

# ERINIA<sup>1</sup> ENMASCARADA: CUANDO SER MUJER ES EL MEJOR INSTRUMENTO DE VENGANZA

Masked Erinys: When Being a  
Woman is the Best Tool for Revenge

Alicia Herraiz Gutiérrez, Ph.D.  
Universidad Isabel I, Burgos, Castilla y León  
Correo electrónico: [alicia.herraiz@ui1.es](mailto:alicia.herraiz@ui1.es)

## Resumen

La tendencia a representar a la mujer como un objeto pasivo se mantiene incluso en el género del suspenso, en el cual existe la expectativa de que la mujer que no cumple el arquetipo de *femme fatale* es inmediatamente inofensiva. De aquí surge la posibilidad de instrumentalizar esa aparente pasividad ocultando la verdadera agencia femenina hasta el momento de la agnición en el que se revela una identidad activa y vengativa. En este ensayo se estudian dos ejemplos audiovisuales, las películas de Oriol Paulo *El cuerpo* (2012) y *Contratiempo* (2016). En ambos casos, una mujer ejecuta una venganza ocultando su identidad y pasando desapercibida como posible amenaza tanto para el resto de los personajes como para el público.

*Palabras clave:* agnición, personajes femeninos, identidad, *hamartia*, venganza

## Abstract

The thriller genre maintains the all-too-common tendency to represent female characters as passive objects. The expectation is that women who do not fulfill the *femme fatale* archetype are naturally harmless. Thus, it

---

<sup>1</sup> También llamadas Furias o Euménides, en la mitología griega las Erinias son figuras femeninas que persiguen al culpable de un crimen hasta alcanzar la venganza.

arises the possibility of instrumentalizing this apparent passivity by hiding the true female agency until the moment of anagnorisis when the true re-vengeing identity is revealed. This paper studies two audiovisual examples, Oriol Paulo' films, *The Body* (2012) and *The Invisible Guest* (2016). Both cases show a woman executing her revenge by hiding her identity and going unnoticed by the rest of the characters and the audience.

*Keywords:* anagnorisis, female characters, identity, *hamartia*, revenge

*Recibido:* 6 de junio de 2021. *Aceptado:* 22 de septiembre de 2022.

En la esencia del «suspense» –trátese de obras literarias o cinematográficas– se encuentra una adivinanza permanente sobre lo que es, lo que parece y lo que ocurrirá. Envuelta en este misterio, la misma noción de suspense escapa a una definición clara y absoluta. Se trata de un género narrativo y, por lo tanto, una forma de contar una historia que se escabulle por un callejón oscuro.

El propósito de este ensayo es examinar de qué manera interactúa la narración del suspense con los personajes femeninos, especialmente cuando se trata de historias en las que se desarrolla el motivo de la venganza. Se proponen dos casos de largometrajes, *El cuerpo* (2012) y *Contratiempo* (2016), ambos de Oriol Paulo (Barcelona, España, 1975), en los que la presencia femenina es instrumentalizada por la narración del suspense construyendo un juego de identidad ocultada y revelada en el momento climático.

Sea como mecanismo narrativo o como género, el suspense puede entenderse como un texto «caracterizado por plantear situaciones de tensión y provocar en el espectador temor ante la creación de expectativas sobre acontecimientos futuros que sugieren que algún mal pueda acaecer a un personaje, especialmente si entre el espectador y dicho personaje hay un cierto grado de empatía» (Prósper Ribes 300). No obstante, según David Bordwell, el suspense consiste en establecer anticipaciones sobre acontecimientos diegéticos venideros (37) sin que necesariamente se trate de predecir un mal. La clave del suspense, como indica Domínguez Cáceres, no está en el posible mal o en el susto pues «si ignoramos que alguien nos sorprenderá, no hay suspense; es sólo un imprevisto sobresalto [...] tenemos que saber que estamos esperando algo, pero no sabemos qué ni

cuándo» (140). Se trata, por lo tanto, de una cadena de predicciones que depende de dos elementos. Por una parte, el espectador debe saber que algo relevante va a ocurrir, lo que lo induce a realizar su pronóstico. Por otra, es preciso que cuente con material para poder hacer su predicción. En ese sentido, para Umberto Eco, la clave de la construcción del suspenso radica en la introducción de «señales textuales destinadas a subrayar que la disyunción que está por aparecer es pertinente» (159). Es decir, el propio texto proporciona y niega información; indica que algo es importante, pero sin revelar para qué. Esto supone que la estructura narrativa (ya sea textual o fílmica) requiere que la información llegue al espectador cuidadosamente filtrada y seleccionada para satisfacer estos requisitos opuestos. A partir de aquí, es tarea del espectador «completar estos vacíos con datos que ya se han dado o, bien, con los aportes de su psique de lo preconocido» (Domínguez Cáceres 139).

Esa es la clave sobre la que descansa el mecanismo de la identidad femenina ocultada y revelada que se analiza aquí: el aporte de lo preconocido por parte del espectador y con el que juega el director para provocar una predicción errónea que conduce a la sorpresa en el desenlace. Para ello, es fundamental estudiar en primer lugar cómo se configura y de dónde nace esa presunción, la cual se relaciona con la representación tradicional de la mujer y con el arquetipo de la *femme fatale*.

## 1. La mujer en el suspenso

La representación femenina en prácticamente todos los ámbitos tiende a ser limitada y superficial. Apenas en los últimos años la tendencia ha cambiado hacia personajes que presentan a la mujer como un individuo y no como un arquetipo que cumple una función<sup>2</sup>. En el caso del cine, es especialmente relevante la visión de Laura Mulvey sobre lo que supone la representación y la visión. Mulvey arguye que en el cine se produce una reducción por la cual la mujer se convierte en mero objeto de contemplación. Sin embargo, la

---

<sup>2</sup> La tendencia se desencadena con el cambio de siglo, aunque el aumento de representación femenina es paulatino. En el intervalo entre 2007 y 2019, el número de protagonistas femeninas se incrementó en un 20%. De manera similar, en el intervalo entre 2007 y 2018, el porcentaje de personajes femeninos con rol parlante aumentó en un 9%. (Ver los reportes de la Annenberg Inclusion Initiative de 2020 y 2022 para más datos). Yang et al. (2020) muestra cómo la presencia femenina en el cine se ha doblado en las primeras décadas del siglo XXI frente a la década anterior.

forma en que se construye el marco y se dirige la mirada hacia el objeto –la mujer, en este caso– resulta más importante para el desarrollo de la narración y de la estética cinematográfica que la propia mujer: “Going far beyond highlighting a woman’s to-be-looked-at-ness, cinema builds the way she is to be looked at into the spectacle itself” (Mulvey *Visual* 241). Esta mirada, además, tiene un componente claramente erótico. Independientemente de la identidad de género y de las preferencias sexuales del espectador, la estructura cinematográfica conduce al público a adoptar un papel masculino y heterosexual que contempla y desea a la mujer que aparece en escena (Mulvey *Visual* 268). Así, “the pleasure of looking absorbs pre-existing biological or literal masculinity and femininity. It is gendered and the spectator loses his, and equally her, identity in the erotic dynamic of the film’s way of seeing” (Mulvey *Unmasking* 5).

Lo dicho supone que, por defecto, “in their traditional exhibitionist role women are simultaneously looked at and displayed, with their appearance coded for strong visual and erotic impact” (Mulvey *Visual* 236). Es decir, las mujeres en el cine no son sujetos activos, sino objetos pasivos que han de ser contemplados y cuya característica fundamental es su capacidad de producir admiración estética y deseo. El público está acostumbrado a entrar y participar en esta estructura, lo cual permite que en las películas analizadas en el presente ensayo se juegue con esa tendencia de la audiencia a admirar la figura femenina sin hacerse preguntas sobre ella.

De entre estos maniqués que se suceden –hermosos y pasivos– ante el público, destaca, por encima de todos, el de la *femme fatale*, un arquetipo fundamental en el cine negro que, sin embargo, trasciende ese género para convertirse en figura habitual en todo tipo de historias, desde el terror a la intriga, así como el drama e incluso la *bildungsroman* (Jancovich 133). De hecho, Jasmin Belmar considera la *femme fatale* un mitema que aparece en todo tipo de historias (9).

La *femme fatale* se caracteriza fundamentalmente por su arrogancia y egoísmo (Honey 92). Se trata de una mujer que únicamente mira por sí misma y está dispuesta a todo para conseguir sus fines. No obstante, aquello que la identifica y más sobresale para el público es su enorme energía sexual. Bornay explica que la *femme fatale* es una belleza «turbia, contaminada, perversa» (114) que se asocia con la seducción, voluptuosidad, dominio y vicio (115). Belmar va más allá y habla de «una sexualidad desenfundada» y de las «tentaciones y seducciones que la femme

fatale provoca en el hombre» (9). Ante todo, la *femme fatale* no aparece en un universo aislado, sino que se sitúa en oposición a los hombres de su entorno, convirtiéndose en la perdición de cuantos se cruzan con ella y, sobre todo, en el azote de un hombre concreto que, generalmente, es el protagonista de la narración.

El poder de la *femme fatale* es tal que domina no solo la narración en la que se encuentra, sino también la conversación sobre esa historia. La *femme fatale* es admirada, contemplada, deseada y temida. Se habla sobre ella, se debate, se analiza. ¿Qué hay de los otros personajes femeninos? Nada. No se concibe la idea de que aparezca otra mujer en escena o bien, cuando alguna está presente, no se la recuerda. Ocasionalmente, se dedican unas líneas o una mirada efímera para la dulce, virginal y bobalicona heroína que, con su virtud, contrasta la desenfrenada maldad de la *femme fatale*, pero se trata de algo esporádico. Así, si la *femme fatale* es Rebecca<sup>3</sup> –la mujer que atormenta a su marido incluso desde la tumba–, la *otra mujer* –la segunda señora de Winter– es alguien de quien ni siquiera se conoce el nombre. Ella no importa. Vive para ser víctima y contraparte de la *femme fatale* que todo lo consume.

Si, como bien señala Mulvey, la mujer en el cine se sitúa en un espacio solo para ser observada, la mujer que no es *femme fatale* se encuentra en la sombra. Sin embargo, esa posición en la oscuridad puede convertirse en la clave para moverse secretamente, ocultando su verdadera naturaleza hasta el momento climático en el que se desvela su identidad y, con ello, su motivación y su papel agente en la historia. En el caso del suspenso, la identidad está asociada a la motivación del personaje para llevar a cabo tal o cual conducta y conseguir un objetivo. Dado lo anterior, no reconocer la verdadera identidad sienta las bases para que el espectador realice una prolepsis errónea sobre las acciones presentes y futuras del personaje.

Con todo, las transformaciones sociales del siglo XXI traen consigo un cambio de paradigma en el que los cineastas «emprenden la tarea de desmentir la imagen idealizada y estereotipada que había predominado en los años anteriores» y, en especial, rompen con la «concepción de mujer pasiva, sumisa y sacrificada» (Cabezas Vargas 49). Es decir, si bien el estereotipo

---

<sup>3</sup> Personaje de la novela homónima de Daphne Du Maurier, publicada en 1938 y llevada al cine por Alfred Hitchcock en 1940. En ambos casos, se desconoce el nombre de la protagonista. En la película, el personaje de Joan Fontaine aparece en la lista del elenco como «segunda señora de Winter».

de *femme fatale* todavía se halla presente, la mujer difusa e intrascendente —la única otra opción de representación durante mucho tiempo<sup>4</sup>— está dando paso a un nuevo tipo de mujer, una mujer con más capacidad de agencia. A pesar de lo dicho, la aparición en el cine de esta mujer-sujeto dentro de la galería de mujeres-objeto no es inmediatamente evidente.

En este proceso, es fundamental el desplazamiento del punto de vista (*shift of focus* o *shift of pov*) que se realiza en las películas. Mulvey señala que en el largometraje compiten tres perspectivas: la de la cámara que graba, la del espectador que contempla el producto final y la perspectiva imaginaria del personaje principal (*Visual* 240). Pese a que la perspectiva del espectador que observa el producto acabado debería preponderar sobre las demás, la estructura del cine promueve la adopción del punto de vista del personaje principal, “the concious aim being always to eliminate intrusive camera presence and prevent a distancing awareness in the audience” (Mulvey *Visual* 241). Al impedir que se construya esa distancia, el público mira como mira el personaje protagonista y está sujeto a sus mismos errores de interpretación. En las dos películas que serán analizadas en el presente ensayo, el personaje central —un hombre joven— únicamente ve a las mujeres en función de su accesibilidad sexual. Si la mujer es demasiado mayor o demasiado joven o demasiado esquiva, entonces no merece un segundo vistazo. Incluso cuando la mujer es joven y atractiva, la mirada no va más allá de una rápida ojeada para establecer si se trata de un ser peligroso —la *femme fatale*— o de un dulce cordero. Paradójicamente, pese a que el papel tradicional de la mujer en el cine es ser objeto de contemplación, dicha contemplación es muy superficial. Esto impide el reconocimiento de su verdadera identidad y evita que se dude de sus motivaciones. La mirada masculina, reforzada por la propia estructura del cine y por la tradición que el espectador conoce y trae consigo, construye el muro que oculta una identidad que debería ser evidente.

## 2. *El cuerpo*

El título de este filme resulta especialmente indicado para una reflexión sobre la posición que ocupa la mujer en el cine, reducida a su aspecto físico. *El cuerpo* (España, 2012) es un largometraje de suspenso con toques

---

<sup>4</sup> Richard Hornby (14) considera que los roles femeninos son excesivamente limitados en su calidad y naturaleza, de modo que las actrices se ven constreñidas a una breve serie de arquetipos.

sobrenaturales. La acción comienza en una noche de tormenta, cuando se descubre que el cadáver de una poderosa y acaudalada mujer, Mayka Villaverde, ha desaparecido de la morgue. Su viudo, Álex Ulloa, lejos de estar apenado, se apresura a refugiarse en los brazos de su joven amante, Carla. Pronto se revela al espectador que Mayka era una mujer cruel, aficionada a los juegos perversos. Dado que Álex dependía económicamente de ella, antes que pedir el divorcio, prefirió envenenarla.

Entre tanto, la policía, liderada por el agente Jaime Peña, investiga la desaparición del cuerpo barajando varias hipótesis y sospechando del comportamiento del viudo. Peña tiene ataques de cólera y una conducta temperamental que, según se revela poco a poco, es consecuencia de una tragedia familiar. Diez años antes, un coche chocó con el suyo y se dio a la fuga, por lo que no se pudo conseguir ayuda médica a tiempo y la mujer de Peña falleció, dejándolo viudo y a cargo de la pequeña hija de ambos.

La que debería ser una historia tensa, pero simple, en la que Ulloa trata de convencer a la policía de su inocencia mientras que Peña trabaja para demostrar su culpabilidad, se complica cuando surge una tercera figura. Un desconocido deja crípticos mensajes para Ulloa en los que se hace referencia a su tormentoso matrimonio con Mayka y su relación con Carla. De ser descubiertos, se pondría en duda el papel de apenado viudo que Ulloa se esmera en representar. Sin embargo, esta figura desconocida parece más interesada en burlarse de las mentiras de Ulloa que en facilitar esta información incriminadora a la policía. Dado que Mayka se caracterizaba por sus bromas crueles, Ulloa concluye que su mujer logró, de algún modo, sobrevivir al envenenamiento y ahora utiliza la protección de la muerte aparente para castigarlo tanto a él como a Carla, su joven amante. Esta –en contraste con la pérfida Mayka– se caracteriza por su bondad e integridad pues, a pesar de estar profundamente enamorada de Ulloa, siempre se negó a continuar la relación con un hombre casado para no interferir en su matrimonio. Esta honradez es la que conduce a Ulloa a planificar el asesinato. De igual modo, el miedo a que le ocurra algo a la muchacha empuja a Ulloa a confesar su crimen a la policía con la esperanza de salvar a su amante de su vengativa esposa. Sin embargo, la policía no solo no logra dar con Carla, sino que tampoco hay evidencias de que haya existido nunca.

Peña revela, entonces, a un atónito y aterrado Ulloa, que Mayka está muerta, que Ulloa era el conductor que diez años atrás se estrelló contra

su coche y huyó sin prestarle auxilio y que Eva, la hija de Peña, adoptó el papel de Carla para orquestrar su venganza. Tras escuchar esta confesión, Ulloa sucumbe al veneno que la joven le había administrado horas antes, el mismo que él empleó con Mayka.

La construcción de los dos personajes femeninos –Mayka y Carla– sigue el patrón habitual de las películas del género dado que presenta un personaje que encaja con el modelo de la *femme fatale* –Mayka– en oposición a una muchacha honesta y virtuosa que, a pesar de su relación con el protagonista –un hombre casado–, “is not presented as a home-wrecker” (Jancovich 135). No obstante, Carla es un personaje con más profundidad y oscuridad de lo habitual, algo que no se percibe inmediatamente porque la sexualidad de Mayka –y el peligro potencial que supone por su naturaleza de *femme fatale*– distrae al espectador y le impide vislumbrar la verdad de Carla.

Efectivamente, Mayka encarna a la perfección el prototipo de la *femme fatale*, capaz de convencer tanto a su marido como al público de que puede hostigarlo más allá de la muerte. La primera escena en que vemos a Mayka es un recuerdo del día de su boda, momento en el que le gasta una broma cruel a Ulloa al fingir por un instante que no seguirá adelante con la ceremonia (*El cuerpo* 00:08:43). Su propia hermana dice: «solo ella podía hacer algo así y conseguir que la aplaudiéramos» (*El cuerpo* 00:09:12), quedando establecido el poder que ejerce el personaje sobre cuantos la rodean. Sin embargo, nadie conoce ese poder como su marido, pues Mayka tiene control absoluto sobre su vida. De lo doméstico a lo público, ella gobierna su vestuario (*El cuerpo* 00:39:09) y su trabajo. En una misma escena, le recuerda a Ulloa que su puesto de trabajo como director en una gran empresa farmacéutica depende de ella y, para demostrárselo, finge despedirlo para que no tenga la excusa de estar ocupado y pueda –deba– dedicarle la tarde a ella (*El cuerpo* 00:30:57). En el último tercio de la película, Mayka realiza una nueva broma cuando le pide a Ulloa que firme un contrato de separación de bienes, lo que supondría atarlo permanentemente si quiere mantener su tren de vida: «Quieres tener a todo el mundo a tus pies ¿verdad?» le dice Ulloa, entendiendo bien lo que supone esa redistribución del patrimonio matrimonial. Ella contesta: «a todo el mundo, no. A ti, sí» (*El cuerpo* 01:01:58). Se certifica, entonces, la naturaleza de Mayka como un monstruo que devora y consume a Ulloa en todos los ámbitos.



Establecida la maldad del personaje y su naturaleza de *femme fatale*, su muerte resulta ser el desenlace natural o el destino que aguarda irrevocablemente a este arquetipo. Naomi Segal considera que el mitema de la *femme fatale* no es exclusivamente una figura de terror, sino que nace de una fantasía masculina de la época romántica que permite un asesinato sin culpa (104). Desde esa perspectiva, el feminicidio estaría no solo moral sino legalmente justificado cuando la víctima fuera una mujer malvada. Efectivamente, en *El cuerpo*, el público simpatiza con el protagonista pese a que, al principio del primer tercio del filme, confiesa haber asesinado a su esposa a sangre fría. Aunque se trata de un crimen, nadie se espanta porque Mayka es una *femme fatale* y las mujeres malvadas «merecen» morir. Al respecto, Segal señala que estas mujeres “license violence to them, by suggesting that the motive has originated in them” (104), es decir, son ellas quienes invitan a cometer su propio asesinato.

Si, como indica Mulvey, el espectador adopta la perspectiva de un varón heterosexual junto con el punto de vista del protagonista, entonces resulta fácil que la presencia atractiva y peligrosa de Mayka distraiga hasta el punto de olvidarse de Carla. Ni Ulloa ni el público se cuestionan cómo es posible que una atractiva joven de veinte años se enamore tan perdidamente de un hombre mayor que ella. Tampoco advierten la paradoja moral de que Carla no quiera participar en un adulterio, pero acepte encubrir un asesinato. La devoción de Carla hacia Ulloa no se examina hasta llegado el clímax de la película, cuando el espejismo se desvanece. En cierta medida, el cuerpo protagonista que da el título al largometraje no es el cadáver desaparecido de Mayka, sino el cuerpo de la dulce Carla: un cuerpo deseable, observado y admirado, que oculta la verdadera identidad y las intenciones de su dueña.

Si se examina a Carla con algo más de distancia —esa distancia que Mulvey dice que la estructura fílmica impide adoptar—, resulta fácil identificar elementos que apuntan hacia la verdad. Es Carla quien introduce la idea de que Mayka pueda no estar muerta cuando le pregunta a Ulloa si está seguro de haberla eliminado, a lo que él responde tajante: «Sé lo que he hecho y cómo lo he hecho. Está muerta» (*El cuerpo* 00:14:18). Pero en apenas unas horas diegéticas, Ulloa perderá esa seguridad hasta convencerse de que su mujer ha tomado un neuroléptico y ha fingido su propia muerte solo porque quiere castigar a su marido infiel y asesinar a la amante. La *femme fatale*, ya se sabe, tiene unos celos patológicos (Jan-

covich 141) que justifican que una mujer tan rica y poderosa como Mayka Villaverde se tome todas las molestias que implica fingir su propia muerte en lugar de simplemente divorciarse de su marido, despedirlo de su trabajo y hundirlo bajo el peso de mil pleitos legales.

Uno de los signos que Ulloa encuentra y que le hacen pensar que Mayka está viva y ejecutando una venganza es una tarjeta en la que aparece escrito un mensaje de amor que Carla le envió a Ulloa (*El cuerpo* 00:41:55). Además de la joven, la única persona que podía conocer ese mensaje es Mayka, en el supuesto de que hubiera registrado las pertenencias de su marido. La explicación más razonable es que sea la mujer viva quien ha escrito el mensaje, y no la muerta presuntamente resucitada. Pero ni diegética ni extradiegéticamente se sospecha de Carla en este momento, como tampoco llama la atención que esté preparando el equipaje antes de que Ulloa la llame para decirle que huya del piso porque Mayka pretende acabar con ella (*El cuerpo* 01:17:34). Simplemente, tanto el público como el protagonista aceptan que Carla no está involucrada porque es inofensiva.

La venganza de Peña y Eva –el verdadero nombre de Carla– solo podía ejecutarse una vez que tuvieran la certeza de que Ulloa era el conductor que les arrebató a su esposa y madre respectivamente. Esa certeza llega cuando Ulloa le confiesa a Carla todo su pasado la noche en la que aparentemente logra convencerla de que se quede con él y espere un poco más a que pueda separarse de Mayka de un modo u otro. «Esa noche le conté toda mi vida, le conté cosas que nunca le había contado a nadie. Ninguno de los dos queríamos secretos», dice Ulloa (*El cuerpo* 01:24:14). A partir de ese momento, la relación entre ambos personajes cambia. Si hasta entonces Eva –bajo el alias de Carla– buscaba respuestas, ahora busca venganza y, por ello, su comportamiento cambia. Así, insiste en que nunca estará con Ulloa si eso supone engañar a Mayka, lo que empuja al protagonista a tomar la determinación homicida. Más tarde, Eva y su padre inician la tortura psicológica de la que Ulloa responsabilizaba a Mayka. Aunque Peña es un elemento importante por su papel de agente de la policía, realmente es Eva/Carla quien tiene un rol fundamental. Es ella quien consigue la confesión de Ulloa, quien lo impulsa a asesinar a su esposa, quien obtiene la información para atormentarlo, quien lleva a cabo gran parte de esta escenificación y, finalmente, quien le administra el veneno. Eva/Carla es la auténtica ejecutora de la venganza. Y si puede llevarla a cabo con

éxito es gracias a su bajo perfil como personaje femenino; es gracias a la invisibilidad que esto le aporta. Más aún cuando hay una *femme fatale* que dirige las miradas hacia sí.

### 3. *Contratiempo*

*Contratiempo* es una película de suspense con un fuerte elemento psicológico en el que la perspectiva del narrador es especialmente importante. La acción transcurre en el domicilio de Adrián Doria, un poderoso hombre de negocios que ha sido acusado de asesinar a su amante, Laura Vidal. El abogado de Doria envía a Virginia Goodman, una astuta abogada, para que le ayude a elaborar su declaración antes de ser arrestado, lo cual previsiblemente ocurrirá en unas horas. La sesión de preparación, cuyo tiempo diegético coincide con el tiempo de la película, se intercala con la analepsis que muestra lo que ocurrió y lo que pudo haber pasado.

Doria le explica a Goodman que él y Laura Vidal mantenían una relación extramatrimonial secreta. A su regreso de uno de sus encuentros, tuvieron un accidente de coche en el que el conductor del otro vehículo, un joven llamado Daniel Garrido, falleció. Comprendiendo que no podían hacer nada por él y que llamar a la policía supondría revelar su infidelidad, decidieron ocultar el coche y el cadáver. Más tarde, Laura finge que la víctima había realizado un desfalco y huido con el dinero para justificar su desaparición. Sin embargo, alguien que conoce la verdad los extorsiona. Doria y Laura acuden a la cita con el chantajista, quien asesina a Laura y prepara la escena para que Doria parezca culpable de esa muerte. Doria cree que no se trataba de un verdadero embaucador, sino de los padres de Garrido que buscan venganza matando a Laura y haciendo que Doria cargue con la culpa.

Dado que Doria ha ocultado su vinculación con el accidente, ahora no puede explicar que es víctima de una venganza. No obstante, Goodman dice poder arreglar una defensa sólida siempre y cuando Doria le cuente toda la verdad, incluyendo el lugar donde ocultó el coche y el cadáver. Es entonces cuando Doria admite que fue él, y no Laura, quien insistió en ocultar el accidente. También reconoce que nunca hubo chantaje y que asesinó a su amante para evitar que confesara la verdad a los padres de la víctima. Tan solo quería comprobar ante la abogada si su historia de amantes manipuladoras y padres vengativos resultaba verosímil y si le permitiría salir impune. A pesar de que todo parece indicar que el plan de

Doria tendrá éxito, cuando Goodman se marcha, se descubre que en realidad se trata de Elisa Garrido, la madre de la víctima, que ha suplantado a la abogada e interrogado a Doria hasta obtener una confesión completa de todos sus crímenes.

En su versión de los hechos, Doria se presenta como un hombre débil que se deja llevar por los acontecimientos y por la fuerte personalidad de Laura. Así, él trata de romper la relación extramatrimonial y ella se niega; piensa en llamar a la policía tras el accidente y es ella quien se lo impide. Cuando Laura, aprovechando que su marido tiene un alto cargo en un banco, urde la idea de que Daniel Garrido ha huido tras un desfalco, Doria se espanta por lo que esa mentira pueda suponer para la familia del joven. Laura le advierte: «si caigo yo, caerás conmigo» (*Contratiempo* 0:51:21). El hecho de que Laura ocupe la posición de *femme fatale* es importante porque exculpa a Doria de toda responsabilidad de los actos que ha cometido, tanto del adulterio como de la ocultación del accidente, ya que difícilmente puede resistirse al embrujo de Laura. Tal y como indica Segal, es habitual presentar la relación entre el hombre y la *femme fatale* como una forma de adicción que resulta imposible de superar, una atracción “whose attachment is based as much on hatred as anything we might call love” (108). De este modo, Doria presenta su infidelidad como una debilidad de carácter que lo atormenta. Una debilidad que resulta comprensible porque Laura es una mujer atractiva y con una personalidad hechizante.

Además, el que Laura sea una *femme fatale* hace aceptable que Doria le haya dado muerte. Efectivamente, tal y como observan Modleski (3) y Garrido Hornos (s.p), existe la tendencia a que la *femme fatale* sucumba bajo la misma estructura que ha levantado. Si Segal ve en la *femme fatale* una fantasía masculina que permite un feminicidio sin culpa, se trata, además, de una muerte vinculada a los actos de ese personaje. En *El cuerpo*, Mayka muere a manos de su marido, pero muere por el control desmesurado que ejercía sobre él. Del mismo modo, la muerte de Laura en *Contratiempo* sería consecuencia de su insistencia por ocultar el accidente y empañar la memoria de Daniel Garrido, lo que conduce a que sea asesinada por unos padres apenados en busca de justicia. Doria no habría tenido nada que ver con esa muerte y sería un mero espectador, víctima de las circunstancias a las que se ha visto arrastrado.

En el relato de Doria, Laura es una mujer atractiva y perversa que parece ejercer un poder casi sobrenatural en su entorno. Así lo resume Doria

cuando Goodman se muestra escéptica ante el hecho de que Laura, fotógrafa de profesión, pudiera fingir el desfalco. El desconocimiento informático no es un obstáculo: «Usted no conocía a Laura. Cuando quería algo tenía mucho poder de seducción» (*Contratiempo* 00:51:10). Por supuesto, en esta escena, Garrido/Goodman sabe que Laura no hizo tal cosa, dado que fue Laura, arrepentida, quien se contactó con la familia para contarles toda la verdad.

Las palabras de Garrido/Goodman en ese momento son especialmente significativas, aunque su auténtico sentido no se pueda percibir inmediatamente. Tras la descripción que Doria hace de Laura, Goodman sentencia: «El prototipo perfecto de *femme fatale*» (*Contratiempo* 00:51:10), es decir, un modelo tan completo que no existe. Con estas palabras, Goodman advierte al público y, acaso, a Doria que su versión es imposible. Las mujeres reales no son *femmes fatales*.

Si el relato de Doria funciona es por la predisposición del espectador a creer y favorecer al hombre, alineándose en contra de la mujer «malvada». En condiciones normales, Doria habría salido victorioso del trance, reproduciendo el esquema habitual del varón que se ve abocado al desastre por un desliz con una *femme fatale*. En cambio, la fatalidad le llega a Doria por una mujer a la que no se digna a mirar pese a estar ante sus ojos. Doria dirige su atención –y la del público– hacia la supuesta *femme fatale*, lo que permite que la mujer invisible pueda ejecutar su venganza como una Erinia.

En efecto, Virginia Goodman es el primer personaje que aparece en escena (*Contratiempo* 00:01:52). Vestida con un abrigo oscuro, el único acento en su figura es su espesa melena blanca. De ese modo, queda establecido desde el primer cuadro que se trata de una mujer mayor, aún antes de que se vea su rostro. Aunque Goodman es una mujer elegante y de un atractivo innegable, su edad avanzada es evidente. Tomando la perspectiva de Mulvey empleada hasta ahora, cuando una mujer aparece en escena es observada, deseada y convertida en un objeto de admiración para la mirada masculina. Esta mirada “projects its fantasy onto the female figure” (Mulvey *Visual* 236). Sin embargo, Goodman es demasiado mayor para resultar deseable en el patrón habitual del cine, de modo que no despierta ninguna fantasía y, por lo tanto, no se la mira con detenimiento.

Si en los filmes las mujeres son frecuentemente representadas con superficialidad, las mujeres de edad y las que se encuentran en la menopau-

sia –como es el caso de Garrido/Goodman– son prácticamente invisibles tanto en el cine como en la sociedad en general. La película juega con este hecho y por eso se permite presentar de forma tan explícita el elemento clave del giro final. Una peluca y un poco de maquillaje son lo que separan a Elvira Garrido –a quien el público puede ver en varias escenas– de la implacable Virginia Goodman –quien tiene una presencia casi constante a lo largo del relato–.

Diegéticamente, Doria apenas ve a Elvira Garrido, por lo que puede excusarse de no reconocerla cuando aparece caracterizada como Goodman. No obstante, el propio Doria hace notar que Goodman/Garrido ha llegado dos horas antes de lo convenido y que nunca se habían visto. Aunque es una desconocida para él, la invita a entrar confiando sencillamente en su palabra y en el hecho de que es una mujer mayor, los únicos datos que posee sobre la verdadera Goodman. Igualmente, Doria asume con naturalidad que Goodman esté dispuesta a defender a un asesino y a colocar pruebas falsas. Quizás, piensa que todos los abogados son propensos a faltar a la ética dado que su abogado habitual, Félix Leiva, fue quien le ayudó a crear la falsa historia del desfalco contra Daniel Garrido.

Por su parte, el espectador sí conoce bien el rostro y la voz de la madre de Daniel Garrido. La película se arriesga a revelar la verdad antes de tiempo, mostrando a la misma actriz (Ana Wagener) interpretando los dos papeles, confiando audazmente en que la audiencia no sabrá ni podrá reconocerla. La apuesta de Oriol Paulo descansa en su certidumbre de que la mirada masculina prevalecerá en todo momento, incluso en aquellas escenas en las que Doria no está presente. Nadie de entre el público se fijará lo suficientemente en esos dos personajes –madre doliente y temible abogada– como para darse cuenta de que son interpretados por la misma actriz.

Esto es especialmente significativo si se tiene en cuenta que la película es de producción bastante reciente –2016– y está disponible en varias plataformas de emisión en continuo<sup>5</sup>. En la sala de cine, el espectador (acaso la espectadora) que logre separarse de la visión masculina y repare en el parecido entre madre y abogada, no tiene posibilidad de confirmar su sospecha hasta el desenlace de la película. Quien ve el filme en casa, en cambio, tiene la posibilidad de detener y retroceder la película a su antojo. Así, “the spectator can dissolve the fiction so that the time of registration can

---

<sup>5</sup> La película está actualmente disponible en suscripción o alquiler en Netflix España, HBO Max (España), YouTube Premium, Google Play Películas y Apple TV.

come to the fore” (Mulvey *Death* 184), de manera que el efecto que resulta sorprendente en el cine puede evaporarse muy fácilmente en el hogar con el mero gesto de parar y retroceder una escena. Si bien la propia Mulvey ha observado que son pocos los espectadores domésticos que hacen un uso completo del control que ofrece la visión en plataformas y, de hecho, la gran mayoría realiza un visionado en el orden y velocidad preestablecido (*Afterimages* 252), lo cierto es que, si el secreto de Goodman no se hace evidente antes, es debido a la enorme inercia de la mirada masculina que impide, siquiera, la menor sospecha que induzca a una contemplación más cercana y cuidadosa de la mujer que no es una *femme fatale*.

#### 4. Conclusión

No es una novedad que los personajes femeninos sufran en todas las artes un desarrollo superficial en el que el atractivo físico y la receptividad sexual priman por encima de cualquier otro atributo. Incluso el arquetipo de la *femme fatale* incluye estas características llevadas hasta el extremo –la belleza que perturba, esclaviza y devora–, pero sin un análisis mayor de lo que compone a esa mujer. Como bien indica Segal, la *femme fatale* “is dangerous, wily, deceitful –but what motivates her?” (106). Ni siquiera aquella mujer que atrae todas las miradas y que domina la narración ha sido considerada merecedora de una explicación de sus motivaciones y de la lógica que orienta sus acciones.

Si en *El cuerpo* el espectador no se cuestiona por qué Mayka Villaverde tiene ese desmesurado deseo de posesión, mucho menos se pregunta por qué la afable y suave Carla se muestra tan leal y enamorada de un hombre tan mediocre como Álex Ulloa. Del mismo modo, si el espectador de *Contratiempo* no se interroga por qué Laura Vidal se preocupa tanto de ocultar su rastro –pese a ser quien menos tiene que perder si se descubre su aventura amorosa– mucho menos ahonda en cómo es posible que una abogada de prestigio y poder como Virginia Goodman acepte retrasar su jubilación para ocuparse del caso de un hombre ingrato y mentiroso como Adrián Doria.

En las dos películas analizadas, el tratamiento superficial de los personajes femeninos se instrumentaliza con el objeto de sorprender al público. Ambos filmes presentan una mujer que interviene secretamente en la narración con el fin de poder ejecutar una venganza. Sin embargo, lejos de identificar a esa mujer como un adversario o una *femme fatale*, el persona-

je pasa completamente desapercibido hasta que ella misma decide revelar su verdadera identidad.

Se produce, entonces, una paradoja. Por una parte, el papel de las mujeres en el cine es ser vistas de tal modo que aquellas que caen fuera del foco de atención desaparecen, dado que “one only exists if one garners attention” (Brown 54). Por otra, en estos largometrajes, los dos personajes femeninos que escapan a la atención resultan ser los más importantes para la narración y los más complejos en su composición. Es significativo, además, que se trate de dos modelos de mujer muy diferentes. En el caso de Elvira Garrido/Virginia Goodman –en *Contratiempo*–, el factor más importante para reforzar su disfraz es el hecho de que se trata de una mujer madura, invisible, por lo tanto, para la sociedad. En contraste, Eva/Carla –en *El cuerpo*–, es una mujer joven y atractiva, pero no despierta recelo desde el momento en que se muestra relativamente dócil y accesible. La clave, por consiguiente, no es tanto el atractivo sexual que despierte una mujer como la percepción de ser inofensiva. Si no se interpreta como el peligro inmediato que encarna la *femme fatale* –atractiva, inteligente y con una personalidad fuerte–, entonces no merece una segunda mirada.

La propia estructura del cine construye una esfera de influencia de tal modo que, en virtud de su experiencia previa, el espectador solo ve aquello en lo que ha aprendido que debe fijarse, lo que fomenta que el público no se plantee el porqué de la presencia del personaje femenino ni las motivaciones tras sus actos puesto que –en líneas generales y hasta hace relativamente poco tiempo– no había motivo para examinar más de cerca esos personajes huecos e insustanciales. La aproximación al tema de la identidad en estas dos obras de Oriol Paulo rompe con la tendencia expuesta y pone de manifiesto que los personajes femeninos son representaciones de mujeres entendidas como seres humanos completos y que, por lo tanto, deben ser tenidos en cuenta. Cada una de estas películas se convierte, entonces, en una historia sorprendente y en una denuncia de los sesgos del espectador que lo han conducido a caer en el mismo engaño que el personaje protagonista. Dice Hornby: “role playing within the role sets up a special acting situation that goes beyond the usual exploration of specific roles; it exposes the very nature of role itself” (72). Efectivamente, en ambos casos, se adopta un papel –el de la mujer invisible e inofensiva– que, al revelarse como una ficción o un juego de roles –una cara más representada por la Erinia–, demuestra la fragilidad y la artificialidad de ese personaje femenino casi invisible.



No solo eso, debido a su naturaleza dual en la que Eva/Carla y Garrido/Goodman combinan lo que son –la Erinia– y lo que fingen ser –la mujer inofensiva– ambos personajes adquieren una tremenda profundidad: “The doubleness of the portrayal does suggest depths of characterization that would not be suggested if [...] operated in a more straight-forward manner” (Hornby 67). Si ejecutaran su venganza de forma abierta y directa, moviéndose ante la luz y las cámaras, perderían esa profundidad y pasarían a convertirse en personajes livianos y banales.

Es de esperar –de desear– que en un futuro próximo ya no estén dadas las condiciones que hoy posibilitan la apuesta como la que Oriol Paulo se aventuró a realizar a través de *El cuerpo* y *Contratiempo*, vaticinando el efecto que estas películas tendrían en una audiencia habituada a patrones narrativos cinematográficos marcados por la mirada masculina. Es de esperar –de desear– que no resulte tan fácil ocultar las profundidades de un personaje femenino y que el público se cuestione de inmediato sobre las motivaciones de ese personaje y su verdad. Hasta entonces, el mejor instrumento para llevar a cabo una venganza será ser mujer, del tipo que sea, mientras no sea clasificable dentro del arquetipo de la *femme fatale*.

## OBRAS CITADAS

- Annenberg Inclusion Initiative. “Inequality in 1,300 Popular Films: Examining Portrayals of Gender, Race/Ethnicity, LGBTQ & Disability from 2007 to 2019.” USC Annenberg, 2020.
- Annenberg Inclusion Initiative. “Inequality Across 1,500 Popular Films: Examining Portrayals of Gender, Race/Ethnicity of Leads7Co leads from 2007 to 2021.” USC Annenberg, 2022.
- Belmar, Jasmin. «Dos estructuras simbólicas del mito de la Quintrala: la bruja y la femme fatale». *Bergen Language and Linguistic Studies*, vol. 10, no.1, 2019, pp. 1-13.
- Bordwell, David. *La narración en el cine de ficción*. Paidós, 1996.
- Bornay, Erika. *Las hijas de Lilith*. Cátedra, 1995.
- Brown, William. “Destroy Visual Pleasure: Cinema, Attention, and the Digital Femlae Body (Or, Angelina Jolie Is a Cyborg).” *Feminisms. Diversity, Difference and Multiplicity in Contemporary Film Cultures*. Editado por Laura Mulvey y Anna Backman

- Rogers, Amsterdam University Press, 2015, pp. 54-64.
- Cabezas Vargas, Andrea. «Las nuevas heroínas del cine centroamericano: de la historia a la ficción. Transformación de los personajes femeninos en las últimas cuatro décadas». *Centroamericana*, vol. 29, no. 1, 2019, pp. 33-57.
- Contratiempo*. Dirigida por Oriol Paulo, Atresmedia Cine, 2016.
- Domínguez Cáceres, Roberto. «Una historia contada con sombras». *La Colmena*, vol. 19, no. 80, 2013, pp. 139-144.
- Eco, Umberto. *Lector in fabula. La cooperación interpretativa en el texto narrativo*. Traducido por Ricardo Pochtar, Lumen, 1987.
- El cuerpo*. Dirigida por Oriol Paulo, Rodar Rodar, 2012.
- Garrido Hornos, M<sup>a</sup> Carmen. «Hacia el concepto hitchcockiano de feminidad: inmoralidad y desigualdad en las mujeres del cine de suspense». *Espéculo: revista de estudios literarios*, no. 47, 2011, s.p.
- Honey, Maureen. *Creating Rosie the Riveter: Class, Gender, and Propaganda During World War II*. Massachusetts University Press. 1984.
- Hornby, Richard. *Drama, Metadrama and Perception*. Bucknell University Press, 1986.
- Jancovich, Mark. “Female monsters: Horror, the ‘Femme Fatale? And World War II.” *European Journal of American Culture*, vol. 27, no. 2, 2008, pp. 133-149.
- Modleski, Tania. *The Women Who Knew Too Much*. Routledge, 1988.
- Mulvey, Laura. *Afterimages: On Cinema, Women and Changing Times*. Reaktion Books, 2019.
- \_\_\_\_\_. *Death 24x a second: stillness and the moving image*. Reaktion Books, 2006.
- \_\_\_\_\_. “Unmasking the gaze. Some thoughts on new feminist film theory and history.” *Lectora*, no. 7, 2007, pp. 5-14.
- \_\_\_\_\_. “Visual and other pleasures. Theories of representation and difference.” *Critical Theory. A reader for literary and cultural studies*. Editado por R.D. Parker, Oxford University Press. 1975/2012, pp. 231-241.
- Prósper Ribes, Josep. «El suspense cinematográfico: montaje y organización temporal». *Miguel Hernandez Communication Journal*, vol.10, no. 2, 2019, pp. 297-315.

Segal, Naomi. "The Femme Fatale: A literary and Cultural Version of Femicide." *Qualitative Sociology Review*, vol. 13, no. 3, 2017, pp. 102-117.

Yang, Luoying & Xu, Zhou and Luo, Jiebo. *Measuring Women Representation and Impact in Films over Time. ACM/IMS Transactions on data Science*, vol. 1, no. 4, 2020, pp 1-14.