

Mujer (fatal), carnalidad y muerte: tratamiento iconográfico del cadáver femenino en *La autopsia de Jane Doe* (2016)

M-Dolores Clemente-Fernández¹

Recibido: 6 de octubre de 2022 / Aceptado: 24 de noviembre de 2022 / Publicado: 28 de enero de 2023

Resumen. Este texto aborda el tema artístico de la mujer como encarnación de la muerte a través del motivo del cadáver femenino en la película *La autopsia de Jane Doe* (*The Autopsy of Jane Doe*, André Øvredal, 2016). La construcción del personaje de la mujer muerta se apoya en el estereotipo de la mujer fatal, entroncando con iconografías misóginas que demonizan la sexualidad femenina mediante el vínculo entre maldad y carnalidad. En el análisis iconográfico se analizan críticamente desde un enfoque feminista productos culturales que encuentran su razón de ser en una condición generizada de la maldad, tomando conciencia de la ideología que los impregna. La belleza es concebida como trampa o artificio, relacionando el cuerpo femenino con la tentación, el peligro, la muerte y la corrupción. Bajo la cobertura de una narración fantástica, se actualizan viejos clichés moralistas que reposan sobre definiciones estéticas de la belleza/fealdad cargadas de implicaciones patriarcales.

Palabras clave: Monstruosidad; belleza; *femme fatale*; cuerpo femenino; maldad; iconografía.

[en] (Fatal) Woman, Carnality and Death: Iconographic Treatment of the Female Corpse in *The Autopsy of Jane Doe* (2016)

Abstract. This text addresses the artistic theme of women as the embodiment of death through the motif of the female corpse in the film *The Autopsy of Jane Doe* (André Øvredal, 2016). The construction of the character of the dead woman is based on the stereotype of the fatal woman, connecting with misogynistic iconographies that demonize female sexuality through the link between evil and carnality. In the iconographic analysis, cultural products are critically analyzed from a feminist approach that find their reason for being in a gendered condition of evil, becoming aware of the ideology that permeates them. Beauty is conceived as a trap or artifice, relating the female body with temptation, danger, death and corruption. Under the cover of a fantastic narrative, old moralistic clichés are updated that rest on aesthetic definitions of beauty/ugliness loaded with patriarchal implications.

Keywords: Monstrosity; Beauty; *Femme fatale*; Female body; Evil; Iconography.

Sumario: 1. Introducción. 2. *La autopsia de Jane Doe* como producto fantástico y de terror. 3. Análisis del personaje de Jane Doe como mujer fatal. 3.1. Contraste entre belleza exterior/fealdad interior. 3.2. Portadora de muerte y contaminación. 3.3. La mujer como misterio. 3.4. La mujer fatal como mujer antinatural. 3.5. Objetualización y sexualización. 4. La mirada diseccionadora y el motivo del cadáver femenino. 5. Conclusiones. 6. Fuentes y referencias bibliográficas.

Cómo citar: Clemente-Fernández, M. D. “Mujer (fatal), carnalidad y muerte: tratamiento iconográfico del cadáver femenino en *La autopsia de Jane Doe* (2016)”. *Eikón Imago* 12 (2023), 163-178.

1. Introducción

El intento de ofrecer definiciones universales del concepto de belleza se ha apoyado generalmente en su vinculación con modelos o patrones considerados ideales². La idea de lo bello entendido como canónico se circunscribe a una noción de naturaleza como cualidad

esencial de las cosas, que puede entrar en contradicción con otras acepciones más modernas que hacen referencia a la naturaleza como mundo físico o material³. En el ámbito de la caracterización de los géneros, esta concepción de la belleza como lo que debe ser naturalmente (lo que se ciñe a la moral y a la jerarquía establecidas) da lugar a planteamientos estéticos ambiguos que en-

¹ Licenciada en Bellas Artes y Doctora en Comunicación Audiovisual (UCM). Cursando Grado en Antropología Social y Cultural (UNED). Email: mclemente122@alumno.uned.es
ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-8554-4263>

² Umberto Eco, *Historia de la belleza* (Barcelona: Debolsillo, 2010), 8-10; Umberto Eco, *Historia de la fealdad* (Barcelona: Lumen, 2007), 10-15.

³ Raymond Williams, *Palabras clave. Un vocabulario de la cultura y la sociedad* (Buenos Aires: Nueva Visión, 2003), 233-238.

cuentran un terreno fructífero en la representación de modelos negativos de femineidad, en los que la dialéctica entre apariencia/esencia se relaciona con otras dicotomías como materialidad (o carnalidad)/espiritualidad, naturalidad/antinaturalidad o normalidad/anormalidad.

En las figuraciones decimonónicas de la mujer fatal el conflicto entre apariencia/esencia mediante la dialéctica entre belleza (exterior)/fealdad (interior) cobra un distinto cariz debido a la confluencia de diversos factores. Como estereotipo, la mujer fatal se consolida en el panorama artístico-literario de finales del XIX condensando las tensiones que venían gestándose en ese siglo, entre ellas las ansiedades masculinas burguesas ante el incremento de la presencia femenina en el espacio público urbano –en especial, la visibilización de obreras y prostitutas–, el creciente cuestionamiento de los roles genéricos tradicionales por parte de los primeros movimientos feministas de la segunda mitad del XIX (afín a su reclamación de derechos para las mujeres, entre ellos el sufragio) y el temor ante la propagación de enfermedades venéreas como la sífilis⁴. A ello hay que sumar la influencia del biosexismo apoyado en el paradigma evolucionista, cuyos discursos pretendidamente científicos se concentraron en legitimar tanto la posición subordinada de las mujeres como la pertinencia de los estándares morales y de conducta a los que estas debían ceñirse⁵. La mujer fatal se concibe como antimodelo que opone sus vicios a las virtudes de la mujer como virgen y madre, condensadas a su vez en estereotipos positivos como el ángel del hogar. Su variada imaginería incide en elementos comunes como la hipersexualización, la agresividad, la seducción, la tentación, el narcisismo, el engaño, la frivolidad, la lujuria, la promiscuidad, el peligro, etc., que redundan en el alejamiento del modelo normativo de esposa-madre-hija.

La dicotomía entre la mujer virtuosa y la fatal remite a la lógica simbólica entre los conceptos transculturales de pureza e impureza que, según Douglas, se encuentra en la base de los procesos de categorización y clasificación de todas las sociedades⁶. Bajo la cosmovisión de la época, la mujer fatal es observada como un elemento ambiguo y contaminante que hace peligrar no solo el orden social sino también el natural. La transgresión de límites y jerarquías se plasma a menudo por medio de metáforas animalizadoras, que convierten a la mujer fatal en un ser monstruoso cuya anomalía radica precisamente en convertirse en un desafío clasificatorio⁷. Otros ejemplos fruto de estas sinergias son los modelos femeninos del decadentismo y del simbolismo, que “giran en torno a la idea de una belleza que nace de la alteración de las fuerzas naturales”, caso de la mujer andrógina, de la mujer artificial o de la mujer representada “bajo el perfil del mal triunfante, encarnación de

Satanás, inasequible porque se niega al amor y a la normalidad, deseable porque es pecadora, embellecida por las huellas de la corrupción”⁸.

El desarrollo de la sociedad mediática implicó la difusión masiva del estereotipo, así como su estandarización y mercantilización como cliché estético a través de productos culturales industriales de la publicidad o del cine, que explotaban (y siguen explotando) la imagen glamorosa y seductora de la mujer fatal aplicando la intertextualidad⁹. El proceso de construcción de las mujeres fatales cinematográficas ensambló elementos de la imaginería de lo perverso femenino procedentes de tradiciones diversas, resignificando multitud de figuras míticas (monstruos femeninos, diosas, diablas, brujas, etc.) pero también mujeres seductoras del folklore, de la literatura y de la historia.

La filmografía de Theda Bara, estrella del mudo que encarnó un nutrido muestrario de mujeres fatales (Salomé, Carmen, Cleopatra, Madame du Barry... sin descuidar la acepción más terrenal de la vampiresa o *vamp* como rompehogares y/o cazafortunas), constituye un ejemplo representativo de la atención temprana dispensada por el cine a este estereotipo. Las imágenes publicitarias de esta estrella ilustran asimismo la retroalimentación entre la representación pictórica y cinematográfica de la mujer fatal; por ejemplo, en la promoción de *A Fool There Was* (Frank Powell, 1915), además de las reconocidas referencias a la pintura de Philip Burne-Jones *The Vampire* (1897), Dijkstra señala la similitud entre una de las fotografías de la serie en la que la estrella posa victoriosa al lado de un esqueleto (presumiblemente una víctima masculina) y el óleo *A Sphinx* (datado por su autor en 1914) de William Sergeant Kendall¹⁰. En sus diversos filmes, Theda Bara exhibe una larga cabellera negra, uno de los atributos iconográficos de la mujer fatal que remite a “the Victorian obsession with luxuriant hair as a register of female power”¹¹. La Fox, la compañía que la lanzó –podría decirse fabricó– como estrella de cine, extendió su rol de mujer fatal a su imagen pública al potenciar su encanto bruñido tanto dentro (fig. 1) como fuera de la pantalla, afirmando que podía “predecir el futuro y, sobre todo, hacer volver a los hombres locos de amor por ella. Se dio énfasis a sus poderes sobrenaturales, para que los escépticos no dudaran de su sólido éxito en la magnetización del público”¹².

Con los años el estereotipo cinematográfico de la mujer fatal se estilizó y ramificó, pero siguió manteniendo trazas de las semblanzas femeninas perversas decimonónicas, detectables a veces mediante sus atributos iconográficos. Su presencia es una convención

⁴ Erika Bornay, *Las hijas de Lilith* (Madrid: Cátedra, 1990), 15-16.

⁵ Bram Dijkstra, *Ídolos de perversidad: La imagen de la mujer en la cultura de fin de siglo* (Madrid: Debate, 1994), 160-173.

⁶ Mary Douglas, *Pureza y peligro. Un análisis de los conceptos de contaminación y tabú* (Madrid: Siglo XXI, 1991), XXIII, XXIX, 133.

⁷ M-Dolores Clemente-Fernández, “La figura de la ‘mujer fatal’ como desafío clasificatorio: un ejemplo del poder de la metáfora”, en *XII Congreso virtual sobre Historia de la Mujeres*, ed. Manuel Cabrera Espinosa y Juan Antonio López Cordero (Jaén: Asociación de Amigos del Archivo Histórico Diocesano de Jaén, 2020), 297-301.

⁸ Eco, *Historia de la belleza*, 342.

⁹ Bornay, *Las hijas de Lilith*, 382-390; Tatiana Hidalgo-Marí, “El resurgir de la mujer fatal en publicidad: la reinención de un mito”, *Cuestiones de género: de la igualdad y la diferencia*, no. 10 (2015): 401-402, <https://doi.org/10.18002/cg.v0i10.1519>.

¹⁰ Bram Dijkstra, *Evil Sisters: The Threat of Female Sexuality and the Cult of Manhood* (New York: Knopf, 1996), 263.

¹¹ Gaylyn Studlar, “Theda Bara: Orientalism, Sexual Anarchy, and the Jewish star”, en *Flickers of Desire: Movie Stars of the 1910s*, ed. Jennifer M. Bean (New Brunswick/New Jersey/London: Rutgers University Press, 2011), 115.

¹² Alexander Walker, *El sacrificio del celuloide* (Barcelona: Anagrama, 1972), 23.



Figura 1. Theda Bara en *Salomé* (J. Gordon Edwards, 1918). Fox Film Corporation. Fuente: Wikimedia Commons. https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Theda_Bara_in_Salome.tif

genérica en el cine negro, pero también en el terror (donde se adscribe la película a estudiar), que posibilita que la maldad intrínseca de la *femme fatale* se revele en todo su esplendor, al manifestarse por medio de poderes destructivos que vulneran los límites de lo considerado natural y que a menudo emanan de su propio cuerpo. Así sucede en uno de los roles típicos de la monstruosidad femenina: la bruja.

La bruja constituye una de las variantes de la mujer fatal, aunque no todas las brujas se pliegan a este modelo: una de sus apariencias más reconocibles es la de la mujer cuya edad avanzada ha desposeído de belleza y de carga erótica. Como señala Pedraza, mientras en el arte occidental el anciano remite al patriarca o al sabio, “la vieja se vuelve sospechosa, es bruja, celestina, su cuerpo no solo se supone feo sino horroroso”¹³; la autora menciona la paradigmática obra de Goya, cuya huella es palpable en la construcción de las brujas cinematográficas desde *La brujería a través de los tiempos* (Häxan, Benjamin Christensen, 1922) hasta *Suspiria* (Luca Guadagnino, 2018), por citar un ejemplo temprano y otro reciente. No obstante, ambas figuras están enlazadas y conectan con la larga tradición misógina que condena la belleza femenina al relacionarla con los

peligros inherentes a la seducción a la vez que toma a la anciana como ejemplo de fealdad física y moral¹⁴. El énfasis en el estereotipo de la vieja bruja como la otra cara de la mujer fatal anuncia lo efímero de la belleza física y censura la vanidad, pero también alerta, mediante el recurso del desdoblamiento o de la transformación, acerca de la verdadera naturaleza del personaje (cuya apariencia hermosa oculta un interior monstruoso). Tales son los casos del clásico animado de Disney *Blancanieves y los siete enanitos* (*Snow White and the Seven Dwarfs*, David Hand, 1937) o de la adaptación de la novela de Roald Dahl *La maldición de las brujas* (*The Witches*, Nicolas Roeg, 1990), donde atractivas mujeres se tornan viejas desdentadas, con narices y barbillas ganchudas, grandes verrugas, manos huesudas y voces chillonas.

El presente texto pretende ahondar en las figuraciones contemporáneas de la mujer fatal, tomando como objeto de estudio el tratamiento del personaje de la mujer muerta en *La autopsia de Jane Doe* (*The Autopsy of Jane Doe*, André Øvredal, 2016), película cuya temática gira en torno a la relación de la mujer con la muerte (más concretamente, la primera como encarnación de la segunda) poniendo el acento en el motivo visual del cadáver femenino. Para ello, se opta por una metodología cualitativa que conjuga el análisis iconográfico con

¹³ Pilar Pedraza, “El anciano y la vieja: carne de Dios, carne del Diablo”, en *El desnudo en el Museo del Prado*, coord. Fundación Amigos del Museo del Prado (Barcelona: Galaxia Gutenberg/Círculo de Lectores, 1998), 195.

¹⁴ Eco, *Historia de la fealdad*, 163.

la perspectiva de género. Ya Panofsky, principal exponente del método iconográfico-iconológico, apuntó la posibilidad de que este pudiera aplicarse al estudio del cine, “the only visual art entirely alive”¹⁵ debido a su influencia social de carácter planetario. Es precisamente el alcance del cine como artefacto comunicativo¹⁶ el que hace necesario el análisis crítico de representaciones que, acordes a un imaginario patriarcal, inciden en la condición generizada de la maldad.

2. *La autopsia de Jane Doe* como producto fantástico y de terror

La autopsia de Jane Doe es un filme con un recorrido comercial amplio, presentado en diversos festivales (entre ellos, el Toronto International Film Festival y Sitges-Festival Internacional de Cine Fantástico de Catalunya) y estrenado internacionalmente en cines. Coproducido entre Estados Unidos y Reino Unido, fue dirigido por el noruego André Øvredal –que, años antes, había llamado la atención de la crítica con *Trollhunter* (*Trolljegeren*, 2010)– en base a un guion de Ian Goldberg y Richard Naing.

La película se estructura en cuatro partes diferenciadas:

1. Prólogo: introduce al personaje de Jane Doe. Transcurre en el escenario de un crimen investigado por la policía, una casa en la que han sido asesinadas tres personas y en cuyo sótano estaba enterrado el cadáver de una mujer sin identificar (Olwen Catherine Kelly) denominada Jane Doe (alias utilizado legalmente en Estados Unidos cuando se desconoce la identidad de una persona o se desea mantener el anonimato).
2. Presentación del escenario de la morgue y de los dos protagonistas, Tommy (Brian Cox) y Austin Tilden (Emile Hirsch), padre e hijo al frente del negocio familiar. Además de mostrar brevemente su relación y su manera de trabajar, se introduce a otro personaje secundario, la novia del hijo, Emma (Ophelia Lovibond). El *sheriff* del prólogo (Michael McElhatton) lleva a la morgue el cadáver de Jane para que le sea practicada una autopsia.
3. El desarrollo de la autopsia, parte central del filme en la que se trata de resolver el misterio que rodea a Jane. La autopsia consta de dos procedimientos principales: una evaluación externa y otra interna (corazón, pulmones, aparato digestivo, cerebro). A medida que esta va avanzando los hallazgos se vuelven más insólitos y se producen fenómenos extraños cada vez más amenazantes y terroríficos, hasta culminar con dos descubrimientos: la identidad de Jane (una mujer acusada de brujería en los históricos juicios de Salem) y el hecho de que se trata de una no muerta (sus

células cerebrales siguen vivas). Tras ello, el padre se ofrece en sacrificio a Jane a cambio de que ella perdone la vida de su hijo.

4. Epílogo: el *sheriff* entra en la morgue al día siguiente y se encuentra a los dos Tilden muertos. El cadáver de Jane está intacto, sin trazas de que se le haya practicado ninguna autopsia, por lo que el *sheriff* lo manda fuera de su condado. Cuando se dirige a su nuevo destino, mueve ligeramente un dedo del pie.

La exhumación fortuita del cuerpo de la bruja y la autopsia subsiguiente conllevan sacar a la luz lo que estaba oculto y olvidado, ilustrando una concepción de lo siniestro que tiene mucho que ver con la configuración de lo que Nieto denomina “sistema de lo fantástico”¹⁷. Este autor define “lo fantástico” por su “*modus operandi*”: declina emplear la etiqueta de género literario y opta por considerarlo un sistema textual (extensible a otros tipos de textos, como los filmicos) que, partiendo de la dialéctica básica entre “lo Mismo”/“lo Otro” (de la que se desprenden otras relaciones, como “lo familiar”/“lo extraño” o “lo real”/“lo irreal”), conforma una visión del mundo relativa a una determinada concepción de realidad/irrealidad¹⁸. El modo como esa realidad construida se transgrede depende de la estrategia empleada, que asume tres formas básicas que el autor identifica con los paradigmas clásico, moderno y posmoderno: “una irrupción de lo sobrenatural en el orden de lo natural, su inversión o la relativización de esta regla”¹⁹. Siguiendo esta propuesta, *La autopsia de Jane Doe* se ceñiría principalmente a un paradigma clásico, en el que el universo configurado como familiar se ve sobresaltado por la intrusión de lo sobrenatural, escenificando el choque entre dos concepciones del mundo antagónicas, una racional y otra mágica.

El planteamiento de Altman, dirigido específicamente al ámbito cinematográfico, añade otras capas de complejidad al análisis de las producciones de género al introducir un enfoque procesual e histórico que reconoce la existencia de una retroalimentación continua entre textos y usuarios (espectadores, críticos, productores, exhibidores, publicistas, etc.) que correlaciona con la condición retrospectiva del género y en la que resulta especialmente relevante la interacción entre los distintos grupos de usuarios²⁰. Su aproximación semántico-sintáctico-pragmática permite abordar, con una visión de conjunto, los elementos semánticos (incluyendo los iconográficos) y sintácticos (estructurales), las relaciones intertextuales con otros productos culturales, la vertiente ritual de las películas, su carga ideológica, el papel activo desempeñado por el usuario a la hora de configurar los géneros y la idea de estos como “lugar permanente de conflicto entre múltiples significados y ubicaciones posibles”²¹.

¹⁵ Erwin Panofsky, “Style and Medium in the Motion Pictures”, en *Three Essays on Style*, ed. Irving Lavin (Cambridge/London: MIT Press, 1995), 94.

¹⁶ Rafael García Mahiques, *Iconografía e iconología. Volumen 2. Cuestiones de método* (Madrid: Encuentro, 2009), 94, 110-111.

¹⁷ Omar Nieto, *Teoría general de lo fantástico. Del fantástico clásico al posmoderno* (México D.F.: Universidad Autónoma de la Ciudad de México, 2015), 54.

¹⁸ Nieto, *Teoría general de lo fantástico*, 54-65.

¹⁹ Nieto, *Teoría general de lo fantástico*, 65.

²⁰ Rick Altman, *Los géneros cinematográficos* (Barcelona: Paidós, 2000), 242, 280.

²¹ Altman, *Los géneros cinematográficos*, 125.



Figura 2 (izqda.). Cartel cinematográfico de *La autopsia de Jane Doe*. Fuente: cortesía de A Contracorriente Films-IM GLOBAL e IMPOSTOR/42. Figura 3 (centro). Carátula de DVD de *Oculus: El espejo del mal* (*Oculus*, Mike Flanagan, 2013). Fuente: cortesía de A Contracorriente Films-Sierra Affinity e Intrepid Pictures. Figura 4 (dcha.). Cartel cinematográfico de *Ghostland* (Pascal Laugier, 2018). Fuente: cortesía de A Contracorriente Films-5656 FILMS, INCIDENT PRODUCTIONS, MARS FILMS y LOGICAL PICTURES.

Para Altman todo género presupone la existencia de una “comunidad constelada” a la que dirigirse²², de forma que una película como *La autopsia de Jane Doe* maneja unas convenciones genéricas que afectan a las expectativas, a la recepción y a los procesos comunicativos y de autoidentificación de los espectadores. Dichas convenciones son sugeridas en los carteles publicitarios internacionales, que mezclan aspectos que remiten a varias etiquetas genéricas para captar un público más amplio: menciones al anterior trabajo de su director, *Trollhunter* (que evocan categorías como cine de autor y cine fantástico), eslóganes relacionados con el suspense o *thriller* (“every body has a secret”) y composiciones visuales que recrean una atmósfera que remite a una iconografía propia del cine de terror, con uso de tonos desaturados, gamas monocromáticas de gris y sepia con profusión de texturas de óxido y tierra, primeros planos con orientación invertida del encuadre que descolocan al espectador de su punto de vista habitual a la vez que lo interpelan dando protagonismo a la mirada perturbadora del Otro (en este caso, de la no muerta). Estos rasgos semánticos remiten a un corpus de películas identificables con el terror y pueden ser fácilmente reconocibles por cualquier espectador (figs. 2, 3 y 4).

Las referencias no se agotan en el diálogo intertextual con otras producciones cinematográficas, pudiendo apreciarse la vinculación con la iconografía de la mujer fatal por medio del uso de atributos como el espejo, la exuberancia de la cabellera como símbolo del poder sexual exhibido sin pudor pero también del peligro que acecha tras su distorsión medusea²³ o la mirada agresiva y petrificadora (figs. 5, 6, 7 y 8). De esta manera, se condensa parcialmente en cada película una historia del

género en conexión con modelos femeninos fuertemente ideologizados.

En toda aproximación al estudio de cine de género el concepto de intertextualidad es clave para comprender la persistencia de estos modelos iconográficos. Cabe hablar de una dimensión autorreferencial implícita en todo texto de género, que para constituirse como tal debe engarzarse en un sistema de interconexiones con otros textos de ese género que garantizan su continuidad y con ello su supervivencia, por lo que la repetición y la predictibilidad (de personajes, conflictos, estructuras, etc.) se revelan como rasgos consustanciales.

Cada género crea una visión del mundo propia (no acabada, sino en continuo proceso de formación) con sus propias reglas, componiendo un patrón de estilización y de verosimilitud determinado del que se desprende cierta lógica causal que el espectador espera como probable²⁴. Esto no quiere decir que esa visión sea estática: los géneros constituyen un “permanente lugar de disputa [...] constantemente sujeto a reconfiguración, recombinación y reformulación [...] para asegurar la satisfacción simultánea de múltiples usuarios cuyos propósitos son aparentemente contradictorios”²⁵, una satisfacción que, en el caso del espectador (“placer genérico”), se encuentra principalmente en la oposición entre los valores dominantes (lo socialmente aceptado) y las normas del género (lo que resulta aceptable para su cosmovisión), entendiendo la dinámica entre expectativas culturales/transgresión genérica en términos de procesos de intensificación y liberación, de caos y vuelta al orden, de atracción por el riesgo en un entorno seguro²⁶.

²² Altman, *Los géneros cinematográficos*, 255-261, 263-277.

²³ Erika Bornay, *La cabellera femenina: un diálogo entre poesía y pintura* (Madrid: Cátedra, 1994), 91-93.

²⁴ Jesús González Requena, *Clásico, manierista, postclásico: los modos del relato en el cine de Hollywood* (Valladolid: Castilla, 2007), 483-484.

²⁵ Altman, *Los géneros cinematográficos*, 264.

²⁶ Altman, *Los géneros cinematográficos*, 211-213.



Figura 5 (izqda.). *El pecado* (1893) de Franz von Stuck. Neue Pinakothek. Fuente: Wikimedia Commons. https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Franz_von_Stuck_-_Die_S%C3%BCnde_1893.jpg. Figura 6 (centro). *La mujer murciélago* (ca. 1890) de Albert Joseph Pénot. Colección privada. Fuente: Wikimedia Commons. https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Albert_Joseph_P%C3%A9not_-_La_Femme_Chauve-Souris.jpg. Figura 7 (dcha.). *Lady Lilith* (1866, alterada entre 1872-73) de Dante Gabriel Rossetti. Delaware Art Museum, Samuel & Mary R. Bancroft Memorial, 1935. Fuente: Wikimedia Commons. <https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Lady-lilith-dante-gabriel-rossetti-1866.jpg>



Figura 8. *Cabeza de Medusa* (ca. 1892) de Franz von Stuck. Kunkel Fine Art. Fuente: Wikimedia Commons. https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Franz_von_Stuck_Haupt_der_Medusa_1-1536x1154.jpg

Bajo este prisma, las películas de género constituyen “espacios singulares que ofrecen una opción autorizada para realizar actividades contraculturales [...] en un contexto creado por la propia cultura”²⁷. De esta metá-

fora espacial se desprende el concepto de “encrucijada genérica” como principal mecanismo de transformación genérica a partir de las relaciones con el entorno socio-cultural y que

²⁷ Altman, *Los géneros cinematográficos*, 212.

parte de una oposición crucial entre dos caminos que se abren para el texto, que representan respectivamente un distinto tipo de placer para el espectador [...] uno de los desvíos ofrece una actividad o un valor culturalmente sancionados, mientras que el otro camino se aparta de las normas culturales en favor del placer genérico [...]. [T]oda encrucijada genérica será sentida como una oposición de género contra cultura por un cierto porcentaje de espectadores, los que tengan invertido su placer en este tipo de experiencia de género²⁸.

De cara al análisis del estereotipo de la mujer fatal entendida como bruja, este concepto resulta de interés para entender sus diversas configuraciones. En lo que respecta al filme estudiado, juega con la hibridación de géneros empleando en primera instancia unos códigos afines al *thriller* que van tornándose hacia el terror a medida que se precipita el componente fantástico. Al comienzo, los indicios externos parecen apuntar que la mujer es una víctima de trata, aunque según la exploración se adentra en el interior esa explicación pierde sentido y cobra fuerza el factor sobrenatural. Pero cuando parece que todas las cartas han sido puestas encima de la mesa y que el producto se ha decantado decididamente por el terror (Jane es identificada como una bruja de Salem, lo que explica sus poderes), se produce un giro referido a la conformación de su personaje:

Tommy: Witches are a myth.
 Austin: You can't keep denying.
 Tommy: There were no witches in Salem. They were kids.
 Young girls. Falsely accused, wrapped up in hysteria, one pointing to the next, who pointed to the next... but they were all, all innocent. Only... They didn't hang her or burn her at the stake. They tortured her mercilessly.
 Austin: The ritual. It didn't work.
 Tommy: What if the ritual, performed on an innocent, accidentally created the very thing we're trying to destroy? Everything they did to her. Everything we've done to her. She can feel it. She wants us... to feel it too. That's why she's keeping us alive. This is her revenge. This is her ritual.

Se oscila entre dos posibilidades respecto a Jane, ambas ligadas a su condición femenina: o siempre fue una bruja, por lo que la crueldad de su castigo no fue sino una respuesta desesperada (aunque ineficaz) contra el mal, o se trató de una víctima inocente que sufrió un martirio injustificable. Finalmente se opta por combinar ambas: una mujer inocente envilecida por la tortura, a la que la injusticia sufrida ha transformado en un ser monstruoso cegado por la venganza. En términos de encrucijada genérica, se produce una mezcla paradójica entre: 1) el fanatismo como hacedor de brujas y el reconocimiento de una injusticia histórica cometida contra las mujeres y 2) la existencia real de las brujas por medio de los acontecimientos que presencia el espectador, que afirman la presencia de un mal sobrenatural corporeizado en esa mujer desconocida. No obstante, como se apuntó anteriormente, esta última cuestión remite al mismo origen del género fantástico, construido a partir de una distinción radical entre “lo maravilloso” y “lo fantástico”; como plantea

Caillois, mientras que lo primero “se añade al mundo real sin atentar contra él ni destruir su coherencia”, lo segundo “manifiesta un escándalo, una rajadura, una irrupción insólita, casi insoportable en el mundo real”²⁹:

lo sobrenatural aparece como una ruptura de la coherencia universal [...] una agresión prohibida, amenazadora, que quiebra la estabilidad de un mundo en el cual las leyes hasta entonces eran tenidas por rigurosas e inmutables. Es lo imposible, sobreviniendo de improviso en un mundo de donde lo imposible está desterrado por definición [...]. No podría surgir sino después del triunfo de la concepción científica de un orden racional y necesario de los fenómenos, después del reconocimiento de un determinismo estricto en el encadenamiento de las causas y de los efectos. Si en adelante el prodigio da miedo, es porque la ciencia lo destierra y [...] lo sabe inadmisiblemente espantoso. Y misterioso: no se ha observado bastante que el cuento de hadas, por ser tal, excluía el misterio³⁰.

El género fantástico y de terror sobrenatural encuentra en el personaje de la mujer fatal (y en sus derivaciones: bruja, vampira, no muerta...) una de sus asociaciones más fecundas, ya que ambos toman la transgresión como piedra angular. Obviamente el sentido de la transgresión varía con el tiempo en función de lo que es constituido como norma, por lo que se desactivaría si se quedara anclado en una concepción anacrónica. En otras palabras, para poder explotar el estereotipo de la mujer fatal como bruja es preciso efectuar una relectura de la propia noción de transgresión desde las preocupaciones del presente, lo que implica no negar el peso de la historia –algo que el cine ha efectuado desde sus inicios, como queda patente en *La brujería a través de los tiempos* (*Häxan*, Benjamin Christensen, 1922). La combinación entre denuncia de la misoginia histórica y aprovechamiento del atractivo subversivo de la bruja ha cristalizado en este siglo en un buen número de productos que, al mismo tiempo que visibilizan los males del fanatismo, pierden en parte su potencial crítico al afirmar la existencia de lo que este persigue (es decir, de brujas con verdaderos poderes). Este es el caso, por citar algunos ejemplos, del tratamiento que reciben las brujas de Salem en la película *La bruja: Una leyenda de Nueva Inglaterra* (*The Witch: A New-England Folktale*, Robert Eggers, 2015) y en las series *American Horror Story: Coven* (2013) y *Salem* (2014-2016).

3. Análisis del personaje de Jane Doe como mujer fatal

En este análisis no se trata de sobredimensionar el simbolismo utilizado en la obra filmica en cuestión, confundiendo referentes con antecedentes, sino de entender de manera amplia su inserción dentro de la historia cultural y, dentro de esta, del imaginario patriarcal; dicho de otra forma, más que en su posible intencionalidad, se profundizará en sus implicaciones, interpretando dicha obra como un síntoma cultural³¹.

²⁹ Roger Caillois, *Imágenes, imágenes...* (*Sobre los poderes de la imaginación*) (Barcelona: Edhasa, 1970), 10.

³⁰ Caillois, *Imágenes, imágenes...*, 11.

³¹ García Mahiques, *Iconografía e iconología*, 346.

²⁸ Altman, *Los géneros cinematográficos*, 199.

La autopsia pasa de ser un trabajo detectivesco (revelar la verdad sobre un suceso) a una disección de la misma esencia del personaje femenino (es a través del examen anatómico del cuerpo como se descubren sus cualidades demoníacas y su rol de bruja), evidenciando el contraste entre una belleza de apariencia estatuaria y un interior que oculta la corrupción de la carne. De esta manera el tratamiento iconográfico del personaje se apoya en la concepción de la mujer fatal, materializándose principalmente en los rasgos que se enumeran a continuación.

3.1. Contraste entre belleza exterior/fealdad interior

Es el principal eje que configura el estereotipo de la mujer fatal: belleza como envoltura aparente que oculta un interior monstruoso. En lo que respecta al tratamiento iconográfico de la imagen femenina en general y de este estereotipo en particular, “la maldad femenina es un rasgo innato en las mujeres que no guarda correspondencia con la deformidad física definida históricamente como un reflejo visual de la deformidad moral”³².

Siguiendo los planteamientos estéticos decimonónicos de Rosenkranz, la mujer fatal podría calificarse como “fea” si se ubica en la categoría de “lo desarmónico”, que genera inquietud y extrañeza por su contradicción o ambigüedad: de hecho, Rosenkranz cita como ejemplos de inarmonía personajes femeninos literarios incapacitados para el ideal (lo que deberían ser) a causa de un comportamiento tachado de inmoral³³. Pero el personaje de Jane también encajaría en “lo repugnante” rosenkranziano, y más concretamente en las divisiones de una de sus subcategorías, “lo horrendo”, referidas a “lo nauseabundo” y “lo malo”³⁴. “Lo nauseabundo” se expresa visualmente en la escena en la que una mosca sale de uno de sus orificios nasales (fig. 12), un indicio de corrupción tanto física (la mosca asociada a la putridéz) como moral (por la asociación de este insecto con Belcebú, Señor de las Moscas). En Jane también confluyen todos los aspectos que componen “lo malo” –“lo criminal”, “lo espectral” y “lo diabólico (lo demónico, lo hechicero, lo satánico)”³⁵–: fuente de actos criminales, insaciable sed de venganza, cadáver viviente, poderes diabólicos. Como enfatizan los protagonistas, el cadáver tiene una apariencia impoluta, pero el análisis revela un interior destrozado:

Tommy: Imagine all this internal trauma was reflected externally. Shattered ankles and wrists, fire-burned lungs, scarred organs. What would she look like?

Austin: She'd be mangled. Disfigured beyond recognition but she's not.

³² Yolanda Beteta Martín, “De Medusa a Erzsébeth Bathory. La idealización androcéntrica de la perversión femenina y su proyección en el orden simbólico”, en *Impulsando la historia desde la historia de las mujeres*, ed. Pilar Díaz Sánchez, Gloria Franco Rubio y María Jesús Fuente Pérez (Huelva: Universidad de Huelva, 2012), 44.

³³ Karl Rosenkranz, *Estética de lo feo* (Madrid: Julio Ollero, 1992), 138-140.

³⁴ Rosenkranz, *Estética de lo feo*, 299-301, 311-321.

³⁵ Rosenkranz, *Estética de lo feo*, 320-372.

La belleza también funciona como artificio que oculta el paso del tiempo; ello alude al *topos* de la mujer que oculta su verdadera edad con diversas estrategias de la cosmética o de la magia (generalmente negra), de manera que el deterioro físico es detenido en parte gracias a la brujería. La primera aparición del cadáver destaca su belleza estatuaria (fig. 9): el rostro, un hombro y un seno asoman de la tierra rojiza, asemejando una estatua descubierta en un yacimiento (de hecho, la trama desvelará más tarde que ha sido desenterrada y no enterrada, lo que potencia esa similitud). El tratamiento de su rostro (sereno e inexpresivo) y de su piel (blanca, mate y homogénea) resalta dicha condición marmórea, remitiendo a la escultura clásica pero también conectando con los cánones actuales de belleza femenina propios de la estética publicitaria, caracterizados por la irrealidad inherente al retoque digital de la imagen que convierte la piel en porcelana borrando líneas de expresión, manchas y poros de la piel y que altera las proporciones del cuerpo mediante operaciones de cirugía estética digital³⁶.

En el estereotipo de la mujer fatal, la belleza exterior es utilizada como una trampa; este aspecto suele remarcararse a través de metáforas que potencian su rol depredador: atrapa a los hombres en sus redes como una araña, los devora como una mantis, los acecha como un felino salvaje o los seduce con atributos externos como la cintura de avispa. Si bien Jane posee una cintura de este tipo, debido al uso de corsé, en su caso es más bien su apariencia inofensiva e inerte la que conduce a engaño.

Por último, la mujer fatal está lastrada por la exacerbación de la materialidad, que es lo opuesto a la trascendencia: es “una bonita fachada con un precipicio detrás”³⁷, un disfraz de carne hermosa que contiene un espíritu deformado, o ninguno en absoluto –como decía Weininger, las mujeres “son la nada”³⁸. En la película, la fuerza destructora femenina está anclada en el cuerpo, que ha conseguido aferrarse a este plano de realidad al mantenerse vivo pese a todo; el dolor sufrido emanará del mismo provocando la muerte de todos aquellos que se encuentren cerca.

3.2. Portadora de muerte y contaminación

La mujer fatal se asocia a la muerte y a la contaminación, elementos que se combinan en la noción de contagio: su influencia pernicioso rezuma desde el interior del cuerpo femenino y se extiende por el entorno como una plaga. La visión contaminante de la sexualidad femenina propia de la tradición judeocristiana se reinterpretó en el XIX en términos de corrupción social y física sumando, al peligro del desorden, el pánico ante las enfermedades venéreas (fig. 10).

³⁶ Marta Martín Núñez y Javier Marzal Felici, “Intervenciones digitales en la fotografía de moda: ficciones de la representación del cuerpo femenino”, en *La mirada mecánica. 17 ensayos sobre la imagen*, ed. Juan Carlos Alfeo Álvarez y Luis Deltell Escolar (Madrid: Fragua, 2016), 72.

³⁷ Antonio Weinrichter, “La *femme noire* y otras chicas malas: una bonita fachada con un precipicio detrás”, en *Imágenes del mal. Ensayos de cine, filosofía y literatura sobre la maldad*, coord. Vicente Domínguez (Madrid: Valdemar, 2003), 403.

³⁸ Bornay, *Las hijas de Lilith*, 86.



Figura 9. Fotograma de *La autopsia de Jane Doe*. Fuente: cortesía de A Contracorriente Films-IM GLOBAL e IMPOSTOR./42.



Figura 10. *Parodia humana* de Félicien Rops (1881). Fuente: Wikimedia Commons. [https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Felicien_Rops,_The_Human_Parody_\(1878-1881\)_watercolor,_pastel,_chalk_\(22.5_x_15cm\).jpg](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Felicien_Rops,_The_Human_Parody_(1878-1881)_watercolor,_pastel,_chalk_(22.5_x_15cm).jpg)

Bornay incide en la doble moral victoriana que desexualizaba, reprimía e infantilizaba a la mujer burguesa e hipersexualizaba y animalizaba a la prostituta, que tachaba de promiscuas a las clases populares mientras fomentaba su explotación sexual por parte de las clases dominantes; según estos discursos, extendidos por el ámbito euroamericano, la prostituta era culpable de su propia degeneración

y causante de la del hombre mediante “la trampa de su libido”³⁹. En concreto, fue contemplada como portadora de la plaga de la sífilis, enfermedad que implicaba un juicio moral al ser considerada resultado de la transgresión sexual⁴⁰ y que por ello también se asociaba a “la mujer sexualmente liberada”⁴¹. Los juicios estético-morales sobre la sífilis se apoyaron en la metáfora de la polución y se orientaron a advertir de los peligros del desorden social, de las ideas igualitaristas, de la vulgarización, de la democratización y de determinados grupos calificados como de riesgo, siendo un tropo frecuente del antisemitismo⁴².

En la película la cualidad contaminante del cadáver se expresa, además del mencionado motivo visual de la mosca (fig. 11), mediante su tratamiento como objeto maldito que porta la muerte y que zombifica a los muertos (introduciendo la tradición cinematográfica de considerar al zombi víctima de un contagio o de una influencia contaminante). También se vincula a su poder para provocar alucinaciones y delirios en aquellos que se encuentran próximos a ella. A este respecto, se alude a una planta tóxica asociada a la brujería: los verdugos de Jane introdujeron una flor de estramonio en su cuerpo para paralizarla, debido a lo cual ella adquirió la capacidad de hacer experimentar a otros sus efectos psicoactivos –comportándose como una mujer-flor venenosa (fig. 7).

3.3. La mujer como misterio

En la primera escena en la que aparecen los dos protagonistas masculinos, la medicina forense es presentada como un proceso de descubrimiento de aquello oculto a simple vista. Como afirma el padre, en condición de maestro: “Everybody has a secret. Some just hide them better than others”. La película entremezcla los códigos del *thriller* con los del fantástico y del terror, introduciendo un *leitmotiv* en la banda sonora que se identifica

³⁹ Bornay, *Las hijas de Lilith*, 61.

⁴⁰ Elaine Showalter, *Sexual Anarchy: Gender and Culture at the Fin de Siècle* (London: Virago, 2010), 188.

⁴¹ Bornay, *Las hijas de Lilith*, 64.

⁴² Susan Sontag, *La enfermedad y sus metáforas y El sida y sus metáforas* (Madrid: Taurus, 1996), 62.



Figura 11. Fotograma de *La autopsia de Jane Doe*. Fuente: cortesía de A Contracorriente Films-IM GLOBAL e IMPOSTOR/42.

con el misterio que rodea al cadáver: *Open Up Your Heart (And Let The Sun Shine In)*, una canción antigua que suena en la radio. Este recurso diegético añade capas de complejidad en la relación entre Jane y aquellos que tratan de desvelar sus secretos, sacando a la luz sus propias miserias. La letra incide en la necesidad de abrir el corazón, dejar penetrar la luz del sol en el interior y expulsar la tristeza, lo que enlaza con el personaje de Tommy, cuya esposa, apodada cariñosamente “Ray” (por “rayo de sol”), se suicidó. Ello produce un paralelismo entre la suicida (aparentemente feliz pero devastada por dentro) y Jane, que en cierta medida puede ampliarse a todas las mujeres, que ocultan su verdadero sentir bajo un aspecto irreprochable (uso del maquillaje y de la vestimenta como máscara).

La película también confronta el método cartesiano de la autopsia con un misterio incognoscible por su calidad sobrenatural. Según Creed, el estereotipo cinematográfico de la bruja se caracteriza por

unsettle boundaries between the rational and irrational, symbolic and imaginary. Her evil powers are seen as part of her ‘feminine’ nature; she is closer to nature than man and can control forces in nature such as tempests, hurricanes and storms [...]. The witch is also associated with a range of abject things: filth, decay, spiders, bats, cobwebs, brews, potions and even cannibalism⁴³.

Además de su vinculación con las moscas, Jane parece dominar el clima, aunque al final se sabrá que la tormenta que impide a los protagonistas salir de la morgue es fruto de un estado alucinatorio (ver apartado 3.2). A este respecto, Merchant desarrolla la asociación simbólica que se produce en la Edad Moderna –período en el que se ubican los juicios de Salem, que resulta ser el más activo en cuanto a persecución de las brujas y, en consecuencia, el más fértil en cuanto a su iconografía⁴⁴— entre la naturaleza salvaje (que debe ser domada) y la femineidad⁴⁵. La metáfora de la bruja condensa los temores hacia el caos, la vulneración de las leyes natura-

les y la subversión de las jerarquías, lo que justifica su sometimiento por una violencia implacable.

De la dicotomía ciencia/magia se extiende una red de oposiciones que enfatizan la construcción de la imagen femenina desde la diferencia radical: masculino/femenino, razón/instinto, cultura/naturaleza, pensamiento/sentimiento, espíritu/materia, mente/cuerpo, etc. Este tratamiento remite iconográficamente a lo que Pedraza denomina “corriente de abyección del cuerpo de la Mujer como carne de morgue y de quirófano”⁴⁶ que se produjo en el XIX, citando como ejemplos *Estudio de una mujer muerta* (1885) de Albert von Keller y *Una autopsia o Anatomía del corazón* (1890) de Enrique Simonet⁴⁷. Este último fue conocido popularmente como *¡Y tenía corazón!*, título moralizante que explicitaba las tensiones presentes en el cuadro (el anciano sabio abanderado de la ciencia y la mujer como objeto de estudio, una “estatua de carne”⁴⁸ que guarda en su interior los enigmas de la naturaleza femenina) y la posible identificación de la muerta con una prostituta, insinuada por la cabellera suelta de color rojizo (fig. 12).

Una autopsia desarrollaba un motivo artístico de la segunda mitad del XIX que tomaba como protagonistas a médicos que, desde la autoridad que les proporcionaba su profesión y su edad avanzada, contemplaban los cuerpos desnudos o semidesnudos de jóvenes muertas o inconscientes⁴⁹, caso de *El anatomista* de Gabriel von Max (fig. 13), que condensa toda una tradición pictórica en la que “los hombres actúan y las mujeres aparecen”⁵⁰. Dijkstra relaciona este afán con el gusto decimonónico por la inválida o enferma como el paradigma de la mujer ideal, que debía asumir la debilidad considerada consustancial a su sexo no solo resignadamente, sino como señal de distinción social y de virtud⁵¹.

⁴³ Barbara Creed, *The Monstrous-Feminine: Film, Feminism, Psychoanalysis* (New York: Routledge, 1993), 76.

⁴⁴ Eco, *Historia de la fealdad*, 205-207.

⁴⁵ Carolyn Merchant, *The Death of Nature: Women, Ecology and the Scientific Revolution* (New York: HarperOne, 1990), 127.

⁴⁶ Pilar Pedraza, *Espectra. Descenso a las criptas de la literatura y el cine* (Madrid: Valdemar, 2004), 335.

⁴⁷ Barbara Kruger se apropió de esta imagen para su obra *Untitled (No Radio)* de 1988.

⁴⁸ Tal es el calificativo que recibe en la revista *La Ilustración Ibérica* (12 de enero de 1895), recogido en Lou Charon-Deutsch, *Fictions of the Feminine in the Nineteenth-Century Spanish Press* (University Park: Pennsylvania State University Press, 1999), 243.

⁴⁹ Javier Moscoso, *Historia cultural del dolor* (Madrid: Taurus, 2011), 151-153.

⁵⁰ John Berger, *Modos de ver* (Barcelona: Gustavo Gili, 2000), 55.

⁵¹ Dijkstra, *Ídolos de perversidad*, 28.



Figura 12. *Una autopsia o Anatomía del corazón* (1890) de Enrique Simonet. Museo de Málaga. Fuente: Wikimedia Commons. https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Enrique_Simonet_-_La_autopsia_1890.jpg



Figura 13. *El anatomista* (1869) de Gabriel Cornelius von Max. Neue Pinakothek. Fuente: Wikimedia Commons. https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Gabriel_von_Max_Der_Anatom.jpg

3.4. La mujer fatal como mujer antinatural

Como opuesta a la mujer natural entendida como esposa y madre, la mujer fatal reniega de las características que se suponen asociadas a su sexo, aspecto que en la película se remarca mediante una visión distorsionada de la maternidad. Jane es una madre oscura que, además de acarrear la muerte allá donde es llevado su cuerpo (primero en la casa del prólogo y después en la morgue,

aunque se presuponen más escenarios en el pasado y en el futuro), posee la capacidad de dar vida a los cadáveres de la morgue.

Su personaje guarda similitudes con Lilith, amante del Diablo (como las brujas) y madre de seres demoníacos. Esta diablesa es representada como un ser insidioso que penetra en los hogares sembrando el desorden (seduciendo a los hombres en calidad de súcubo) y la muerte, especialmente de los niños. En su faceta como

Lilith, Jane también subvierte el orden cotidiano y familiar: el padre se ve obligado a acabar con el recuerdo de su esposa muerta sacrificando a su gato y mata a la novia de su hijo por error⁵², mientras que su hijo le da muerte a él para acabar con su sufrimiento. Su influjo hace aparecer una silueta (aparentemente masculina, quizá uno de sus vástagos zombificados) acechante en el espejo de la morgue, no reflejada en él, sino mirando desde su interior (fig. 14). Este tratamiento del espejo como conexión con otro plano de la realidad, seguramente infernal, recuerda a las leyendas en las que Lilith emplea este objeto como puerta de entrada a nuestro mundo⁵³.



Figura 14. Fotograma de *La autopsia de Jane Doe* (detalle). Fuente: cortesía de A Contracorriente Films-IM GLOBAL e IMPOSTOR/42.

La visión terrorífica de la maternidad es uno de los aspectos que según Creed componen la monstruosidad femenina en el cine de terror, siendo el otro la actividad sexual castradora que encuentra uno de sus principales ejemplos en la imagen de la *vagina dentata*⁵⁴. No obstante, lo habitual es que los diversos aspectos de la monstruosidad femenina se fusionen formando parte de un todo: “the horrifying image of woman as archaic mother, phallic woman, castrated body and castrating parent”⁵⁵. La película incide en las atrocidades cometidas por sus verdugos para castrarla simbólicamente mediante dos procedimientos: cortando su lengua y dañando sus genitales. La vinculación entre la mujer fatal, los temores atávicos relativos a la castración y las fanta-

sías de dominio resulta evidente en las asociaciones entre la monstruosidad femenina y seres mitológicos devoradores de hombres, motivados por despecho, por venganza y/o por su misma naturaleza depredadora. Puede trazarse cierta relación con productos como *Harpya* (Raoul Servais, 1979) y *Jenifer* (Dario Argento, 2005), en los que monstruos femeninos se hacen pasar por víctimas alimentándose del paternalismo y, cuando su engaño ha sido descubierto, sustituyen a sus antiguos protectores por otros nuevos en un ciclo infinito de parasitismo físico y/o psíquico.

Los discursos científicos paternalistas del siglo XIX reciclaron la misoginia histórica en términos de bioesexismo afirmando la inferioridad física y mental de la mujer y situándola por ello en la posición subordinada que entendían que le correspondía por naturaleza, de modo que la subversión del orden establecido vulneraba las mismas leyes naturales al introducir la amenaza de la degeneración y de la involución⁵⁶. En estos discursos la mujer es retratada como un ente extraño y anclado a las fuerzas telúricas que no ha conseguido alcanzar una verdadera individualidad, por lo que podía reducirse fácilmente al mero estereotipo.

En las manifestaciones artístico-literarias, la fascinación por la mujer fatal se amalgamó a menudo con el interés por lo raro, exótico o decadente (pueblos etiquetados como primitivos, civilizaciones orientales, magia negra, espiritismo, mitología pagana, etc.), fomentando la comparación de una estática categoría de mujer con diversas figuras de Otros alterizados e igualmente jerarquizados. Ambos aspectos pueden verse reflejados en la conformación del personaje de Jane, que se ciñe al cliché de la bruja que, poseída por poderes que la sobrepasan, controla o distorsiona la naturaleza y somete a los cadáveres de la morgue a su voluntad para utilizarlos como instrumentos de su venganza. La zombificación puede relacionarse con el vudú, que a su vez conecta con el imaginario de las brujas de Salem mediante la figura de la esclava Tituba⁵⁷.

3.5. Objetualización y sexualización

En la película, la confusión inicial de Jane con una prostituta se vincula explícitamente con la esclavitud sexual (los protagonistas piensan que puede tratarse de una víctima de trata). Sea retratada como víctima o como victimario, la mujer fatal está asociada frecuentemente a la prostitución, por no contar la caracterización histórica de las brujas como concubinas del diablo. La hipersexualización y la comercialización del cuerpo femenino como objeto de placer viene acompañada del estigma, manifestando una misoginia larvada a lo largo de las épocas que se retrotrae a tradiciones judeocristianas construidas sobre “una doble vertiente del mal, siempre encarnado en una figura femenina; una, Eva, es la inductora a este mal, la otra es su misma esencia: es

⁵² El personaje de la novia es presentado igualmente como un elemento disruptivo: una intrusa en la morgue que pretende arrebatar el hijo al padre (sus planes eran que ambos se mudaran lejos de allí, rompiendo la larga tradición del negocio familiar).

⁵³ Sylvia Lenaers Cases, “El espejo como reflejo de los mundos de la enajenación en el arte”, *Herejía y belleza: Revista de estudios culturales sobre el movimiento gótico*, no. 1 (2013): 139-150.

⁵⁴ Creed, *The Monstrous-Feminine*, 107-108.

⁵⁵ Creed, *The Monstrous-Feminine*, 27.

⁵⁶ Dijkstra, *Ídolos de perversidad*, 274-275.

⁵⁷ Sobre las transformaciones étnicas que sufrió este personaje histórico, se recomienda el artículo de Veta Smith Tucker, “Purloined Identity: The Racial Metamorphosis of Tituba of Salem Village”, *Journal of Black Studies* 30, no. 4 (2000): 624-634, <https://doi.org/10.1177/002193470003000408>.

el demonio bajo la doble forma del reptil bíblico y de seductora joven de frágil apariencia⁵⁸.

La representación de la mujer como ser débil y pecaminoso que, haciendo caso omiso de una pretendida subordinación natural, trata de arrastrar al hombre al barro correlaciona con el culto a la virginidad, a la pasividad y a la invalidez que convierten a la mujer en un ángel capaz de trascender su propia carnalidad. El motivo artístico decimonónico de la mujer muerta plasma una dualidad (fig. 15) que va desde “la abnegación femenina [...] hacia una preocupación necrófila sobre el potencial erótico de la mujer cuando esta se encontraba en un estado de pasividad virtualmente garantizada”⁵⁹.

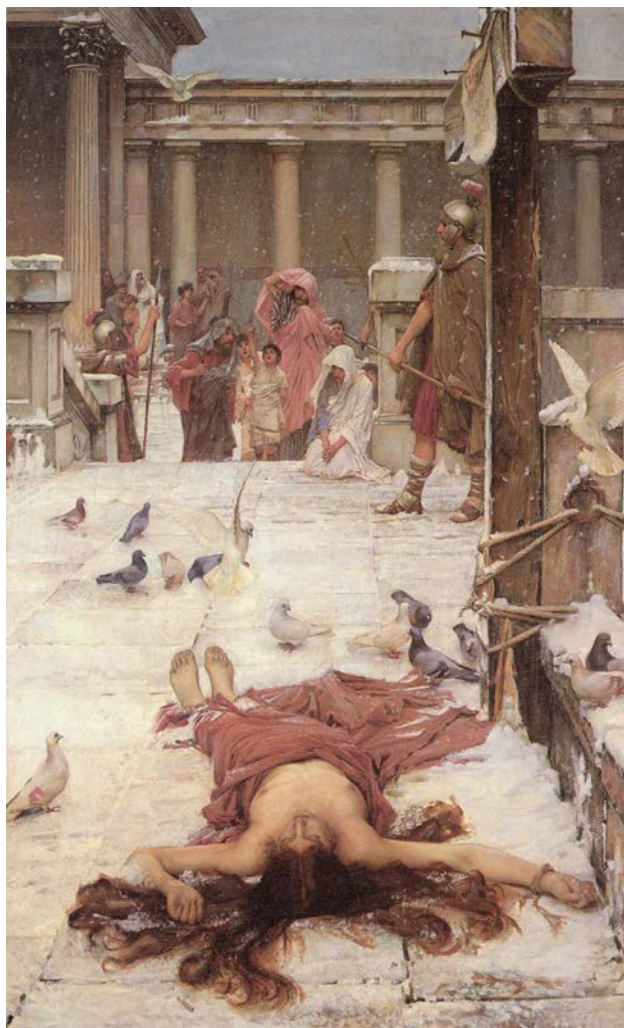


Figura 15. *Santa Eulalia* (1885) de John William Waterhouse. Tate Britain. Wikimedia Commons.

https://commons.wikimedia.org/wiki/File:John_William_Waterhouse_-_Saint_Eulalia_-_1885.jpg

4. La mirada diseccionadora y el motivo del cadáver femenino

Las primeras teorías feministas y de género (del arte, filmicas, de los medios de comunicación, etc.) así como las artistas y creadoras en general pusieron el foco en

las políticas patriarcales de la mirada y del cuerpo como productoras de cánones de belleza, de modelos sociales y en definitiva de significados, de manera que la apropiación de la propia imagen y la elaboración de un lenguaje propio eran fundamentales para la emancipación femenina. Ello redundó en una concepción de la femineidad como carencia: “Ser mujer es, sobre todo, no tener lenguaje propio ni mirada propia y, si como dice Lacan, ‘no hay cuerpo sin lenguaje’, vivir con un cuerpo prestado, que en realidad no nos pertenece”⁶⁰.

En el cine, el establecimiento de analogías entre la cámara y la mirada patriarcal y heteronormativa, que definía a la mujer como objeto de contemplación y al hombre como sujeto y espectador activo, vino a menudo acompañado de la utilización política de planteamientos psicoanalíticos. Mulvey planteó el cine como una maquinaria ideológica que perpetuaba la subordinación femenina mediante la apropiación del discurso, convirtiendo en dominante un modelo de placer masculino radicado en el *voyeurismo* (que encuentra placer en someter sádicamente a la mujer: controlándola, culpabilizándola, castigándola, redimiéndola, etc.) y la escopofilia fetichista (que encuentra placer en convertirla en objeto y espectáculo erótico)⁶¹; el estereotipo de la mujer fatal (seductora, manipuladora, tentadora, encantadora, hechicera) amalgamaba ambos tratamientos, formando parte de un orden simbólico falocéntrico edificado, en última instancia, sobre el miedo a la castración. Muchas de estas teorías no observaban el psicoanálisis como paradigma válido para explicar el psiquismo humano, pero consideraban que podía ofrecer herramientas eficaces para analizar los mecanismos psicosociales del patriarcado históricamente situado del que procedía. Kaplan afirmó su pertinencia para analizar la socialización de las mujeres en las sociedades capitalistas contemporáneas en tanto “discourse that justifies woman’s position as silent, absent, marginal”⁶². “The ‘gaze’ [...] is a key element in the construction of modern subjectivity, filtering ways of understanding and ordering the surrounding world” que no deben ser entendidos al margen del contexto sociohistórico⁶³.

Los motivos de la autopsia y del cadáver femenino funcionan como metáforas de la mirada androcéntrica que construye los modelos de femineidad acomodando el mismo cuerpo a lo que se entiende como mujer y enfatizando los procesos de invisibilización y de victimización y las dinámicas de dominio/subordinación inherentes al poder de la representación. Mediante la analogía con la cámara, la autopsia puede verse como una violación simbólica en la que la penetración en el interior del cuerpo femenino, el desvelamiento de sus secretos más íntimos, evidencia lo violento de todo el proceso a través de la capacidad de cosificar, lacerar y

⁶⁰ Estrella de Diego, “Figuras de la diferencia”, en *Historia de las ideas estéticas y de las teorías artísticas contemporáneas-Vol. II*, ed. Valeriano Bozal (Madrid: Visor, 1999), 447-448.

⁶¹ Laura Mulvey, “Placer visual y cine narrativo”, en *Arte después de la modernidad. Nuevos planteamientos en torno a la representación*, ed. Brian Wallis (Madrid: Akal, 2001), 372.

⁶² E. Ann Kaplan, *Women & Film: Both Sides of the Camera* (London/ New York: Routledge, 1988), 85.

⁶³ Laura Mulvey, “Unmasking the Gaze: some Thoughts on New Feminist Film Theory and History”, *Lectora: revista de dones i textualitat*, no. 7 (2001): 5.

⁵⁸ Bornay, *Las hijas de Lilith*, 34.

⁵⁹ Dijkstra, *Ídolos de perversidad*, 58.

herir. En esta interpretación, la película se acerca a los códigos del *rape & revenge* al otorgar protagonismo a la venganza de la mujer, convertida simultáneamente en víctima y victimario. No obstante, Jane no llega a ser elevada a la categoría de sujeto, sino que es representada como una fuerza destructiva e irracional cuya capacidad para devolver la mirada se convierte en un motivo de terror (fig. 16). Weinrichter destaca la insolencia como la principal cualidad de la mujer fatal cinematográfica: la mirada del esclavo que osa mirar a los ojos del amo o de la criatura que desafía a su creador y cuya interpelación resulta “insoportable, como siempre que un ‘cuerpo’ cosificado se sale de su papel y nos devuelve la mirada”⁶⁴. En el caso de Jane su carácter de objeto se exagera más si cabe al estar constreñida dentro de un cadáver, hiperbolizando el “cierre” que según Bourdieu caracteriza al cuerpo femenino como construcción⁶⁵ —ya que el orden social androcéntrico “se aplica a todas las cosas del mundo, y en primer lugar al *cuerpo en sí*, en su realidad biológica”⁶⁶. La iconografía de la mujer fatal, que incide en lo malvado como la distorsión de lo natural, ejemplifica un mecanismo de dominación especialmente eficaz que se basa en la naturalización de lo normativo; es por ello que para combatir las violencias simbólicas ejercidas hacia las mujeres es preciso “denunciar los procesos responsables de la transformación de la historia en naturaleza, y de la arbitrariedad cultural en natural”⁶⁷.

La autopsia implica una progresiva apertura de todos esos cierres que inicialmente pasaban desapercibidos a la vez que un desvelamiento de los mecanismos de opresión destinados a desactivar el potencial femenino por medio de la manipulación (mutilación) corporal: fractura de articulaciones, lengua cortada, sexo lacerao, cintura estrechada artificialmente por el uso del corsé. Este último elemento ejemplifica la difusa fron-

tera entre la violencia física y la simbólica: no solamente está destinado a modelar la anatomía femenina creando una forma deseada según los estándares vigentes, sino que también contribuye a un amoldamiento social (limitación de movimiento, imposibilidad de efectuar determinadas tareas físicas, problemas de salud, mareos y ahogos, etc.). Como explica Mays, los corsés usados en las colonias norteamericanas iban encaminados a modelar una pose erguida, estrechar la cintura y aplanar el busto, sin llegar a los excesos del corsé de avispa o de reloj de arena característico del siglo XIX⁶⁸. Pero también restringían el movimiento, por lo que eran un marcador de estatus de las clases pudientes formando parte del ideal de belleza colonial junto con la blancura de la piel, ya que “darker complexions were associated with manual labor, or perhaps mixed bloodlines”⁶⁹. La deformación provocada por esta prenda es uno de los indicios que vinculan a Jane con la época de los juicios de Salem, si bien su anacronía no impide trazar conexiones con el presente por medio de la mención a la trata de mujeres como pervivencia de la esclavitud en nuestro tiempo y epítome de la subordinación y cosificación femeninas.

En el filme, la presencia de símbolos inscritos en el interior del cadáver pone énfasis en la cualidad del cuerpo femenino como texto escrito e interpretado por otros (masculinos: en primer lugar, por sus torturadores y, posteriormente, por los encargados de la autopsia); como señala Lopes, esta idea de la primacía de discurso masculino es reforzada por la doble mudez del personaje de Jane (debida a su lengua cortada y a su estado de muerte aparente) que además es replicada mediante la introducción del personaje de la anciana muerta resucitada que trata de gritar a pesar de tener la boca cosida⁷⁰. Son los personajes masculinos los que deciden que esta mujer sin nombre es una víctima, un victimario o ambas



Figura 16. Fotograma de *La autopsia de Jane Doe*. Fuente: cortesía de A Contracorriente Films-IM GLOBAL e IMPOSTOR/42.

⁶⁴ Weinrichter, “La *femme noire* y otras chicas malas: una bonita fachada con un precipicio detrás”, 407.

⁶⁵ Pierre Bourdieu, *La dominación masculina* (Barcelona: Anagrama, 2003), 29.

⁶⁶ Bourdieu, *La dominación masculina*, 22.

⁶⁷ Bourdieu, *La dominación masculina*, 12.

⁶⁸ Dorothy A. Mays, *Women in Early America: Struggle, Survival, and Freedom in a New World* (Santa Barbara: ABC Clio, 2004), 49-50.

⁶⁹ Mays, *Women in Early America*, 50.

⁷⁰ Elisabete Lopes, “Edgar Allan Poe’s Gothic Revisited in André Øvredal’s *The Autopsy of Jane Doe*” (documento presentado en 39th Conference of the Portuguese Association for Anglo-American Studies, Universidade de Évora, Évora, 26-28 de abril de 2018), 7, <http://hdl.handle.net/10400.26/32159>.

cosas a la vez, pero de ella no sabemos nada, si bien esto no aniquila por completo su capacidad de resistencia: Lopes apunta que Jane podría considerarse la verdadera narradora de la película, ya que como espectadores asistimos a las alucinaciones que provoca⁷¹. A pesar de su sumisión total, llega a dominar la situación, ocasionando en los demás el mismo dolor que ella siente.

No obstante, la agencia del personaje femenino cobra un carácter conflictivo. En la película se afirma explícitamente que sus poderes sobrenaturales (quizá diabólicos) son producto del ritual fanático al que fue sometida, de manera que fueron los hombres temerosos de la sexualidad femenina los que crearon literalmente a las brujas, los que les insuflaron un poder del que antes carecían. El retrato de Jane como la Mujer en mayúsculas, como un objeto que puede ser admirado pero también temido, como una fuerza desatada de venganza, implica además el borrado de la individualidad de la mujer concreta que una vez fue. Como sus verdugos, los protagonistas que perpetran la autopsia ejercen igualmente de Pigmaliones creando el relato de lo que supuestamente le ocurrió a Jane. En concreto, es el personaje del padre el que establece que no es bruja por voluntad propia, sino por imposición, afirmando que inicialmente se trató de una mártir inocente. Además de paradójica, esta interpretación redundante en su victimización, al negarle la posibilidad de optar voluntariamente por erigirse como villana como estrategia de resistencia contra la opresión. Esta visión paternalista y colonial del Otro incide en su carácter subordinado e inofensivo, de forma que su rebelión resulta impensable y solamente puede suceder cuando la irrupción de lo sobrenatural arrebatada a la víctima sus últimos resquicios de humanidad (porque aceptar su capacidad de agencia implicaría un trato igualitario al considerarla un oponente válido). Sin embargo, la película no termina de inclinarse por esta versión jugando con la ambigüedad: rechaza los intentos del protagonista por neutralizarla y se decide en su resolución final por la imagen de una Jane triunfante que sigue expandiendo su influjo maligno fuera de los márgenes de la morgue.

6. Fuentes y referencias bibliográficas

- Altman, Rick. *Los géneros cinematográficos*. Barcelona: Paidós, 2000.
- Berger, John. *Modos de ver*. Barcelona: Gustavo Gili, 2000.
- Beteta Martín, Yolanda. “De Medusa a Erzsébeth Bathory. La idealización androcéntrica de la perversión femenina y su proyección en el orden simbólico”. En *Impulsando la historia desde la historia de las mujeres*, editado por Pilar Díaz Sánchez, Gloria Franco Rubio y María Jesús Fuente Pérez, 39-48. Huelva: Universidad de Huelva, 2012.
- Bornay, Erika. *Las hijas de Lilith*. Madrid: Cátedra, 1990.
- Bornay, Erika. *La cabellera femenina: un diálogo entre poesía y pintura*. Madrid: Cátedra, 1994.
- Bourdieu, Pierre. *La dominación masculina*. Barcelona: Anagrama, 2003.
- Caillois, Roger. *Imágenes, imágenes... (Sobre los poderes de la imaginación)*. Barcelona: Edhasa, 1970.
- Charnon-Deutsch, Lou. *Fictions of the Feminine in the Nineteenth-Century Spanish Press*. University Park: Pennsylvania State University Press, 1999.
- Clemente-Fernández, M-Dolores. “La figura de la ‘mujer fatal’ como desafío clasificatorio: un ejemplo del poder de la metáfora”. En *XII Congreso virtual sobre Historia de la Mujeres*, editado por Manuel Cabrera Espinosa y Juan Antonio López Cordero, 293-303. Jaén: Asociación de Amigos del Archivo Histórico Diocesano de Jaén, 2020.
- Creed, Barbara. *The Monstrous-Feminine: Film, Feminism, Psychoanalysis*. New York: Routledge, 1993.
- De Diego, Estrella. “Figuras de la diferencia”. En *Historia de las ideas estéticas y de las teorías artísticas contemporáneas-Vol. II*, editado por Valeriano Bozal, 434-454. Madrid: Visor, 1999.

⁷¹ Lopes, “Edgar Allan Poe’s Gothic Revisited in André Øvredal’s *The Autopsy of Jane Doe*”, 7-8.

5. Conclusiones

La autopsia de Jane Doe refleja la misoginia histórica que ha observado a la mujer como una amenaza para un orden establecido construido desde la mirada masculina y que ha expresado sus deseos, ansiedades y temores mediante la creación de una galería de figuras que encarnan diversos modelos de femineidad ideal y monstruosa. En su tratamiento iconográfico, el personaje fílmico de la mujer muerta toma prestados cánones propios de la mujer fatal, un estereotipo que privilegia su cualidad de objeto de carne erotizado y al mismo tiempo vilipendiado por su sexualidad. De esta manera, su figura condensa buena parte de las contradicciones y tensiones de este estereotipo, como el contraste entre la belleza exterior y la fealdad interior, el engaño de las apariencias y la fijación a la esfera material (fruto de la persistencia del esencialismo en las representaciones de las mujeres, que focalizan la diferencia en los aspectos categorizados como biológicos y que insisten en la necesidad de controlar el cuerpo femenino).

El cadáver de Jane Doe, impoluto como una estatua de mármol, constituye el paradigma de la mujer desactivada que guarda en su interior las violencias reales y simbólicas sufridas por todas las mujeres a causa de su género. Tal extensión viene corroborada por las menciones al personaje de la madre suicida y las inclusiones del personaje de la anciana muerta con los labios y los ojos cosidos y de Emma, cuya muerte accidental (producida solo en apariencia, porque se da a entender que ha sido una alucinación) oculta un conflicto dramático inserto en la estructura que remite al cliché de la novia intrusa que desestabiliza la institución familiar. Bajo este prisma, la película reproduce las muchas derrotas que sufren las mujeres a causa de la lucha patriarcal contra su propia construcción de la Mujer, aunque al mismo tiempo evidencia un punto de vista masculino que juega con la ambigua mezcla entre lo atractivo y lo perverso, perpetuando la imagen generizada del mal a través de una concepción de la brujería esencialmente femenina.

- Dijkstra, Bram. *Ídolos de perversidad: La imagen de la mujer en la cultura de fin de siglo*. Madrid: Debate, 1994.
- Dijkstra, Bram. *Evil Sisters: The Threat of Female Sexuality and the Cult of Manhood*. New York: Knopf, 1996.
- Douglas, Mary. *Pureza y peligro. Un análisis de los conceptos de contaminación y tabú*. Madrid: Siglo XXI, 1991.
- Eco, Umberto. *Historia de la belleza*. Barcelona: Debolsillo, 2010.
- Eco, Umberto. *Historia de la fealdad*. Barcelona: Lumen, 2007.
- García Mahiques, Rafael. *Iconografía e iconología. Volumen 2. Cuestiones de método*. Madrid: Encuentro, 2009.
- González Requena, Jesús. *Clásico, manierista, postclásico: los modos del relato en el cine de Hollywood*. Valladolid: Castilla, 2007.
- Hidalgo-Marí, Tatiana. "El resurgir de la mujer fatal en publicidad: la reinención de un mito". *Cuestiones de género: de la igualdad y la diferencia*, no. 10 (2015): 394-418. <https://doi.org/10.18002/cg.v0i10.1519>.
- Kaplan, E. Ann. *Women & Film: Both Sides of the Camera*. London/New York: Routledge, 1988.
- Lenaers Cases, Sylvia. "El espejo como reflejo de los mundos de la enajenación en el arte". *Herejía y belleza: Revista de estudios culturales sobre el movimiento gótico*, no. 1 (2013): 139-150.
- Lopes, Elisabete. "Edgar Allan Poe's Gothic Revisited in André Øvredal's *The Autopsy of Jane Doe*". Documento presentado en la 39th Conference of the Portuguese Association for Anglo-American Studies, Universidade de Évora, Évora, 26-28 de abril de 2018. <http://hdl.handle.net/10400.26/32159>.
- Martín Núñez, Marta, y Javier Marzal Felici. "Intervenciones digitales en la fotografía de moda: ficciones de la representación del cuerpo femenino". En *La mirada mecánica. 17 ensayos sobre la imagen*, editado por Juan Carlos Alfeo Álvarez y Luis Deltell Escolar, 63-87. Madrid: Fragua, 2016.
- Mays, Dorothy A. *Women in Early America: Struggle, Survival, and Freedom in a New World*. Santa Barbara: ABC-CLIO, 2004.
- Merchant, Carolyn. *The Death of Nature: Women, Ecology and the Scientific Revolution*. New York: HarperOne, 1990.
- Moscoso, Javier. *Historia cultural del dolor*. Madrid: Taurus, 2011.
- Mulvey, Laura. "Placer visual y cine narrativo". En *Arte después de la modernidad. Nuevos planteamientos en torno a la representación*, editado por Brian Wallis, 365-378. Madrid: Akal, 2001.
- Mulvey, Laura. "Unmasking the Gaze: Some Thoughts on New Feminist Film Theory and History". *Lectora: revista de dones i textualitat*, no. 7 (2001): 5-14.
- Nieto, Omar. *Teoría general de lo fantástico. Del fantástico clásico al posmoderno*. México D.F.: Universidad Autónoma de la Ciudad de México, 2015.
- Panofsky, Erwin. "Style and Medium in the Motion Pictures". En *Three Essays on Style*, editado por Irving Lavin, 91-128. Cambridge/London: MIT Press, 1995.
- Pedraza, Pilar. "El anciano y la vieja: carne de Dios, carne del Diablo". En *El desnudo en el Museo del Prado*, coordinado por Fundación Amigos del Museo del Prado, 193-214. Barcelona: Galaxia Gutenberg/Círculo de Lectores, 1998.
- Pedraza, Pilar. *Espectra. Descenso a las criptas de la literatura y el cine*. Madrid: Valdemar, 2004.
- Rosenkranz, Karl. *Estética de lo feo*. Madrid: Julio Ollero, 1992.
- Tucker, Veta Smith. "Purloined Identity: The Racial Metamorphosis of Tituba of Salem Village". *Journal of Black Studies* 30, no. 4 (2000): 624-634. <https://doi.org/10.1177/002193470003000408>.
- Showalter, Elaine. *Sexual Anarchy: Gender and Culture at the Fin de Siècle*. London: Virago, 2010.
- Sontag, Susan. *La enfermedad y sus metáforas y El sida y sus metáforas*. Madrid: Taurus, 1996.
- Studlar, Gaylyn. "Theda Bara: Orientalism, Sexual Anarchy, and the Jewish star". En *Flickers of Desire: Movie Stars of the 1910s*, editado por Jennifer M. Bean, 113-136. New Brunswick/New Jersey/London: Rutgers University Press, 2011.
- Walker, Alexander. *El sacrificio del celuloide*. Barcelona: Anagrama, 1972.
- Weinrichter, Antonio. "La femme noire y otras chicas malas: una bonita fachada con un precipicio detrás". En *Imágenes del mal. Ensayos de cine, filosofía y literatura sobre la maldad*, coordinado por Vicente Domínguez, 403-424. Madrid: Valdemar, 2003.
- Williams, Raymond. *Palabras clave. Un vocabulario de la cultura y la sociedad*. Buenos Aires: Nueva Visión, 2003.