

# FEALDAD Y BELLEZA EN LAS REPRESENTACIONES DEL VILLANO DEL CINE MUDO EUROPEO Y ESTADOUNIDENSE

David Fuentesfría Rodríguez  
Universidad de La Laguna

## RESUMEN

Este artículo propone un breve repaso antológico por las principales representaciones del villano en las películas silentes europeas y estadounidenses a partir de 1910, abarcando sus personificaciones, escenas y claves más características, bajo las nociones estéticas de belleza y fealdad. El texto aborda el mal desde distintas vertientes como elemento edificador de imágenes antagonistas, diferenciando cuando procede de representaciones con base real, o totalmente de ficción, teratológicas o no teratológicas, amén de abundar en los aspectos de la caracterización y la construcción estética del malvado, con algunos apuntes sobre la influencia posterior de personajes concretos. El rostro como espejo frontal u opaco del mal, más un repaso por los villanos que llevaron nombre de mujer en esta etapa, hallan, por último, un espacio propio a lo largo de la compilación.

PALABRAS CLAVE: mal, cine mudo, villanos, fealdad, belleza.

## UGLINESS AND BEAUTY IN THE REPRESENTATIONS OF THE VILLAIN IN EUROPEAN AND AMERICAN SILENT FILMS

## ABSTRACT

This paper proposes a brief anthological review of the main representations of the villain in European and American silent films, from 1910, covering their most characteristic faces, scenes and keys, under the aesthetic notions of beauty and ugliness. The text addresses evil from different perspectives as a construction element of antagonistic images, differentiating when it proceeds between representations based on reality, or totally fictional, teratological or non-teratological, in addition to abounding in the aspects of the characterization and aesthetic construction of the evil one, with some notes on the subsequent influence of specific characters. The face as a frontal or opaque mirror of evil, plus a review of the female villains at this stage, finally find their own space throughout the compilation.

KEYWORDS: evil, silent cinema, villains, ugliness, beauty.



## 1. INTRODUCCIÓN

El concepto subjetivo de maldad, deudor de su categorización religiosa en Oriente Medio como opuesto a las figuras de los dioses benévolos, construye en la modernidad sus propios mitos con toda suerte de ramificaciones psicológicas y terrores sociales, que han alimentado la narrativa cinematográfica desde su nacimiento. Las ilimitadas posibilidades del mal, relatadas bien como transgresiones de la paz, de lo legal y de lo normativo; como subversiones íntimas e idearios de transformaciones violentas, o bien en clave de anarquías, deserciones y agresiones de toda condición, invitan a compartir las dudas de Víctor Hugo sobre la ligereza con que, a su juicio, los malvados siempre actuaban convencidos del éxito sus planes. Revisando la villanía, y sobre todo al villano imaginario, en su cualidad de portal natural hacia la catarsis del observador, es posible, si no dar la razón al autor de «Los Miserables», sí al menos justificar la fascinación ejercida en el público por estas figuras de estética singular, a lo largo de todas las épocas.

De la novelística universal inicial a sus posteriores construcciones audiovisuales, es en ese efecto liberador que causa la contemplación ficticia de la tragedia o el horror (explícita, o mediante sus innumerables matices y tropos) donde «el malo», o la maldad, delinear sus esencias particulares y estimulan la atención colectiva. De ahí que, como quiera que resultaría imposible compilar en un solo artículo un digesto global con todos los villanos del objeto de este artículo, el cine silente europeo y estadounidense (recordemos que el período abarca oficialmente desde 1895 hasta 1929), proponga, en los siguientes epígrafes, una breve antología indisciplinada de referentes, no lineal en el tiempo y basada en la proyección histórica de los filmes escogidos, aunque integradora en esas innegables cualidades estético-catórticas de los personajes, y en la puntual vocación rupturista de sus plasmaciones para la pantalla grande. Como ha escrito Manrique, citando a Roncagliolo (2019), vamos a acercarnos, por tanto, a una narrativa que se contempla «como un ensayo para la vida», y que «nos pone en los zapatos de gente diferente de nosotros, y nos hace entender a los humanos desde puntos de vista alternativos». Dicha diferencia, conexas a la citada fascinación, como se advertirá, vendrá dada en buena medida por la expresión exterior de la maldad, mediante la manifestación del alma, y sobre todo del envoltorio material –la carne, la cimentación física– de sus personajes, extremos por lo general, para la pantalla, en sus atributos de belleza o fealdad.

## 2. EL MAL COMO ARGAMASA PARA LA CONSTRUCCIÓN DE FIGURAS

Insistamos primero, brevemente, en la influencia conceptual del mal a la hora de abordar la construcción ficcional del malvado. En este punto, algunos autores, como Eagleton, cifran su origen en posturas de autodeterminación (2010: 19): «En el teatro Shakesperiano, quienes proclaman depender solamente de sí mismos y reclaman la autoría en solitario de su propio ser casi siempre son villanos». De ahí, tal vez, su afirmación previa, y acaso más demostrable en el estudio de los antago-



nistas modernos, en el sentido de que el mal desprovisto de sentido cualifica exponencialmente al villano (2010: 11): «El mal no guarda relación con nada que no esté más allá de sí mismo, ni siquiera (por ejemplo) con una causa».

Esta misma realidad es detectada por Torres (1998: 107), para quien «los malos en la tragedia griega lo son quieran o no, mientras que en la modernidad solo llamamos ‘malos’ a quienes deliberadamente eligen serlo». La misma autora, quien recuerda, primeramente, que «la idea de maldad nace como una categoría religiosa, más tarde se convierte en una noción social y mucho después termina siendo una característica psicológica» (1998: 106), apunta igualmente a Shakespeare como inventor de las complejidades anímicas del villano, y aun a Yago, de «Otelo», como ejemplo de ese mal *nosense*, toda vez que el personaje hace daño (1998: 109) «movido por una insondable necesidad negativa cuya comprensión se nos escapa, y quizá se escapa también al mismo malvado».

Por lo que respecta a la cualidad ontológica del mal como «contravalor», desde un punto de vista filosófico y religioso, es Verneaux quien recuerda que el mal, como «falta de ser», se contrapone al bien por cuanto éste es (1956: 26) «capaz de colmar una tendencia». Por ello, decir que el mal es su contrario sería «definirlo como [...] lo que repugna positivamente –si se puede decir– a una tendencia, lo que la frustra en su saciamiento, lo que obstaculiza su expansión». Mencionando a Aristóteles y a santo Tomás, quienes distinguían entre cuatro tipos de causas (materiales, formales, eficientes y finales), el autor concluye que (1956: 50) «El mal no es racional, pues no es susceptible de una explicación completa; pero tampoco es irracional, puesto que es explicable hasta cierto punto», y, para mayor abreviatura, afirma que el mal tiene necesariamente una causa material. San Agustín, por último, engarza los opuestos como caras de una única moneda, y «afirma claramente que el mal es un efecto del bien y que en esencia el mal no puede darse como un principio de todos los males, ya que el propio mal es un derivado accidental de la voluntad de alcanzar un determinado bien» (González, 2019).

Descendiendo del terreno metafísico, y a propósito del mal como noción social, Sánchez (2011: 132) se muestra pesimista, al entenderlo desde un prisma histórico, como indisoluble de nuestra naturaleza (y, por tanto, objetivable para la explicación y caracterización de los seres humanos): «Hace mucho tiempo que la humanidad ha perdido la esperanza de organizar un sistema de convivencia desprovisto de la presencia del mal [...]. Su presencia siniestra, difusa e impenetrable opone resistencia a las estrategias de explicación y control inherentes al ya de por sí errático quehacer humano». Y en torno a sus bases psicológicas, por último, conviene acercarse a lo estimado por Shaw (2019), quien llega a concretar en su obra perfiles dirigidos, necesarios para «comprender» a personajes históricos como Adolf Hitler (tan preludiados en el cine silente, según Kracauer, como reproducidos e imitados en el sonoro), y que implicarían zonas específicas del cerebro, desde «la corteza prefrontal ventromedial, la amígdala, el tronco cerebral y el sistema nervioso central», proponiendo «la deshumanización, la desindividuación y el comportamiento antisocial como elementos básicos de un modelo común para el mal». Un mal de tipo carismático o fascinador, como hemos dicho, ante el que el propio Kracauer señalaba las actitudes, a su juicio contradictorias, producto de «conflictos entre las deman-



das de la razón y las urgencias emocionales» (1985: 192), que movieron al pueblo alemán a encumbrar al dictador. El cual, como es sabido, edificó para sí y para su Reich un régimen estético propio y característico, plasmación pura, para bien o para mal, de las referidas urgencias.

Pues bien, con este enfoque necesariamente multiperspectivista, cabe preguntarse por el propio fenómeno de la construcción en imágenes del villano, para situarla en contexto. Dondis (2017) recuerda que «creamos la visión de cosas que nunca hemos visto físicamente. Esa visión o previsualización va íntimamente ligada al salto creador, al síndrome de Eureka como medio primario de resolución de problemas». Porque, en efecto, *a priori* el problema residiría en representar visualmente el mal mediante una caracterización propia que, en un cine naciente sin palabras, cualificase al antagonista tanto física como moralmente. Jiménez (2010: 293) advierte una concepción aplicable a todas las épocas, situándose al extremo: «El villano como rol cinematográfico (y por extensión ficcional) parte de una concepción maniquea: en la historia hay buenos y malos, y ambos bandos son claramente identificables no sólo por sus actitudes y sus acciones sino también desde el punto de vista físico».

Sobre el mismo concepto de «villano», Konigsberg (2004: 37) sintetiza en su Diccionario una definición sencilla («personaje opuesto al héroe o al protagonista»), como Soca (2013) se extiende en sus raíces históricas, a partir del latín *villanus*, «habitante de la villa», y que en latín clásico viene a ser «casa de campo»: «En el cine y en la literatura contemporánea, el villano [...] representa una figura detestable que encarna todos los males y maldades, y da sentido a la existencia del héroe, lo que ha hecho creer a mucha gente que la palabra proviene de vil. Sin embargo, en la Edad Media los villanos eran los buenos y honestos habitantes de las villas, aquellos pequeños caseríos poblados por labriegos que laboraban las tierras de los miembros de la nobleza. Pero para los propietarios, el villano era un sujeto embrutecido, ignorante y vulgar, un concepto (o más bien un prejuicio) elitista que, con el tiempo, se extendió a la concepción moral del villano. Por esa razón, la voz villano fue usada cada vez con más frecuencia para designar a los sujetos que se caracterizaban por su maldad y vileza».

Los villanos, bajo esta concepción más moderna, pasan, pues (Sánchez, 2013: 343), «por encima de normas morales, de las leyes y de todo lo que nos aprisiona en la vida real. El villano hace que pasemos, aunque sea de modo ficcional, por esas experiencias necesarias que el ser humano anhela, al igual que con la pulsión escópica». Habrá que ver, por tanto, cómo se asimila la categoría al cine silente, o de «pantalla de plata», en las cinematografías objeto de este estudio.



### 3. DE LA BELLEZA, DE LA FEALDAD. HACIA UN «MALO» ARQUETÍPICO EN LA CULTURA CINEMATOGRAFICA DE OCCIDENTE

El villano puede tener rostro de hombre o de mujer, albergar deformidades o cualidades físicas que lo delaten como una criatura de otro mundo, o como producto del azar genético o de una configuración sobrenatural, y en todas ellas cabe tanto la belleza como la fealdad. Términos que, en su útero estético primordial, y en todas las construcciones que de él se derivan, se relacionan más con la sensibilidad y la cultura que con el empirismo. Tal aseveración debe entenderse en vinculación directa, como indica Robledo (2019), con «la *Teoría de los valores*, en donde estos se organizan de acuerdo con diferentes estructuras generales», y «formando diferentes categorías entre ellos». En sus párrafos, el autor manifiesta que «Todas las ideologías de las que hablamos a partir de las cuales se deducen los valores de belleza o fealdad de una u otra obra de arte, se encuentran en las diferentes culturas de las sociedades». A propósito de lo cual, por su parte, Martínez recuerda la obra de Henderson sobre la historia cultural de la Fealdad, cuyo amplio recorrido demuestra con creces el concepto cambiante de «lo feo». De hecho (2019), «La autora analiza cómo, en diferentes épocas, quien tiene el poder atribuye a determinados grupos deformidades supuestas», en función de distintos factores, de modo que «la anomalía se transformaba en sinónimo de barbarie o enfermedad». Una norma que ha venido reflejando el cine, desde sus inicios, en la categorización de unos villanos que, como veremos, han generado imágenes simbólicas permanentes merced a sus cualidades exteriores anómalas.

La cadena de acontecimientos extrapolables a este tipo de normativas estéticas fundadas por la época finalizaría, por último, en su influencia sobre los individuos, a los que cada tiempo plantearía –plantea– sus retos particulares en este campo. Así al menos lo indica Botbol (2000: 10), cuando, a propósito de «La aprehensión de la belleza», de Meltzer, manifiesta que «El concepto de conflicto estético, conflicto con el que se enfrenta el sujeto cuando inaugura su entrada en el mundo, está en la línea de las ideas que ponen al hombre frente a su limitación, pero al mismo tiempo le dan esperanza».

En el cine, como en la literatura, el arte y la religión precedentes, lo feo se ha definido casi siempre por oposición a lo bello. También es comúnmente aceptado que el vicio afea al hombre, mientras que la virtud lo embellece, e incluso existen defensores, en el campo de la cultura clásica, de que, antes de los griegos, no se podría hablar del concepto de «belleza». A propósito de la moralización cristiana de los monstruos, sin embargo, Eco (2007: 34) puntualizaba, con toda razón, que «la mitología clásica es un catálogo de crueldades inenarrables», catalogándola como un mundo «dominado por el mal, donde seres sumamente bellos cometen acciones ‘feamente’ atroces».

Es común, por tanto, que los vicios y males del alma, o la carencia total o parcial de ésta, se reflejen en el aspecto exterior de los villanos, bien mediante una fealdad distinguible y canónica conforme al conocimiento y patrones comunes de la cultura, bien mediante una belleza exaltada, que opaca otras artes malignas más



sutiles, muchas de ellas de fuerte raíz antropológica. Contrastes estos últimos que recuerdan, para finalizar, el hecho de que (Madrado, 2006: 19) «La belleza consiste en proporción y *esplendor*; pero ¿dónde está el esplendor, sino en la subjetividad? Como pidieron románticos, expresionistas y surrealistas, la belleza irrumpiría cuando el gesto artístico se muestra capaz de liberar, caotizar y convulsionar los sentidos». Veamos cómo, en los albores del cine, influyeron estas y otras corrientes en la construcción y la categorización del villano occidental.

#### 4. ANTROPOIDES Y MALES DE ÉPOCA

Para empezar, retrotraigámonos a uno de los mejores momentos de «Cantando bajo la lluvia» (*Singin' in the rain*, Stanley Donen, 1952), cuando Lina Lamont (Jean Hagen) es incapaz de adaptarse a las nuevas exigencias del cine sonoro, aspa-ventando durante un rodaje frente a una industria que ya no puede comprender, y para la que ha quedado obsoleta. Esa impronta gestual, nada baladí en la memoria popular por razones más icónicas que culturales, suele ser el primer rasgo distintivo al que apelan los espectadores menos iniciados en cine mudo. Para rastrear el segundo, basta preguntar por «el malo» para evocar el cliché teatral ideado por Augustin Daly, en *Under the gaslight* (1869), de la dama en apuros, atada y abandonada a su suerte en las vías del ferrocarril. Su adaptación, en 1914, con el protagonista masculino como víctima de la situación, y la de *Blue Jeans* (John H. Collins, 1917), en cuyo libreto original se sustituía la vía del tren por otra fórmula hogareña reconocida (la de la víctima a punto de ser partida en dos por una sierra circular), no permitirían contemplar, empero, la escena con todos sus elementos hasta 1913. La doncella, en concreto, era Mabel Normand (quizá la actriz cómica más popular de todo el mudo estadounidense); la película, *Barney Oldfield's race for a life*, y el director, el entonces todopoderoso Mack Sennett. En esta producción de la Keystone, era el propio Sennett quien rescataba a la víctima, por despecho en apuros merced al villano interpretado por Ford Sterling, prologando de paso el futuro reclamo del *cliffhanger*, que, pese a la popularización, un año después, de los seriales cinéticos y vibrantes con protagonista femenina de Louis J. Gasnier («*Perils of pauline*», *The exploits of Elaine*), no obtendría hasta 1915, en la lejana Francia, y de la mano de Louis Feuillade, su mejor y más celebrada entidad, con la esencial «Los Vampiros» (*Les Vampires*).

La película de Sennett delinea al villano hirsuto y antropoide cuya esquemática morfología todavía es objeto de revisión y actualización. Sterling se aprovecha de su corpulencia, lleva sombrero y fuma un habano, exhibe un bigote hiperbólico y –atención– da carta de naturaleza a la mímica instalada en prácticamente todo el *cartoon* serial clásico estadounidense –de Looney Toones a Hannah-Barbera– en los instantes en que, por ejemplo, acecha detrás de un árbol, escapa exagerando su sigilo al límite, de espaldas a la cámara, o cae inconsciente al final, con una estrambótica *pirouette*, después de estrangularse a sí mismo. Algunos de estos atributos físicos, como el bigote, no solo se reproducen aún, como decimos, en la caracterización de los villanos modernos; es que su mitografía ya fue objeto de homenaje en los inicios



del sonoro, como recuerda Nielsen (2016), a propósito de la escena de «Chantaje» (*Blackmail*, Alfred Hitchcock, 1929), en la que el maestro del suspense «pintaba» un bigote a su villano mediante «la sombra de una reja horizontal de hierro forjado, colocada en su estudio», que le dibujaba, en el momento justo, y «encima del labio superior, un bigote más verdadero y más amenazador que el real».

Pero decía Freud que «la maldad es la venganza del hombre contra la sociedad, por las restricciones que ella le impone», y que «sus más desagradables características son generadas por ese ajuste precario a una civilización complicada»<sup>1</sup>. Visto el componente físico, las motivaciones del villano, y la interpretación del mal en la mirada del director, no van a ajustarse siempre, por tanto, a motivos ni constructos tan elementales como los que caben en un personaje, sino que van a desarrollarse parejas a las complicaciones de cada civilización, y sobre todo a las miradas que ésta ejerza sobre sí misma. En este punto, es preciso entender que, en sus años de nacimiento, incluso la materialidad del cine como invento, sus posibilidades intuitivas, causaron ciertas perturbaciones que, en algún caso, llevaron a considerar al cinematógrafo mismo como un instrumento diabólico. Recuerda Stam (2000: 40) que «muchos comentaristas de los primeros años del cine adoptaron, como Gorki, una postura ambivalente [...]. Desde el principio existieron tendencias que revestían al cine de un sinfín de posibilidades utópicas, o lo demonizaban como la raíz del mal». Lo cual se debe, entre otras razones, a que (2000: 39), «en los primeros años, los críticos promovían ‘un discurso del asombro, algo así como un sobrecogimiento religioso ante la pura magia de la mimesis’, al presenciar las primeras imágenes en movimiento».

De ahí que, en este contexto sujeto a la primigenia fascinación ejercida por el medio, valga la pena rescatar brevemente la eterna paradoja sobre la que se asienta la principal sistematización de las formas narrativas pergeñadas en los inicios del cine, mediante la técnica del montaje, y que a la postre concretaría las claves del lenguaje fílmico universal: «El nacimiento de una Nación» (*Birth of a Nation*, D.W. Griffith, 1915) es, efectivamente, una obra seminal, con el habitual vuelo literario del XIX como influencia para el autor (aquí la novela «The Clansman», de Thomas Dixon, para ser exactos), pero también un tótem para el estudio preciso de la propaganda, apologética, en este caso del Ku Klux Klan. Su estética entre antorchas, y «devocionales» capirotes blancos (que sugieren misterio y tragedia en el sentido religioso de su supuesta inspiración inicial en la sevillana Hermandad de los Negritos), nació con la intencionalidad, según Ucelay (2020), de «crear la sensación de que son fantasmas violentos», así como de asustar a la población negra y blanca, aunque Griffith interpreta aquí al grupo como restaurador del orden tras la abolición de la esclavitud. Indagadores pacientes, como Willis (2001: 124), han sabido adentrarse en la órbita de la distancia *sine ira et studio*, al afirmar que, si en lugar de ser el título de una película, «El Nacimiento de una Nación» lo fuera de un artí-

---

<sup>1</sup> El gran neurólogo austriaco pronunció estas palabras en una histórica entrevista rescatada en 1957 para el volumen «El psicoanálisis y el futuro», publicado por la National Psychological Association for Psychoanalysis de Nueva York.



culo periodístico, el subtítulo habría sido «el enfrentamiento de los nacionalismos en la guerra civil americana».

Con la vista puesta en las citas realizadas por Muñoz (2018: 20), cuando resaltaba la precaución de Arendt al señalar por qué buscar una explicación causal a un acontecimiento histórico era un sinsentido («la causalidad, sin embargo, es una categoría enteramente extraña y falseadora en las ciencias históricas [...]. El verdadero significado de todo acontecimiento trasciende siempre de cualquier conjunto de ‘causas’ pasadas que podamos asignarle»), lo cierto es que, muchas veces, es la propia «civilización complicada», a la que Freud aludía, la que alumbró los procesos de catarsis (también las de carácter estético y su repercusión en lo bello y lo feo), al retrotraernos a alguna forma de incompreensión, maldad o intolerancia, sin necesidad, no ya de que exista un villano de ficción, sino de que exista la ficción misma. No valen, pues, aquí, las cinturas ideológicas a la hora de interpretar: si la cinta de Griffith se orienta hacia un puntual supremacismo racista «aceptable» y épico, las construcciones propagandísticas posteriores, bien con el avanzadísimo montaje y el abierto discurso metafórico de Serguei M. Eisenstein –en «Octubre» (*Oktyabr*, 1927) o «La huelga» (*Stachka*, 1928)–, o con la plenitud de medios técnicos y la grandeza conceptual de Leni Riefenstahl –en «El triunfo de la voluntad» (*Triumph des willens*, 1935) u *Olympia* (1938)– marcan, sin duda, los principales hitos lírico-estéticos de la relación entre el cine y el «mal real» –el causado por los totalitarismos– a lo largo del siglo xx. Otra cosa sería considerar a Griffith, o a cualquier autor, «racista» o parte de un mal concreto en términos absolutos por la película citada –o por otras de mimbres similares, como *One exciting night* (1922)–, toda vez que se incurriría en un error, fácilmente subsanable, como suele suceder, con una mirada más completa hacia su filmografía (películas como *Comata, the sioux* (1909) o *Ramona* (1910) refutan de lejos el argumento).

## 5. FICCIONES VISIONARIAS. LOS PERSONAJES

Maravilla cómo, en Europa, y principalmente en Alemania, algunos de esos estados sociales alterados, previos a las grandes hecatombes y a las estructuras en pos del «Hombre Nuevo», fueron intuitos por autores visionarios, en toda la dimensión de un término que, de forma artera, hoy suele sobrevalorarse desde la industria publicitaria del cine. Y no solo se intuyeron; se hicieron carne en sus villanos, filtraron el temor y el *angst* de una sociedad sin brújula tras el desastre económico –y sobre todo psicológico– de la Gran Guerra, y dejaron entrever, con sus inframundos de ficción, los que en la clandestinidad real extendían, como un cáncer, sus crímenes, taras y ansiedades. Con excepciones como las de Tod Browning, apegado desde sus inicios a lo insólito, lo circense y lo teratológico, en Estados Unidos continuó siendo común un villano aún ligado al espíritu del serial, como *The Bat* (Roland West, 1926), padrino del famoso Batman en formas y atuendo; pese a sus matices tan sinópticos, en el fondo, como los del *slapstick* de Chaplin o Keaton, y sin el revestimiento histórico-legendario de los primeros «malos» de John Ford, ni el literario del cine de aventuras pionero, impulsado por directores como Allan



Dwan. *The Bat* procedía de un montaje de Broadway, y se suma a las películas cuyos teatrales juegos de luces y sombras, y su interpretación expresionista de la ciudad, edificarían el cine negro de las décadas siguientes, con un villano voluntariamente sumergido en la oscuridad y en las formas del miedo, amén de voluntariamente «feo» al ataviarse como un murciélago. La mayor parte, de hecho, de los antagonistas realistas del *noir* tuvieron, por su parte, en Alemania, al doctor Caligari, a Nosferatu, al Golem, al doctor Mabuse o al científico Rotwang como inspiradores principales, si no de sus motivaciones modernas, contextualizadas en sus propias pesadillas nacionales, sí de la ambientación claroscuro y tenebrista que rodeó, cualificándolos para la Historia, la escenografía de sus macabras trayectorias y, en puridad estética, sus rostros reflejo de lacras y vicios. Analicemos brevemente a dos de ellos, bajo el palio de Noriega (2016: 9), quien, en sus citas a Schneider (1990), distinguió, dentro del cine expresionista en que se encuadran estas figuras referenciales, las siguientes categorías: «un expresionismo legendario y demoníaco que, mediante trucos y sobrepresiones, cultiva el horror y la angustia con un suspense rentable en términos comerciales y pulsiones libertadas en una época de turbación –*La muerte cansada, Nosferatu, El Golem, El estudiante de Praga*–; el ilusionista –*Sombras*–, capaz de articular en ambigua confusión sueño y realidad, que tiende al manierismo; el expresionismo decorativo de *El hombre de las figuras de cera*, que servirá de modelo para la ‘comedia del horror’, y el formal de *Der steinerne Reiter* (Fritz Wendhausen, 1923) y *Zur Chronik von Grieshuus* (Arthur von Gerlach, 1924)».

Objeto de cientos de artículos, revisiones e historiografías, sería ocioso repetir cuanto se ha escrito sobre la fundacional «El gabinete del Dr. Caligari» (*Das cabinet des Dr. Caligari*, Robert Wiene, 1919). Por ello, nos limitaremos a reforzar un argumento expuesto anteriormente, en torno a sus influencias posteriores, y en términos de conservación e impronta estética de «lo feo», resumiéndolo así: en el siglo XXI no es común ver el trabajo de directores estéticamente «visionarios» en los circuitos habituales, por mucho que cada tráiler parezca anunciar la última revolución en este sentido. Impartir nociones sobre la película de Wiene, y sobre las del resto de la ineludible vanguardia expresionista, es, en efecto, hablar de su capital influjo estético en autores mañosos de la actualidad, como Tim Burton, sobre todo en la parte menos bella y brillante del espectro, la más influida, de hecho, por la ensoñación o el ensimismamiento, y por sus abducciones y deformidades consecuentes. Pero eso no quiere decir que su tendencia a deslumbrar al nuevo público no se deba, casi siempre, al desconocimiento por su parte del legado plástico y teatral del movimiento, asumido por el cine *a posteriori*. En su probado carácter de permanencia, esa particular estética de bellezas ausentes y fealdades oníricas que invade el imaginario de Burton a la hora, por ejemplo, de reinterpretar al villano de cómic Pingüino, para «Batman vuelve» (*Batman returns*, 1992), o de dar vida al beatífico «Eduardo Manostijeras» (*Edward Scissorhands*, 1990) –remedos del protagonista y el sonámbulo de Wiene– tiene más que ver con la resistencia cultural y psicológica de ciertos arquetipos, y sus efectos, que con una visión privilegiada de *auteur*. La composición grisácea y retorcida de la triste vivienda de Charlie Bucket, en «Charlie y la fábrica de chocolate» (*Charlie and the chocolate factory*, 2005), imita la arquitectura flechiforme y enajenada del clásico. El modo en que Barnabas Collins emerge del ataúd





como un resorte, en la versión burtoniana de «Sombras tenebrosas» (*Dark shadows*, 2012), es un homenaje al inaugurado por «Nosferatu» (*Nosferatu, eine symphonie des grauens*, 1922), de F.W. Murnau. Y así en una línea infinita, y extensible a otros autores solventes, pero discutiblemente visionarios desde esta óptica, tal y como hemos indicado, y entre los que incluiríamos a Guillermo del Toro o Alex Proyas.

Y si todo el delirio caligarista resulta un nicho de recursos estéticos y argumentales impercederos, la interpretación de Fritz Lang del doctor Mabuse, imaginado originalmente por el escritor luxemburgués Norbert Jacques, anatomiza la figura del villano internacionalista, subversor de la convivencia entre los pueblos y padrino del terrorismo global<sup>2</sup>. Legatario del Fantômas francés por su capacidad para el disfraz, el personaje anuncia esencialmente el carisma manipulador de los «malos» de James Bond, a quien el propio Lang, de la mano de su entonces esposa, la guionista Thea Von Harbou, adelantaría *a posteriori* en varios aspectos con la fantástica «Los espías» (*Spione*, 1928). Mabuse (Rudolf Klein-Rogge) presenta una caracterización en cuyos rasgos (ojos fijos, nariz afilada) se detecta un corazón de piedra, una dureza infinita y unas ansias de control de impacto cuasipictórico, cuyas antivirtudes, en lugar de ocultarse, parecen reflejarse más y mejor en los momentos en que aparece transmutado en alguien que no es. Bajo el disfraz, y con detalles puntuales como cuando aparece con unas cejas exageradamente pobladas, emparentables con lo mefistofélico, el villano se oculta entre los figurantes a los que manipula, pero destaca a nuestros ojos, en un efecto concebible únicamente para y desde la pantalla, con lo que lo anómalo, en este caso, impregna casi siempre el cuadro con una idéntica voluntad de dominio ligada, si no a un feísmo totalmente desatado, sí a una suerte de antibelleza cincelada conscientemente.

A tal sensación puramente estética contribuyó sin duda la fragilidad de los núcleos identitarios y la atmósfera naturalista del caos financiero de Alemania como fondos de argumento, concediendo a «El Dr. Mabuse» (*Dr. Mabuse, der spieler*, 1922) su propia aura de serial. Von Harbou escribiría además la segunda parte, «El testamento del Dr. Mabuse» (*Das testament der Dr. Mabuse*, 1932), a la que, con la venia de la Historia, se señala como diáfano preludeo del asalto al poder de Adolf Hitler (de nuevo, el mal ficticio y el real se confunden en la enunciación de los hechos). «Los crímenes del Dr. Mabuse» (*Die Tausend Augen des Dr. Mabuse*, 1960), filme sonoro que cierra la trilogía y la filmografía de Lang, se aleja un tanto ya del espíritu de las anteriores, pero reluce en su propia nostalgia, dentro de la serie crepuscular de películas que, al rescate de los propios orígenes, y a modo de homenaje personal, rodó el director tras regresar a su país de nacimiento. «Los crímenes...» contó en su reparto con Gert Fröbe (el futuro «Goldfinger», paradigma del villano orondo obsesionado con la riqueza), y retorció la cualidad más interesante del villano primigenio: su extraña y antinatural omnipresencia, en esta ocasión menos vírica (estética incluida), y más tecnificada aún si cabe. Con la dispensa de Fu Manchú

---

<sup>2</sup> Conviene muy mucho revisar, en este punto, la crítica de «El testamento del Dr. Mabuse» que José Andrés Dulce escribe en su blog «Ultramontana».

(el otro gran villano antioccidental reconocible por su ceño y rasgos estereotípicos), cuya pista en el cine despega igualmente en la etapa muda –en concreto a partir de 1923, con la efígie del actor H. Agar Lyons–, la mitología del Dr. Mabuse no dejará de resucitar en Europa desde entonces, y hasta 1990, con versiones dispares, y generalmente poco afortunadas, firmadas por Werner Klingler, Harald Reinl, Claude Chabrol o Jesús Franco.

## 6. EL MAL ENCARNADO: LOS MONSTRUOS

Por ahora, la presencia de lo teratológico ha quedado simplemente sugerida, bien mediante la simple corpulencia o la exageración en pantalla de determinados rasgos físicos (en las caracterizaciones de Ford Sterling, Werner Krauss o Conrad Veidt, por ejemplo), bien en las habilidades para el disfraz, generalmente en clave sombría, de *The Bat*, del doctor Mabuse o de «Los vampiros», sobre cuya protagonista, Irma Vep (Musidora), concretaremos más adelante. Incluso Victor Sjöström, en «La carreta fantasma» (*Körkarlen*, 1921), deposita en su talla imponente el virilizado embrión de la maldad que lo devora, dejando instantes magistrales como aquél en el que su personaje, David Holm, destroza la puerta tras la que trata de protegerse su mujer, adelantando, según algunas voces, la aterradora escena del hacha con Jack Nicholson y Shelley Duvall en «El resplandor» (*The shining*, Stanley Kubrick, 1980).

Pero el «monstruo» es otra cosa. Generalmente visto como plasmación unitaria del «mal de ser» y el «mal de acción», y con una fealdad entendida como «privación de gloria», en su significación filosófica profunda, al monstruo se le concibe históricamente como presagio adivinador de circunstancias, prodigio extraordinario o castigo divino. Desde la letra de la Biblia hasta los textos y catálogos del siglo XVII<sup>3</sup>, interesan primeramente los tintes demoníacos que, hasta el final de la Edad Media, cobra la concepción de lo monstruoso por su directa identificación con Satanás. En esta línea, «Häxan. La brujería a través de los tiempos» (*Häxan*, Benjamin Christensen, 1922) conecta en su aliento documental, y ahora de forma consciente, con la exhibición de los males de la civilización apreciables en la obra fundamental de Griffith. Académica en sus formas, y abiertamente turbadora en su puesta en escena, la película desbroza otro tipo de fanatismo, el de la superstición y la incultura, como motor de las leyendas y la histeria religiosa contra las brujas, mediante «una alucinante exposición visual sobre la brujería y la superstición a través de la historia con imágenes de pesadilla de gran audacia, y que no se detienen ante las escenas más crueles, marcadamente sexuales o repulsivas» (Morales, 2017: 79).

---

<sup>3</sup> Datos ampliables en la tesis doctoral de Francisco González García, «*Amado monstruo*, de Javier Tomeo. Estudio del componente teratológico y criminológico de la obra y análisis de su adaptación a otras artes».





Tras estudiar meticulosamente el *Malleus Maleficarum*<sup>4</sup>, Christensen estructuró la cinta a modo de tratado, dividiéndola en cuatro partes. Las más jugosas para el recuerdo –especialmente el de quienes la prohibieron y censuraron en varios países, incluido Estados Unidos– incluyen tortura, profanación, orgías con demonios, sacrificios de bebés y demoledores aquelarres, en los que llegamos a contemplar una fila de mujeres besándole el trasero al Diablo. En este caso, la belleza o fealdad de cuanto vemos adquiere un dantesco equilibrio, en el que lo delirante amalgama la una y la otra en una experiencia cercana a lo museístico: primero, por su cuidada presentación en formas –de nuevo– pictóricas, en este caso cercanas a Goya o El Bosco (con lo que se produciría un desplazamiento de la simple observación de la belleza al *goce* contemplativo de lo antinatural), y, después, por la propia (anti)naturalidad aberrante, catártica, de cuanto nos es mostrado.

Al margen de esta *rara avis*, la personificación teratológica del mal, en el cine mudo, remite una vez más a la influencia de la novela gótica, si miramos a su protohistoria en Estados Unidos; a la cultura romántica y el esoterismo, que sobrevuelan respectivamente la obra de F.W. Murnau y Paul Wegener, en Alemania, y, muy puntualmente, en Francia, al ilusionismo teatral de Georges Méliès, quien también introdujo criaturas mágicas e imposibles extraídas de la mitología clásica, y de la novela de ciencia ficción (la de Julio Verne, principalmente), aunque casi siempre desde un prisma bondadoso.

Para ordenar, por tanto, estos elementos, es preciso ampararse primero en *Frankenstein* (J. Searle Dawley, 1910), corto breve pero de alto impacto ideado para kinetoscopio y apadrinado por Thomas Edison y su interés en cuestiones de moral científica. Sobre el papel, la pieza resulta muy elemental y bastante alejada de las propuestas reflexivas de la novela de Mary Shelley, destacando más bien en su aparataje logístico, desde la escena de la creación del monstruo mediante planos largos y explícitos que ilustran, crudamente, cómo carne y huesos van adhiriéndose a un esqueleto en llamas, hasta la caracterización del actor Charles Ogle, cuyo aspecto parece anunciar la cabeza cúbica que, unos años más tarde, se consagraría en las versiones protagonizadas por Boris Karloff. A partir de este momento, los engendros procedentes de la literatura continuarían presentes en las producciones de terror del país, mereciendo, quizá, «El hombre y la bestia» (*Dr. Jekyll and Mr. Hyde*, John S. Robertson, 1920), una mención especial por su cualidad de piedra de toque de las innumerables versiones más o menos afortunadas de la novela original de Stevenson, y como eterna alegoría subliminal en torno al monstruo interior, y a las fachadas sociales que lo estimulan mediante su ocultación consciente.

Dentro del expresionismo de corte legendario y demoniaco categorizado anteriormente, también aludimos a Nosferatu y al Golem. Conectemos, en la misma órbita de ordenación de acontecimientos, a este último con el monstruo ale-

---

<sup>4</sup> Tratado inquisidor escrito en alemán en 1486, quizá el más relevante de todo el Renacimiento a propósito de las brujas, e inspiración directa o indirecta para enjuiciarlas durante casi dos siglos.

mán, contemporáneo de Caligari. La criatura, presente ya en el Sippurim, la primera colección de leyendas judías impresa en 1847, comparte con Frankenstein su condición de hombre artificial, y de resultado fallido de las proyecciones de auto-protección, dominio e inmortalidad de su creador, aunque en esta ocasión no es la ciencia, sino la magia, la que guía la mano del Prometeo encarnado por el rabino Löw. A instancias suyas, y para la defensa de su comunidad, en un principio, este gigante hecho con arcilla cobraba vida, para convertirse más tarde en una fuerza destructora y sin control.

De nuevo asistiremos a una alegoría de la instrumentalización del mal, y de la robotización dirigida de determinados instintos, presentes en el inconsciente colectivo germano entre 1914 y 1920. De este último año es la más reconocida de las tres visiones cinematográficas de la criatura a cargo de Paul Wegener («El Golem», *Der Golem, wie er in die Welt kam*), en la que ésta llega a aplastar –literalmente, y también en el plano simbólico– la tiranía de un malvado rey. Su acercamiento frustrado a una joven, el fuego que consumirá la casa del rabino (Albert Steinrück), y sobre todo el progresivo deseo de naturalización y encaje en la normalidad de este hombre anómalo creado por el hombre, remiten efectivamente a Frankenstein, y con él a un orbe retórico, filosófico y estético, revisado e imitado mil veces en nuestro tiempo, como se recordará, por ejemplo, a propósito del existencialismo de los replicantes de *Blade runner* (Ridley Scott, 1982). Hacia el exterior, las condiciones antinaturales del Golem se reflejan obviamente en su aspecto, no necesariamente «feo» esta vez, pero tampoco hermoso en su amorfismo corporal, conexo a sus representaciones originales del folclore, por cuanto en vida la figura conserva su cualidad procedente del barro, recordatoria del suelo y de la ley de Dios, pero se presenta encarnada con una melena modelada toscamente, más parecida a un casco, y con una constitución en cuyo torso (sobre todo en pecho y espalda) parece acumularse el elemento cosmogónico primordial de la criatura, la tierra, en lugar de aportarle proporción y musculatura.

Y si en «Caligari» –un auténtico *traumfilm*, en opinión de Palacios (2020)– contemplábamos al desventurado Cesare avanzar pegado a una pared durante su acecho nocturno a Jane (Lil Dagover), convirtiéndose poco menos que en una sombra viviente, en «Nosferatu» es la inmortal escena de la sombra del vampiro proyectada sobre la pared, mientras sube unas escaleras, la que parece cobrar propiedades corpóreas. Una paradoja especular, sin duda, que en opinión de Eisner convierte a «Caligari» en un artificio, en comparación, y que, en buena medida, se extiende por la película merced al sentido del rodaje de su director (1996: 78): «Murnau crea una atmósfera de horror por los movimientos de los actores hacia la cámara: la horrible forma del vampiro avanza, con una lentitud exasperante, de la profundidad extrema de un plano hacia otro en donde de repente se hace gigantesca».

En efecto, lejos de la primigenia concepción distinguida del Lord Ruthven de Polidori, o del propio Drácula de Stoker en el que se inspira, el conde Orlok (Max Schrek) presenta una visión animalizada del vampiro, cuyos rasgos más evidentes (nariz afilada, garras, cejas mefistofélicas, orejas puntiagudas o los dos colmillos que asoman de la boca) parecen destilar, como su complemento o consecuencia, de esa cualidad viscosa y manifiestamente más terrible de acecho, de inevitabilidad y con-





taminación, que cualifican al personaje y lo emparentan con la obsesión, la pesadilla, la manía persecutoria y el mal destino. Aunque el aspecto final de Orlok en pantalla tiene mucho más que ver con la negativa típica de Murnau a pagar derechos de adaptación que con cuestiones meramente estéticas, lo cierto es que su Drácula ha terminado resumiendo e inspirando, en tanto que entidad teratológica, las connotaciones descritas como presagio anunciador de la desgracia, y aun como embajador del castigo divino en forma de plaga. En este punto, es Berriatúa (2009: 68) quien identifica al vampiro como entidad física propagadora de un mal *del alma*: «Nosferatu es la enfermedad pero la enfermedad es un cuerpo astral maléfico como pensaba Paracelso que fue quien creó el término de cuerpo sideral o astral [...]. Hemos visto que Paracelso escribió que la enfermedad es mental y que una plaga se comunica y crece por los malos pensamientos que contaminan la vida universal. Esta concepción de la enfermedad como mal espiritual es una de las claves de la película». Una película que suele sorprender al exégeta por la cantidad de leyendas y anécdotas que acumula su rodaje<sup>5</sup>, sobre todo las que rodean a Schreck, quien procedía del teatro, y amparadas por lo general en la falsa creencia de que no existen datos suficientes sobre la procedencia real del actor ni sobre su amplísima trayectoria<sup>6</sup>. Sin embargo, no es solo la presencia de Schrek, perturbadora como vampiro, como don Mendo en «El alcalde de Zalamea» (*Der Richter von Zalamea*, Ludwig Berger, 1920), sobre la obra de Calderón, o como ángel de la muerte en *Hanneles Himmelfahrt* (Thea Von Harbou, 1934), la que acapara el valor de la escena más deliberadamente fronteriza, entre las certezas del mundo ordinario y las ambigüedades del que acoge al villano. Se trata del instante en que Murnau acelera la velocidad e incluye un plano inserto en negativo, cuando Hutter (Gustav von Wangenheim) se adentra en los dominios del mal, montado en el carruaje del no muerto. Con distintas traducciones, el rótulo que unos segundos antes nos advierte de la experiencia *estética* convulsiva que está por venir —«Apenas hubo cruzado Hutter el puente, le sorprendieron los inquietantes rostros de los que tanto le habían hablado»— no pasó inadvertida a los surrealistas, quienes se enamoraron de él por sus implicaciones de subversión y ruptura, de extravío vital y de orfandad frente al espejo roto, como *a posteriori* sucedería también con la historia de *amour fou* de otra bestia caída «por la belleza», en su más romántico delirio: *King Kong* (Merian Cooper, Ernest B. Schoedsack, 1933).

Tocado por el genio, aunque generalmente aliado con grandes especialistas y excelentes camarógrafos como Günther Krampf o Karl Freund, Murnau dejó también, en *Fausto* (*Faust-Eine deutsche Volkssage*, F.W. Murnau, 1926), su propia interpretación visual sobre el Monstruo Absoluto representado por Mefistófeles (Emil Jannings), en la que constituye su última y más evidente ofrenda a la literatura romántica alemana. La película (objeto de uno de los descubrimientos más aluci-

---

<sup>5</sup> La mayoría achacables al productor Albin Grau, célebre ocultista responsable en buena medida de otra parte generalmente menos comentada de la estética de la película, relacionada con la presencia de ciertos dibujos mágicos que aparecen en algunas escenas, sobre los cuales puede acudir a la «Aritmología» del alquimista Athanasius Kircher.

<sup>6</sup> Se recomienda, en este punto, la sustancial biografía del actor escrita por Stefan Eickhoff.

nantes de Berriatúa en torno al cine mudo, cuando en los años 90 confirmó la existencia de múltiples negativos de exportación como práctica habitual en el período) extasía al espectador desde cualquier punto de vista, sobre todo técnico y escenográfico. Hasta el punto, podría decirse, de que, en «Fausto», el horror subyuga por su belleza y la belleza hace lo propio por su cualidad ascendente y sinfónica. Sus increíbles efectos especiales, el horizonte elevadísimo de sus diseños, la orquestación de muchos planos (más pictórica que nunca), y apariciones verdaderamente terroríficas, como las de Los Cuatro Jinetes del Apocalipsis (que emergen implacables pero sucios, corrompidos y a lomos de lo que parecen caballos en estado de descomposición), cuando no la del demoníaco Jannings, propagando la peste con sus gigantes alas negras sobre la ciudad del viejo filósofo, no solo honran perpetuamente al Goethe más solemne y creativo, sino que todavía alimentan, en el sentido estético que antes aplicábamos a algún autor moderno, las fantasías de muchos directores de la actualidad. Después de todo lo visto, parece acertado, para ir cerrando estos párrafos sobre la monstruosidad implícita o sobrevenida, no olvidar el rótulo que nos adentra en este prodigio cinematográfico del «genio de Westfalia»: «Todas las cosas del Cielo y de la Tierra son maravillosas. Pero la suprema maravilla es la libertad del hombre para escoger entre el bien y el mal».

Hemos dejado aparte conscientemente algunas figuras notables para el rastreador, como Gwynplaine, de «El hombre que ríe» (*The man who laughs*, Paul Leni, 1928), por cuanto, a pesar de inspirar formalmente a villanos de variada y sempiterna actualidad, como el Joker de Batman, no representaban en su construcción original (ni cinematográfica ni literaria) «la fechoría, el combate y la persecución»<sup>7</sup>, y sí el reflejo de tormentos e infortunios personales por los que, al final, el relato los retribuía justamente. Gwynplaine nunca fue un villano, pero (Plana, 2016: 192), «Si se acepta la idea de que el miedo a la desfiguración es una de las mejores metáforas modernas para traducir el miedo individual y social frente a la pérdida de identidad, y para elaborar estrategias para figurarlo y pensarlo», el rostro de sonrisa congelada del personaje (interpretado por Conrad Veidt, una vez más) es plenamente asimilable a una contemporaneidad dispuesta a identificarlo hoy con el temor al caos y al relativismo –disolvente y desfigurador de por sí– de nuestra época.

## 7. BELLEZA EN LOS ROSTROS. LOS ROSTROS DEL MAL

Hasta ahora hemos tratado la fealdad en mayor medida en cuanto a la caracterización del villano, acaso por todas las implicaciones expuestas inicialmente desde el punto de vista social, cultural, psicológico o religioso. También hemos indicado

---

<sup>7</sup> Funciones del villano de acuerdo con las exhaustivas y muy conocidas disecciones del crítico literario ruso Vladimir Propp, que Minerva Sánchez rescata en su artículo «La expresión de miedos sociales a través del villano en el cine postclásico: un análisis del texto narrativo». Valgan dichas funciones, en este punto, para analizar al personaje nacido de la pluma de Víctor Hugo.





que, en otras ocasiones, el villano aparece con una construcción físico-estética diametralmente opuesta, es decir, con cualidades explícitas de hermosura, objetivables desde la perspectiva de un físico armónico –que no necesariamente perfecto–, la adecuación natural de sus contrastes o la sutileza y proporción en sus rasgos. Una apología de las formas, y sobre todo de los rostros, que si bien no es difícil asociar inmediatamente a las villanas femeninas (y al tipo de mañas y males particulares que representaron o pusieron/ponen en práctica en el cine), hay que situar primeramente en las teorías sobre la fotogenia acuñadas por Delluc/Epstein para hallar su razón de ser. El rostro humano como significante absoluto, a través del primer plano, por ejemplo, cuando (Epstein, 1957: 71) «Se descubrió en las expresiones de un rostro que ocupaba toda la pantalla un mundo de una movilidad mucho más fina, que traducía minuciosamente la del alma». La fotogenia entendida como (p. 129) «cualquier aspecto de las cosas, de los seres y de las almas que aumenta su calidad moral a través de la reproducción cinematográfica»<sup>8</sup>. Todos ellos, en fin, aspectos espirituales subyacentes en la cualidad material de la belleza, y que, en el caso de las villanas, tienden a asentarse (desde la era silente) bajo el efecto contrario: si, en los personajes masculinos, por lo general la fealdad se muestra como consecuencia de la dimensión moral, o de la naturaleza monstruosa del personaje, es en el rostro femenino más hermoso donde pueden ocultarse las peores cualidades morales, en el caso de las antagonistas.

La norma cuenta con algunas excepciones como la de Sessue Hayakawa, actor japonés que saltó a la fama en 1915 por su papel de violador en «La estafa» (*The cheat*, Cecil B. De Mille, 1915), y que, si bien en su país le costó el grave deshonra de ser considerado «humillación nacional», en Occidente le hizo adelantarse, paradójicamente, a Rodolfo Valentino, como icono sexual dentro y fuera de las pantallas. Por otro lado, apelar a una «cara del mal», prototípica y medular, en el cine de la época, en la que además la fealdad o la apariencia monstruosa no siempre fue sinónimo de iniquidad o depravación, es invocar a Lon Chaney, quien refulge, gracias a su habilidad autodidacta con el maquillaje, como el epítome visual de todas las bajas pasiones, el patetismo y las tragedias típicas del villano, por las que el actor siempre transitó varios pasos por delante, durante sus casi 20 años de carrera ininterrumpida. Mientras en Alemania destacaban las caracterizaciones villanescas de Veidt, Jannings o Klein-Rogge, como hemos visto, Chaney aprendió a desaparecer, literalmente, en la cosmética del suplicio, la maldad o la amargura de sus personajes, a los que, por lo general, solía conceder inesperados epílogos de sacrificio o redención. Recordado incluso por una imagen vampírica que las nuevas generaciones nunca veremos en movimiento, la de la película perdida «La casa del horror» (*London after midnight*, Tod Browning, 1927), es en su prolífica relación con este director donde se forja la leyenda, salvando algunas personificaciones periféricas

---

<sup>8</sup> Para profundizar en estos aspectos, puede acudirse a la tesis doctoral de Josep Lambies, sobre la supervivencia de la fotogenia en el cine contemporáneo, la cual toma entre sus muchos ejemplos el rostro de Margarete en la versión de «Fausto», de 2011, que firma Alexander Sokurov.

fundamentales, como las de Erik en «El fantasma de la ópera» (*The Phantom of the Opera*, Rupert Julian, 1925), o Quasimodo (que no es un villano, pero a su pesar es un monstruo), en «El jorobado de Notre Dame» (*The Hunchback of Notre Dame*, Wallace Worsley, 1923). «Garras humanas» (*The Unknown*, 1927), «El trío fantástico» (*The Unholy Three*, 1925) o «Los pantanos de Zanzíbar» (*West of Zanzibar*, 1928) guardan imágenes de Chaney igualmente poderosas, de una versatilidad que ni siquiera el hijo del actor, Lon Chaney Jr., pudo superar. Todo a pesar de que, según Serrano (2011), Browning jamás quiso dignificar a monstruo alguno con sus películas, ni siquiera en «La parada de los monstruos» (*Freaks*, 1932), toda vez que, en su cine (como en la vida, hay que entender), «no es la condición física lo que hace a las personas, sino su circunstancia».

Centrándonos ya en los villanos con rostro de mujer, y en su belleza particular y misteriosa, resulta interesante estudiar el tránsito progresivo de sus encarnaciones al arquetipo de *vamp*, a partir de los primeros modelos cinematográficos de candidez femenina (derivados principalmente, como los masculinos, de los mitos de la antigüedad). La erótica de las primeras *femmes fatales* de los países nórdicos (a veces fatales para sí mismas, como la desdichada Asta Nielsen en «El abismo», *Afgrunden*, Urban Gad, 1910) terminaría desbancando poco a poco a las «novias de América» encarnadas por actrices como Lillian Gish, para abrir la puerta a un nuevo elenco de mujeres impulsadas por su violenta renuncia a la seguridad ética del matriarcado, su codicia personal, su ambición (auto)destructora o sus bajas pasiones, que hacían posibles gracias a sus auras mixtas de dulzura adulterada y fascinación sexual (las cuales contribuyeron, por cierto, a potenciar la imagen publicitaria de las actrices, entonces, tanto como su leyenda ahora). Sobre la propia Asta Nielsen, por ejemplo, se ha dicho lo siguiente (González, 2008: 40): «De labios finos y nariz un poco torcida, pero con unos ojos negros inmensos y una figura elegante y estilizada, llamada la Sarah Bernhardt escandinava, fue el prototipo de la *vamp*: una mujer fatal, destructora del poder masculino y triunfadora, a diferencia de la diva italiana, que siempre acaba siendo vencida».

Con la misma caracterización indisoluble de rasgos externos e internos suele señalarse, no obstante, a Alice Hollister, en *The vampire* (Robert G. Vignola, 1913), como iniciadora en el tiempo del fenómeno *vamp*, aunque mucho más jugosa resulta, en perspectiva, la rivalidad práctica entre sus dos principales valedoras: la francesa Musidora y la estadounidense Theda Bara. Sobre el arquetipo en sí, y las implicaciones concretas de su atractivo, indica Roma (2008: 18) que «Estas fatales se caracterizan por sus movimientos felinos y por su rostro ambivalente, que les permite mostrarse como ángeles o demonios, a conveniencia. Su imperfecta belleza las hace poseedoras de una mirada hipnótica y seductora, con la que consiguen privar a su víctima de toda razón. La ambigüedad es otro de sus rasgos más característicos: la perversa es generosa y pérfida, fácil e inalcanzable, llegándola a poseer quien se convierte en su esclavo. Y a pesar de su apariencia frígida, con ella el placer es infinito. Eso sí, es ella quien marca las pautas en la relación».

Esas imperfecciones breves en la belleza física, que terminan conectando a la villana con el mundo terrenal que tiende a conquistar, y cuyas circunstancias sí parecen influir sutilmente en ciertos recovecos de su aspecto exterior, son la carta





de presentación de la polifacética Jeanne Roques (Musidora), a quien, como la escritora Lise Meyer, los surrealistas tomaron como numen artístico. Haciendo honor a su nombre (traducible como «regalo de las musas»), Musidora paseó su magnetismo por el extravagante serial «Los Vampiros», de Feuillade, que mencionamos anteriormente, y a su éxito y caracterización concreta como maestra del disfraz –deudora de la Josette Andriot encarnada en *Protéa* (Victorin-Hippolyte Jasset, 1913)– coadyuvó la predisposición de un público hastiado por el conflicto. Así lo manifestaba Sebagg, quien, en referencia a André Bretón, dejó escrito que «para el poeta surrealista, si durante la Gran Guerra la exhibición de los horrores de las trincheras acaparaba la conciencia de los adultos, por el contrario era ‘el lujo, las fiestas, la gran orquesta de los vicios, y también la imagen de la mujer, pero heroica, como sagrada aventurera’, lo que atrajo el corazón de los jóvenes». Es decir, que la belleza reconocible de Musidora hallaba, en este caso, un fuerte sustento cultural en el sentir complementario de una sociedad que rechazaba tanto la guerra como celebraba la vida, y por tanto la libertad anárquica y la rebeldía representada por una intérprete que, a diferencia del doctor Mabuse, salía ganando en misterio y exotismo cuando aparecía disfrazada.

Bajo el anagrama de Irma Vep («Vampire»), el personaje, que se da a conocer en el tercer capítulo, *Le cryptogramme rouge*, terminaba comandando esta sociedad secreta de delincuentes transformistas, en una inolvidable encarnación del mal que parece el reverso de la de Theodosia Burr Goodman (Theda Bara). Si Musidora aparecía embutida en unas ajustadas mallas negras, que la cubrían por completo, Bara se caracterizaba por su carnalidad y exhibicionismo. Si la parisina jugaba al intercambio de letras con el nombre de su personaje de ficción, Goodman hacía lo propio con su nombre artístico real (Theda Bara también es un anagrama de *Arab Death*). Con sus personificaciones de Salomé, Carmen o Cleopatra<sup>9</sup>, Bara depositaría para siempre, en la vasta galería mitosexual del cine americano clásico, algunos elementos clave relacionados con la desnudez o el impulso femenino, que *a posteriori* recogerían actrices como Bette Davis o Mae West. En «Érase un tonto» (*A fool there was*, Frank Powell, 1915), Bara llega a aparecer como un ser casi arácnido en su voluntad de control y destrucción del diplomático Schuyler (Edward José), cuyo descenso a los infiernos de la degradación moral y social prologan el epítome del arquetipo, representado por la Marlene Dietrich de «El ángel azul» (*Der blaue engel*, Josef Von Sternberg, 1931), primera película europea íntegramente sonora.

El reinado de este tipo de villanas, o sencillamente de modelos de mujer contestataria y anticonvencional, describe una curva de una década, integrando, como culmen, a la *vamp* original en la *flapper* envilecida y cazafortunas representada por Louise Brooks en «La caja de Pandora» (*Die Büchse der Pandora*, G.W. Pabst, 1929). La actriz, capítulo aparte por la poliédrica dimensión de su belleza física dentro y fuera de la pantalla, actúa a su vez como un reverso del concepto de *It girl*, delineado por Rudyard Kipling y Elinor Glyn, y popularizado un año antes por Clara Bow, en la película *It* (Clarence G. Badger, Josef von Sterberg, 1927). La Lulú de Brooks

---

<sup>9</sup> Solo se conservan cuatro, por desgracia, de los cuarenta y dos filmes mudos que Bara rodó.

se yergue, sin contemplaciones y con pocos preámbulos, como un súcubo bisexual infernal, capaz, antes de su moralista muerte en pantalla (a manos de Jack el Destripador, nada menos), de arrastrar al abismo a todos cuantos se cruzan con ella. Unos meses antes, la actriz había encarnado a otra *vamp* para Howard Hawks en «Una novia en cada puerto» (*A Girl in Every Port*, 1928), y a una víctima de abusos en «Los mendigos de la vida» (*Beggars of Life*), el mismo año, para William Wellman. Pero es sin duda esta película, con la que Pabst rechaza el expresionismo mediante una nueva «agresividad objetiva», la más brillante para una actriz cuya ambigüedad libertaria contrasta, en pantalla, con el acartonamiento social que da pábulo a sus letales caprichos. Caprichos, eso sí, que dejaban entrever un germen, sobre el que hay que coincidir con Benítez (2016: 13) cuando afirma que «Pandora es un ‘estudio social’ en la estela de los que preconizaba la literatura naturalista de finales del siglo XIX, en el que, más que la impremeditada espontaneidad instintiva de Lulú, lo que se subrayaba era el peso de los factores externos –la desafección familiar, la inhumanidad de las instituciones presuntamente asistenciales, la hipocresía social– sobre el destino de una chica indefensa».

Pese a que, como se ha escrito, «La caja de Pandora» es una historia consonante con los intereses de los intelectuales centroeuropeos de la época, lo cierto es que Lulú, mortal en su belleza, resume, además, no solo los principios de este nuevo realismo del cine alemán, sino también parte de los que subyacen bajo la «locura» con que, en Estados Unidos, se catalogó a los prósperos años 20.

RECIBIDO: 20 de marzo de 2022; ACEPTADO: 31 de mayo de 2022



## BIBLIOGRAFÍA Y REFERENCIAS

- ARENDRT, H. (2005). *Comprensión y Política (Las dificultades de la comprensión)*. Madrid, Caparrós Editores.
- BENÍTEZ, J.M. (2016). *Lulú eres tú. El extraño caso de Louise Brooks* [archivo pdf] [https://revistaclarin.com/wp-content/uploads/2016/06/lulu\\_eres\\_tu.pdf](https://revistaclarin.com/wp-content/uploads/2016/06/lulu_eres_tu.pdf).
- BERRIATÚA, L. (2009). *Nosferatu. Un film erótico-ocultista-espiritista-metafísico*. Valladolid, Divisa Ediciones.
- BIBLIOTECA VIRTUAL MIGUEL DE CERVANTES (sin fecha). *Los negativos de exportación en el cine mudo*. [https://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/los-negativos-de-exportacion-en-el-cine-mudo--0/html/ff9086ba-82b1-11df-acc7-002185ce6064\\_2.html](https://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/los-negativos-de-exportacion-en-el-cine-mudo--0/html/ff9086ba-82b1-11df-acc7-002185ce6064_2.html).
- BOTBOL, M. (2000). Belleza y fealdad en la vida cotidiana. *Intercanvis: papers de psicoanàlisi*, 4, 7-17.
- DONDIS, D. (2017). *La sintaxis de la imagen. Introducción al alfabeto visual*. Barcelona, Editorial Gustavo Gili, SL.
- DULCE, J.A. (3 de mayo de 2017). Plan diabólico. *Ultramontana. Un viaje por los laberintos de la imagen y la palabra*. <https://ultramontana.wordpress.com/2017/05/03/testamento-doctor-mabuse-1933/>.
- EAGLETON, T. (2010). *Sobre el mal*. Barcelona, Ediciones Península.
- ECO, U. (2007). *Historia de la fealdad*. Barcelona, Lumen.
- EICKHOFF, S. (2009). *Max Schreck: Gespenstertheater*. Múnich, Belleville.
- EISNER, L. (1996). *La pantalla demoníaca*. Madrid, Cátedra.
- EPSTEIN, J. (1957). *La esencia del cine*. Buenos Aires, Ed. Galatea Nueva Visión.
- GONZÁLEZ, D. (2 de octubre de 2019). La maldad en la filosofía de San Agustín de Hipona y de Santo Tomás de Aquino. *Studia Humanitatis*. <https://www.studiahumanitatis.es/la-maldad-en-la-filosofia-de-san-agustin-de-hipona-y-de-santo-tomas-de-aquino/>.
- GONZÁLEZ, F. (2014). Amado monstruo, de Javier Tomeo. Estudio del componente teratológico y criminológico de la obra y análisis de su adaptación a otras artes [tesis doctoral, Universidad de Málaga] <https://docplayer.es/52457970-Amado-monstruo-de-javier-tomeo-estudio-del-componente-teratologico-y-criminologico.html>.
- GONZÁLEZ, P. (2008). *El cine mudo*. Barcelona, Editorial UOC.
- HENDERSON, G. (2018). *Fealdad. Una historia cultural*. Madrid, Turner Publicaciones.
- JIMÉNEZ GASCÓN, Z. (2010). La construcción del villano como personaje cinematográfico. *Frame*, 6, 285-311.
- KRACAUER, S. (2020). *De Caligari a Hitler. Una historia psicológica del cine alemán*. Barcelona, Paidós.
- KIRCHER, A. (1984). *Aritmología*. «Historia real y esotérica de los números» [archivo pdf] <https://librosoterico.com/biblioteca/ESPECIALES1/Athanasius-Kircher-Aritmologia.pdf>.
- KONIGSBERG, I. (2004). *Diccionario Técnico Akal del Cine*. Madrid, Akal.
- KRAMER, H. y SPRENGER, J. (2006). *Malleus Maleficarum. El martillo de los brujos*. Barcelona, Círculo Latino S.L. Editorial.



- L., J.A. (8 de octubre de 2011). «No creo que Tod Browning tratara de dignificar a las personas deformes». *Diario de Cádiz*. [https://www.diariodecadiz.es/ocio/Tod-Browning-dignificar-personas-deformes\\_0\\_520748706.html](https://www.diariodecadiz.es/ocio/Tod-Browning-dignificar-personas-deformes_0_520748706.html).
- LAMBIES, J. (2021). El rostro y su ausencia. La supervivencia de la fotogenia en el cine contemporáneo [Tesis doctoral, Universitat Pompeu Fabra]. <https://www.tdx.cat/handle/10803/671347>.
- LEVATO, M. (2022). *Conceptos fundamentales en la obra de Sigmund Freud*. Buenos Aires, Letra Viva Editorial.
- MADRAZO, J.A. (2006). Belleza, sí, pero ¿qué es eso? *Atenea (Concepción): revista de ciencias, artes y letras*, 493, 11-22. <http://dx.doi.org/10.4067/S0718-04622006000100002>.
- MARTÍNEZ, F. (23 de enero de 2019). *El patrón de la fealdad. Una historia de nuestros prejuicios culturales*. <https://www.pressreader.com/spain/historia-y-vida/20190123/282213717016463>.
- MELTZER, D. y HARRIS, M. (1998). *La aprehensión de la belleza*. Buenos Aires, Spatia ed.
- MORALES ESTÉVEZ, R. (2017) *La bruja filmica. Conversaciones entre cine e historia*. [Tesis doctoral, Universidad Autónoma de Madrid]. [https://repositorio.uam.es/bitstream/handle/10486/680550/morales\\_estevez\\_roberto.pdf](https://repositorio.uam.es/bitstream/handle/10486/680550/morales_estevez_roberto.pdf).
- MUÑOZ VELASCO, J. (2018). ¿Podemos comprender el mal? Reflexiones desde Vonnegut y Arendt. *Intersticios. Filosofía. Arte. Religión*, 49, 13-27.
- ONDA CERO (19 de junio de 2020). *Una película resucitó al Ku Klux Klan (y todavía sigue vivo)*. [https://www.ondacero.es/programas/mas-de-uno/la-cultureta/audios-podcast/pelicula-resucito-ku-klux-klan\\_202006195ecc7da311f0df0001708356.html](https://www.ondacero.es/programas/mas-de-uno/la-cultureta/audios-podcast/pelicula-resucito-ku-klux-klan_202006195ecc7da311f0df0001708356.html).
- PALACIOS, J. (2020). Traumfilm: locura, psicoanálisis, surrealismo y cine en *El Gabinete del Dr. Caligari. El libro del Centenario*. (pp. 110-120). Madrid, Notorious Ediciones.
- PHILOSOPHIE ET SURREALISME. Georges Sebbag (sin fecha). *Musidora, Nadja et Gradiva*. <https://www.philosophieetsurrealisme.fr/musidora-nadja-et-gradiva/>.
- PLANA, M. (2016). Miedo y desfiguración en literatura, teatro y cine: cuando la ficción vapulea el rostro. *Revista Corpo-grafías: Estudios críticos de y desde los cuerpos*, 3(3), 184-207. <https://doi.org/10.14483/cp.v3i3.12409>.
- PROPP, V. (1998). *Morfología del cuento*. Madrid, Akal.
- REVISTA ANFIBIA (5 de agosto de 2016). *Los malos de antes usaban bigotes*. <https://www.revistaanfibia.com/los-malos-usaban-bigotes/>.
- ROMA, S. (2008). Perversas, feas, malvadas y seductoras (las mujeres en el cine). *Paradigma, revista universitaria de cultura*, 5, 17-19.
- ROBLEDO, J. (28 de febrero de 2019). *Estética: los valores de la belleza y la fealdad*. Instituto Cultural de León. <http://institutoculturaldeleon.org.mx/icl/story/6516/Est-tica-Los-valores-de-la-belleza-y-la-fealdad#.YjRkwerMKUk>.
- SÁNCHEZ CAPDEQUÍ, C. (2011). Aceleración y parálisis: a vueltas con la «banalidad del mal». *Taula, quaderns de pensament*, 43, 131-144.
- SÁNCHEZ CASARRUBIOS, M. (2013). La expresión de miedos sociales a través del villano en el cine postclásico: un análisis del texto narrativo. *Revista Aequitas: Estudios sobre historia, derecho e instituciones*, 3, 329-343.
- SÁNCHEZ NORIEGA, J.L. (2016). *Sobre el caligarismo y el cine expresionista alemán* [archivo pdf] <https://docer.com.ar/doc/s5e0ce0>.



- SCHNEIDER, R. (1990). *Histoire du cinéma allemand*. París, Éditions du Cerf.
- SERRANO, J.M. (2011). *Tod Browning*. Madrid, Cátedra.
- SHAW, J. (2019). *Hacer el mal. Un estudio sobre nuestra infinita capacidad para hacer daño*. Barcelona, Editorial Temas de Hoy.
- SOCA, R. (2013). *La fascinante historia de las palabras* [archivo pdf] [https://tuxdoc.com/download/soca-la-fascinante-historia-de-las-palabras\\_pdf](https://tuxdoc.com/download/soca-la-fascinante-historia-de-las-palabras_pdf).
- STAM, R. (2000). *Teorías del cine*. Barcelona, Paidós.
- TORRES, S. (1998). La elección del mal. *Nosferatu. Revista de cine*, 27, 106-109. [https://riunet.upv.es/bitstream/handle/10251/41063/NOSFERATU\\_027\\_indice.pdf?sequence=4&isAllowed=y](https://riunet.upv.es/bitstream/handle/10251/41063/NOSFERATU_027_indice.pdf?sequence=4&isAllowed=y).
- VERNEAUX, R. (1956). *Problemas y misterios del mal*. París, Editions di vieux colombier.
- VV.AA. (1957). *Psychoanalysis and the Future: A Centenary Commemoration of the Birth of Sigmund Freud*. Nueva York, National Psychological Association for Psychoanalysis.
- WILLIS, J. (2001). El nacimiento de una nación... y del arte cinematográfico. *Cuadernos del Ate-neo*, 10, 124-125
- WMAGAZÍN (17 de octubre de 2019). «Joker» y otras películas y libros que indagan en las raíces del mal como generadores de un arte necesario. <https://wmagazin.com/joker-y-otras-peliculas-y-libros-que-indagan-en-las-raices-del-mal-como-generadores-de-un-arte-necesario/>.

