

RÉVENANTES, MUJERES FATALES Y OTROS DELIRIOS MASCULINOS

Alicia Hernández Vicente
Universidad de La Laguna

RESUMEN

Durante la primera mitad de la década de los sesenta Roger Corman dirigió un ciclo de adaptaciones de Edgar Allan Poe. El universo de este poeta quedó reflejado en ocho películas que popularizaron algunos de los elementos básicos de su literatura, entre los que destaca la figura de la mujer, amada y perdida por un hombre atormentado en el que se ha querido ver un trasunto del mismo Poe. Este artículo intenta pues hacer un recorrido por todas las variantes femeninas que han sido representadas en este ciclo.

PALABRAS CLAVE: Roger Corman, Edgar Allan Poe, cine de terror, literatura gótica, historia de las mujeres, moral victoriana, femme-fatale, *révenante*.

ABSTRACT

«Revenants, fatal women and another males delusions». In the early sixties Roger Corman realized a series of Edgar Allan Poe's adaptations. The world of this poet was reflected by eight films that popularized some basic principles of his literature, among them was the female figure an important example. The women presented in this series were loved by a man that could be considered an Edgar Allan Poe's image. This work tries to explain every female prototype appeared in this series.

KEY WORDS: Roger Corman, Edgar Allan Poe, horror cinema, gothic literature, female history, Victorian morality, femme-fatale, revenant.

Roger Corman, uno de los directores y productores más prolíficos de las últimas décadas, descendió a las criptas de la literatura de Edgar Allan Poe para dirigir el ciclo más coherente y unificado que sobre este autor se ha hecho hasta nuestros días. Se trata de una serie de ocho películas realizadas durante los años que van de 1960 a 1965 bajo el auspicio de la American International Pictures (AIP). Si bien Corman admitió sentirse atraído por los textos de este poeta desde que era a penas un adolescente, tras la producción de la última cinta que dedicó a Poe, *La tumba de Ligeia*, en 1965, se confesó agotado y reiterativo y decidió abandonar el proyecto de continuación que la AIP le había propuesto. No obstante, la productora no renunció a Poe, ya que los éxitos cosechados no sólo dispararon la carrera de



Corman, sino también la de la misma compañía, que tardó en lanzar el siguiente título lo que duró la búsqueda de un nuevo director¹.

El ciclo que Roger Corman dirigió consta de las siguientes películas: *The Fall of the House of Usher* (*El hundimiento de la Casa Usher*, 1960), *The Pit and the Pendulum* (*El péndulo de la muerte*, 1961), *The Premature Burial* (*La obsesión*, 1961), *Tales of Terror* (*Historias de terror*, 1962), *The Raven* (*El cuervo*, 1963), *The Haunted Palace* (*El palacio de los espíritus*, 1963), *The Masque of the Red Death* (*La máscara de la muerte roja*, 1964) y *The Tomb of Ligeia* (*La tumba de Ligeia*, 1965). Como se puede comprobar, todos los títulos proceden de poemas o relatos de Edgar Allan Poe, pero no debemos dejarnos engañar por las apariencias. En algunos casos, las referencias que la película hace a la obra homónima son poco más que el título y la cita literaria que cierra siempre el último plano de cada cinta. Llegados a este punto, el lector podría estimar contradictoria la afirmación que sobre la coherencia y la unidad de este ciclo se ha hecho líneas arriba.

Bajo nuestro punto de vista, dichas unidad y coherencia vienen dadas, no por la fidelidad al texto que da nombre al film, sino por la presentación de un mundo claramente inspirado en el universo poético. De hecho, se podría enumerar infinidad de motivos y temas contenidos en la literatura de este poeta que son repetidos una y otra vez en las películas, variados y mezclados a capricho con el fin de enriquecer el guión. En ocasiones, incluso la historia narrada en el relato escrito, sus personajes y situaciones no son más que excusas que justifican el uso de su título. Tal es el caso de *El péndulo de la muerte*, inspirada en «*El pozo y el péndulo*», relato del que sólo se extrae la existencia de un péndulo gigante, instrumento utilizado para torturar a los desdichados que caían en las garras del Santo Oficio. El resto de los elementos que componen la trama son fruto de la imaginación del guionista, de la inventiva de Corman y del mundo ofrecido por Poe en su literatura.

Mas *El péndulo de la muerte* no es el único caso. *La obsesión*, *El gato negro* (el central de los tres relatos que componen el largometraje *Historias de terror*), *El Cuervo* o *El palacio de los espíritus*² son otros ejemplos de este fenómeno, contrapuestos a otros como *El hundimiento de la casa Usher*, *Morella*, *El caso de Valdemar* (estos dos son los restantes relatos que integran *Historias de terror*), *La máscara de la muerte*

¹ El ciclo fue continuado de manera más distanciada e irregular por la AIP durante los años siguientes. Las películas fueron *The City under the Sea*, dirigida en 1965 por Jacques Tourneur, a la que le siguió en 1968 *The Conqueror Worm* y *The Oblong Box*, bajo las órdenes de Michael Reeves y Gordon Hessler, respectivamente. Este último también dirigió en 1970 *Cry of the Banshee* y en 1971 *Murders in the Rue Morgue*, cinta con la que la AIP concluyó la serie.

² Sobre esta película es necesario hacer una aclaración. La inclusión de *El palacio de los espíritus* en esta serie está fundamentada en el título y en el uso de una cita del poema que le da nombre, contenido a su vez en uno de los relatos de Poe: «*El hundimiento de la Casa Usher*». La peculiaridad de este film consiste en el guión, basado mayormente en la obra de otro autor: «*El caso de Charles Dexter Ward*» de H.P. Lovecraft. La atmósfera y algunos motivos mostrados en esta cinta están en plena consonancia con el resto del ciclo, por lo que su adscripción al mismo está justificada. No obstante, existen numerosas diferencias temáticas y estéticas que delatan otra inspiración.



Figura 1. Emily Gault en *La obsesión*.

roja y *La tumba de Ligeia* donde el apego al texto citado es más evidente. Creemos oportuno decir que el valor y el interés de este ciclo no gravita en torno a la fidelidad que deben las cintas al texto escrito. En ningún momento dicha fidelidad será barómetro de calidad, sino referencia para un análisis más profundo del universo retratado por Corman en estas ocho películas.

Las constantes que hacen de este ciclo una obra coherente son de índole temática y también estética. Cada una de ellas se pueden rastrear a lo largo de las ocho cintas de manera más o menos evidente, pero en su mayoría son presentadas en el film inaugural, *El hundimiento de la casa Usher*. En él, un personaje arriba a una mansión tras cruzar un paisaje inhóspito y desolado, más propio del mundo de los muertos que de los vivos. Dicho personaje, en este caso masculino, cruza el umbral de la puerta después de lograr superar la reticencia de un mayor-domo huraño y poco hospitalario. La mansión esconde secretos inconfesables y se divide en dos niveles en los que se establece la dicotomía entre lo cotidiano y lo extraño, el bien y el mal, la normalidad y la extrañeza, la luz y la oscuridad, la vida y la muerte. El paseo del forastero por el nivel subterráneo es un paseo iniciático por un mundo terrorífico y espeluznante que no deja indiferentes ni al personaje ni al público, y que ofrece un laberinto poco recomendable de pasadizos, criptas y salas de torturas adornado con toda suerte de alimañas y signos de decrepitud y muerte.

En este espacio claustrofóbico, pues generalmente la acción no suele traspasar los muros de la mansión o el paisaje circundante repleto de árboles muertos, tumbas y niebla reptante, siempre hay lugar para el arte. Los retratos de la estirpe familiar o de una enigmática amada muerta que mira directamente al espectador



cubren las paredes³. También podemos escudriñar en la mente de los personajes a través de sus obras pictóricas en las que un mundo de pesadilla y terror rezuma en forma de pincelada.

Los habitantes de la morada son escasos y las relaciones establecidas entre ellos, sospechosas y cargadas de misterio. Historias pasadas, amores enfermizos, desequilibrios mentales y aprehensiones varias conforman la malsana atmósfera que se respira en toda la mansión y suelen desembocar en un conflicto insalvable que causa la destrucción de la casa, no sin antes asistir al regreso de una amada muerta desde la tumba, cuya reaparición, cargada de violenta venganza, desencadena el final y la huida del único personaje que representa la normalidad en un mundo completamente extraño. El fuego, que todo lo destruye, purifica de la enfermedad, la maldad y la inmoralidad.

Indudablemente, no todos estos elementos son repetidos en cada una de las cintas, pero sí hay una relación de continuidad entre las mismas, y lo que es más importante, muchas de esas constantes han sido en mayor o menor medida extraídas del universo que Poe ofrece en su literatura. Quién ha leído los relatos cortos que nos ha legado este escritor, sobre todo aquellos clasificados con el término de «góticos»⁴, no podrá evitar que todo lo descrito en líneas anteriores le resulte familiar.

No obstante, no es el fin de este artículo hacer un estudio profundo de todo lo que este ciclo debe a Poe, ni siquiera pretendemos ahondar en estas películas de manera que podamos demostrar su unidad en base a su inspiración. Nuestro objetivo es centrarnos en uno de los elementos más característicos que en ellas hemos encontrado: la figura de la amada muerta y la dicotomía presentada entre dos prototipos fundamentales de mujer; la femme-fatale y la devota amante-esposa.

La amada muerta es uno de los temas más recurrentes de la literatura de Poe. Muchos son los personajes femeninos que en sus textos mueren y son llorados por sus amados que, obsesionados con ellos, caen en la más profunda desesperación. Tal es el caso de los protagonistas masculinos de cuentos como «*Ligeia*», «*Morella*», «*Elenora*»⁵ y «*La caja oblonga*», o poemas como «*El Cuervo*». En algunos casos, las difuntas se convierten en *révenantes*, o sea, en mujeres que regresan de la tumba para turbar la morbosa tristeza de quien suspira sus nombres, como así lo

³ A propósito del recurso del retrato cabe mencionar un relato escrito por Poe, que nunca fue adaptado por Corman, pero cuyo elemento fundamental fue utilizado numerosas veces durante la serie. Nos referimos al retrato de una amada muerta cuya faz causa inquietud en quien la observa. Se trata del cuento «*El retrato oval*», que inspiró las efigies de Elizabeth Barnard en *El péndulo de la muerte*, de Morella y de Lenora en *El cuervo*.

⁴ A este respecto, resulta esclarecedora la clasificación razonada de los relatos cortos de Edgar Allan Poe ofrecida por Margarita RIGAL ARAGÓN (1998) en su tesis *Aspectos estructurales y temáticos recurrentes en la narrativa breve de Edgar Allan Poe*, Cuenca, Universidad de Castilla-La Mancha.

⁵ La historia de «Eleonora» no fue motivo de ningún guión trasladado a la pantalla por Corman, sin embargo, su nombre sirvió para bautizar a algunos de los personajes cinematográficos como la hija de Morella en el primer fragmento de *Historias de Terror*, y la amada de Erasmus Craven en *El cuervo*.



Figura 2. Kate Carrel, contrafigura de Emily en *La obsesión*.

hacen Ligeia o Morella. En otros, sólo están presentes en forma de recuerdos que lastiman al amado y que le empujan a manifestar las más extrañas actitudes, como así les ocurre a los protagonistas de «*La caja oblonga*» o «*El cuervo*».

En el ciclo que Roger Corman dedicó a Poe, todas las amadas muertas son *révenantes*⁶, no obstante, algunas de ellas ni siquiera perecen realmente. Existen casos en los que la mujer, enterrada en vida, vuelve de la cripta para vengarse de aquel que la ha sepultado antes de tiempo. Tal es el caso de Madeline en el film *El hundimiento de la casa Usher*. La desafortunada joven, siendo víctima de un ataque de catalepsia, es velada en su catafalco y abandonada en la oscura cripta familiar. Su hermano Roderick, aun sabiendo que sigue con vida, continúa con el entierro para evitar que huya de la casa, se case con su prometido Philip Winthrop y perpetúe la degradada estirpe Usher. Debido al extraordinario desarrollo de sus sentidos, Roderick es capaz de oír los gritos y arañazos de Madeleine que lucha enfebrecidamente por salir de su encierro. A pesar de su angustia, el enfermizo caballero no pone fin a la tortura, en espera de que la joven termine por perecer. Sin embargo, la bella mujer logra liberarse y es en ese momento en el que, enloquecida y sedienta de venganza, inicia una persecución con el fin de acabar con la vida de quien ha pretendido

⁶ Pilar Pedraza define a la *révenante* en su estudio específico de la mujer muerta como «[...] la que, arrojada de su morada, vuelve una y otra vez, porque los muertos nunca mueren del todo, especialmente Ella». PEDRAZA, P. (2004): *Espectra. Descenso a las criptas de la literatura y el cine*, Madrid, Valdemar, p. 16.



arrebatarle la suya. El fin de la stirpe Usher se produce, pero de manera muy distinta a la que Roderick jamás hubiera imaginado.

Tampoco han perecido las *révenantes* de películas como *El péndulo de la muerte* o *El cuervo*. En la primera, Elizabeth Barnard finge su muerte con el fin de atormentar a su marido hasta hacerle perder la cordura. Sólo así podrá vivir libremente su idilio con el doctor de la familia y mejor amigo del viudo. Sin embargo, lo que no espera la maquinadora mujer es que el enloquecimiento provoque en su esposo un trastorno de personalidad. Tras ser perseguido por los pasadizos del castillo por una desaliñada *révenante* más viva que nunca, Nicholas Medina cae en un estado de sopor que da paso a un paulatino fortalecimiento. La pareja de amantes, sorprendida por el revés de sus planes, sufre las consecuencias de su inmoralidad. Haciendo honor a la memoria paterna, el ultrajado asume la personalidad de su padre —Sebastián Medina, conocido inquisidor español— y encierra a la joven en el aparato de tortura en el que meses atrás ésta había fingido su propia muerte: paradojas de la vida.

Por su parte, Lenora, en la cinta *El cuervo*, no deja de ser una parodia del personaje de Elizabeth Barnard —como en general lo es toda la película con respecto a sus predecesoras—, pues no sólo carece de escrúpulos para planear un plan semejante al de su antecesora, sino que la razón es el deseo de fugarse con otro hombre al que ni siquiera ama y del que sólo ansía su poder. Su regreso consiste, no en salir desquiciada y descompuesta del ataúd, sino en aparecerse a su marido a través de un ventanal y esfumarse luego misteriosamente como si de un espectro se tratase. Las dos atractivas mujeres comparten un morboso y cruel sentido del humor, pues ambas disfrutaban sobremanera cuando ven a sus respectivos viudos sufrir ante su presencia. Se saben amadas y no sólo no han dudado en serles infieles y abandonarlos, sino que, además, sus ojos brillan de satisfacción cuando presencian el terror y la exaltación que provoca en ellos verlas de nuevo en pie.

Pero no crean que en el ciclo no existe ningún ejemplo de *révenante* en el sentido estricto del término. Morella, Ligeia y Hester Hillingast serán amadas muertas que también protagonizarán un retorno desde el mundo de ultratumba, aunque no serán todas recibidas con igual agrado.

Morella vuelve del reino de los muertos tras veinticinco años de ausencia para vengarse de su hija, recién llegada al hogar familiar. El cuerpo de la joven es utilizado por el alma de su madre para regresar a los brazos de su esposo, del que también se vengará sin dejar muy clara la razón. De este modo, no la vemos aparecer como una enloquecida figura que se recorta en la sombra de una cripta, sino como una espectacular joven que ya querrían muchos vivos tener para sí. Será la única *révenante* de todo el ciclo que muere definitivamente con una sonrisa en los labios tras haber cumplido su promesa de venganza.

Por otro lado, aparece una figura un tanto especial, la de Hester Hillingast, la amante de Joseph Curwen en *El palacio de los espíritus*. Se trata también de una *révenante*, pero presenta diferencias frente al resto: no es ella la que motiva su retorno sino los encantamientos y ceremonias oscurantistas que lleva a cabo su amado, por lo que el interés en su regreso no parte de ella, sino de él. No seremos tampoco testigos de ninguna persecución, ni enloquecimiento, ni venganza y, aunque resulte





Figura 3. Lenora en *Historias de terror*.

extraño, la motivación verdadera es el amor que se tienen ambos personajes, crueles y perversos, pero al fin y al cabo, enamorados. Hester, tras varios intentos por parte del brujo y sus amigos, se alzaría de un solo gesto de su ataúd y dejaría de ser un cuerpo putrefacto entre mortajas para pasar a ser la mujer de belleza enigmática que había sido presentada al principio de la cinta.

Por último, Ligeia es un ejemplo prototípico de *révenante*, aunque lo cierto es que ella parece no haber muerto nunca. Su alma vaga por la abadía en forma de gato negro para acabar conquistando el cuerpo de la que ahora ocupa su puesto como esposa de Verden Fell, Lady Rowena Trevanion. Como Morella, el cadáver de Ligeia reposa aún sobre la cama en la que dormía cuando estaba viva, y su marido la sigue velando a pesar del tiempo. Fell, no obstante, actúa víctima de la hipnosis. Su voluntad de vivir y su apego al mundo de los vivos permite que Ligeia no perezca nunca, sino que entre en un largo período de espera. La joven vuelve a la vida gracias a la vitalidad de su sucesora, provocando un confuso trasvase de almas semejante al que presenciamos en *Morella*, y que también ha sido extraído del relato original. Sin embargo, como en casi todas las historias de *révenantes*, reales o fingidas, de este ciclo, *La tumba de Ligeia* tendrá un final en el que bien prospera y el mal desaparece.

No cabe duda de que el retorno desde la tumba de una amada muerta es un fenómeno digno de una historia de terror. En el caso de que la difunta estuviese realmente muerta, se añadiría el factor fantástico, mientras que, en los casos en los que no fuera así, no dejaría de ser un acontecimiento inquietante que sólo se descubre como falso al final de la trama. Si Corman y sus guionistas añaden a seis de sus diez historias una aparición espectral de esta magnitud, aun cuando en el relato



adaptado —o pretendidamente adaptado— no aparezca, quizás se deba al deseo de sumar suspense y motivos aterrantes a los guiones mediante un recurso que demostró ser efectivo desde la cinta inaugural.

El hundimiento de la casa Usher es una adaptación del relato homónimo de una nada desdeñable fidelidad. En ella, una mujer joven y bella regresa de la tumba en forma de aparición espectral, aunque, como en el texto de Poe, nunca se intenta engañar al espectador acerca de su muerte, pues desde el principio sabemos que se trata de una persona enterrada prematuramente. No obstante, el efecto impactante de su salida de la tumba causa terror, no sólo en los personajes —Roderick muere literalmente de miedo en el cuento original— sino también en el espectador. Nuestra teoría es que se siguió repitiendo en las sucesivas cintas porque, fuera o no coherente con el cuento o poema elegido, provocaba inquietud y temor. Es por ello que otras películas, fuera del ciclo pero dirigidas en los mismos años por Corman, tales como *The Tower of London* (La torre de Londres, 1962), o *The Terror* (El Terror, 1962), presenten escenas en las que una amada muerta aparece ante el protagonista masculino para su mayor desesperación. Sobra decir que las razones por las que un autor como Poe recurrió con frecuencia al motivo de la *révenante* no están, por supuesto, relacionadas con la búsqueda de un guión efectivo o un buen éxito en taquilla.

La mujer joven muerta se convirtió en el siglo XIX en todo un símbolo. La motivación procedía de la moral imperante, cuyas restricciones dieron lugar a las más extravagantes formas de amor y deseo. En el país que vio nacer a Poe, los moralistas y los sentimentalistas hicieron una buena labor si su intención era convertir la seducción en una conducta inaceptable y a la castidad femenina en un valor en alza. De este modo, el arte no tardaría en hacerse eco de estas ideas y el poeta de Boston no sería una excepción, al menos eso es lo que opina Davison en su estudio sobre la literatura de este escritor⁷.

Hacia principios del siglo XIX la burguesía necesitó de un código que permitiera su consolidación como clase dominante, cuya estructura sentaba sus bases en la familia. Fue así como se concibió un prototipo de mujer, madre y esposa a la que le estaban vedadas las pasiones, los deseos y cualquier otro sentimiento que la desviara de su verdadero cometido. Tal fue así que, en la literatura norteamericana durante los primeros tiempos del nuevo estado, no apareció ninguna mujer que fuera seducida sin ser duramente castigada por ello. Sin embargo, las letras buscaron sustitutivos de este tema, el amor a una mujer muerta se presentó como una alternativa. Si la mujer no podía ser objeto de seducción en vida, no había motivo para que no lo fuera en la muerte⁸. Todo aquello que ocurriera en este ámbito, más allá de la vida terrenal, pasaba a una esfera distinta, la de lo fantástico, donde se podían tener mayores libertades hasta tal punto de no concebir como peligroso para la moral tradicional que una mujer muerta se levantase de su tumba para atraer

⁷ DAVISON, E.H. (1969): *Poe. A Critical Study*, Cambridge, Harvard University Press, pp. 110-111.

⁸ *Ibidem*.



Figura 4. Morella, madre de Lenora.

a un hombre con posturas poco decorosas. Paradójicamente, no era entendido como un hecho perverso que un hombre fuera seducido por una mujer muerta. Lo importante era no «arruinar» a la joven viva, más útil en otros menesteres.

No pretendemos mostrar a Poe como un autor misógino, retrógrado o perverso, pero no se puede hablar de la figura femenina en su literatura sin antes entender qué códigos morales dominaban su entorno. Es más, parece que la motivación que inclinaba a Poe a hacer de la joven bella y muerta un elemento repetido en su literatura era otra bien distinta a la descrita en el párrafo anterior. En algunos de sus relatos, la identificación de la joven muerta con una novia y la ceremonia del enterramiento con su casamiento, obliga a presentar nuevos matices en este tema. El aspecto virginal de una mujer joven tumbada en su sepultura, vestida de blanco, hermosa e inmaculada recuerda a la imagen de una esposa el día de su boda⁹. Y quizá, teniendo en cuenta las experiencias amorosas de Poe, no sería descabellado pensar que concibiera como inseparables el amor y la muerte, pues a lo largo de su vida tuvo que sobreponerse al fallecimiento de varias de las mujeres a las que amó; en primer lugar, la de su madre, posteriormente la de Jane Stanard, de quien se enamoró siendo aún un adolescente, años más tarde también pereció su tutora, Fanny, la esposa de John Allan y único consuelo para su conflictiva relación con éste, y por último, la de Virginia Clemm, su jovencísima esposa, de cuya pérdida nunca pareció recuperarse totalmente.

⁹ *Ibidem*.

Corman presentó por tanto una figura un tanto desvirtuada de amada muerta, si la comparamos con la concepción ofrecida por Poe. Ligeia o Morella reciben en los relatos un tratamiento de superioridad por parte del hombre que las ama. No son sólo bellas sino también inteligentes, cultas e instruidas. Tal es así que sus maridos se sienten inquietantemente inferiores a ellas, experimentando emociones contradictorias. El narrador de «*Morella*» va gestando dentro de sí un sentimiento de odio y repulsión tan fuerte que llega a desear la muerte de su esposa, mientras que el marido de Ligeia la ama con tal fuerza que al presenciar su regreso desde la muerte, se lanza a sus pies lleno de felicidad. Curiosamente, en las películas sucede todo lo contrario. Locke en *Morella* quiere a su esposa sobremanera y tras su fallecimiento su vida no parece tener sentido, dejándose arrastrar al abandono y al alcoholismo, mas, al regreso de ella, no puede esconder su pavor ante la espectral visión. Por su parte, Verden Fell parece no amar ya a su esposa, sino ser víctima de un embrujo hipnótico que lo mantiene condenado a velarla eternamente, de tal modo que al final del film desea asesinarla para acabar con su dependencia, aunque en ello le vaya la vida.

Ninguna de las amadas muertas de Corman son personas de inteligencia o cultura superiores a las del hombre —caso de las Ligeia o Morella literarias—, ni son virginales o candorosas jóvenes que mueren en la flor de la vida y en la plenitud del amor —como Eleonora—, sino que se trata de mujeres fuertes y de carácter negativo, ofreciendo la idea de que la capacidad de regresar del más allá, o de fingir hacerlo, es incompatible con la moralidad y la inteligencia, más propias de las mujeres que no juegan en el umbral entre la vida y la muerte.

La primera amada muerta del ciclo, Madeline Usher, es una joven aparentemente normal. Débil y enfermiza, es protegida en exceso por un hermano posesivo y obstinado. Su amado, el señor Winthrop, convencido de que el hogar familiar no es el mejor bálsamo para la quebrada salud de su novia, determina llevársela consigo a Boston donde se hará efectivo el compromiso de matrimonio. Como ya se ha dicho, Roderick Usher parece no encontrar otra manera de detenerla que enterrarla viva aprovechando un ataque de catalepsia. No cabe duda que despertar en un ataúd frío y sombrío no es lo más adecuado para mantener la cordura, de modo que el enloquecimiento de la joven no deja de estar justificado. Madeline, arrastrada por una extrema sed de venganza hacia su hermano, se liberará de su entierro con el único objetivo de dar muerte al verdugo de su vida y de sus sueños mientras que la joven del relato original carece de inquietud asesina alguna. No obstante, matar a su hermano de un susto no requiere esfuerzo mayor que despalmarse sobre él tras aparecérselo amortajada y cubierta de sangre

Cabría pues entender que el instinto homicida de la Madeline de Corman se debe a una tendencia natural que se remonta a siglos atrás. En ese momento podría quedar demostrado que Roderick tenía razón: la familia Usher estaba corrompida y plagada de enfermedad y degeneración. Además, la relación mantenida entre ambos hermanos, de ambigüedad evidente y cuya verdadera naturaleza queda a merced de la interpretación del espectador, no ayuda a pensar lo contrario.

Por otro lado, en la mayoría de las historias que continúan el ciclo se presenta una dicotomía entre dos tipos fundamentales de carácter femenino; el negativo y el positivo, que pueden ser legibles, no sólo en sus actitudes, sino también en





Figura 5. Estelle, la hija de Erasmus en *El cuervo*.

su físico. Elizabeth Barnard se contrapone a Catherine Medina en *El péndulo de la muerte*, Emily Gault a Kate Carrel en *La obsesión*, Morella a Lenora, Ann Ward a Hester Hillingast en *El palacio de los espíritus*, Lenora a Estelle Craven en *El cuervo*, Francesca a Juliana en *La máscara de la muerte roja* y Lady Ligeia a Lady Rowena en la última película del ciclo.

La primera de cada pareja es la representación prototípica de *femme-fatale* al más puro estilo decimonónico, que encarna el deseo y la sensualidad unidos a la ambición y la crueldad. Algunas de ellas generan un triángulo amoroso en cuya base se oponen dos hombres que las aman y que no dejan de ser vehículos utilizados para alcanzar sus objetivos. En la mayoría de los casos, la *femme-fatale* conduce al hombre a su propia destrucción¹⁰. De hecho, si atendemos a la definición que nos ofrece Erika Bornay, no nos resultará difícil identificarla con todas y cada una de las mujeres de las que seguidamente hablaremos:

[La mujer fatal posee] una belleza turbia, contaminada, perversa. Incuestionablemente, su cabellera es larga y abundante y, en muchas ocasiones rojiza [...] Su color

¹⁰ Erika Bornay explica en su libro *Las hijas de Lilith*, como el hombre materializó su miedo hacia la nueva mujer durante el siglo XIX en la figura de la *femme-fatale*, negación de todo lo que una buena madre y esposa de clase media debía encarnar. Son muy interesantes sus alusiones a las formas en las que el arte representó este sentimiento masculino y cuáles fueron sus precedentes, sus inicios, su desarrollo y su consecución posterior al novecientos. BORNAY, E. (1995): *Las hijas de Lilith*, Madrid, Cátedra.



de piel pone acento en la blancura, y no es nada infrecuente que sus ojos sean descritos como de color verde. [...] en su aspecto físico han de encarnarse todos los vicios, todas las voluptuosidades y todas las seducciones.

En lo que concierne a sus más significativos rasgos psicológicos, destacará por su capacidad de dominio, de incitación al mal, y su frialdad, que no le impedirá, sin embargo, poseer una fuerte sexualidad, en muchas ocasiones lujuriosa y felina, es decir, animal¹¹.

El segundo nombre de cada pareja femenina arriba enumeradas alude a las mujeres que encarnan las cualidades propias de una devota y fiel esposa, de una abnegada hermana o las de una hija obediente y dulce. En definitiva, las de toda buena mujer de clase media. En la sociedad burguesa del siglo XIX, era esta mujer con la que todo hombre honrado quería encontrarse al llegar a casa, pero no la que estimulaba su imaginario y protagonizaba sus oscuras fantasías. Aquel tipo de fémica tenía una existencia con sentido sólo al lado de un hombre, era débil y enfermiza, no tenía ningún papel social, político, intelectual o laboral, su mundo se restringía a su hogar y sus aspiraciones y anhelos... sencillamente no debían existir.

Elizabeth Barnard, primera mujer fatal que aparece en el ciclo, finge su muerte para completar un plan articulado para volver loco a su marido, alejarlo del castillo y poder iniciar una nueva vida con otro hombre. La joven no sólo demuestra carecer de escrúpulos sino que adolece de una cruel morbosidad al disfrutar del sufrimiento de su aún enamorado esposo. Su fin supuesto, y el de los hombres que la aman, no puede ser otro que la muerte. La vida queda reservada para los personajes positivos del film, Francis Barnard y la hermana de Nicholas Medina, encarnación de mujer aconsejable, serena, reflexiva, sincera y puente armonioso entre los dos hombres enfrentados.

Por su parte, Emily Gault pretenderá establecer otro triángulo amoroso con el doctor de la familia. La relación no se consuma porque éste parece ser mejor amigo que el doctor Leon en *El péndulo de la muerte*, pero, como la intención es lo que cuenta, los deshonestos deseos de la joven son suficientes para desatar sobre ella la ira de su esposo, que se vengará de su amago de infidelidad. De nuevo, la «mala mujer» muere a manos del hombre que la amó y él también fallecerá, ya que el delito de alguien que mata, por muy convincentes que sean las razones, no puede quedar impune. La justicia le es aplicada de manos de su propia hermana, la única mujer que lo quiso con sinceridad, algo que sólo descubriremos al final de la trama, ya que desde el inicio del largometraje quedan expuestas las diferencias entre la hermana del protagonista y su prometida, que se gana en primera instancia la simpatía del espectador en detrimento de la primera. En este caso, el dispar físico de ambas mujeres agudiza esta idea; mientras Emily es bella, sensual y complaciente, Kate es madura y poco atractiva, su expresión triste y su mirada, severa. Sólo en los últimos minutos de metraje se manifiesta la frase que la misma Kate Carrel pronuncia durante una cena en el transcurso de la película: «Las apariencias engañan».

¹¹ BORNAY, *op. cit.*, pp. 114-115.



Figura 6. Lenora, la madrastra de Lenora.

Morella no participa de ningún triángulo amoroso pero su sed de venganza hacia su propia hija, por cuyo parto su salud había mermado hasta la muerte, la hace uno de los ejemplos más flagrantes de *femme-fatale* que podemos encontrar en este ciclo. Según Erika Bornay, una de las características de este prototipo femenino es la negación de su instinto materno. No sólo evita tener hijos, sino que cuando los tiene es capaz de matarlos e incluso engullirlos¹². De modo que el hecho de que una mujer quiera volver de su tumba para vengarse de su hija no deja de ser una lectura más de este fenómeno artístico y social.

En *El palacio de los espíritus*, Hester Hillingast representa a una mujer de moral dudosa y maldad exuberante. Como se nos cuenta en la película, la joven era la más bella de la localidad y abandonó a su prometido para marcharse al castillo de Curwen, donde se convertiría en su amante y compañera de fechorías. Para representar a tan malévola figura se ha elegido a una mujer bella, pero de rostro inquietante, cuyo absoluto silencio dota al personaje de enigma y misterio. Por el contrario, Ann Ward es una fiel y devota esposa que osa resistirse a los deshonestos deseos del brujo, aun cuando éste habita en el mismo cuerpo de su marido. No obstante será, como otras buenas esposas del ciclo —Hellen Valdemar, por ejemplo—, tendente a la debilidad y al agotamiento, sufriendo desmayos en momentos de gran

¹² En este ensayo, la autora habla de esta faceta de la mujer fatal heredada de figuras mitológicas, religiosas y literarias que mataban y comían niños. Tal es el caso de Lilith, o de las mujeres vampiro. BORNAY, *op. cit.*, pp. 25-27.



Figura 7. Francesca, la devota de Dios en *La máscara de la muerte roja*.

tensión. A todo ello se suma su conducta intachable y su elegante y cálida belleza, que la convierten en la encarnación ideal de «buena mujer»¹³.

En *El Cuervo* se vuelve a producir la misma dicotomía. Hazel Court¹⁴, que ya había encarnado a una dudosa esposa en *La obsesión*, hará aquí una parodia de personajes femeninos anteriores como el de Elizabeth Barnard o Emily Gault. Su belleza y sus encantos le sirven de nuevo para conseguir lo que anhela —el poder— aunque para ello tenga que fingir su propia muerte y librarse de su molesto marido. Como contraste a su personaje aparece la dulce y angelical hija del viudo, Estelle, cuya cándida juventud y angelical belleza encarnan la esperanza y el triunfo del bien sobre el mal.

En *La máscara de la muerte roja*, Hazel Court vuelve a retomar su papel de anteriores cintas, adoleciendo de la misma abición: lograr el poder, no económico, social o mágico, sino diabólico. Auto proclamándose amante del mismo Satanás, se sumerge en una ceremonia de sacrificio donde ofrece su alma al Diablo. Su posición en el castillo junto al Príncipe Próspero queda comprometida con la arribada de la

¹³ Es necesario aclarar que Ann Ward y Hellen Valdemar fueron encarnadas por la misma actriz, Debra Paget, pudiendo decir que ambos personajes son variantes de un mismo carácter femenino dulce, fiel y honesto.

¹⁴ Esta actriz, nacida en Inglaterra en 1926, fue uno de los mitos del cine fantástico durante los años 60, gracias a sus trabajos en la Hammer y, por supuesto, en Estados Unidos junto a Roger Corman. Se trata de la actriz más representativa de este ciclo, puesto que participó en tres de las ocho películas de las que consta la serie.



Figura 8. Juliana, la amante del Diablo en *La máscara de la muerte roja*.

joven Francesca, su contrafigura. Ésta, fiel a su papel positivo, no participará de ningún sentimiento adverso hacia Juliana, pues su interés no es el de convertirse en la amante del Príncipe ni en una adoradora del Demonio, sino liberar a su padre y a su prometido. Sería capaz de ceder a los caprichos del noble sólo si esto significase la salvación de los hombres a los que ama, con lo cual dicho sacrificio quedaría redimido por amor. Nada de esto es finalmente necesario, porque Francesca y Gino —su padre parece a favor del joven— logran huir juntos, sanos y salvos. En ella se advierten todos los rasgos de una mujer de carácter positivo: fe, candidez, inocencia, idealismo y belleza pueril, presentándose como el perfecto reto para Próspero, pues empujar a semejante ser al mundo de las tinieblas es la más difícil de las tareas.

La pareja formada por Lady Rowena y Lady Ligeia es el ejemplo más característico de figuras femeninas contrapuestas presentado en todo el ciclo debido a que ambos personajes están encarnados por la misma actriz, Elizabeth Sheperd. Rowena es decidida, pues es ella la que toma la iniciativa en su relación con Verden Fell; sin embargo, le falta la fortaleza de la que goza su contraejemplo, cuya voluntad de vivir supera los límites naturales habidos entre la vida y la muerte. El egoísmo de Ligeia alcanza una intensidad capaz de condenar a su esposo a velarla eternamente, pues piensa volver a la vida, y para cuando esto ocurra, querrá encontrar de nuevo al hombre a quien ama. Rowena no es más que una usurpadora pero su cuerpo y su vitalidad serán útiles llegada la hora del retorno. Así, la última noche el alma de la difunta ocupará el cuerpo de la segunda esposa, tal y como Morella hizo con el de su recién llegada hija.

No podemos hablar aquí, como sí lo hemos hecho en ocasiones anteriores, de la dispar belleza entre la mujer de carácter negativo y la de carácter positivo, porque senci-





Figura 9. Lady Ligeia.

llamente son la misma. No obstante, se observan diferencias físicas entre una y otra, que se vinculan a sus dispares personalidades; así Lady Rowena es más dulce, sensible y su voz más suave. Ligeia, sin embargo, tiene el rostro severo, la expresión fría y la voz grave. Junto a estas divergencias, existe otra, la más evidente, y es su color de pelo. Lady Rowena es rubia y el pelo de Lady Ligeia es de un negro intenso. Nada es casual.

No creemos que estas películas hayan elegido el color de cabello de sus protagonistas con un sentido estrictamente simbólico, anclado en conceptos morales o estéticos, pero el poso cultural en torno al color del pelo de una mujer no deja de ser una realidad más o menos admitida. Prototipos, prejuicios e iconos pueblan el arte y la vida, y este aspecto de la fisonomía femenina no deja de ser uno más.

Ya hemos dicho que el enfrentamiento entre mujeres se ha establecido en un plano moral, pero esto se ha manifestado también mediante el aspecto físico de las protagonistas, como se ha ido apuntando en páginas anteriores. En unas ocasiones el color de pelo ha apoyado esta divergencia, en otras ocasiones, no. Elizabeth Barnard y Catherine Medina tienen ambas el pelo negro, y exactamente igual sucede entre Hester Hillingast y Ann Ward. No obstante, rubias son Kate Carrel, Lenora Locke, Estelle Craven y Lady Rowena, y sus contrafiguras poseen un tono distinto. Emily Gault y Lenora Craven son pelirrojas, y Morella y Lady Ligeia poseen el pelo negro azabache. Por su parte, Juliana y Francesca son ambas pelirrojas, aunque son todos los restantes atributos físicos los que establecen las diferencias morales entre ambas rivales¹⁵.

¹⁵ A este respecto cabe decir que Francesca también posee una belleza prototípica. La extrema blancura de su piel tapizada de pecas y su rostro y cuerpo añiados no contrastan con su



Figura 10. Lady Rowena.

De lo que no cabe duda es de que si las melenas negra y pelirroja aparecen indistintamente en personajes positivos y negativos, lo que nunca ocurre es que la melena ígnea adorne el rostro de una mujer perversa. Lo cierto es que desde la Antigüedad el pelo dorado ha sido relacionado con la belleza y los valores positivos, mientras que la roja ha estado asociada a la maldad, el pecado y lo demoníaco¹⁶. El pelo negro, sin embargo, no ha sido tan valorado por su belleza, ni execrado por sus connotaciones negativas, por lo que la elección de este color pudo haber sido más aleatoria.

Y rubia es la única mujer que aparece en este ciclo y que aún no hemos mencionado a lo largo de este artículo. Se trata de Annabel Herringbone, personaje que se diferencia de cualquiera de las féminas que han sido descritas aquí. Ni engrosa la lista de *femme-fatale*, ni es una *révenante* y, por supuesto, tampoco es la encarnación perfecta de una honesta esposa de clase media. Se trata de la desdichada mujer de un cruel y detestable borracho, que sufre con abnegación sus humillaciones. Su conducta no es aceptada por los patrones morales y, aunque el adulterio con Fortunato Lucesí es previsible y comprensible, será castigada por ello.

El matrimonio Herringbone no es de clase media, no tienen dinero ni una casa amplia y ricamente decorada. Por el contrario, malviven de lo que Annabel

pelo rojo, es más, conforman una combinación perfecta para la imagen que se quiere dar del personaje, cargado de inocencia, candor, pureza y virginidad.

¹⁶ Para profundizar en estas ideas, véase BORNAY, E. (1994): *La cabellera femenina*, Madrid, Cátedra, ensayo dedicado exclusivamente a analizar las distintas connotaciones que han emanado de la cabellera femenina a lo largo de la historia y su representación en las artes.

gana trabajando como costurera, de modo que no está representada en ellos la burguesía. Sus inquietudes no son existencialistas, ni sus aficiones refinadas, sus ocupaciones son más bien banales: las de ella, ganar dinero y luego esconderlo, y las de él, encontrarlo y gastárselo bebiendo.

El triángulo amoroso se establece de nuevo entre una mujer y dos hombres pero Montresor no la ama y tampoco lamenta su pérdida. Ella forma parte de un concepto más humano y real de mujer: no ambiciona poder ni riquezas, pero sí sufre, ama y yerra. Tampoco se levanta de su tumba, ni aparece tras las ventanas como un espíritu, pero cuenta con un amigo que la ayudará a vengarse de su verdugo cuando ella ya no esté. El gato negro delatará al asesino para que éste pueda ser descubierto por la policía. No le devuelve la vida pero al menos el espectador respirará tranquilo al descubrir que en el desenlace de la historia el bien triunfa sobre el mal.

Quizás podríamos considerar a Annabel el ejemplo femenino de este ciclo más contemporáneo al propio Corman, que dio a luz a este ciclo en la década de los sesenta, momento en el que la lucha de las organizaciones feministas por la igualdad de la mujer en el ámbito laboral y público venía desarrollándose como continuación de una larga trayectoria que se remontaba a la posguerra¹⁷.

Tras la Segunda Guerra Mundial las mujeres fueron poco a poco conquistando terrenos vedados hasta entonces para ellas, contrariando el ideal femenino que se impuso en los años cincuenta de mujer blanca de clase media dedicada en cuerpo y alma a las labores y a la maternidad y dejando que fuese el hombre el que saliera a trabajar, mientras ella se enclaustraba en su reino, representado en una hermosa casa de color blanco, equipada con los más modernos aparatos que la ayudaban y entretenían¹⁸. Dejando a un lado los ideales de revista femenina, el activismo de las mujeres se filtraba en el ámbito político, social, laboral y, cómo no, también sexual. No obstante, es cierto que junto a toda liberación hay una contención o represión, y esto es lo que parece transmitir la revisión que hace Corman del cuento *El gato negro*. La primera ruptura con el ideal femenino impuesto es que Annabel es quien trabaja, pues su marido no puede ni tampoco parece tener ninguna intención de hacerlo; por tanto, es ella el pilar del hogar. Además, su adulterio manifiesta unas inquietudes sexuales que, al no estar atendidas por su esposo, encuentran consuelo satisfactoriamente en el antagonista de Montresor; no obstante, una infidelidad es una infidelidad, y la inmoralidad se paga, así que la muerte será el castigo para los adúlteros y, aunque el apresamiento del criminal significa que la justicia funciona y vence, este final no deja de ser un mensaje desalentador. No importa su suerte, parece que la mujer de una manera o de otra está abocada a recibir un castigo: el de un matrimonio desgraciado o el de una muerte segura. Nadie ha dicho que la vida sea fácil, y mucho menos para las mujeres que Corman retrató en este ciclo.

¹⁷ BAXANDAL, R., GORDON, L. (2002): «Second-wave Feminism», *A Companion to American Women's History*, Oxford-Malden, Blackwell Publishers Ltd., pp. 414-415.

¹⁸ MEYEROWITZ, J. (2002) : «Rewriting Postwar Women's History, 1945-1960», *A Companion to American Women's History*, Oxford-Malden, Blackwell Publishers Ltd., pp. 383-384.