

Nosferatu. Revista de cine (Donostia Kultura)

Título:
LA BUENA CHICA MALA, LA MALA CHICA BUENA

Autor/es:
Eduardo Haro Tecglen

Citar como:
Eduardo Haro Tecglen (1997). LA BUENA CHICA MALA, LA MALA CHICA BUENA.
Nosferatu. Revista de cine. (23).

Documento descargado de:
<http://hdl.handle.net/10251/41018>

Copyright:
Reserva de todos los derechos (NO CC)

La digitalización de este artículo se enmarca dentro del proyecto "Estudio y análisis para el desarrollo de una red de conocimiento sobre estudios fílmicos a través de plataformas web 2.0", financiado por el Plan Nacional de I+D+i del Ministerio de Economía y Competitividad del Gobierno de España (código HAR2010-18648), con el apoyo de Biblioteca y Documentación Científica y del Área de Sistemas de Información y Comunicaciones (ASIC) del Vicerrectorado de las Tecnologías de la Información y de las Comunicaciones de la Universitat Politècnica de València.

Entidades colaboradoras:



donostiakultura.com

En los felices tiempos anteriores al feminismo, el niño sentía un irremediable impulso por redimir y liberar a las mujeres. Para ello necesitaba que las mujeres fueran considerablemente desgraciadas. Ese impulso es ancestral y conocido y, en otros tiempos llevó a muchos hombres a morir abrasados por el fuego nasal de los dragones porque sólo se recordó a los cuatro o cinco que consiguieron liberar cautivas; pero nunca más se habló de lo que les sucedió después con ellas y aún, al recordarles pasado el tiempo, las nuevas gentes pretenden que su trabajo no fue cierto.

Muchos otros niños debieron sentir lo mismo porque en las postales que llamábamos picantes o verdes (en realidad, sentimentales) que vendían hombrecillos a la puerta del colegio, junto al chicle Wrigleys o los blancos y duros garbanzos "torraos", aparecía la mujer desnuda en situación de cautividad. Pasados años y años -y años-, aún tiene el recuerdo de la estampa grisácea de la muchacha argollada en la pared de un calabozo y con un cántaro al lado: ha supuesto siempre que era el agua que acompañaría al pan seco y verdoso de los prisioneros. El recuerdo, ahora conmueve menos al niño envejecido: algo habría hecho aquella mujer.

Cuando el niño se sentaba ante la sábana santa del cine le gustaba ver también a la muchacha cautiva por la vida. Ya en los folletines de debajo de las puertas, ella decía "la vida me ha hecho mala" -cuántas veces se lo oíría decir, luego, a las que estaban detrás de la barra del bar y a algunos otros personajes femeninos de su duro mundo-; no era necesario que estuviera torturada a sangre como la princesa Tarakanova -Annie Vernay, pobrecita mía; el aya era la



La buena chica mala, la mala chica buena

Eduardo Haro Tecglen

Magnani ¡en 1938!- sino, sobre todo, maltratada por la vida y; sin duda, hecha mala por ella. O por ellos.

"Hizo falta más de uno para cambiar mi nombre por el de *Shanghai Lily*". Creo que fue para ella, para la Marlene de *El expreso de Shanghai* (*Shanghai Express*, 19..), que tan gravemente se autografiaba, para quien se inventó la clasificación a la que me estoy refiriendo: la *good-bad-girl*. Iria luego a premiar a Rita Hayworth, también acogida a la China: *La dama de Shanghai* (*The Lady from Shanghai*, 1948): la chica

destruida por Orson Welles -su esposo en la vida a la que llamamos, sin ningún fundamento sólido, real-. Sin embargo, son dos caracteres no sólo distintos, sino opuestos. Es la manera, el orden de utilizar los adjetivos. Marlene, acompañada de otra "mujer mala/buena", Ana May Wong -¡cómo amé a esa china, pequeña y desgraciada, atormentada por Fu Manchú/Warner Oland!- es aquella a la que los hombres han envilecido, han lanzado a la mala vida de la "costera", o *coaster*, viajando de arriba abajo de la costa de Asia; por cuyos mares irá Jean Harlow; o por los mares del Sur,

Gilda



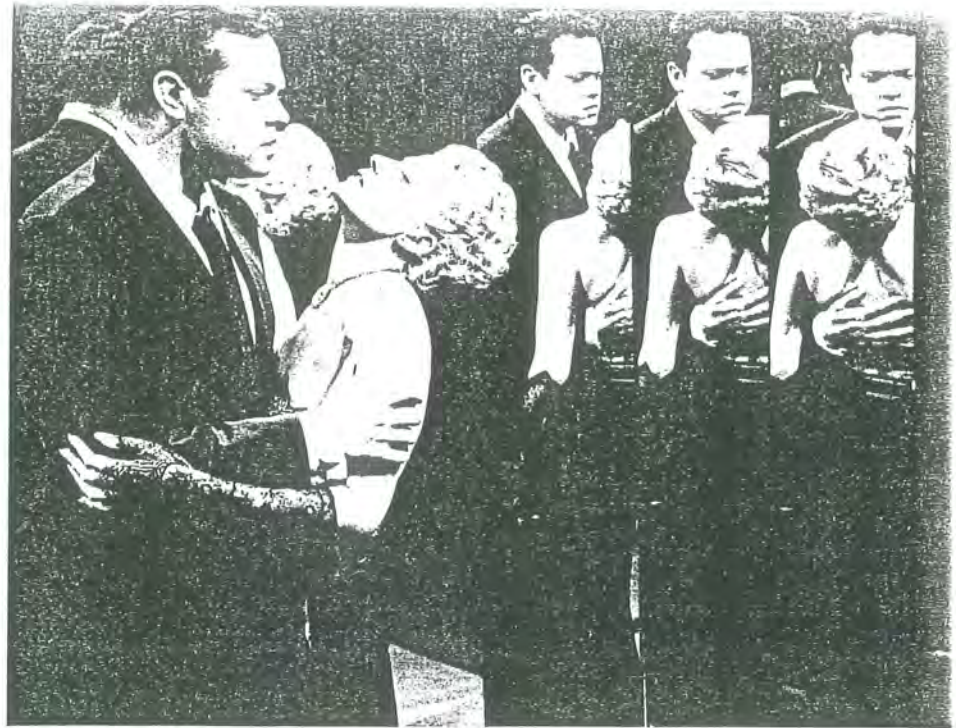
de isla en isla, la misma Marlene. Son mujeres de paso, no pueden hacer nido, tienen que irse cuando son demasiado conocidas; como la Barbara Stanwyck de algún *saloon* tiene también que saltar de diligencia en diligencia. O de isla en isla.

Se las supone -la suposición es puritana siempre, como la sospecha- naturalmente malas: pero a las que un sobresalto de conciencia, o un puro accidente, revelan como buenas. En el fondo. Serían, más bien, la forma *bad-good-girl*. La inversión de los adjetivos primarios -bueno y malo eran la esencia del cine, y todavía este juego se mantiene, y cada uno lo traslada como puede al fútbol, a la política, a los compañeros: al amor- da a Rita, dama de Shanghai, la solución contraria: ella es buena y, de pronto, revela su maldad. Ah, pero Orson Welles la mata. Entre espejos. La mata a ella y mata, sobre todo, a Gilda, de quien había que compadecerse, tan mala y tan buena, tan abofeteada, tan censurada, tan entintada en los carteles de los cines por los chicos pilaristas. Lo que aportó Welles al cine de mujeres malas-buenas es que jamás hubo que apiadarse; si se siente cuando se ve a la truhana, esa pequeña humedad, esa cosquilla en la inglecita derecha, que demuestra una piedad básicamente sexual, lo mejor que se puede hacer es huir.

Chaplin no podía evitar la piedad. Chaplin Verdoux, acompañamiento cinematográfico del histórico Dr. Petiot, o de Landrú, acreditados asesinos de mujeres en París, encuentra un día la buena-mala chica: es una joven y bella vagabunda, que agoniza de hambre en la calle. Podría ser su mujer ideal de su momento triunfal: Verdoux quiere probar un veneno nuevo y esta mujercita, que no le va a dar nada en la vida, que no tiene a nadie que la espere ni la busque, podría ser magnífica para su experimento. Lo hubiera sido, de no

sentir piedad por ella: de no escucharla relatar su infortunio, de no escucharla contar cómo su marido murió en el hospital. Y de presenciar el milagro: de entre los harapos de la mendiguita aparece un gato tan desgraciado como ella, tan flaco y tan hambriento. Sin duda Verdoux reconoce a una de las chicas de las películas de Charlot: siente a Charlot dentro de él, que se identifica con la abandonada, y le da dinero. Dinero de las otras mujeres, de las justamente ejecutadas. Y es el principio de su nueva ruina. Pasa el tiempo, y cuando ya no es nadie más que un elegante arruinado, un vagabundo vestido con los residuos de los viejos tiempos, la ve pasar: una dama bien. Como en los tangos, cuando la misma mujer reaparece deslumbrante con su tapado de armiño, apenas le sonríe y, eso sí, le devuelve su limosna. Y su sonrisa. De ahí a la última caída, al descubrimiento, al juicio y a la muerte, todos los pasos están contados. (Lo que nunca le hubiera sucedido a Orson Welles).

La lección de Chaplin en esta película es un poco más larga, si se desea recibir así, y no es más antigua ni muy diferente de la clásica frase de "todas las mujeres son iguales", aunque la ilustre música de Mozart (*Così fan tutte*) o la de Verdi (*Questa o quella...*). Lo que Chaplin, gran amante de mujeres en su vida diaria (no siempre bien descrito por ellas), descubre es que la buena es siempre mala. Especialmente, las mujeres virtuosas. "Devoradoras de hombres y de millones", decía Jacques Siclier, y reproducía un fragmento de Nicole Vedrès sobre el conocimiento rápido de Verdoux al verlas: "Con sólo un vistazo comprende la asombrosa psicología de esas criaturas que viven la misma vida que los hombres, pero no mueren de la misma muerte. A los cincuenta años el marido se hunde de un golpe en el corazón pero la esposa, con la prima del seguro, va a vivir hasta los ochenta años entre el bridge, los clubs y las máscaras de maquillaje de Elizabeth Arden".



La dama de Shanghai

ta años entre el bridge, los clubs y las máscaras de maquillaje de Elizabeth Arden".

La advertencia de Nico le Vedrès era francesa: era hija de una intelectual rusa de París (¿había algo más francés?), traductora de Joyce; y de un bibliotecario. Escritora y directora de cine: lo que veía en esa frase y en esa película era la mujer americana, clara y decididamente americana, y burguesa a la peor manera. Puede ser que Chaplin fuese toda su vida víctima de un mismo espejismo (hasta que conoció a la hija de O'Neill), y que viera siempre en la mujer la falsa amiga que espera tu pensión, tu seguro y tus últimos suspiros, y aún tiene la fuerza de convocarte en el velador tripode del espiritista para ver si confiesas donde hay un cajón secreto con los billetes que guardabas "para un caso" o las cartas de amor de mujeres bien situadas para hacerlas el chantaje.

Pero en **Monsieur Verdoux** (*Monsieur Verdoux*, 1946) Chaplin sería también el buen chico malo, el hombre atento y amoroso que dota a las mujeres de un último amor y de una seguridad futura, de una viudedad de anticuaría en su tienda bien provista, antes de darles el más dulce de los

venenos. Sería inútil ocultar, sólo por la fuerza de aconsonantar este escrito consigo mismo, con su título y con el contexto en que se publica, que el buen chico malo es el mismo personaje con sexo masculino. Cuando se ve cómo, al fin, la unión entre Clark Gable y Jean Harlow se realiza en **Mares de China** (*China Seas*, 1935) -el capitán del barco costero, la costera de mil *cabarets*- frente a la buena sociedad, a la burguesía del dinero, al pensamiento recto y a la vida que hace su viaje más allá de las costas, hay una satisfacción extracinematográfica.

Nota a Orson Welles, citado antes como implacable: ¿no es un buen/mal chico cuando pide a su amigo Joseph Cotten que le mate? ¿No ha podido ser alguien maravilloso cuando Alida Valli le ama más allá de la muerte, e incluso más allá del entierro: no es una demostración de que el traficante de penicilina es más honesto que el simple escritor de novelas policíacas? Quizá sea la muerte al estilo de Zorrilla, o de Tenorio, en ese punto de contricción que salva su alma, la que hace buenos a los malos. La muerte de Edward G. Robinson en **Hampa dorada** (*Little Caesar*, 1930) -"Madre Piadosa, ¿es éste el fin de Rico?"- hace que se le quiera.