredas de París y los tejados de pizarra, sino la que esplende su propia carne (Green 1992: 154), su piel revelada a medianoche, desnuda ante el espejo. La nieve aísla, la nieve brilla, relumbra hasta en la noche; pero el bosque de Louise es el de las manos que se crispan por tocarla, el de los hombres y mujeres que anhelan el enigma aprisionado tras su autismo, la aurora oculta en su silencio.

El hambre de los lobos

En compañía de lobos es la historia de una niña que deja de serlo, de un rito de pasaje o un viaje iniciático. No temerá Caperucita cabalgar a lomos de los lobos para huir de las muñecas que se han vuelto siniestras, ni recelará tampoco de sus fauces dispuestas a engullirla. Sólo así –revela Bruno Bettelheim (1999: 189)–, “tras sentirse protegida en la oscuridad interna (dentro del lobo), Caperucita está preparada para apreciar una nueva luz, una mayor comprensión de las experiencias emocionales, que debe dominar y de las que tiene que evitar porque la perturban. A través de las historias del tipo de ‘Caperucita Roja’, el niño empieza a entender –por lo menos a nivel preconsciente– que sólo las experiencias que nos perturban originan en nosotros sentimientos internos correspondientes, contra los que nada podemos hacer. Una vez que los hayamos dominado, no tendremos por qué temer al encuentro con el lobo”.

Sí ha de temer, en cambio, la pequeña Louise; pues el *Lugar de Perdición* de Julien Green versa no tanto sobre el silencio de una niña como sobre el hambre de los lobos. Tal como es frecuente en los relatos sobre la sexualidad de los infantes, es la mirada deseante del adulto la que moldea el cuerpo que levita entre niñez y adolescencia y, del mismo modo, son sus manos las que acaban convirtiéndolo en víctima de turbios amores. La lolita no es, por tanto, sino una excusa para hablar de los tormentos de frustrados cuarentones, de los sismos y naufragios de quienes forcejean con su espíritu para acabar retornando a su destino, de quienes persiguen a Louison, ese faro que alumbra sólo cochambre y acaba abrasando a quienes la buscan a sabiendas de que es casi imposible dar con ella, pues su carne se ha vuelto toda vidrio de tan pura o acaso haya ascendido con los copos del invierno hasta un lugar que sólo pueda fantasearse.

Conjeturamos también una orquesta que trepola en la cumbre del maremoto de Anna, protagonista de *Reencarnación* (Birth, Jonathan Glazer, 2004), una marejada que arrastra hasta el presente todas las membranzas y emociones cercenadas por

la muerte de su amado, diez años atrás. En la ópera, intuimos una orquesta, también un fantasma, mas no habremos de ver más que el rostro de Anna en primer plano, su mirada absorta en un vacío que habrá de tomar cuerpo en un niño que, según afirma, no es sino su esposo reencarnado. Nacido del agua, depurado por la muerte, Anna encuentra en el infante al Sean que ella amara y escribiera en cada una de sus cartas. Epístolas de amor jamás abiertas, postales enterradas en el bosque, correos que contienen tanto amor que se derrama hasta el presente, hasta ese niño Sean, tan epistolar como perfecto, que no es sino el depositario de un pasado no asumido, de una herida abierta todavía.

Para las ánimas del purgatorio de Green, el caso no hubiera entrañado más misterio, pues la invención de la inocencia es también la del más cenagoso deseo. Como paradoja, apunta Erika Bornay (1990: 143), “paralelamente a este desagradable asunto, y como una dicotomía más del siglo, aparece por aquellos años [finales del XIX] un peculiar y casto culto a la joven púber y a la niña, que se desarrollará a partir de la admiración por la inocencia y la pureza de la infancia, pero que se sospecha soterradamente contaminado de la misma morbosa e inmadura fijación erótica que existió en los que se procuraban menores para satisfacer sus deseos sexuales”.

De tener que izar una divisa para la pureza, los victorianos no hubieran vacilado en elegir al niño por emblema y recostarlo en la hierba de un fresco valle, con ruisseños y alondras arrullando sus sonrisas. El infante es inocente, como la naturaleza, como los pájaros que, en su ascenso al cielo, acaso avisten a Dios mismo: “Dulce niñoito, en tu rostro / una sagrada imagen discerno –nos confía William Blake (1980: 120)– Cierta vez, como tú, dulce niñoito, / tu hacedor se acordó y lloró por mí”. Esta misma imagen pintada por William Blake en sus *Cantos de inocencia* (1794), será reproducida por el pensamiento y arte victorianos de casi un siglo después, no sin antes haberla despojado de todo brote romántico de regeneración o cambio.

Pero para una cultura que –como la del *fin de siècle*– había cifrado en la mujer el origen de toda corrupción, la mirada deseante no podrá sino volverse hacia esas nífnulas todavía exentas de las



La mujer como voraz ramera, pantera de las callejas.
La bebedora de absenta (Félicien Rops, 1876).

putrescencias del cuerpo femenino, vírgenes como los ángeles, como las hadas, como María Madre de Cristo. Por el contrario –confiesa Jules Barbey D’Aureville (2002: 97)–, la sexualidad de la mujer es depredadora: “Negra, flexible, con articulaciones igual de poderosas, con un porte igualmente regio, dotada de una belleza comparable, en especie, y de un hechizo aún más inquietante, la mujer, la desconocida, era como una pantera humana, erguida ante la pantera animal a la que eclipsaba; y sin duda la fiera acababa de sentirlo, cuando había cerrado los ojos”. Ellas acechan en la noche, en las obras de Félicien Rops, emboscadas en el farol, con ojos de vampiro y hambre de tigresa; mas su imperio, tan etéreo como el cuerpo, será asolado por siete plagas, pasto del chancro y la vejez, de la pústula y la sífilis.

Pero el niño está a salvo de los lodos del cuerpo femenino, de ahí que se cultive el erotismo fotográfico de las pequeñas amigas de Lewis Carroll, durmientes y mendigas, de los cuadros de William

Adolphe Bouguereau o de Paul Chabas, ángeles, pastoras y bañistas, de las obras de Carl Larsson o Sussan Daynes-Grassot, espejos y desnudos. Según Bram Dijkstra (1994:194-95), “resulta una triste ironía que, a pesar de los excesos, muchas mujeres alentasen esta tendencia. Pasando por alto el contenido erótico de las pinturas, preferían ver en estas niñas retratadas como mujeres una imaginaria versión de la inocencia que muchas de ellas todavía reverenciaban como ideal.” Pero tal querencia del público femenino no sería sólo el corolario de la propaganda antifemenina, como así aventura Dijkstra, sino la fuga imaginaria de un cuerpo capaz de amar al tiempo que ser puro, voluptuoso al tiempo que inocente.

La pústula crisálida

Pero esta amapola blanca enloquece a quien la huele, mata a quien la besa y corrompe a aquel que busca su candor, como un muerto que se va desintegrando mientras corre en pos de las estrellas. En torno al Hada Louise, todos mueren o envejecen, languidecen o acaban por matarse; sin embargo, mientras ella es reintegrada inmarcesible al abrazo de la nieve, el resto de las ninfas acaba por despertar al amor y florecer al abrigo del deseo y la pérdida. No tardarán, por tanto, los intelectuales en pontificar sobre la amoralidad infantil ni los artistas en pintar a Salomé como a una adolescente (*Salomé triunfante*, Edouard Toudoze, c. 1886) y a la niña como aprendiz de *femme fatale* (*Las etapas de la crueldad*, Ford Maddox Brown).

No es sólo la tristeza por la mácula o la pérdida, sino que el demonio podrá entonces poseer la carne prístina y torsionarla hasta esculpir en ella las formas del pecado. La niña de *El exorcista* (*The Exorcist*, William Friedkin, 1973) orina, sangra y vomita, su rostro se deforma y su boca se llena de impías voces y obscenas palabras. Entonces, según Barbara Creed (1993: 31), “la posesión se convierte en la excusa para legitimar una exhibición del comportamiento femenino aberrante que es descrito como depravado, monstruoso y perversamente atrayente”. El cuerpo de la puerca se desborda

y la moza se revuelca en sus deshechos, se han abolido las fronteras entre lo humano y lo animal, entre la piel y las entrañas, entre el Yo y el Otro: la palabra de la Ley ha sido asfixiada por aullidos, es el territorio de lo abyecto.

Porque el niño sexuado no sólo da miedo –no sólo retrocedemos espantados ante esa chiquilla que en *Phone* (Pon, Byeong-ki Ahn, 2002) de pronto abraza los labios de su padre con los suyos– sino que además nos asquea ese organismo contaminado por el diablo y por la carne. En el fondo, tal aprensión no está tan lejos de la abyecta geodesia que científicos e intelectuales habían trazado del cuerpo femenino ni tampoco de las carnales esfinges decimonónicas, monstruos de cintura para abajo, devoradoras de hombres que se yerguen exultantes en los óleos de Fernand Khnopff y Franz von Stuck. Significativamente, La esfinge que éste último pinta en 1904, mujer desnuda, no tiene del híbrido egipcio otra cosa que la pose ni presenta más amenaza que su propia feminidad puesta al desnudo.

La suave esfinge de *La caricia* (1896) de Fernand Khnopff es toda piel de leopardo, oro y lunares negros, seda y abandono; pero a menudo, pellejo adentro, el escalpelo extirpa toda belleza y exhibe obscenamente una biología monstruosa, un organismo que en *Ginger Snaps* se detalla como un légamo o una epidemia crónica; pero que desde largo tiempo atrás se describe como un ávido pozo. Bram Dijkstra (1994: 334) remite a obras médicas que, ya en el siglo XX, planteaban “una relación directa entre la supuesta ansia femenina de sustancia seminal y su anhelo bestial de sangre. Se pensaba que esta sed de sangre era provocada por su necesidad insaciable de reponer la que perdía su organismo constantemente como efecto de su sujeción degenerativa a la función reproductiva y su consiguiente ansiedad sexual”.

Por prescripción facultativa, más bien por misoginia, las damas aguardan su turno a las puertas del degolladero a fin de beber la sangre aún humeante de los bueyes. El matarife conoce su oficio y sabe que hay que drenar toda la sangre para que la carne quede blanca, pálida como el cuello de las

damas que precisan reponer cuantos humores han vertido. Pero las consejas del galeno no son siempre las ciencias, sino más a menudo las creencias ancestrales en torno al poder de la sangre y de las brujas, supersticiones y leyendas como las recogidas por Sabine Baring-Gould (2004: 114), quien refiere historias de preñeces vampíricas y esposas caníbales, enajenadas por un hambre de carne mayor que la hinchazón bajo su vientre.

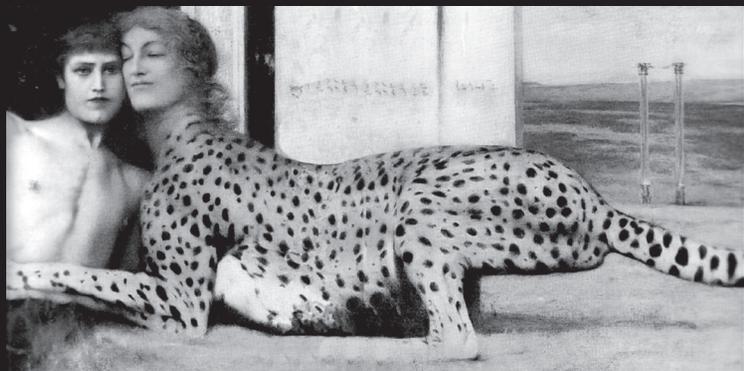
La sangre arrebatada, como una torva carmesí, la sangre posee los poderes de la tierra y el alumbramiento. Quizá por ello, la menarquia era tan utilizada por las brujas como temida por el patriarcado que veía en la menstruación un poderoso vínculo con los misterios telúricos de la naturaleza y la creación. Todavía hoy, señala Barbara Creed (1993: 77), “en algunas películas de terror los poderes sobrenaturales de la bruja se enlazan al sistema reproductivo femenino –particularmente a la menstruación. Es interesante señalar que a pesar del amplio abanico de temas cubierto por el melodrama y la película de mujeres, la menstruación no es uno de ellos. Es a la película de horror a la que tenemos que volver nuestra mirada para hallar alguna referencia al ciclo mensual femenino. En *Carrie*, *El exorcista* y *La*

profecía IV: el renacer [Omen IV: The Awakening, Jorge Montesi y Dominique Othenin-Girard, 1991], las jóvenes que desarrollan poderes sobrenaturales se encuentran en el umbral de la pubertad”.

Esfinge y la Medusa, empusas, estriges, sirenas y harpías, para Silvia Tubert (2001: 217) figuras de exclusión, “imágenes, esenciales para la elaboración de discursos misóginos, [que] permiten a los hombres exorcizar su animalidad delegándola en las mujeres, construidas como seres híbridos, reservando para la masculinidad los valores de la cultura y la racionalidad”. Pero la derrota de la esfinge no hizo más feliz ni a Edipo ni a los tebanos, asolados por la plaga y la desgracia y, mientras tanto, la pantera había brincado ya hasta su exilio en un cuerpo femenino que, a partir de este momento, habrá de dar cobijo a la bestia alada.

No resulta fácil para una niña hacer hueco a esta fiera malquerida y, por eso, ante el azogue, ha de lidiar con ese animal que pugna por emerger de su epidermis; pero el espejo la traiciona y le retorna una imagen ajena que intenta suplantarla. En *Ginger Snaps 2, los malditos* (*Ginger Snaps II: Unleashed*, Brett Sullivan, 2004), Brigitte rasura la bestia que crece como una pelambre, la envenena usando

Atípica y tierna esfinge,
toda terciopelo y abandono.
La caricia (Fernand Khopff, 1896)



El desnudo femenino
como enigma y amenaza.
La esfinge (Franz von Stuck, 1904)

drogas, expulsa su sangre corrupta sajiéndose las venas y reprime sus apetitos sabedora de que la mano que peca se torna monstruosa y de que la corporalidad deseante (1) es condenada con estigmas de fealdad. Lo que sucede entonces, tal como revela Silvia Tubert (2001: 250-258), es que “cuando el cuerpo, o la imagen que se tiene del mismo, falla, es necesario situar el ideal en otro espacio. [...] La mayor parte de las dimensiones de la corporalidad no se pueden controlar ni elegir y, por lo tanto, amenazan peligrosamente la auto-representación narcisista sostenida durante la infancia, que entra en crisis a partir de la fase de la pubertad. Así sucede con el crecimiento, algunos rasgos físicos percibidos como ‘defectos’; la enfermedad, el envejecimiento y la mortalidad; la imprevisibilidad de ciertas reacciones corporales, especialmente referentes a la sexualidad”, etc.

Hay rumores de motín bajo cubierta, pero nadie sabe cuándo reventará la santabárbara del barco trayendo el caos al castillo de proa. No habrá entonces más ley que la espada ni más freno que el éxtasis. También la anarquía ha prendido sobre la anatomía de la Regan de *El exorcista*, que ha retornado a los pañales al tiempo que desea furiosamente, que berrea como un bebé las más hediondas cupiscencias. Barbara Creed (1993: 37-38) sugiere que éste no es sino el resultado de la ausencia del padre y que sólo el sacerdote podrá imponer la ley paterna sobre la anarquía de su piel: “El análisis de lo abyecto se centra en los modos a través de los que se erige un yo ‘limpio y correcto’. Lo abyecto es aquello que debe ser expulsado o excluido en la construcción de ese yo. A fin de entrar en el orden de lo simbólico, el sujeto debe rechazar o reprimir toda forma de comportamiento, habla y forma de ser considerada inaceptable, inadecuada o sucia. [...] El proyecto ideológico de películas como *Psicosis* [Psycho, Alfred Hitchcock, 1960], *Carrie*, *Cromosoma 3* [The Brood, David Cronenberg, 1979] y *El ansia* [The Hunger, Tony Scott, 1983], que describen el monstruo como femenino, parece ser precisamente éste, construir la fuente de la monstruosidad como el fracaso del orden paternal para asegurar la ruptura, la separación de madre e hijo. [...] El sujeto femenino poseído es aquél que rechaza tomar su lugar correcto en el orden simbólico.”

Paradójica Regan, que retorna hacia las más tempranas fases de la infancia al tiempo que despierta sexualmente; como el bebé o la insaciable harpía, arrebatada con sus zarpas, gruñe histérica, ensucia con sus desechos, ya no es dueña de sus esfínteres. La abyección se construye como una rebelión somática y mugrienta, verrionda y femenina; pero también como un retorno, un regreso a la cuna y más allá, al útero y mucho antes, a la caverna y a la jungla en la que galopan ciervos y lobos. Así sucede con *I Was a Teenage Werewolf* (Gene Fowler Jr., 1957) y con su protagonista, Tony Rivers, víctima del psiquiatra que en lugar de ayudarle a reprimir sus instintos, le arrastra hasta la ciénaga del simio que aún no ha sido instruido en el control de sus pulsiones. El despertar de los placeres constituye así una regresión evolutiva, un retorno al pelaje y los colmillos, a la bestia que se excita ante la atleta que se curva en la barra a media luz, que precisa tomarla con sus dientes, tragarla hasta sentir la tersura de su piel garganta abajo.

Mi deseo es un animal que encierro bajo llave; sólo, a veces, le dejo salir de noche; durante el día, en cambio, la Carmilla que da título a la novela de Sheridan Le Fanu (1872) rodea entre sus brazos a su inocente amiga, la arrebola de besos y deja que le hunda los dedos en su espesa cabellera parda (En VV.AA.: 1999). Pero al llegar la noche, fulgura con los ojos de un enorme gato negro, salta sobre su cama e hinca los dientes en su pecho. Por tanto, no queda más remedio que encerrarse como Irena en su noche de bodas, como las félicas del zoológico de *La mujer pantera* (Cat People, Jacques Tourner, 1942) que rugen tristes añorando amores de la jungla. El deseo es un animal que encierro en mí, pero sigue agitándose como un parásito o un virus, como la lúbrica larva que desborda al portador en *Vinieron de dentro de* (Shivers, David Cronenberg, 1975).

Atravesamos la incisión en el vientre de un baticio, penetramos en la herida que se abre como un labio en la planta del pie izquierdo, nos sumimos en el *Agujero negro* (1993-2004) de Charles Burns, habitado por adolescentes que, tras exponerse a la sexualidad, acaban mutando física y espiritualmente. Puedes desollar esta segunda piel venérea que

ha amortajado tu antiguo cuerpo, arrojarla a la tormenta y dejar que la arrastre hasta prenderla de una rama, como una bolsa de basura. Pero alguien, en el bosque, habrá de hallarla entre latas, botellas, cigarrillos, cenizas y huesos, para llevarla al corazón de la espesura en que se exilian los jóvenes arrasados por una pubertad venérea. No es posible huir del odre que te envuelve o retoña dando forma a nuevos miembros, pero sí aprender que no hay más frontera que tu piel y que en ella se abre, como una herida, el umbral al universo.

Menarquia venérea

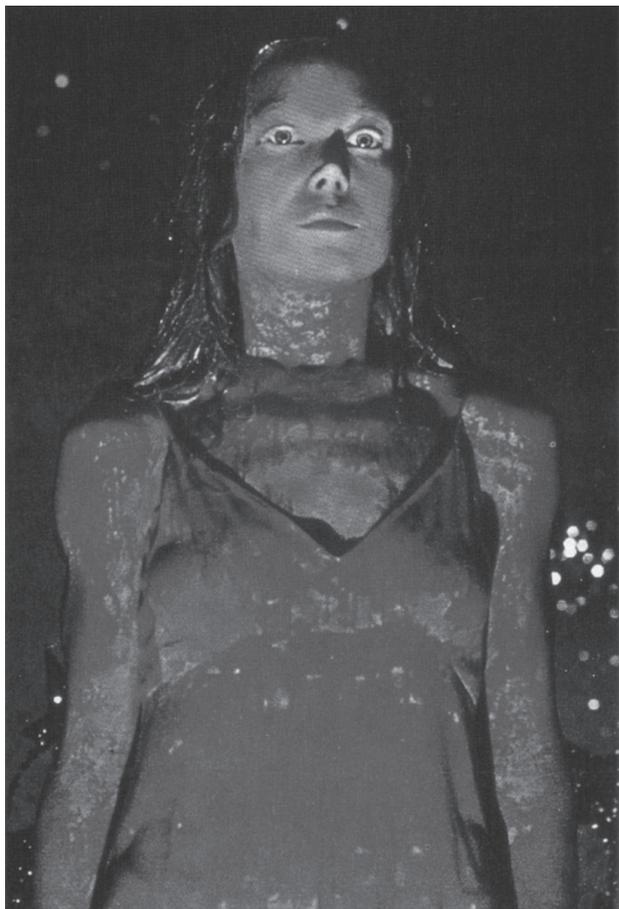
Y qué otra puerta habré de hallar para huir de esta buhardilla sino esta llaga que es mi cuerpo. Mi deseo es una bestia, mi aliada, capaz de escapar de esta covacha hasta la selva para traerme el aroma del romero, de la sangre y la resina de los pinos. Y así, en *Ginger Snaps*, la loba rastrea en su baño santuario las metamorfosis de su carne adolescente, las deslealtades de su corporalidad dolorosa y rebelde, erizada de cerdas y garras que despuntan en su piel; pero también el poder de una sexualidad que le permite someter a los gallitos y destripar a quienes antes la humillaran. No obstante, cuanto mayor es el poder, mayor es el recelo que despierta ese extraño en el espejo.

A menudo, afirma Bruno Bettelheim (1999: 72), los niños proyectan sus conflictos internos en los huérfanos, lobos y princesas que habitan los cuentos de hadas, pues con ellos atraviesan el bosque hasta alcanzar un mayor conocimiento del mundo y de sí mismos: “Los cuentos de hadas ofrecen personajes con los que externalizar lo que ocurre en la mente infantil, de una manera que el niño, además, puede controlar. [...] El niño podrá empezar a ordenar sus experiencias contradictorias cuando todos sus pensamientos llenos de deseos se expresen a través de un hada buena; sus impulsos destructivos a través de una bruja malvada; sus temores a través de un lobo hambriento; las exigencias de su conciencia a través de un sabio, hallado durante las peripecias del protagonista, y sus celos a través de un animal que arranca los ojos a sus rivales.”



Black Hole, Charles Burns.

© Ediciones La Cúpula, Barcelona, 2001. Vol 1, pág 37.



Sangre, feminidad y exceso. *Carrie* (Brian de Palma, 1976).

Hará falta pues otra figura que dé cuerpo a los desconcertantes apetitos del organismo que despierta, a esa piel erizada de lirios que tiritan a la más leve brisa. Los anhelos de los niños son deseos de un cuerpo imaginario, sentimientos que se niegan por extraños o culpables y que, por tanto, han de fugarse a un plano imaginario, a un cuerpo que sólo existe idealmente. Según explica Tubert (2001: 258), “cuando la identificación con el ideal ya no puede sostenerse, lo que sucede en la mayoría de los casos observados, dicho ideal pasa a localizarse en modelos, proporcionados por la cultura, que asocian la feminidad y su perfección con determinadas imágenes del cuerpo”; esta figura fantaseada permite al niño acceder al Otro, desearlo sin tropezar con los propios granos, michelines y diviesos. Acaso lo difícil para Sean, el niño de *Reencarnación*, hubiera sido hallar identidad más acendrada que la escrita en una epístola de amor; y de ahí que el cuerpo imaginario de su deseo sea el del fantasma del marido de Anna.

Mas por puro que sea el amor de Sean, lo cierto es que su proyección no deja de ser la de un monstruo, la de un hombre muerto. También la niña de *Phone* desea a través de un espectro posesivo, mientras que es la sombra del vampiro la que media entre el joven lunático de *Martin* (George Romero, 1977) y sus carnales víctimas. No es Regan sino el propio demontre quien coge al médico por los huevos, ni tampoco es Ginger sino un lobo vírico quien se refriega con todos los mancebos de la escuela. Por tanto, en el género fantástico, no son las diosas del escenario ni las gacelas de la moda quienes ceden a las adolescentes una silueta imaginaria en que verter todos sus anhelos, sino en cambio las brujas, lobas y panteras. Pero, ¿podría ser acaso de otro modo en una cultura que juzga culpable al cuerpo femenino y tilda de monstruosas sus pulsiones? (2)

Érase una vez Caperucita, pero érase una vez también la motosierra; a lo largo de *Misfit Sisters*, Sue Short defiende una continuidad entre cuentos de hadas y cine de terror que atañe, sobre todo, a los relatos de maduración sexual femenina. Lo significativo de films como *Jóvenes y brujas* (*The Craft*, Andrew Fleming, 1966), *Carrie* o *Ginger Snaps* no es sólo que como un prisma dividan en varios personajes los aspectos luminares y nocturnos del adolescente, sino que a pesar del triunfo de la moral, las chicas monstruosas siguen siendo las más admirables en su poder y en su rebeldía contra las leyes (3).

Una noche, Sue Snell –la chica buena de la *Carrie* de King (2007: 53-54)–, se percató de que pasaría de ser reina del baile a marquesa en su cocina, del anuario al Club de Campo, de estudiante brillante a ama de casa. Le sucedería a ella, como a tantas otras chicas en todas las escuelas blancas suburbanas de Estados Unidos. Sue Snell lo descubrió con una desazón bien distinta a la embriaguez con que Carrie White explora sus poderes que la elevan sobre las huellas, colillas, chicles y rayuelas que tachonan el asfalto: “Pensó en los aparecidos, en los demonios y en las brujas (soy una bruja mamá la prostituta del diablo) que cabalgan en la noche y cortan la leche, estropean la mantequilla y arruinan las cosechas mientras ellos se acurrucan en sus camas tras los signos cabalísticos que han garabateado en sus puertas.” (KING, 2007: 89)

Incluso aquellas imágenes de la empusa y la vampira, esenciales para elaboración de discursos misóginos, se revelan capaces de resistir al patriarcado del que fueran expulsadas. Ya en el siglo XIX, nos cuenta Dijkstra (1994: 348) “las mujeres de la época, atraídas por la aparente sensación de poder que le imputaba al vampiro femenino la cultura de entre siglos, con frecuencia cultivaron su apariencia anoréxica. El arte, inevitablemente, siguió el camino abierto por esta moda. Lotte Pritzel, una artista muniquesa, por ejemplo, apenas iniciado este siglo, empezó a crear muñecas que estaban manifiestamente inspiradas en el culto al vampiro”. Pero tras esta desviación estética, detectamos la admiración por unas figuras capaces de escapar a los estereotipos sociales impuestos y encontrar poderes propios, nuevas formas de lenguaje.

“Nadie piensa que las tías hagan esta mierda. Una chica sólo puede ser una puta, una zorra, una calentapollas o la virgen de la casa de al lado.” Pero Ginger puede, Ginger existe y la violencia le permite ascender sobre los tejados siempre iguales, ver cohetes, supernovas, aniquilar estereotipos, ser la iniciativa, descuartizar a los perros y zorritas que vendieron a los amos su espíritu salvaje. Así la ven Sue Short (2007: 99-108) y Linda Williams (2002: 194), no sólo como alternativa mas también como venganza que toma por rival al horizonte y al cuerpo por campo de batalla.

Pero esta es la lucha de los renegados, de aquellos cuyo espíritu ha sido aplastado y más tarde abatido al tratar de remontarse. El hirsutismo incendia la piel de un Tony Rivers herido por el arco humano de la atleta, pero también por el timbre de la escuela y por las normas, las notas y las buenas maneras. Como Ginger, Carrie o el fenómeno velludo de *Wolf Girl* (Thom Fitzgerald, 2001), también Tony se va tornando monstruoso cuanto más se acerca a la normalidad; pues no es posible convertirse en un engendro sin ser antes por un día la reina de la fiesta o la más guapa del pasillo. Pero el orden precisa un monstruo afuera, *freaks*, aberraciones y quimeras, bestias sagradas cuyo valor se desprende de vivir siempre extramuros, en perpetua huida, como Tony Rivers en el bosque o Brigitte sobre la nieve

(MOLLOY, 2007). Y, aún así, cabrá siempre una última *vendetta* que embadurne de rojo el horizonte y arrase en aluvión las bocas de los ángeles, que haga catedral del matadero y del campus cementerio.

Sentiremos por Carrie miedo y lástima, pues ella es a un tiempo víctima, monstruo y heroína (CLOVER, 1992: 5). Pero el poder con que Carrie asola todo Chamberlain pertenece, como un cuerpo imaginario, al país de lo fantástico. Por lo que su exterminio no será sino del orden del lenguaje, de las representaciones y discursos que han convertido al deseo femenino en monstruoso, dotándole así –inadvertidamente– de imágenes y emblemas con que enfrentarse al orden patriarcal. La bruja y la loba, la vampira y la poseída, híbridos que anulan las demarcaciones de la ley y de sus lazos, figuras proteicas, fronterizas, tan evanescentes que no hay manera de aprehenderlas. El desván de tu clausura se ha tornado selva negra y ya no es posible confinarte en rol alguno. Como la niña de *Valerie a týden divů*, habitas un presente indefinido –poderosa menarquia– en que se diluyen verdad y espacio, identidad y lenguaje. De nada servirán muros y fosos, la jungla roja acabará trepando al gineceo; por todas las puertas, por todas las ventanas, irrumpirá con toda su furia el estruendo de los lobos.

NOTAS

- (1) El “cuerpo” al que aludo en el texto no se refiere tanto al organismo como a la construcción cultural de nuestra fisicidad y al lugar social que le es conferido. En cambio, para describir la experiencia subjetiva de la propia anatomía prefiero “corporalidad”, término empleado por Tubert (2001: 245) para especificar la figuración imaginaria del propio cuerpo que resulta tanto del “universo de representaciones, imágenes y símbolos que articulan la historia personal de cada sujeto” como del “acervo cultural de la sociedad a la que pertenece”.
- (2) En cambio, el despertar sexual masculino se asocia con frecuencia al registro cómico, en concreto, a las mil y una penurias que han de padecer los patéticos adolescentes de *American Pie* (Paul Weitz, 1999) o *Supersalidos* (Superbad, Greg Mottola, 2007) pugnando por despojarse de su lacra virginal.
- (3) Por otro lado, ofrecen al adolescente el atractivo de sentirse identificado con figuras dolientes e incomprendidas, que se sienten rechazadas y no hallan un rincón en el mundo ni en el amor.

Bibliografía

- BARBEY D'AUREVILLY, JULES. 2002. *LAS DIABÓLICAS*. ALIANZA. MADRID. [1874]
- BARING-GOULD, SABINE. 2004. *EL LIBRO DE LOS HOMBRES LOBO. HISTORIA DE UNA SUPERSTICIÓN TERRIBLE*. VALDEMAR. MADRID. [1865]
- BARKER, MARTIN, MATHIJS, ERNEST Y MENDIK, XAVIER (2006). "MENSTRUAL MONSTERS". EN *FILM INTERNATIONAL*, N.º 21. VOL. 4. N. 3. PP. 68-77.
- BETTLEHEIM, BRUNO. 1999. *PSICOANÁLISIS DE LOS CUENTOS DE HADAS*. CRÍTICA. BARCELONA.
- BLAKE, WILLIAM. 1980. *ANTOLOGÍA POÉTICA*. EDICIONES 29. BARCELONA.
- BORNAY, ERIKA. 1990. *LAS HIJAS DE LILITH*. CÁTEDRA. MADRID.
- CLOVER, CAROL. 1992. *MEN, WOMEN AND CHAIN SAWS. GENDER IN MODERN HORROR FILM*. BRITISH FILM INSTITUTE. LONDRES.
- CREED, BARBARA. 1993. *THE MONSTROUS-FEMENINE. FILM, FEMINISM, PSYCHOANALYSIS*. ROUTLEDGE. LONDRES.
- DIJKSTRA, BRAM. 1994. *ÍDOLOS DE PERVERSIDAD. LA IMAGEN DE LA MUJER EN LA CULTURA DE FIN DE SIGLO*. DEBATE. MADRID.
- GREEN, JULIEN. 1992. *LUGAR DE PERDICIÓN*. ANAYA Y MARIO MUCHNIK. MADRID. [1977]
- HUMPHRIES, REYNOLD. *THE AMERICAN HORROR FILM. AN INTRODUCTION*. EDIMBURGO. EDINBURGH UNIVERSITY PRESS.
- KING, STEPHEN. 2006. *DANZA MACABRA*. VALDEMAR. MADRID.
- KING, STEPHEN. 2007. *CARRIE*. RANDOM HOUSE MONDADORI. BARCELONA. [1974]
- LARDÍN, RUBÉN (ED.). 2003. *EL DÍA DEL NIÑO. LA INFANCIA COMO TERRITORIO PARA EL MIEDO*. VALDEMAR Y FESTIVAL DE SITGES. MADRID.
- MENDIK, XAVIER. 2006. "MENSTRUAL MEANINGS: BRETT SULLIVAN DISCUSSES WEREWOLVES, HORMONAL HORROR & THE GINGER SNAPS AUDIENCE RESEARCH PROJECT". EN *FILM INTERNATIONAL*, N.º 21. VOL. 4. N. 3. PP. 78-83.
- MOLLOY, PATRICIA. 2007. "PERPETUAL FLIGHT: THE TERROR OF BIOLOGY AND BIOLOGY OF TERROR IN THE *GINGER SNAPS* TRILOGY". EN *JUMP CUT*. N.º 49. SPRING. WWW.EJUMPCUT.ORG/CURRENTISSUE/GINGERSNAPS/INDEX.HTML
- PEDRAZA, PILAR. 1991. *LA BELLA, ENIGMA Y PESADILLA*. TUSQUETS. BARCELONA.
- PEDRAZA, PILAR. 2003. "PEQUEÑAS PASIONES (NOTAS SOBRE LA ADOLESCENTE EN EL CINE)". EN *ARBOR*, N.º 683. FEBRERO 2006. CSIC. MADRID. PP. 311-326.
- SHORT, SUE. 2007. *SCREEN HORROR AS FEMALE RITES OF PASSAGE*. PALGRAVE MCMILLAN ED. NUEVA YORK.
- TUBERT, SILVIA. 2001. *DESEO Y REPRESENTACIÓN. CONVERGENCIA DE PSICOANÁLISIS Y TEORÍA FEMINISTA*. SÍNTESIS. MADRID.
- VV. AA. 1999. *VAMPIRAS*. VALDEMAR. MADRID.
- WILLIAMS, LINDA RUTH. 2002. "BLOOD SISTERS". EN NEWMAN, KIM (ED.) *SCIENCE FICTION / HORROR. A SIGHT & SOUND READER*. BRITISH FILM INSTITUTE. LONDRES. PÁG. 194.