No. 32
Año 04
Febrero-Marzo 2011

CINE DE TERROR

travelling

Alexander Aja

zoom in

El Expresionismo Alemán

flashback

El cine de terror de la Universal

enfoco

DIRECCIÓN DE CULTURA / Publicación Mensual / ESCUELA INTERNACIONAL DE CINE Y TV / San Antonio de los Baños

índice

travelling

04 **George A. Romero**
Compilación por Édgar Soberón Torchia

08 **Alexander Aja**
Compilación por Luciano Castillo

11 **Terence Fisher**
Compilación por Joel del Río

zoom in

15 **Panorama cinemático del terror**
Édgar Soberón Torchia

21 **El expresionismo alemán: Piedra angular del terror**
Compilación por Joel del Río

26 **El terror también habla español y portugués**
Compilación por Joel del Río

32 **El cine gótico: La historia de un género**
Dmitri Komm

40 **El paisaje aural en el cine de terror**
John Hübinette

45 **Términos, intérpretes, cineastas y lo demás...**
por Édgar Soberón y Joel del Río

flashback

56 **El cine de terror de la Universal**
Compilación por Édgar Soberón Torchia

60 **Karloff en el castillo del cuervo**
Ron Haydock

64 **Bava, Argento y Fulci: tres maestros del *giallo***
Compilación por Jorge Molina y Joel del Río

68 **Val Lewton. Dimensiones sociales del terror**
Martha P. Nochimson

ángulo ancho 74

La máscara del demonio (EST)
El bebé de Rosemary (LC)
Cabeza de borrador (JRF)
Habit (Molinator)

trailer 79

Bibliografía del género en la Mediateca
Reseña de *El cine fantástico y de terror de la Universal*

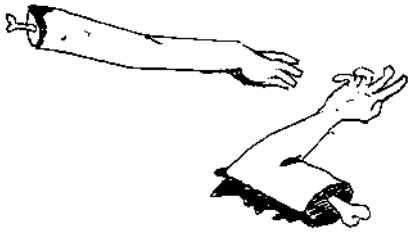
el cine es... 83

EDITORIAL

La elaboración de este primer *enfoco* dedicado a un género del cine nos tomó más de un mes. Y mientras tomaba forma nos percatamos de que tal vez sea el único, entre todos los géneros, de infinitas resonancias estéticas, sociológicas, e intertextuales, además de abarcar todas las etapas históricas del cine y casi todos los países con alguna tradición cinematográfica. Este tipo de cine asimila los cuentos folclóricos y tradicionales de muchos países, las fábulas y los mitos ancestrales, además de las tradiciones literarias y plásticas concomitantes.

De modo que si aspirábamos a lograr un número útil, abarcador, aunque nunca exhaustivo, debíamos al menos mencionar los caminos por los cuales el espectador, o el aficionado, debe adentrarse para comprender en alguna medida las dinámicas y la evolución del género. Y lo primero fue tratar de explicarnos las razones por las cuales el horror ejerce inexplicable fascinación sobre todos los públicos, de todas las épocas, pero sobre todo los jóvenes.

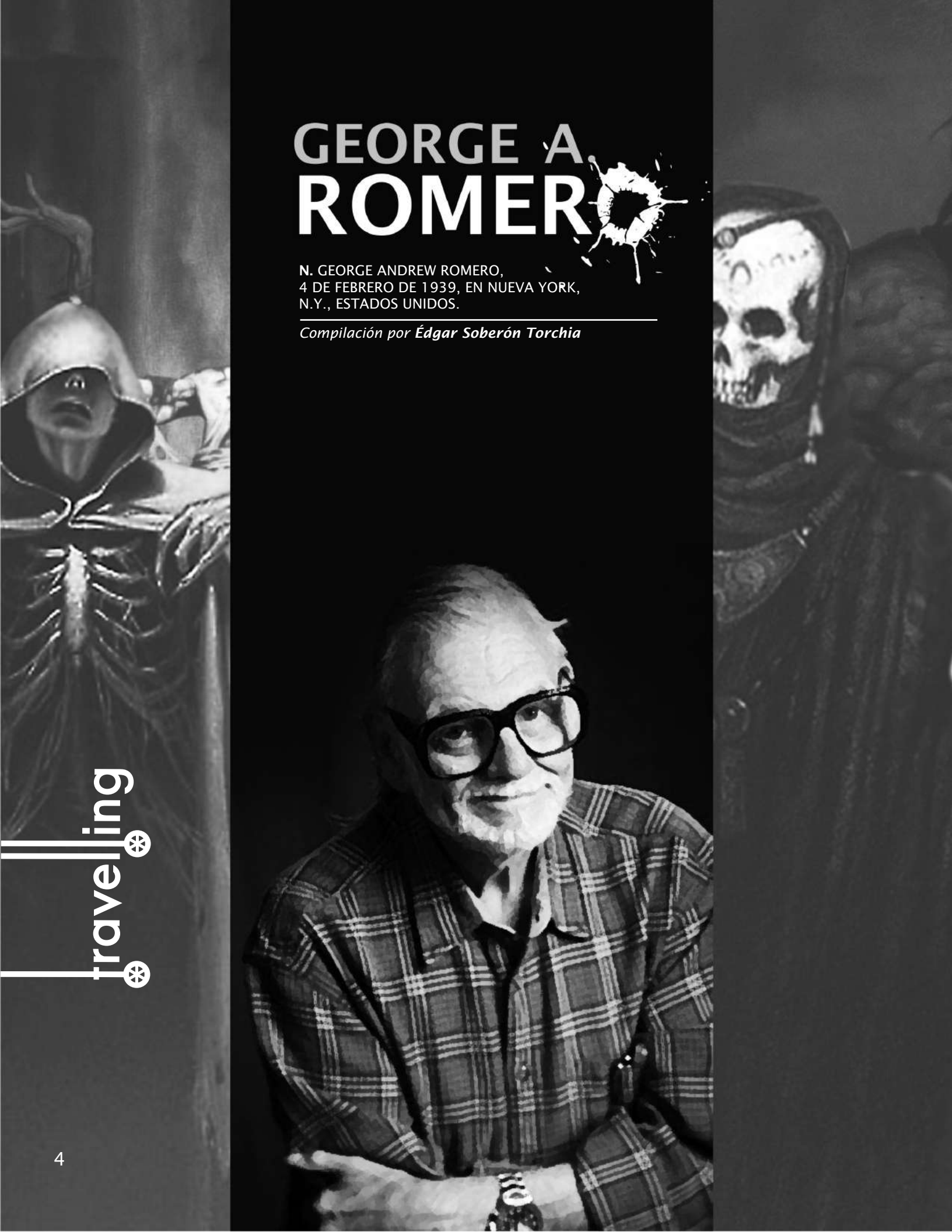
Según afirman algunos teóricos, este tipo de películas abrevan en las obsesiones, escapatorias mentales e infortunios de mucha gente, materializados en una muy fuerte tendencia contracultural, debido a que por lo regular se habla de los instintos, de la parte bestial del ser humano, la muerte, el dolor y la sangre, y sobre todo de la violencia que aniquila o desestabiliza el orden determinado. Los chorros de adrenalina que generan las buenas películas de terror entre los amantes de las emociones fuertes, la vertiente filosófica que se explora mediante argumentos que cuentan la rebelión de la naturaleza, o la corriente sociológica que habla sobre el ascenso de violencia y horror urbano, inunda estas películas destinadas a causar alarma, miedo, o experiencias catárticas. Las mejores películas de horror se concentran en las partes más oscuras de la vida, de la gente, de lo prohibido, de eventos alarmantes y extraños, al mismo tiempo que se lidia con nuestros terrores, pesadillas y vulnerabilidades. De modo que en las noches de Cine Lechuza, cuando alguien se sienta fascinado por este o aquel filme, muy bien pudiera preguntarse a cuáles zonas de sus deseos inconscientes se está apelando. Y entre fiestón y fiestón, vía Rapidito, dejarse seducir por mayor número de películas, y además preguntarse con más frecuencia qué significan esas imágenes, por qué nos gustan, cómo pudiéramos lograr semejante nivel de alusiones y significados.



GEORGE A ROMERO

N. GEORGE ANDREW ROMERO,
4 DE FEBRERO DE 1939, EN NUEVA YORK,
N.Y., ESTADOS UNIDOS.

Compilación por ***Édgar Soberón Torchia***



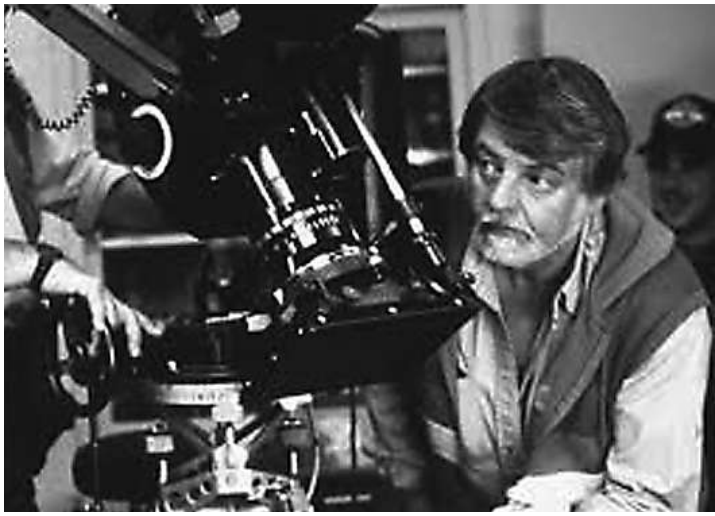
En 1968, George A. Romero cambió para siempre la cara del filme de espantos con su cinta innovadora *La noche de los muertos vivientes*, la cual inspiró imitaciones por docenas y abrió el camino hacia una nueva etapa del cine de terror. Además de su violencia explícita y su tenso estilo narrativo, la película fue una prueba de que los directores noveles no precisan del apoyo de una gran productora para crear obras de popularidad imperecedera. También a ella y a Romero, hay que agradecerles que aún hoy perdure un cine independiente floreciente.

La contribución del cineasta tan solo empezó con *La noche de los muertos vivientes*. Su estilo particular y su constante preocupación por situaciones de suspenso actuadas con intensidad, lo han ubicado entre los mejores directores de Estados Unidos, tanto dentro como fuera del género que ha escogido.

Nacido en el barrio neoyorquino del Bronx, empezó a hacer películas desde la adolescencia, con una cámara de 8mm. En 1961, al terminar sus estudios de arte, diseño y teatro en Pittsburgh, formó en esta ciudad la empresa Latent Image para hacer comerciales y filmes industriales. Convertida en Imagen Ten, con ella produjo a bajo costo su ópera prima, titulada originalmente *La noche de los carnívoros*, un largometraje de terror a bajo costo, que le sirviera para ingresar a la industria de cine. Por lo tanto, *La noche de los muertos vivientes* —como la rebautizó el distribuidor— era más una pieza de portafolio de presentación, que un título conscientemente elaborado como filme de terror. El filme sería una demostración de que podía dirigir cine, y de que podía hacerlo con versatilidad, ya que la trama incluía suspenso, momentos de humor negro, romance y tragedia. Sin imaginarlo, esta mezcla de lo horroroso con el drama cotidiano marcó la película como una pieza de sólida energía.

A Romero no le agrada que lo tilden de «cineasta con mensajes». Sin embargo, sus películas, contienen serios mensajes, y es difícil creer que tengan cabida en su cine sin el conocimiento o el permiso de Romero. *La noche de los muertos vivientes*, como la mayoría de sus películas, transmite un mensaje amargo y cínico, que, en pocas palabras, es este: la gente es muy pequeña, demasiado egoísta, para poder sobrevivir.

En 1973 Romero estrenó *Los locos* (alias *Nombre código: Trixie*), una película sombría sobre los efectos del envenenamiento químico en un pueblito de Pennsylvania. Como en *La noche de los muertos vivientes*, una febril claustrofobia lleva a la desconfianza en los sistemas de control organizados (en este caso, las fuerzas armadas) y a los terrores de la agitación social. Para ampliar su repertorio, Romero prosiguió con una película desafiantemente insólita: *Martin* (1977). Con John Amplas en el papel titular, *Martin* es una novedosa interpretación del mito tradicional del vampiro. Martin ciertamente bebe sangre, pero nunca queda claro si su sed se deriva de un deseo sobrenatural o de su neurosis. En todos los filmes de Romero aparece el tema de la duda frente a los sistemas organizados, ya sean míticos, sobrenaturales o sociales. Martin se



burla continuamente de su primo, Tata Cuda (Lincoln Maazel), por creer en el folclor que rodea al vampirismo. Al principio de la película, Martin subraya su desprecio hacia las supersticiones de Cuda al acariciar un crucifijo y comer ajo. Mientras el impresionado Cuda observa estupefacto, Martin le dice: «Es solo una enfermedad. No tiene nada de mágico.» El comentario se puede referir a su propio vampirismo, o a la fe de Cuda en los símbolos y tótems. De cualquier manera, la película nos ofrece tanto las fantasías de Martin (en blanco y negro surreal y embrujador) como su vida real (en color), a medida que sigue acechando a sus víctimas. En las secuencias de vampirismo, la inclinación de Romero a socavar las expectativas de su audiencia, pasa a primer plano. Las visiones de Martin son románticas, riesgosos cuadros de época ambientados en locaciones exuberantes. En contraste a estas fantasías espeluznantes, el acecho verdadero a las víctimas, contra los fondos banales de los suburbios norteamericanos, rara vez le sale bien: sus víctimas se resisten, pelean, gritan y luchan. El deseo de Martin —como confiesa al anfitrión de un programa radial— es tener sexo sin «la parte de la sangre». Tristemente, su primer encuentro, en los brazos de una deprimida ama de casa del vecindario, lo lleva a la ruina. Cuando se suicida, Cuda se imagina que Martin la mató y, como juró destruirlo si cometía tal fechoría, Cuda, sin ninguna ceremonia, le clava una estaca a su primo.

En 1978, con *El amanecer de los muertos* (*Zombi*, en muchos países), la continuación de *La noche de los muertos vivientes*, Romero superó el éxito comercial de su ópera prima, al llevar su visión cinemática aun más lejos, enfocada en el dilema de la supervivencia, en lugar de enfatizar los aspectos sangrientos del relato, en uno de los decorados de la cultura urbana moderna: un centro comercial. Con esta cinta, Romero retornó a los clásicos del cine de terror, al retomar el uso de una línea argumental sólida y personajes más desarrollados, dándole más «substancia» al relato. El éxito del filme (en el cual conoció a Tom Savini, a cargo de los maquillajes) le abrió las puertas a la gran industria, en filmes como *Knightriders* (1981) y *Creepshow* (1982).

En 1985, con *Día de los muertos*, continuación de la saga de los muertos vivientes, Romero quiso crear una «épica zombi», en la que el universo que había creado fuera destruido por los mismos zombis. Pero la industria a la que había logrado penetrar, frenó sus aspiraciones al no aportar el capital necesario para que pudiera concretizar su visión. El suceso frenó su evolución creativa, e inició un descenso en su carrera. En 20 años solo dirigió tres largometrajes y un segmento del filme colectivo *Dos ojos diabólicos* (1990). Sin embargo, en el año 2005, para sorpresa de sus detractores, Romero estrenó la cuarta aparición de sus zombis en *Tierra de los muertos*, una nueva exploración de la destrucción de la sociedad moderna por los muertos vivientes que revivió la carrera del llamado Padre del cine de terror moderno.

El silencio de los inocentes

FILMOGRAFÍA

Los títulos que aparecen en negritas están disponibles en la Mediateca André Bazin.

1968: ***Night of the Living Dead / La noche de los muertos vivientes*** (también guionista, cinematografista, editor, actor)
1971: *There's Always Vanilla / Siempre hay vainilla* (también cinematografista, editor, actor)
1972: *Hungry Wives / Esposas hambrientas* (también guionista, cinematografista, editor)
1973: *The Crazies / Los locos* (también guionista, editor, actor)
1977: ***Martin*** (también editor, actor)
1978: *Dawn of the Dead / El amanecer de los muertos / Zombi* (también guionista, editor, actor)
1981: *Knightriders / Caballeros ciclistas* (también guionista, editor)
1982: ***Creepshow*** (también editor)
1985: ***Day of the Dead / El día de los muertos*** (también guionista, actor)
1986: *Flight of the Spruce Goose* (solo actor)
1987: *Creepshow 2* (solo guionista)
1988: *Monkey Shines* (también guionista)
1990: *The Facts in the Case of Mr. Valdemar / Los hechos en el caso del Sr. Valdemar*, segmento de *Due occhi diabolici / Dos ojos diabólicos* (también guionista)
1990: *Night of the Living Dead* (solo productor, guionista)
Tales from the Darkside: The Movie (solo guionista)
1991: ***The Silence of the Lambs / El silencio de los inocentes*** (también actor)
1993: *The Dark Half / La mitad oscura* (también guionista, productor)
2000: ***Bruiser / Matón*** (también guionista)
2004: *Dawn of the Dead* (solo guionista)
2005: ***Land of the Dead / La tierra de los muertos*** (también guionista, voz)
2006: ***Night of the Living Dead 3D*** (solo guionista)
2007: ***Diary of the Dead*** / El diario de los muertos (también guionista, actor)
Il pianto della statua / El llanto de la estatua (argumento)
2008: *Dead Eyes Open* (solo actor)
Day of the Dead / El día de los muertos (solo guionista)
One for the Fire: The Legacy of «Night of the Living Dead» (solo productor)
2009: *Survival of the Dead / La supervivencia de los muertos* (también productor, guionista)
Deadtime Stories (solo productor)
2010: *The Crazies / Los locos* (solo productor, guionista)
Deadtime Stories 2 (solo productor)
2011: *Deep Red / Rojo profundo*
Into the Dark: Exploring the Horror Film / Hacia la oscuridad: Explorando el filme de terror (solo productor)

N. PARÍS, 7 DE AGOSTO DE 1978.

ALEXANDRE AJA

Compilación por ***Luciano Castillo***

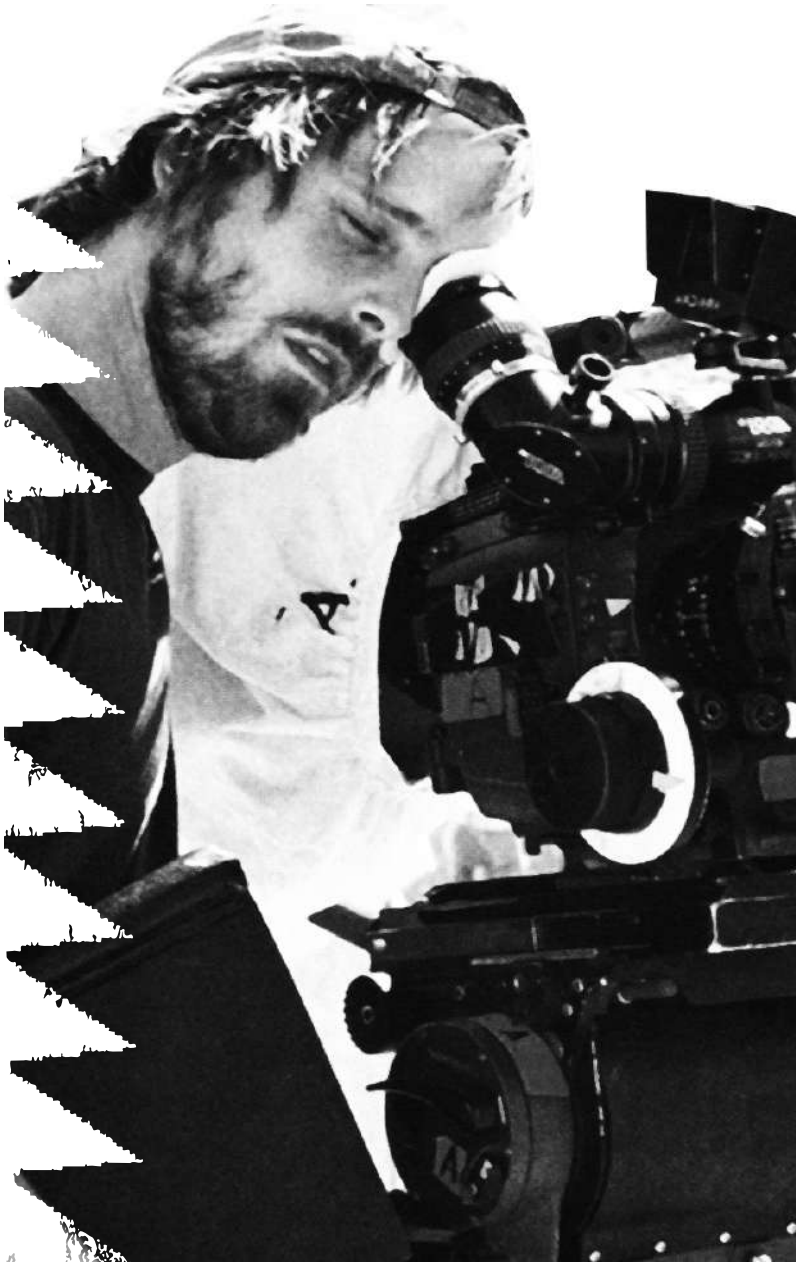
Hijo del realizador de origen argelino Alexandre Arcady y de la crítica cinematográfica Marie-Joe Jouan, Alexandre Joan Arcady incursionó primero como actor en películas realizadas por su padre: *El gran perdón, El gran carnaval, El niño del patín* y *El gran perdón II.* Tres años después de realizar el corto *Over the Rainbow* (1997), dirigió su primer largometraje, *Furia* (1999), según el relato *Graffiti*, de Julio Cortázar, y producido por su padre. La cinta resultó un fracaso en taquilla y la incipiente carrera de Aja se estancó. Tras escribir para su padre el guión del *thriller Entre perros y lobos*, redactó con el director artístico Gregory Levasseur un argumento que rendía homenaje al cine de terror de los años 70. Se lo mostró a Luc Besson, quien aceptó financiarlo, y la película resultante fue *Alta tensión* (2002), filme de suspenso galardonado en los festivales de Ámsterdam y Sitges.

El norteamericano Wes Craven se fijó en Aja y le ofreció realizar el *remake* de su película *Las colinas tienen ojos*. Al estrenar, la crítica y el público afirmaron que superaba el original. Con esas dos películas, Aja ocupó un notorio lugar en el panorama actual del género al aportar un estilo vigoroso y contundente, por el cual le propusieran rodar el *remake* de un filme sudcoreano, y el resultado fue *Mirrors*. En 2010, revisitó el clásico de Joe Dante, *Piraña*.

Pese a su juventud Aja dispone de buen pulso narrativo y dominio de la puesta en cámara. La frustración de algunos espectadores ante el final de *Alta tensión* no responde tanto a un ardid de guión, como a la facilidad con que el director hace depender al espectador del punto de vista de la supues-

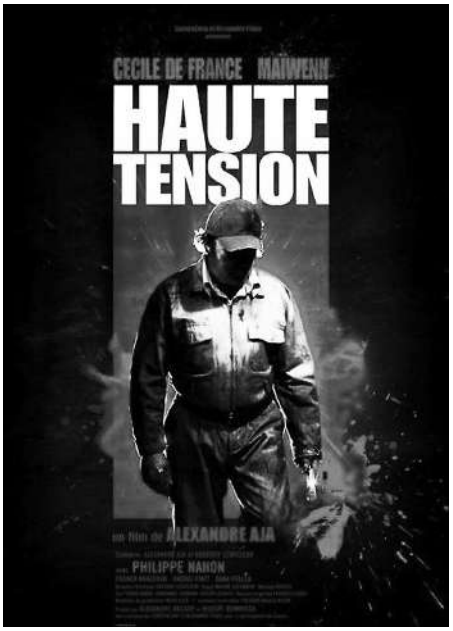
ta heroína de la historia, hasta que, en un giro de la trama, se revela la verdad. Desde el inicio Aja lanza una narración subjetiva, una reconstrucción *mental* en la que su desquiciada protagonista se incluye como el personaje positivo que no es. Por ello el final está teñido de una incómoda sensación de desesperación, de un nihilismo que no es inédito en la obra del director, lo que ha hecho reaccionar de forma irascible a los que se sintieron insultados por la supuesta «trampa» narrativa. Los momentos que rechinan dentro de la subjetividad de la historia, fueron impuestos por Besson, según declaró el director.

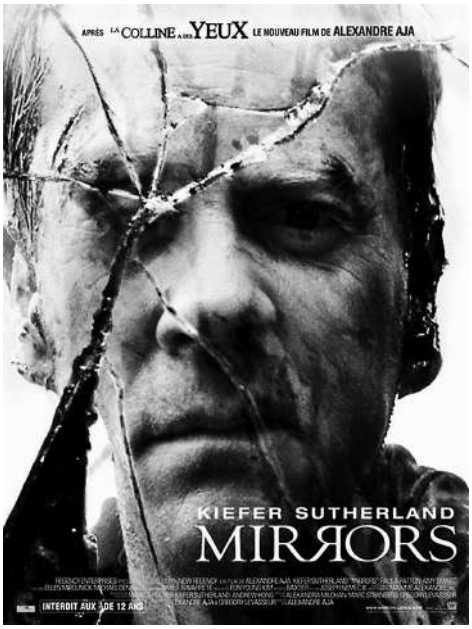
Si existe algo en lo cual Aja destaca y, de hecho, por eso su nombre suena con fuerza entre los autores del cine de terror contemporáneo, es en su habilidad para jugar con el tempo de la narración, especialmente a la hora de crear escenas de tensión. Es algo que se intuía en *Furia*, y que se desarrolla plenamente en sus dos siguientes títulos. Escenas como la de la gasolinera en *Alta tensión* o la del ataque a la caravana de *Las colinas tienen ojos* (2006), consiguen mantener al público al borde del asiento tanto a través del ritmo creado mediante la cámara como mediante el sonido en *off*. Si los momentos de *Alta tensión*, en que el asesino ronda en busca de la protagonista resultan inquietantes por sus ruidos (el crujido de sus botas, la pesada respiración), todavía más terrorífica es la utilización de un ruido estático en aquellos momentos en que, una vez conocemos la identidad del criminal, sabemos que la locura se apodera del personaje.



Esto no significa que Aja tome la opción de la sutilidad a la hora de mostrar la violencia, todo lo contrario. En la línea de otros directores jóvenes, que parecen sentir la necesidad de darle la vuelta a la insipidez provocada en el subgénero *slasher*, sus asesinatos son tremendistas, llenos de una brutalidad que remite al cine de terror de los 70 y primeros 80. El tono excesivo de violencia intenta provocar una reacción visceral de desagrado, en la línea de los sanguinolentos efectos de Tom Savini para películas como *Martin* (1977), de George A. Romero, o *Maniac* (1980), de William Lustig.

En todas las películas de Aja —incluso en *Furia*, aunque se trate de un filme de ciencia ficción futurista—, los protagonistas son personas normales y corrientes, torturadas por





seres más inhumanos y, por lo tanto, más fuertes, que les obligan a pasar un proceso de animalización que les permite defenderse mediante la violencia física. Para Aja, ese «talento para el asesinato» no es algo exclusivo de los psicópatas y los desquiciados, sino algo común en todo ser humano, esperando para salir en el momento que deban defender lo que consideran más preciado. Suele colocar a sus personajes en entornos aislados, inhóspitos: la campiña francesa en *Alta tensión*, el desierto norteamericano en *Las colinas tienen ojos*, un apartado balneario en *Piraña*, empequeñecen a los supuestos héroes, haciéndolos insignificantes y vulnerables al estar fuera de su contexto habitual. El realizador confiere un gran peso visual a los exteriores y, como en el *western*, deja que, en ocasiones, tomen el protagonismo de la narración. Esto es muy evidente en *Las colinas…*, en la cual aprovechó los entornos polvorientos para darle a la historia un aire de *western* europeo.

En el caso del cine de Alexandre Aja, la venganza, aunque liberadora, no está justificada. La descarga adrenalínica de sus héroes solo sirve para ahogar su rabia y su frustración ya que, al final de la historia, el derramamiento de sangre no ha solucionado nada, sino que ha acabado de destrozar su vida.

FILMOGRAFÍA

Los títulos que aparecen en negritas están disponibles en la Mediateca André Bazin.

1997 *Over the Rainbow* (corto de ficción) (dirección, guión)
1999 *Furia* (dirección, guión)
2000 *Là-bas… mon pays* (director de segunda unidad)
2002 *Entre chiens et loups* / Entre perros y lobos (guión, director de segunda unidad)
2003 *Haute tension / Alta tensión* (dirección, guión
2004 *Marriage mixte / Matrimonio mixto* (director de segunda unidad)
2006 *The Hills Have Eyes / Las colinas tienen ojos* (dirección, guión)
2007 *Parking 2* (argumento, guión, productor)
2008 ***Mirrors / Espejos / Reflejos*** (dirección, guión)
2009 *The Esseker File / El archivo Esseker* (dirección, guión, productor)
2010 ***Piranha / Piraña*** (dirección, productor).

TERENCE FISHER

Traducción y compilación por ***Joel del Río***

N. 23 DE FEBRERO DE 1904, EN MAIDA VALE, LONDRES, REINO UNIDO;
M. 18 DE JUNIO DE 1980, EN LONDRES.

Aunque los británicos todavía están muy orgullosos de Hammer Film y de su principal cineasta, Terence Fisher, hay un sector de la crítica, sobre todo norteamericana, que se niega a reconocerle otros méritos que no sean los de oficioso realizador de serie B, imitador de antiguas atmósferas góticas y tinieblas de origen literario, copiador diligente del sistema de personajes aportados por el expresionismo alemán y la Universal norteamericana. Sin embargo, cuando se aprecian algunas de sus mejores películas, aparece la convicción de que han resistido mucho mejor la prueba del tiempo que algunos de las clásicas antiguallas en las cuales se inspiró.

Responsable por la mayor parte de los éxitos aportados por la Hammer, que se enseñoreó sobre el cine británico en un breve periodo que cubre las postrimerías de los años 50 y la primera parte de los 60, Fisher alcanzó su mejor periodo, con más de 50 años de edad, al tener acceso a los misterios de Frankenstein y Drácula. Había sido criado por su abuela en una estricta atmósfera religiosa de la Iglesia de Cristo Científico. De adolescente se apuntó en la marina, pero descubrió que esa no era su vocación, desempeñó varios trabajos hasta que se encontró por casualidad con la industria del cine, donde se inició como el «chico claqueta» más viejo que había en el cine británico. De 1936 a 1947 fue montador para varias compañías y muy diversas películas, entre las cuales destaca el melodrama *The Wicked Lady*.

Sus primeras tres películas como director fueron dramas cortos producidos en el estudio Highbury, usado por la Organización Rank para desarrollar nuevos talentos. *To the Public Danger* fue la mejor de esta etapa. Adaptación de un drama radial de Patrick Hamilton, anticipaba tímidamente algunos elementos del cine de terror que cultivaría. Luego Fisher pasó a la productora Gainsborough donde dirigió cuatro filmes, entre los cuales se destacó *So Long at the Fair* (1950), que relataba eventos misteriosos e inexplicables durante la feria universal de París a principios de 1889.

Fisher en filmación

Su primera incursión decidida en el cine de terror fue *The Curse of Frankenstein* (1957), que aportó imágenes más explícitas de las que se atrevieron a presentar sus predecesores, puesto que Fisher usó ostentosamente el color para mostrar cantidades de sangre y miembros amputados. Con esta cinta, Fisher estableció el énfasis realista y el rejuego melodramático en los personajes del terror que caracterizaron sus mejores películas; y propulsó las carreras de Peter Cushing y Christopher Lee.

Al obtener un éxito tan inesperado, la Hammer forzó a Fisher a realizar, en unos cuantos meses, otra adaptación del terror clásico. *Drácula* —rebautizada *Horror of Dracula* por la Universal al distribuirla en Estados Unidos— desproveyó al vampiro de los gestos grotescos típicos de Bela Lugosi y le confirió toda la elegancia aristocrática de que era capaz Christopher Lee, con «su rostro pálido y su mirada penetrante», como lo describe Bram Stoker. El poder de sugestión y la notable fotografía de *Drácula* la colocaron como la mejor versión cinematográfica de la historia del conde transilvano hasta entonces.

Fisher le había cogido el gusto a la relectura y apropiación de misterios clásicos y monstruos legendarios. En 1958, además de *Drácula,* aparece una adaptación de la obra de Arthur Conan Doyle, *El sabueso de los Baskerville*, en la cual explotó la colisión entre el racionalismo victoriano del protagonista Sherlock Holmes, y la oscura crueldad del mito de los Baskerville. Holmes constituyó el héroe por excelencia de Fisher, sobre todo gracias a la memorable actuación de Peter Cushing. El detective de Baker Street era un héroe capaz de vencer los poderes de la oscuridad con una combinación de inteligencia, lógica y fe divina, en contraste con el resto de los personajes alentados por supersticiones o por un frío racionalismo. Además, Fisher solía presentar el dilema moral simbolizado por la fascinación que ejerce el mal sobre los demasiado estrictos representantes de la virtud.

Fisher concluyó la década e inició la siguiente en plena actividad, con *Las novias de Drácula, Los estranguladores de Bombay*, *La momia*, *La maldición del hombrelobo* (dándole crédito por primera vez a la novela *El hombrelobo de París*, de Guy Endore), *El fantasma de la Ópera*, *Las dos caras del Dr. Jekyll* y *La gorgona*, todas las cuales destacan por su atractiva combinación de elementos misteriosos y sobrenaturales

con mitos, sensualidad y victorianismo, dentro de un terror comedido y de un estilo estático que constituyeron algunas de las claves de la fórmula Fisher-Hammer, que fracasó en la taquilla, por primera vez, en 1962 con *El fantasma de la Ópera,* en la que se ofrecían menos elementos de impacto y más complejidad emocional.

Más tarde, Fisher comenzó a copiarse a sí mismo, en *Drácula, príncipe de las tinieblas*, *Frankenstein creó a la mujer* y *Las cicatrices de Drácula*. En esta etapa de autofagia aparecen sus momentos de mayor madurez técnica e innovación artística, puesto que si bien las obras reflejaban la moralidad victoriana y conservadora del cine británico, en *Frankenstein creó a la mujer* y *The Devil Rides Out* intentó cuestionar la autoridad y la moral imperantes.

La maldición de Frankenstein

En los años 70 también intentó actualizar su repertorio con fantasías más o menos terroríficas como *The Earth Dies Screaming*, *Island of Terror* y *Night of the Big Heat*. *Frankenstein Must Be Destroyed* resultó insospechadamente amarga, reflejo del nihilismo de la época, y por ello fue impopular, aunque algunos especialistas lo consideran su mejor filme. Su última película, también producida con la Hammer, fue *Frankenstein and the Monster from Hell*, terminada en 1972 y estrenada en 1974. En todas hubo elementos de novedad, pues el veterano director intentaba ponerse al día. Pero ya era tarde. El Reino Unido de esos años vivía dominado por los Beatles y los Rolling Stone, la minifalda y el destape sexual. En el cine de terror triunfaban *El bebé de Rosemary* y *La noche de los muertos vivientes*. Fisher y la Hammer habían pasado de moda. A la vuelta de unos pocos años su obra sería redescubierta, si es que vale el término, puesto que en su momento jamás recibió demasiada atención de la crítica oficial. Terence Fisher volvería a ocupar un lugar entre los grandes autores y se le dedicarían decenas de libros, artículos y ensayos.

FILMOGRAFÍA DIRECTORIAL

Los títulos que aparecen en negritas están disponibles en la Mediateca André Bazin.

1948: *A Song for Tomorrow / Una canción para mañana*
To the Public Danger / Peligro para el público
Coloel Bogey / Coronel Bogey
Portrait from Life / Retrato de la vida

1949: *Marry Me / Cásate conmigo*

1950: *The Astonished Heart / El corazón sorprendido*
So Long at the Fair / Extraño suceso / Idilio en París

1951: *Home to Danger / Hogar para el peligro*

1952: *The Last Page / La última página*
Wings of Danger / Alas de peligro
Stolen Face / Rostro robado
Distant Trumpet / Trompeta lejana
The Gambler and the Lady / El jugador y la dama

1953: *Mantrap / Trampa para un hombre* (también guión)
Four Sided Triangle / Triángulo de cuatro lados (también guión)
Spaceways / Vías de espacio
Blood Orange / Naranja de sangre

1954: *Face the Music / De cara a la música*
Three's Company / Tres son compañía
Murder by Proxy / Asesinato por poder
The Stranger Came Home / El forastero volvió a casa
Final Appointment / Cita final
Mask of Dust / Máscara de polvo

1955: *Children Galore / Niños a granel*
Stolen Assignment / Misión robada
The Flaw / La falla

1956: *The Last Man to Hang? / ¿Último para ahorcar?*
The Gelignite Gang / La pandilla Gelignite

1957: ***The Curse of Frankenstein / La maldición de Frankenstein***

1958: ***Dracula / Drácula***
The Revenge of Frankenstein / La venganza de Frankenstein

1959: ***The Hound of the Baskervilles / El sabueso de los Baskerville***
The Man Who Could Cheat Death / El hombre que desafió la muerte
The Mummy / La momia
The Stranglers of Bombay / Los estranguladores de Bombay

1960: ***The Brides of Dracula / Las novias de Drácula***
The Two Faces of Dr. Jekyll / Las dos caras del Dr. Jekyll
Sword of Sherwood Forest / La espada del bosque de Sherwood

1961: ***The Curse of the Werewolf / La maldición del hombrelobo***

1962: ***The Phantom of the Opera / El fantasma de la Ópera***
Sherlock Holmes und das Halsband des Todes / Sherlock Holmes y el collar de la muerte

1963: *The Horror of It All / El terror de todo*

1964: ***The Gorgon / La gorgona***
The Earth Dies Screaming / La Tierra muere gritando

1966: ***Dracula, Prince of Darkness / Drácula, príncipe de las tinieblas***
Island of Terror / Isla de terror

1967: *Frankenstein Created Woman / Frankenstein creó a la mujer*
Night of the Big Heat / La noche del gran calor

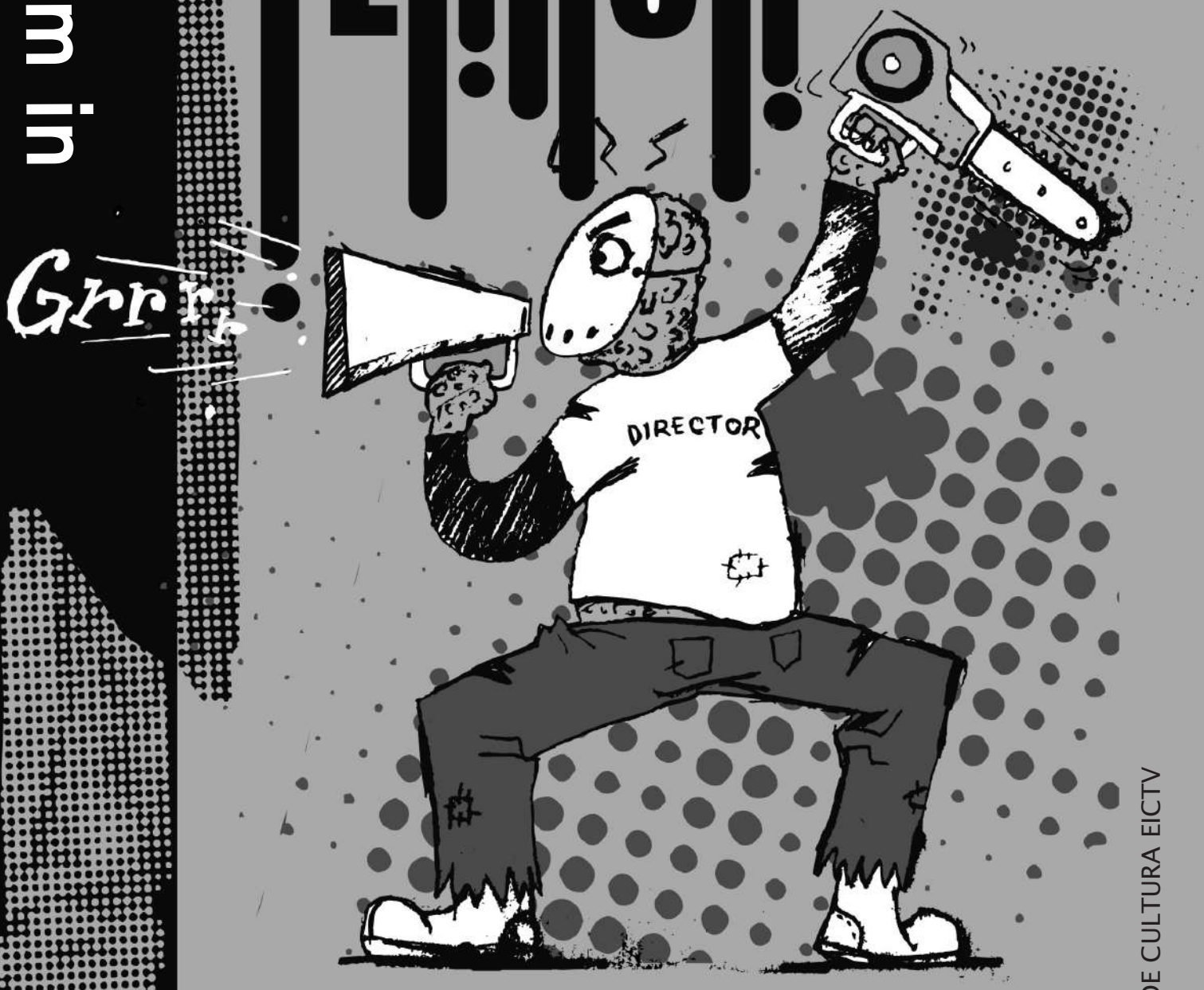
1968: *The Devil Rides Out / La novia del diablo*

1969: *Frankenstein Must Be Destroyed / Frankenstein debe ser destruido*

1974: *Frankenstein and the Monster from Hell / Frankensteiny el monstruo del infierno.*

PANORAMA CINEMÁTICO DEL TERROR

por
Édgar Soberón Torchia



La evolución del cine de terror que podemos proponer no varía substancialmente de lo que encontrarán en enciclopedias, libros especializados y blogs de fanáticos de este género del cine fantástico. Algunos creen que el terror —como reacción frente a una imagen en movimiento— nació con el cine y la locomotora que arribaba a la estación en La Ciotat, allá por 1895: Sin embargo, si de entrar más en materia se trata, habría que ir un poco más atrás y reconocer el germen en aquellos espectáculos luminosos de «fantasmagoria» de las décadas precedentes (V. artículo *El cine gótico*, en esta misma edición).

El gabinete del doctor Caligari

Estas manifestaciones están más en la línea de la noción más tradicional que tenemos del terror fílmico, pariente no lejano del «cuento de miedo» rural. La expresión contundente (en lo que nos atañe) fue precisamente el manifiesto del expresionismo fílmico, *El gabinete del doctor Caligari* (1920), producto genérico plenamente consciente de sus recursos y posibilidades, así como *El gólem* (1920) y *Nosferatu, sinfonía de horror* (1922). La influencia expresionista es inmensa (V. artículo, también en este número), con sus líneas retorcidas y espacios sombríos proyectados aun en el cine de nuestros días.

Abordando el miedo a lo desconocido (dentro del cual el ectoplasma inquieto ha sido la estrella, generadora de muchos espantos), la fealdad (Erik, fantasma de la Ópera de París; animales desproporcionados como Kong, o cruces extraños como el monstruo que vivía en Laguna Negra), el autoritarismo (de Caligari, Mabuse, el barón Frankenstein), los laberintos de la psique humana (Caligari, M, Norman Bates), las posibilidades infinitas del tema de la muerte (con el muerto ambulante como quizá la manifestacón preferida) y otras obsesiones, el género siguió una evolución lineal, con las bases bien definidas al entrar en la década de 1930; picos como *Vampyr – El sueño de Allan Gray* (1931), *Frankenstein* (1931), *M* (1931), *Drácula* (1931), *Fenómenos* (1932), *King Kong* (1933), *El testamento del Dr. Mabuse* (1933) y *El gato negro* (1934); y la aparición del primer maestro del género (a regañadientes): James Whale, cuya mejor película fue *La novia de Frankenstein* (1935), mezcla de terror, ciencia ficción y humor, al mismo nivel de calidad e importancia que obras maestras de otros géneros.

Después del ultraje al que Universal sometió a sus monstruos en busca del dólar fácil (a pesar del respeto que merecían sus fuentes literarias), en la década de 1940 aparecieron sobrias adaptaciones, como la hermosa *El diablo y Daniel Webster* (1941), según el relato de Stephen Vincent Benét; la cinta francesa *La mano del diablo* (1943), a partir de la novela de Gerard de Nerval; los filmes B dirigidos por John Brahm para la Fox, en especial, *Concierto macabro* (1945), según la novela de Patrick Hamilton; y *Retrato de Jennie* (1948), basada en la novela de Robert Nathan.

Sin embargo, el cine de terror más significativo de aquellos años, como posible derivación del miedo generado por la II Guerra Mundial, surgió de los estudios RKO, bajo la producción de Val Lewton: filmes de bajo costo que sugerían, en lugar de ser explícitos, y de los cuales, al menos, tres son obras ilustres: *La marca de la pantera* (1942), *Yo anduve con un zombi* (1943) y *Profanadores de tumbas* (1945).

Concluida la guerra, se inició un periodo intenso que dio origen a obras importantes por diversas razones: en Argentina (filmes del actor Nathán Pinzón) y México (el cine de Fernando Méndez), se hizo cine de terror a contracorriente de los productos rutinarios de las industrias; en Japón, surgió toda una legión de monstruos —con *Gojira* (1954), a la cabeza— relacionada con los efectos de la bomba atómica en Hiroshima

Dr. Jekyll y Mr. Haide

y Nagasaki; en el Reino Unido, una empresa que persistía en los márgenes de la industria, encontró la fórmula del éxito en el cine de terror, mientras que en Estados Unidos —además de las producciones de Ed Wood— el pánico al comunismo y a las pesquisas que llevaron a la creación de la bomba, propició el desarrollo de un peculiar catálogo de patologías, anormalidades y apariciones, que incluyó *Museo de cera* (1953), *El monstruo de la Laguna Negra* (1954), *¡Ellas!* (1954, unas hormigas muy necias), *Invasión de los usurpadores de cuerpos* (1956), *La mosca* (1958), *Una cita con el diablo* (1958) y *El aguijón de la muerte* (1959), sin olvidar el filme de Paul Landers, *El vampiro* (1957). Sin embargo, fue un vampiro de otras tierras quien tuvo mayor impacto en 1957. En la cinta mexicana *El vampiro*, bajo la dirección de Méndez (que en el mismo año mezcló lucha libre y terror en *Ladrón de cadáveres*), por primera vez se vio en pantalla a un vampiro con afilados colmillos, los cuales devinieron rasgo determinante del personaje. Por su parte, la modesta compañía británica Hammer Film tuvo un inesperado triunfo comercial en 1955 con *El experimento Quatermass* y, desde entonces, se dedicó al cine de género. Con licencia de la Universal, Hammer recicló sus cuatro monstruos famosos (Frankenstein, Drácula, El hombrelobo y la momia), hizo filmes de una mujer reptil y del fantasma de la Ópera, de piratas, zombis y estranguladores de Bombay, de Rasputín, Fu Manchu y Dr. Jekyll, así como *thrillers* terroríficos como *El sabor del miedo*; les añadió violencia y erotismo explícitos, casi siempre rodó en color, y su producción —a menudo bajo la dirección de otro maestro del género, Terence Fisher— marcó toda una época, hasta entrados ya los 80.

Si bien el nivel estaba por debajo de los mayores logros alcanzado por el cine de terror internacional, en los años 60, en España el cineasta Jesús Franco y el actor Paul Naschy iniciaron sus aventuras por los rumbos del terror; en Brasil, el actor José Mojica Marins estrenó su popular personaje Zé do Caixão, y en México Carlos Enrique Taboada destacó por encima de otros cultivadores mexicanos del género.

Desde el inicio, la década de 1960 estuvo llena de picos, recurriendo una vez más a fuentes literarias: en Italia se realizó *La máscara del demonio* (1960), según Nikolai Gogol, en Inglaterra se adaptó a Henry James, en *Los inocentes*; y en Estados Unidos, se adaptaron obras de Nathaniel Hawthorne en *Twice-Told Tales*, de H.P. Lovecraft en *El palacio embrujado* y de Shirley Jackson en *The Haunting*, todas de 1963; y, sobre todo, de Edgar Allan Poe, con un ciclo a partir de *La caída de la casa de Usher* (1960). En Japón, se filmaron varios cuentos de Lafcadio Hearn en

La diabla

La caída de la casa de Usher

Escena de la saga de *Halloween*

zoom in

Kwaidan (1964), pero ese mismo año apareció *Onibaba* (1964), cuya ruptura del academicismo de aquellos trabajos, anunció el rumbo que tomaría el cine de terror, a partir del estreno en 1968 de *La noche de los muertos vivientes* de George A. Romero. A su realismo y explicitez, contribuyeron, sin duda, la evolución del género documental, el *thriller* erótico hitchcockiano *Psicosis* (1960) y los proto-*giallos* de Mario Bava, pero pronto el cine de género tomó su rumbo propio.

Favorecido por la abolición de la censura y bajo la influencia del filme de Romero, en la década siguiente estrenaron varios filmes independientes claves, como *La masacre de Texas* (1974), *Las colinas tienen ojos* (1977) y *Halloween* (1978), todas rehechas más tarde con más recursos, pero sin el significado que tuvieron en su momento. En Italia, se estrenaron *No torturen al patito* (1972) y *Suspiria* (1977). Sin embargo, los grandes estudios norteamericanos reclamaban las audiencias como propias, y ajustaron sus productos a la obviedad de moda y la graficidad infundada, en filmes industriales como *El exorcista* (1973), *Tiburón* (1975) y *La profecía* (1976). Ninguna de las tres fue hecha por un especialista en el cine de terror. La primera y la tercera eran más tradicionales y tenían al diablo mismo de protagonista, pero la segunda tocó fibras conexas a la realidad cotidiana, si bien, aparte del terror a la naturaleza, se ajustaba más al cine de monstruos.

Sin embargo, otros filmes hicieron aportes radicales a la redefinición estética del cine de terror: por un lado, *Carrie* (1976), por su hábil construcción de personajes; por otro, un filme más oscuro y menos visto (por el gran público), *Cabeza de borrador* (1978), por imágenes inéditas, inquietantes y perturbadoras; y finalmente, la ingeniosa y espléndida *Alien* (1979), por su cruce de géneros, en el cual un relato manido devino el drama de una madre alienígena que pone en peligro la saga expansionista gringa (por si alguna vez alguien dudó de que hubiese una), pero a quien la fascista Ripley (Sigourney Weaver) «manda a parar»...

Carrie, consideraciones literarias aparte, además nos introdujo al universo de Stephen King: sus cuentos y novelas dominaron casi toda la década de 1980 e incluso engañaron a la *intelligentsia* que despreciaba el terror, la cual compró «gato por liebre» cuando aplaudió *El resplandor* (1980), solo por ser de Stanley Kubrick. Los seguidores *hardcore* del terror preferían *El más allá* (1981), *Scanners* (1981), *Christine* (1983), *Re-animador* (1985), *Hellraiser* (1987) y a Chuky, la estrella de *Juego de niños* (1988); celebraban el resurgimiento en 1981 de la licantropía en *El aullido* y *Un hombrelobo norteamericano en Londres*; la primera entrega de

El exorcista

Los inocentes

la trilogía hongkonesa *Historia china de fantasmas* (1987); y recibieron nuevos juguetes —los voraces *Gremlins* (1984) y *The Terminator* (1984)— y fantasmas: Jason, el de *Viernes 13* (1980), y Freddy Krueger, el de *Pesadilla en calle Elm* (1984).

Si Pasolini reaccionó con *Saló o Los 120 días de Sodoma* (1975), a la sociedad de consumo italiana y los rostros anodinos de la juventud de su época, esta matanza de adolescentes cachondos, de modo parecido, devino metáfora del deterioro moral y ético de una juventud noteamericana perdida (y prescindible, según los filmes), todos la celebraron y devino franquicia rentabilísima, con tantos imitadores y reciclajes como fuesen posibles, hasta llegar a la autoparodia en *Scream* (1996). En medio de la masacre, pocos repararon en la aparición de una cinta enigmática: la japonesa *Tetsuo* (1988), que introdujo la automutilación y el masoquismo a los rasgos de los anti-héroes del terror orgánico.

Alien

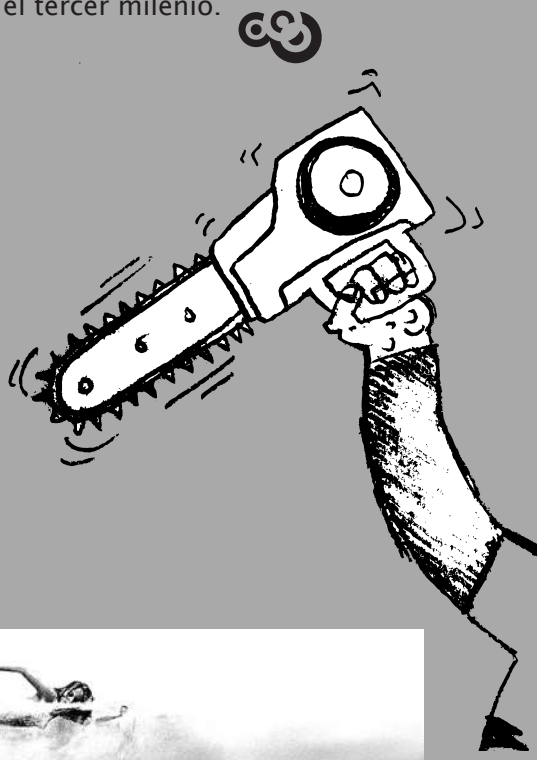
El fin de siglo marcó otro retorno a los viejos monstruos, esta vez con gran presupuesto, como *Drácula* (1992), *Frankenstein* (1994), *Lobo* (1994) y *La momia* (1999) y en 2010 *El hombrelobo*. Con mayor originalidad, en España se estrenó *El día de la bestia* (1995); en Canadá, *Sangre y donas* (1995) y *Karmina* (1996); y en Estados Unidos, *Hábito* (1997) y *El sexto sentido* (1999). Muy significativas fueron las presencias de Tim Burton, Peter Jackson y Guillermo del Toro, nuevos maestros del cine fantástico. Burton creó un universo muy personal, poblado por entes fuera de serie, en filmes como *Edward Scissorhands* (1990); Jackson escogió la vía del exceso llevado a cimas (y simas) no imaginadas, como *Braindead* (1992), que revelaron la inevitable crisis: lo que antes fue placer masoquista y subyugante ahora es objeto de risa; y en México, el *Cronos* (1991) de Del Toro fue solo el inicio de su inquietante filmografía.

En este nuevo siglo, el cine comercial norteamericano optó por enfatizar ríos de sangre y líquidos (verdes, preferentemente) y los efectos visuales. Aparentemente, la falta de renovación temática dirigió la atención hacia los aspectos formales del género, o quizá lo formal podría considerarse el contenido: en todo caso, la alternativa fue magnificar imagen y sonido, hacer más gótico lo visual, y más viscosa la banda sonora, al punto de llegar al chirrido visual y al ruido estrepitoso, a veces en detrimento de productos con buenas premisas: por ejemplo, los vampiros de *30 días de noche* (2007) son descritos como

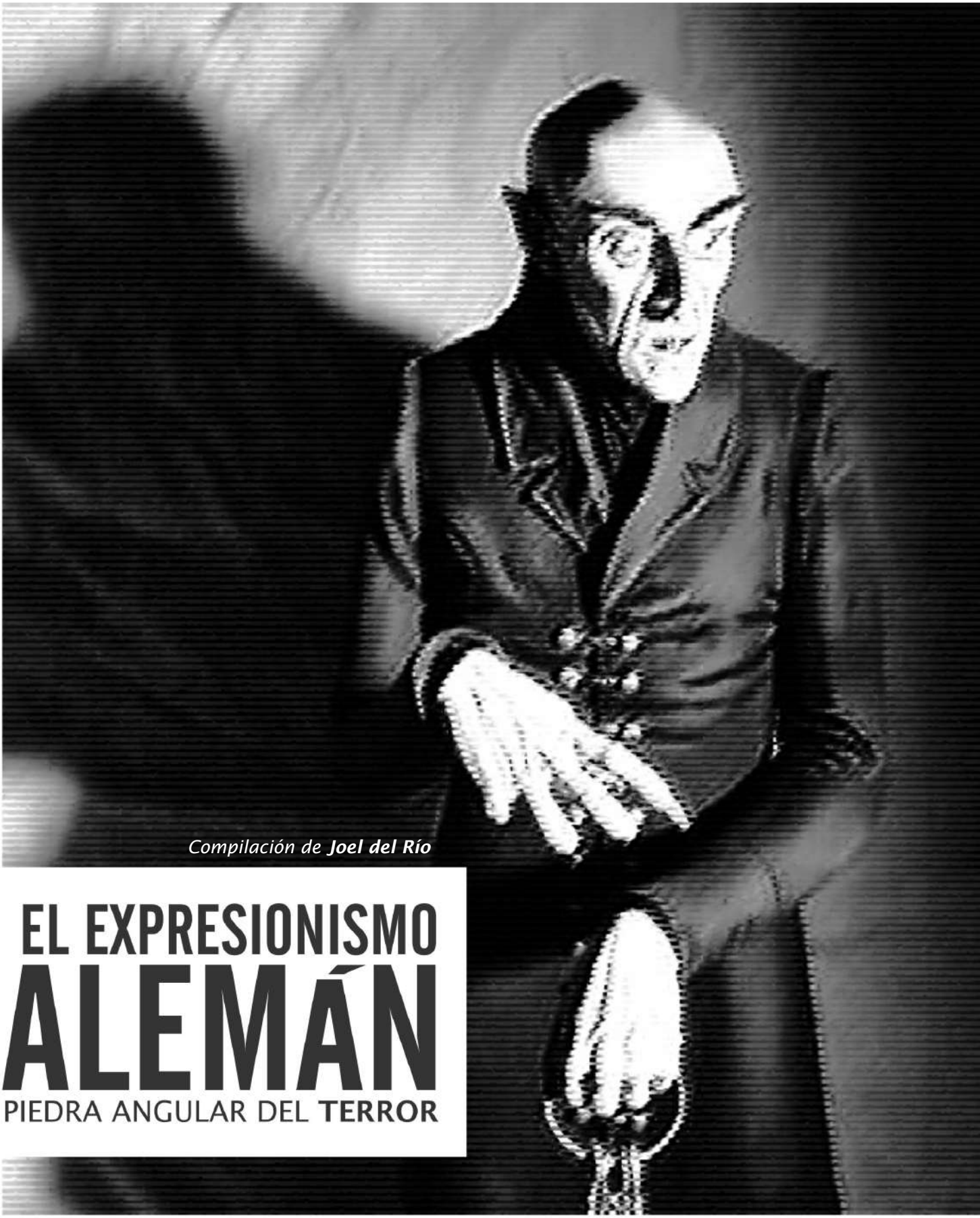
entes tan poderosos e invencibles, que, cuando los cineastas tratan de persuadirnos de que Josh Hartnett puede ultimarlos, se rompe el equilibrio de credibilidad del género; mientras que en *Inframundo* (2003) la lucha entre vampiros y hombrelobos tan superdotados no tiene solución y sólo genera un reguero de fluidos de utilería.

Quizá a causa de la carencia de esta saturación, las mejores propuestas del cine de terror vinieron de lugares inesperados: los orientales dejaron a todos asombrados con recursos creativos que dieron un nuevo aliento al género, y de paso probaron que menos es más, sin grandes alardes ni adornos, como las japonesas *Audición* (2000), *Ju-on* (2000), *Kairo* (2001), *Aguas oscuras* (2002) y la trilogía de *El aro* (1998-2000); las norcoreanas *Historia de dos hermanas* (2003) o *El huésped* (2006); o la china *Jacaos* (2004). De España, llegaron *Los otros* (2001), *El espinazo del diablo* (2001) y *El orfanato* (2007); de México, *Kilómetro 31* (2006), y de Suecia, *Déjame entrar* (2008). Muchas de ellas fueron objeto de rehechuras en Estados Unidos, pero, con pocas excepciones, se logró la atmósfera creada en los originales.

Quizá, como indica Ruth Goldberg, el mejor cine de terror norteamericano del nuevo siglo es el que presenta una nueva redefinición del «monstruo» y aquel que transmite, en parte, la atmósfera de la era Reagan. Así los nuevos monstruos del cine norteamericano son la acosadora de *Atracción fatal* (1987), el guionista paranoico de *Barton Fink* (1991), la esposa alérgico-neurótica de *A salvo* (1995), el marido criminal de *Fargo* (1996), la prostituta asesina de *Monstruo* (2003), la adolescente embarazada de *Precious* (2009) y el vaquero sobreviviente de *Brokeback Mountain* (2005), en buena medida responsable de la tragedia de su pareja nunca asumida, y de la marginación de su mujer e hija. Una galería que amerita el estudio del terror en el tercer milenio.



Tiburón



Compilación de ***Joel del Río***

EL EXPRESIONISMO ALEMÁN

PIEDRA ANGULAR DEL **TERROR**

Nosferatu

Con una variante pictórica, otra literaria y la cinematográfica, el expresionismo («intento por representar la vida interior de la humanidad en lugar de su apariencia externa») fue uno de los más importantes e influyentes movimientos pertenecientes al vanguardismo del siglo XX, pese a su escasa duración, pues apenas tuvo una década de vida, de 1914 a 1924. Originalmente, el expresionismo versaba sobre la angustiosa percepción de la catástrofe material y moral en la Alemania de la primera posguerra, cuando es proclamada la república de Weimar, y se impone la visión fatalista sobre la nueva sociedad de masas, e incluso abundan las apocalípticas predicciones sobre el colapso de la civilización.

El cine expresionista alemán retomaba la tradición de autores como Goethe o Hoffman, y reciclaba temas, símbolos, y mitos del Romanticismo decimonónico. El título que inauguró la tendencia fue *El gabinete del doctor Caligari* (1920), de Robert Wiene, con su atmósfera pesadillesca, decorados alucinantes y deformes, y la presencia del asesino sin voluntad y el científico de propósitos tenebrosos. Aquí aparecían los actos crueles y arbitrarios, la perversidad humana enmarcada en penumbras y pesadillas que marcarían la estética del cine de terror posterior. El místico Caligari tiene bajo su influjo a un extraño ser llamado Cesare, quien comete una serie de asesinatos según los designios criminales de su amo, un reputado director de una clínica mental obsesionado con un caso de sonambulismo.

Si Caligari resultaba ser un temido psicótico que la hipnosis inducía al asesinato, el *Doctor Mabuse, el jugador* (1922), de Fritz Lang, era un demente que arrastraba a muchas personas en su vorágine de terror y crímenes, con el fin de dominar el mundo. Lang realizó tres filmes sobre el temido médico —los dos primeros son abiertamente expresionistas, por mucho que el cineasta rechazara la etiqueta—, cuyo subtexto apuntaba al líder que consigue destapar la peor crueldad en la gente. El doctor Mabuse, junto con Caligari y Nosferatu, constituyen la trilogía más conseguida del primer cine expresionista sobre el criminal poseído por la manía del poder.

Otro caso de allanamiento de la voluntad ajena aparecía en la relación entre el rabino Loew y el gólem, coloso de arcilla creado con el fin de vengar el maltrato a los judíos. Filmada en varias ocasiones por el actor y director Paul Wegener, quien paradójicamente terminó colaborando con los nazis, las diversas versiones

Fritz Lang

de *El gólem* fueron apreciadas cual parábolas políticas y predecesoras del filme norteamericano *Frankenstein* (1931).

El vampirismo, que adaptaba los motivos literarios de Bram Stoker, se adaptó perfectamente a las necesidades del cine alemán de esta época con su protagonista necesitado de la sangre de sus congéneres para su placer y supervivencia. *Nosferatu, una sinfonía de horror* (1922), de F.W. Murnau, recrea la aberración sobrenatural del conde Orlok, como alguien que siembra la muerte por donde quiera que pasa y potenció con luces y sombras la espeluznante imagen del vampiro. El desenlace de *Nosferatu* ofrece una lectura romántica del vampiro, quien permanece hasta el alba al lado de su amada, para morir fulminado por el primer rayo de sol.

El científico enloquecido vuelve a ser uno de los protagonistas en *Metrópolis* (1926), cinta que inauguró el llamado «segundo expresionismo». En ella, Lang creó un personaje cargado de ira que utiliza un robot femenino para verificar su venganza. Pero la elogiada película se nutría de las vanguardias históricas en un sentido amplio y recordaba el futurismo, por la relación entre el hombre y las máquinas (que el filme juzga monstruosa) y se acercaba al marxismo al hablar de la alienación causada por la sumisión de las clases obreras ante el poder burgués. El fin del mundo que se asoma en *Metrópolis* forma parte del pesimismo alemán típico de esta época y de lo que la estudiosa Lotte H. Eisner llamó, en *La pantalla demoníaca*, «la doctrina apocalíptica del expresionismo».

El regusto en la muerte, la sangre y la enfermedad contagiosa es ingrediente del cine de terror que también impuso el expresionismo. La peste había hecho acto de presencia en *Nosferatu*, y posteriormente en *Fausto* (1926), tambien de Murnau; una inundación y el fatal descontrol de las máquinas arrasaba *Metrópolis* y la locura gobernaba el lado maligno de la gente en *El gabinete del doctor Caligari* y en los filmes sobre Mabuse; mientras que el tradicional paso del tiempo busca encontrar la esencia terrible e inmutable del ser humano. Así, resulta aterrador o cruento el futuro que muestra *Metrópolis*, el pasado medieval de *El gólem* y *Los nibelungos* (1924), de Lang; el oscuro microcosmos en que ocurren *Nosferatu* o *El gabinete del Doctor Caligari*. Todas las formas de maldad y locura, los costados más peligrosos del ser humano, lo sobrenatural, desconocido y siniestro, sobrevolaban como amenazas los filmes expresionistas. *El gólem*, que iracundo desahoga su desengaño en violencia y destrucción; el

El gólem

vampiro, el psicópata, el depravado, activarán los acontecimientos.

En su libro *De Caligari a Hitler*, Siegfried Kracauer observa que el expresionismo vehicula la necesidad del pueblo alemán de un líder tiránico, quien cometerá todo tipo de crímenes y atrocidades para concretar su poder. En *El gólem* se ofrece uno de los primeros ejemplos de criatura extraña, amenazante o monstruosa. Con Caligari aparecía el manipulador de la voluntad ajena, que reaparece en *Nosferatu*, en las andanzas de Mabuse e incluso en *Metrópolis*, con el robot homicida. Ya en 1911, en *Homúnculos*, de Otto Ripper, el protagonista era la creación de un científico, de la cual huyen horrorizados los seres humanos «normales». El ente aprovecha sus dones para convertirse en dueño y señor del país y gobernar mediante el terror.

La doble personalidad será otro de los temas. En *El estudiante de Praga* (1913), de Stellan Rye, obra precursora del expresionismo, el protagonista ve a su reflejo tomar vida propia y convertirse en su lado perverso. En *El otro* (1913), de Max Mack, también se presenta el tema de la doble personalidad con la historia de un abogado respetable que se convierte inconscientemente, en un ladrón profesional. Así quedaba sellado en el cine alemán y europeo, el tema de la personalidad dual, que envuelve el eterno conflicto entre el bien y el mal, entre la avidez del placer y la aspiración a la perfección. Además del terror que puede provocar en su lado nefasto, Caligari es, por supuesto, un reputado médico, y Orlok, un aristócrata.

De igual modo, en el segundo cuento de *El gabinete de las figuras de ceras* (1924), de Paul Leni, se muestra el sadismo de Iván, el Terrible, enloquecido por su paranoia, mientras que el tercer cuento presenta a Jack, el destripador, persiguiendo a sus víctimas. Así se ponía de relieve el lado pervertido y maquiavélico del ser humano, al tiempo que se desplegaba el terror entre las víctimas, que suelen estar entre los más débiles ciudadanos de las clases bajas. Como apunta Vicente Sánchez Biosca en *Cine y vanguardias artísticas,* en el expresionismo solía aparecer «un burgués demonizado tras cuya apariencia serena e intachable se ocultaba un mundo disoluto de pasiones incontrolables».

La luz era el elemento constructivo para establecer el carácter mórbido de la acción. El claroscuro, la focalización extrema en puntos determinados del plano, la penumbra que habitaban los personajes, marcaron la concepción expresionista del terror. La construcción de un mundo tétrico, oscuro e imposible traslucía la sensación de caos y claustrofobia.

El gabinete del doctor Caligari

El gabinete del doctor Caligari

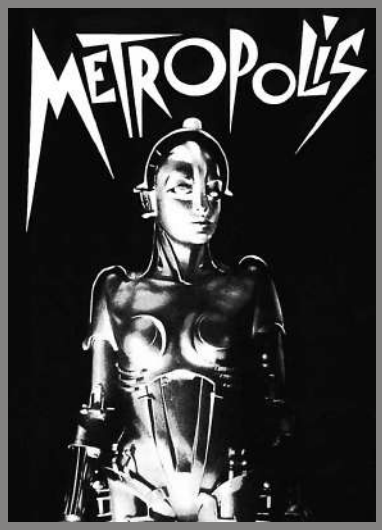
En los decorados, la asimetría asfixiante, así como el uso de líneas oblicuas, que tienen un efecto desconcertante sobre el espectador, se revelaron decisivas en el reflejo de una sociedad en desintegración y de psiquis atormentadas.

El actor expresionista por excelencia fue Conrad Veidt, quien personificó la obsesión, la alucinación, el desajuste, desde la doble personalidad de *El estudiante de Praga*, hasta el concertista al que la injertan las manos de un asesino en *Las manos de Orlac* (1925), de Wiene). En el ínterin fue el Cesare de *El gabinete del Doctor Caligari*, el Iván en *El gabinete de las figuras de cera*, el médico atormentado en la adaptación de *El extraño caso del Dr. Jekyll y el Sr. Hyde*, de Robert Louis Stevenson, que es *La cabeza de Jano* (1920), también de Murnau.

A pesar de los numerosos directores dedicados a este cine, serían Murnau y Lang quienes insistieran con mayor asiduidad y grandeza en los temas terroríficos del expresionismo. Aparte de *Nosferatu*, de algunos momentos en *Fausto*, y de la personalidad doble en *La cabeza de Jano*, Murnau dirigió *El castillo de Vogelod* (1921) que presenta misteriosos delitos en un paisaje tremebundo, y *La tierra en llamas* (1922), donde el director se consagró a una especie de pesimismo catastrófico. Lang rindió culto a la fatalidad, la violencia, y el pesimismo en *Las arañas* (1919-20), *La muerte cansada* (1921), *Doctor Mabuse* y su secuela *El testamento del Dr. Mabuse* (1933), *Los nibelungos, Metrópolis, Espías* (1928), *La mujer en la Luna* (1929) y su mayor aporte al cine de terror genérico, *M* (1931) sobre un sádico homicida de niñas.

Hablando del cine expresionista en variante terrorífica y de sus principales creadores, sería injusto soslayar la presencia del guionista y escenógrafo Carl Mayer, el productor Eric Pommer y el fotógrafo Karl Freund, tres de los profesionales que secundaron a los directores en la realización de estas películas sombrías, parte valiosa de la producción del cine alemán de la época.

Vale aclarar que no todos los filmes alemanes del periodo expresionista poseen una estética oscura y personajes monstruosos, crueles o enloquecidos, y sobre todo afirmar que el expresionismo sobrevivió al cine silente: su influencia no solo se denota en el cine de terror de la Universal y en la corriente del *film noir*, sino en cintas posteriores como *El tercer hombre* (1949), de Carol Reed, y obras de Alfred Hitchcock, como *Psicosis* (1963) y *Los pájaros* (1963); de Ingmar Bergman, como *El séptimo sello* (1957) y *El rostro*; en el homenaje de Werner Herzog a Murnau en *Nosferatu*, *fantasma de la noche* (1979*), El hombre elefante* (1980), de David Lynch, y en *Mephisto* (1981) y *Hanussen* (1988), de István Szabó, entre muchos otros.



Compilación por ***Joel del Río***

Al igual que ocurre con el musical o el cine criminal, el terror, cuando se realiza en Argentina, Brasil, España y México, apenas se inserta en la mayor parte de las antologías primermundistas, historias sumarias y otros índices de prestigio. Tales selecciones suelen establecerse desde Hollywood o Europa, y la producción del «resto del mundo», cuando se menciona, rellena paréntesis pintorescos o folclóricos. Quisimos enmendar, en lo posible, tal ignorancia y presentar muy someramente al cine de terror hablado en español y portugués.

ARGENTINA[1]

Según las evidencias disponibles, la primera película argentina con elementos de terror fue *El hombre bestia* o *La aventura del capitán Richard* (1935), de C.Z. Soprani, realizado en la provincia de Santa Fe. Esta obra de interés arqueológico e histórico, brinda

una evidencia acerca de lo que debió ser el cine independiente argentino. La trama tiene lazos con una extraña película de Paul Wegener, *Ramper, la bestia humana* (1928), con un aviador que se convierte en monstruo. Sin embargo, la verdadera y primera película de terror fue *Una luz en la ventana* (1942), en una etapa de evolución similar a la que en Estados Unidos se experimentó hacia fines de los años '20, cuando los filmes de terror contenían secuencias humorísticas. Como detalles de interés están: el clima creado en los primeros 15 o 20 minutos; el maquillaje, y la fotografía del monstruo, siempre embebido en sombras.

Durante años el cine argentino no produjo un filme de terror, debido a que los filmes que llegaban desde Estados Unidos eran considerados «truculentos» sin más, el rótulo «terror» no generaba mucha adhesión y porque todos (artistas, público y crítica) preferían el relato de misterio o el *thriller* melodramático. La veda terminó con el estreno

de *El extraño caso del hombre y la bestia* (1951), de Mario Soffici. Sin desvirtuar la fantasía, el torturado Dr. Jekyll cambia a Mr. Hyde con un sentido más humano-existencialista, para estar más a tono con la época, dándose más profundidad al tema, sin desmedro de la acción.

Si muero antes de despertar (1952), de Carlos Hugo Christensen, y *El vampiro negro* (1953), de Román Viñoly Barreto, se centran en la figura del psicópata que se dedica a secuestrar y aprovecharse de menores de edad. La primera fue una adaptación del cuento de William Irish, dirigida con gran oficio por Christensen en la época de oro de su carrera en Argentina. En *El vampiro negro*, rehechura de *M* (1931), de Fritz Lang, los densos climas de tensión y sordidez, lindaban en varias secuencias con el terror.

Mucho se ha hablado de la película *Obras maestras del terror* (1960), de Enrique Carreras, que, compuesta por tres historias de Edgar Allan Poe, precedió al interés que el autor desató a partir del ciclo norteamericano dirigido por Roger Corman. Los tres cuentos, adaptados por Narciso Ibáñez Serrador, fueron *El caso del señor Valdemar*, *El tonel de amontillado* y *El corazón delator*. Las historias fueron prolijamente narradas y ambientadas, y protagonizadas por Narciso Ibáñez Menta en interpretaciones antológicas.

En los años 70 el realizador independiente Jorge Carlos García dirige *Estigma de terror* (1973), melodrama de vampiros ambientado en los Balcanes, y *El bosque de los condenados* (1974), obra

de ambiente onírico y pesadillesco. Los 80 marcaron el retorno de la comedia terrorífica. La semilla la plantó Jorge Porcel con *Los vampiros los prefieren gorditos* (1974), de Gerardo Sofovich, y la potenciaron *Mingo y Aníbal contra los fantasmas* (1985), con el dúo cómico de Juan Carlos Altavista y Juan Carlos Calabró; *Galería del terror* (1987), de Carreras, con Porcel y Alberto Olmedo; y *Los matamonstruos en la mansión del terror* (1987), de Carlos Galettini. Pero el terror desapareció casi por completo del cine argentino, luego de *La casa de las siete tumbas* (1988) y *Alguien te está mirando* (1988).

A mediados de los 90 surgió una primera generación de realizadores especializados en terror que poco a poco comienzan a plasmar un interés inédito en ese género. La continua circulación de sus producciones (en formato de video), el establecimiento

de video clubes especializados y los ciclos de proyecciones, hicieron eclosión en un festival de cine especializado (Buenos Aires Rojo Sangre) y en un auténtico ambiente de profesionales amantes del terror. En los últimos cinco años el terror argentino ha ganado cierto prestigio a partir de producciones independientes y de bajo presupuesto. Luego de *Visitante de invierno* (2008), de Sergio Esquenazi, adquieren prestigio directores y productoras asociados al género, como Adrián García Bogliano con *No moriré sola* (2007), que nos introduce en una asfixiante atmósfera de violencia, muerte y venganza. El cine de terror argentino es un género en franco crecimiento.

BRASIL

Poco se habla del cine de terror brasileño más allá de las películas de José Mojica Marins, llamado por el nombre de su personaje Zé do Caixão. Pero la muestra titulada *O Horror no Cinema Brasileiro* en 2009 y 2010, compiló todo un material cuya cantidad y cualidad se desconocía. Fueron casi 200 los largometrajes brasileños con elementos de terror, desde las comedias sombrías estilo *O Jovem Tataravô* (1936) y *Fantasma por Acaso* (1946), pasando por la era prolífica de los grandes estudios (*Caiçara, Meu Destino É Pecar* y *Veneno*) hasta un segmento místico y misterioso del *cinema novo* en filmes como *Pecado na Sacristia* (1975).

Leyendas populares, personajes típicos del folclor y la pluralidad religiosa de un país donde

se juntan misticismo y superstición, han generado filmes como *As Noites de Iemanjá*, con el candomblé como inspiración; y *O Médium*, sobre espiritismo. Pero todo ello se oscurece ante las películas osadas y desinhibidas con el ateo, blasfemo, inescrupuloso y sádico Zé do Caixão, como *À Meia-Noite Levarei Sua Alma* (1964) y *Esta Noite Encarnarei no Teu Cadaver* (1967). Estas películas de Mojica Marins entremezclan, en una combinación francamente inusitada, entre surrealismo y expresionismo, entre primitivismo subdesarrollado y fuerza anticlerical, entre nihilismo nietzcheano y terror gótico.

En los años 60 Mojica Marins dirigió cinco de las diez películas más taquilleras en Brasil, estuvo en la cárcel, se postuló al Congreso como diputado, fundó su propia iglesia y su escuela de cine y tuvo 23 hijos con siete mujeres distintas. Fue el cineasta más censurado y perseguido en la historia del Brasil y el único realmente independiente, indoblegable, empeñado en realizar un cine en apariencia intrascendente, funcional, barato, seriado, grandilocuente y narcisista, que apareció en la época cuando el *cinema novo* intentaba redefinir Brasil, su historia y su cultura en términos fílmicos. En su línea, también emplearon elementos de terror en su cine, Walter Hugo Khouri (*Estranho Encontro*, Jean Garrett, John Doo, David Cardoso, Ody Fraga y Fauzi Mansur, en obras que combinaban sexualidad con violencia, grotesco y escenas macabras.

Uno de los filmes brasileños más premiados y elogiados de los años ochenta fue *O Segredo da Múmia* (1982), que realizó Iván Cardoso luego de hacer el documental *O Universo de Mojica Marins*. *O Segredo da Múmia* expresaba el profundo amor del realizador por el género fantástico, parodiaba y

rendía homenaje al terror de la Universal, la RKO y la Hammer. Más tarde, Cardoso realizó *As Sete Vampiras, O Escorpião Escarlate, Um Lobisomem na Amazônia* y *A Marca do Terror*.

Hoy, como en Argentina, existe en Brasil una promisoria generación de nuevos realizadores independientes como Rodrigo Aragão, Petter Baiestorf y Fernando Rick, que luchan por imponer su visión del terror cinematográfico.

ESPAÑA[2]

El título inicial del cine de terror español fue, sin duda, *La torre de los siete jorobados* (1944), de Edgar Neville, filme con algunos puntos en común con el expresionismo alemán de Fritz Lang o *El gabinete del doctor Caligari*, que, basado en el éxito de librería de Emilio Carrere, nos acerca a un Madrid de chulos y violeteras entre lo fantástico y el folclor, más próximo a este último, pero compensado con el acierto de la puesta en escena gótica y expresionista. Posteriormente, en el periodo franquista y antes del «destape», resultaron notables algunas obras de Paul Naschy, Narciso Ibáñez Serrador y Jesús Franco, directores imprescindibles para trazar una semblanza del cine de terror en España.

Jacinto Molina alias Paul Naschy, actor, director, guionista y dibujante, se convirtió en el «eterno licántropo», desde que realizó uno de los filmes mas populares del terror peninsular, *La maldición de la bestia*, en la cual se narraba el nacimiento

del hombrelobo, basado en la popular historia de Romasanta, haciéndolo un personaje 100% español. Protagonizó más de cien películas y encarnó todo tipo de personajes del género de terror, que lo convirtieron en uno de los cineastas españoles con mayor proyección internacional.

Entre las copiosas filmografías de Naschy y Jesús Franco, apareció una película aislada: *¿Quién puede matar a un niño?* (1976), de Narciso Ibáñez Serrador, fantasía macabra sobre una pequeña isla cuyos únicos habitantes son niños animados por una misteriosa fuerza que les permite rebelarse contra los mayores y asesinar a sus familiares. En televisión, Ibáñez Serrador aportó memorables series: *Historias para no dormir* (1967) y *Películas para no dormir* (2006) se cuentan entre las mejores.

Jesús Franco (o Jess Franco)[3] es un director de cine, actor, guionista, compositor, productor y montador que ha rodado unas 200 películas y ha declarado que morirá «con la cámara al hombro». Trabajó en Francia, Alemania, Suiza, Portugal, Italia, Estados Unidos y por supuesto España, donde pavimentó el camino para el auge de cine de terror con la saga del doctor Orloff, en la que destacan *Gritos en la noche* (1961) y *El secreto del Dr. Orloff* (1964). Por sus problemas con la dictadura de Francisco Franco tuvo que exiliarse, pero no le faltaron productores fuera de España. En 1967 se ganó el clamor de los aficionados al género mediante *Necronomicón*, seguida por *Marquis de Sade: Justine, Vampyros Lesbos, El sádico de Notre Dame* y muchas otras en una producción tan delirante como agotadora. Muy inspirado

en el reciclaje emprendido por la Hammer, hizo también *El conde Drácula* (1969) y *Drácula contra Frankenstein* (1971). En 1996 estrenó *Killer Barbys*, lo que coincidió con un homenaje en Nueva York (donde recibió un premio de manos de Roger Corman) y una reivindicación general de su obra. En la vigésimo tercera edición de los premios Goya, celebrada el 1º de febrero de 2009, recibió el Goya de Honor por su extensa trayectoria cinematográfica.

El hecho de que el terror se haya convertido en un rubro exportable del cine español se debe a una tradición que lo favorece. Actualmente, hay autores ya consolidados como Jaume Balagueró (*Los sin nombre;* la saga de *[REC]*) y Amenábar (*Tesis, Los otros*), a quienes secundan directores noveles de éxito, como Juan Carlos Fresnadillo (*28 semanas después*), Juan Antonio Bayona (*El orfanato*) y F. Javier Gutiérrez (*Tres días*).

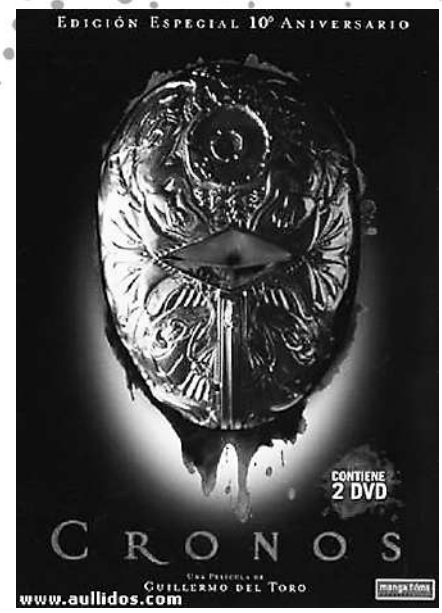
MÉXICO

El cine de terror en México deriva de Hollywood y muy especialmente de la versión hispana de *Drácula* (1931) más atrevida y con un vampiro más depredador y sexual que el hierático y silencioso Béla Lugosi. El éxito de esta producción empujó el rodaje de *La llorona* (1933), quizás la primera película de género fantástico mexicana, dirigida por el cubano Ramón Peón, un melodrama que utilizaba el mito local de la mujer fantasmal y errante cuyo llanto anuncia la tragedia.[4]

Antes de su momento de esplendor, hubo varios títulos que abrieron el camino: *El fantasma del convento* (1934), de Fernando de Fuentes; *Dos monjes* (1934), de Juan Bustillo Oro; y *El baúl macabro* (1936), de Miguel Zacarías, parte de una antología estrecha y seguramente excluyente. Ya en la «época de oro», el género de terror se mezcló con el policial, la comedia y luego con la lucha libre y personajes como Santo o Blue Demon, entre otros. Entre los principales directores del género destacaron Chano Urueta, Federico Curiel y, sobre todo, Fernando Méndez, director de *El vampiro* (1957).

Además de un par de colmillos hasta entonces inéditos, Germán Robles le confirió a su vampiro un toque aristocrático intermedio entre el conde Drácula de Lugosi y el que aparecería al año siguiente, en el primer *Drácula* (1958) interpretado por Christopher Lee. Méndez dirigió de inmediato la secuela, *El ataúd del vampiro*, también con Robles, quien quedó encasillado en el género, sobre todo en la saga del siniestro Nostradamus, cuya dirección y guión estaban a cargo de Curiel. Por lo demás, Chano Urueta rodó *El barón del terror*, una delirante mezcla de terror y ciencia ficción, Curiel realizó en 1966 *El imperio de Drácula*, y en 1973 Arturo Martínez, *Los vampiros de Coyoacán* donde los chupasangres se enfrentan a expertos en lucha libre mexicana, como ocurre en el clásico *camp*, *Santo contra las mujeres vamp*iro (1962), de Alfonso Corona Blake.

Entre el momento de clasicismo que representa *El vampiro*, y el auge actual, aparecieron *Orlak en el país de Frankenstein* (1960), de Rafael Baledón; *Rostro infernal* (1962), de Crevenna,



que reúne tres episodios sobre el conde Brankovan, quien devora cerebros humanos; y *La noche de los mil gatos* (1970), de René Cardona (hijo), en la cual se asesinan mujeres para alimentar a un millar de gatos hambrientos.

Hasta el viento tiene miedo (1968), de Carlos Enrique Taboada, se convertiría luego en película de culto, con las pupilas de un internado y el fantasma de una alumna que tuvo un trágico final. El mismo director, al año siguiente, entregó *El libro de piedra*, referido a la historia de un niño convertido en estatua para preservar un libro de magia negra, y en 1973, *Más negro que la noche*, con el añejo tema de la vieja casona y de una anciana que regresa de la tumba. Diez años más tarde Taboada aportó *Veneno para las hadas*, una historia de brujería macabra que fue su último trabajo, premiado con el Ariel a mejor película del año.

A lo largo de la década del '70 los ejemplos más notables del cine de terror de México son obras al margen de la producción industrial. Juan López Moctezuma realizó varias producciones con influencias surrealistas de Buñuel y de la Hammer como *La mansión de la locura* (1973), basada en un cuento de Poe, y *Alucarda, la hija de las tinieblas* (1974), donde mezcla elementos de satanismo; y Rafael Corkidi contó en *Ángeles y querubines* (1971) la historia de una mujer vampiro que seduce a un hombre sólo para entregarlo al demonio en forma de mujer.

Cuatro directores de culto, Arturo Ripstein, Jaime Humberto Hermosillo, Luis Alcoriza y Alejandro Jodorowsky aportaron lo suyo al género. El primero entregó *La tía Alejandra* (1979), sobre una anciana que resulta ser una bruja malvada; en *El corazón de la noche* (1984), Hermosillo alude a una joven sordomuda perteneciente a una sociedad secreta; Alcoriza, en *Terror y encajes negros*, presenta a una mujer perseguida por un psicópata; y Jodorowsky ambienta *Santa sangre* (1989) en un circo, con personajes como la madre de familia cuyos brazos le fueron arrancados mientras la violaban.

Actualmente puede decirse que el género de terror mexicano ha superado la crisis del período 1970-1990, gracias sobre todo a la proliferación de festivales, ciclos temáticos y publicaciones que ayudan a comprender las películas clásicas. A partir de *Cronos* (1991), de Guillermo del Toro, se registra un apogeo paulatino palpable en títulos como *Sobrenatural* (1996), sobre un asesinato que transforma la vida de una joven mujer en un sueño macabro, y *Kilómetro 31* (2007), en la cual la leyenda de la Llorona recibe una de sus últimas adaptaciones cinematográficas.

Notas:

[1] Para glosar este acápite nos apoyamos sobre todo en el texto titulado *Evolución del cine de terror argentino*, de Darío Lavia.

[2] Sirvió de base el artículo *Cine de terror español: Un género en auge*, de David Sierra.

[3] Algunos de sus innumerables apodos: Joan Almirall, Rosa María Almirall, Clifford Brown, Juan G. Cabral, Betty Carter, Candy Coster, Terry De Corsia, Rick Deconinck, Raymond Dubois, Chuck Evans, Toni Falt, Dennis Farnon, Anton Martin Frank, Wolfgang Frank, Manfred Gregor, Jack Griffin, Lennie Hayden, Frank Hollmann, Rick Deconinck, James P. Johnson, David J. Khunne, Lulú Laverne, A.L. Malraux, Jeff Manner, Roland Marceignac, A.L. Mariaux, Preston Quaid, Lowel Richmond, Dan Simon, Dave Tough, Pablo Villa, Joan Vincent, Robert Zinnermann, C. Plaut, Cole Poll, James Gardner.

[4] El drama de la Llorona incluye también las posteriores *La herencia de la Llorona* (Mauricio Magdaleno, 1946*), La Llorona* (1960), de René Cardona*; La maldición de la Llorona* (1963), de Rafael Baledón, *Las Lloronas* (Lorena Villarreal, 2004) y *La Llorona* (Andrés Navia, 2006).

EL CINE GÓTICO

LA HISTORIA DE UN GÉNERO[1]

por ***Dmitri Komm***
Traducción de ***Zoia Barash***

La categoría genérica de «cine neogótico» se utiliza para referirse a películas diversas, desde *El pacto de los lobos* hasta *Arsenio Lupin,* desde *La novena puerta* hasta *Inframundo*. En realidad, el término se aplica para cualquier filme con fantasmas u otras criaturas sobrenaturales, y más si los personajes usan trajes de épocas pasadas. Aunque la música popular «gótica» o el estilo «gótico» en la moda de vestir tienen poco que ver con los múltiples significados del concepto de lo gótico, sus consumidores siempre los asocian con las «tinieblas» y la «morbosidad». Para aclarar la confusión y entender lo que significa el «gótico» —al referinos al cine—,recordemos la historia de su surgimiento y desarrollo.

El término «gótico» apareció en el siglo XVIII y tenía una connotación despectiva. El estilo gótico en la arquitectura se definía como algo obsoleto, arcaico, sin futuro y fuera de moda con sus respectivos fundamentos ideológicos. En la época de la Ilustración, la élite intelectual percibía todo lo referente a la Edad Media como oscurantista, reaccionario (gracias a su relación con la conciencia religiosa) y viejo. Se necesitaron los esfuerzos espirituales titánicos del romanticismo para comprender que lo gótico definía una obra sobre las experiencias del hombre en su lucha con las fuerzas malignas y expresaba el misticismo religioso que se oponía al racionalismo y deísmo de la Ilustración.

La novela gótica como corriente literaria surgió antes que

el romanticismo. *La espada larga,* de Thomas Lelland, primera novela gótica «oficial», fue publicada en 1762; *El castillo de Otranto,* de Horace Walpole, en 1774; *El diablo enamorado,* de Jacques Cazotte, en 1772; y *Watek,* de William Bedford, en 1782, mientras que la aparición del romanticismo en Inglaterra y Alemania se sitúa hacia 1790. Sin embargo, la corriente poderosa del romanticismo incluyó el riachuelo naciente de la literatura de misterio y terror, enriqueciéndolo con sus inspiraciones místicas y convirtiéndolo en uno de los aliados de la rebelión contra la «religión de la razón».

Fue una época de confusión y caos intelectual. La desilusión de las personas cultas por la autoridad de la iglesia y el Estado, la hipocresía de los filósofos, el cinismo calculador del emergente «tercer estado»: todo engendraba la desorientación general. El crítico francés August Viatte, en su libro *Fuentes ocultas del romanticismo,* describe así la época anterior a su aparición: «Bajo el dominio de los racionalistas y sin querer reconocer sus limitaciones, el hombre de finales del siglo XVIII encontraba su refugio en los fantasmas, satisfacía sus anhelos con milagros de magos y charlatanes, rechazaba el mundo material y se negaba a admitir su existencia... Toda la cultura se desmoronaba».

En este clima (ya se divisaba la revolución francesa), nace la literatura gótica, correspondiente al estilo arquitectónico así llamado. En las novelas lo gótico no era puramente ambiental: tenía una carga narrativa importante. Para el lector culto e ilustrado de aquella época los castillos, tumbas y ruinas de un monasterio eran exóticos y representaban algo extraño que atraía y repelía al mismo tiempo. Los aposentos de piedra que aislaban a sus habitantes del mundo exterior, los laberintos de pasillos estrechos y pasos subterráneos cuyo uso se había olvidado, los extraños artefactos que lograban el disloque del tiempo: lo gótico era una especie de subconsciente europeo de aquellos tiempos.

En cada castillo vivían los espíritus bellos y mortíferos del pasado, cada piedra guardaba la memoria de una hazaña o de un crimen, cada puerta llevaba a un aposento secreto con un esqueleto dentro. Pero el racionalismo del siglo XVIII no quiso saber nada de este pasado atrasado, ignorante y *demodé*. Para los que rendían culto a la razón, el inconsciente era un enemigo y la novela gótica, un fantasma terrorífico que se interpuso en el camino de la Ilustración.

Estas ideas se expresaron en la literatura y también sirvieron para espectáculos de «cuadros fantasmales», premonición del cine gótico. El más conocido era *Fantasmagoría,* del belga Etiénne Gaspar Robertson, presentado en París en 1789. Robertson revivía a fantasmas y esqueletos al iluminar con mucha habilidad muñecos pintados y situados alrededor de la capilla destruida de un monasterio. Sus trucos eran rebuscados y producían una gran impresión en el público: movía los faroles colgados en pequeños carros, regulaba los focos de luz con persianas especiales, utilizaba efectos sonoros, imitaba la niebla con humo.

La novia de Frankenstein

Uno de los espectadores describió el espectáculo de Robertson: «Muy pronto los parisinos curiosos empezaron a frecuentar la sombría capilla del viejo monasterio de los capuchinos en la plaza Vendome. En las paredes se veía un ornamento complejo con imágenes terroríficas y misteriosas: tumbas, huesos y calaveras. Reinaba el silencio y teníamos miedo hasta de susurrar. Todos esperaban con temor la aparición de los fantasmas que debían salir de las tumbas. El pesado silencio se interrumpía, repentinamente, con el aullido de la tempestad, truenos y rayos. Todos se encogían de miedo, los espíritus se despertaban y súbitamente surgía una luz y una figura fantasmal». A juzgar por esta descripción, la conocida frase de Joachim von Arnheim, «Me es difícil distinguir lo que ven mis ojos de lo que ve mi imaginación», se plasmaba literalmente en *Fantasmagoría*.

Junto con el culto a la experiencia mística, la novela gótica ofrecía la posibilidad de tratar, disfrazándolos, algunos temas prohibidos, casi siempre de carácter sexual, pero también político. En una obra realista, la censura los hubiera prohibido. Una de las primeras novelas góticas (y la más famosa), *El monje,* de Matthew Gregory Lewis, suscitó un gran escándalo y acusaciones de pornografía y blasfemia, al publicarse en 1796. Su carácter escandaloso contribuyó a su éxito y en dos años se reeditó cuatro veces. *El monje* auguraba el futuro apego del romanticismo al amor morboso y destructivo.

La idea del terror como una forma superior de lo bello y de la muerte como el apogeo del placer, expresada en *La novia de Corinto,* de Goethe (1797), dominaba las mentes de los románticos, llegando a su culminación en las novelitas *La muerta enamorada* (1836), de Théophile Gautier, y *La venus de Ille* (1837), de Prosper Mérimée. Estos escritores formaron un puente entre la novela gótica y la literatura mística y decadente decenios después, cuando hasta en las postales se describían la misa negra y las orgías que la acompañaban, mientras que bailarinas y actrices eran fotografiadas vestidas como Salomé, Judith, Cleopatra, Carmen u otras vampiresas míticas.

En este tiempo nace el cine, que, en sus primeras películas fantásticas, expresa el éxtasis místico del romanticismo y sus fantasías eróticas. *El estudiante de Praga* (1913), filmado en el barrio de Mala Strana y en las calles de los alquimistas, demostró que el cine podía trasmitir el espíritu del estilo gótico. Y en otro extremo del mundo, Theodosia Goodman, joven judía de Cincinnati, adoptó el seudónimo de Theda Bara (anagrama de *Arab death*) y encarnó a varias mujeres fatales del repertorio clásico, en la pantalla y en la vida real. Theda Bara afirmaba que en su vida anterior fue Carmen, que se entrevistaba con Mérimée, que era una vampira verdadera y comía carne cruda ante los periodistas para convencerlos.

Los primeros filmes de terror norteamericanos explotaban temas del romanticismo negro. El principal elemento del argumento era el amor «eterno y sepulcral» de un muerto. El fantasma de la Ópera, Éric, de Lon Chaney, el conde Drácula de Béla Lugosi, la momia del sacerdote Imhotep de Boris Karloff, eran rechazados, retaban a Dios y la humanidad y perecían en desigual combate. A veces, los autores les daban la posibilidad de marcharse con dignidad conservando la simpatía del público: recuerden la sonrisa final de Chaney, dirigida a la multitud que lo rodea, en *El fantasma de la*

El fantasma de la Ópera

Ópera (1925), o la muerte —digna de una tragedia griega— en el molino en llamas de *Frankenstein* (1931). *Zombi blanco* (1932) y *El gato negro* (1934) expresaban el encumbramiento fetichista de «la belleza del cadáver pálido» y rivalizaban con la fantasía necrófila de Théophile Gautier.

En 1942, Val Lewton debía producir varias películas de terror de bajo presupuesto para los estudios RKO. Wladimir Leventon, emigrante de Yalta (Rusia) que había cambiado su nombre, sobrino de la famosa Nazimova y ex asistente de David O. Selznick —a quien trató de convencer de que filmara *La guerra y la paz* y no Lo *que el viento se llevó*—, era un hombre culto, lleno de ideas originales, y tenía una idea diferente para el filme de terror. Como el autor de *Fantasmagoría*, Lewton creía que lo más importante era crear un ambiente adecuado y que la fantasía del espectador completaría lo demás.

En colaboración con los realizadores Jacques Tourneur, Mark Robson y Robert Wise, Lewton hizo nueve filmes entre 1942 y 1946 que constituyeron una revolución del género. A menudo se dice que Lewton rechazó el ambiente gótico y ubicó la acción en la realidad norteamericana. No es así: Lewton utilizó el ambiente gótico en *Isla de los muertos* y *Profanadores de tumbas* (ambos en 1945), y en *La marca de la pantera* (1942), *La séptima víctima* y *El hombre leopardo* (ambos de 1943)[2], Lewton demostró que, para hacer un filme gótico moderno, no era obligatorio usar elementos góticos, al desarrollar la acción en las calles de ciudades modernas. Para provocar en un espectador moderno las sensaciones que experimentaba un lector de la novela gótica, no era necesario enviarlo a las ruinas de un monasterio, sino recrear esa «sensación de temblor cuando los ojos de la gran ciudad brillan como los de un gato», según Chesterton. Los filmes de Lewton lo deben todo a la novela gótica. Por ejemplo, la imagen de la mujer que se convierte en pantera durante el acto sexual y mata a su amante, recicla el concepto de la Medusa. La nueva interpretación psicoanalítica gustó mucho a los críticos. No obstante, vemos que el psicólogo en *La marca de la pantera* es un racionalista que paga con su vida porque no tuvo fe, lo que también remite a la ideología del romanticismo.

En otras palabras, la revolución de Val Lewton no acabó con el estilo gótico, sino que le dio nueva vida en tiempos modernos. Para ver a una muerta viva no era necesario trasladarse al castillo del conde Orlock, porque la esposa callada del jefe de uno podía serlo. Lewton no colocaba la acción en una tumba, pero lograba que un apartamento urbano se le pareciera mucho. El diablo ya no se ocultaba en una iglesia derrumbada, ni aparecía como una bella sílfide, sino que era un vecino que te saludaba amistosamente. Sin los filmes de Lewton no serían posibles *Psicosis*, *El bebé de Rosemary* y *Suspiria.* Estas películas deberían llamarse neogóticas.

Lewton también preparó el terreno para el estilo gótico que floreció a fines de la década de 1950 y principios de la de 1960, después de su muerte. La proliferación del estilo gótico en el cine de los años 60 se debe, ante todo a directores que se inspiraron en obras literarias del romanticismo, como los británicos

Drácula de Bram Stoker

Terence Fisher, quien rodó *La maldición de Frankenstein* (1957), según Mary Shelley; y Jack Clayton, que recurrió a Henry James en *Los inocentes* (1960); el mexicano Fernando Méndez, que se inspiró en Stoker para *El vampiro* (1957); el italiano Mario Bava, que debutó con *La máscara del demonio* (1960), adaptación de un relato de Nikolai Gogol; y Roger Corman en Estados Unidos, quien rodó siete filmes basados en cuentos de Edgar Allan Poe. Las películas góticas se hacían en esos años en todas partes, desde Argentina hasta Filipinas, cuando el ocultismo y el esoterismo se apoderaron de la cultura de masas. El género fue desprestigiado en la siguiente década, cuando la revolución sexual triunfante carcomió el espíritu romántico en el cine y los filmes góticos (sólo de nombre) se convirtieron en exponentes de sexo retorcido.

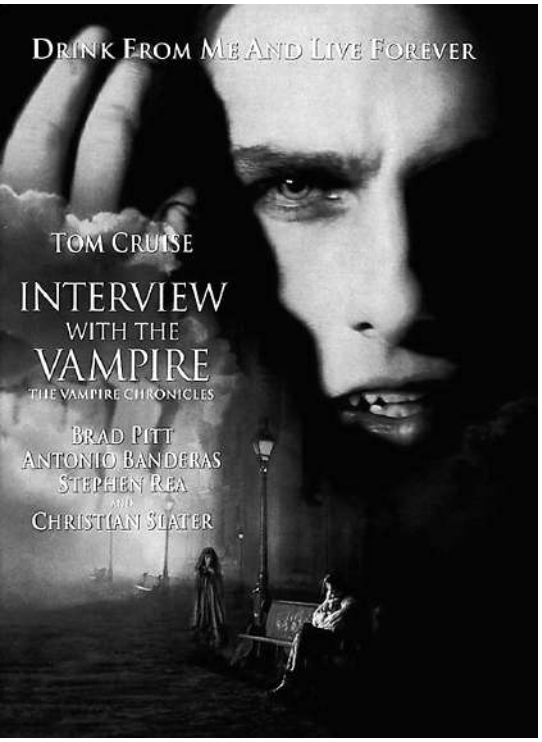
En la década de 1980, el estilo gótico se esfumó en la época del conservadurismo de Ronald Reagan, como algo obsoleto e ideológicamente sospechoso. A la generación de los *yuppies* le gustaba más el modelo de terror de Spielberg, como *Poltergeist* (1982), que se basaba en el choque de valores de la familia de clase media con fuerzas malévolas y caóticas. Desde luego, los valores de la familia clasemediera siempre triunfaban y todo se reducía a una gran cantidad de efectos especiales. El italiano Dario Argento, al tratar de convencer a los estudios Universal para que le permitieran filmar una nueva versión de *Frankenstein*, recibió de sus jefes una respuesta tajante: «¡El estilo gótico ha muerto! El público ya no quiere ver estas tonterías pasadas de moda».

El nacimiento del estilo neogótico se produjo en 1992 cuando Francis Ford Coppola filmó *Drácula de Bram Stoker*. En aquel momento el filme de terror estaba en decadencia, convertido en espectáculo para adolescentes. Cuando Coppola empezó a trabajar en el filme, descubrió que la nueva generación de espectadores no sabía quién era Drácula. El guión de James Hart tenía la clara intención de devolverle al filme de terror su aura romántica perdida. «Drácula no es un aristócrata de *smoking* o un monstruo que chupa sangre; es un guerrero que perdió la gracia divina y busca el camino para recuperarla»: así el guionista formuló su idea. Por supuesto, la idea central de *Drácula de Bram Stoker* de presentar la historia de vampiros como una parábola del despertar de la sexualidad reprimida en la época victoriana, no era algo novedoso. La estética de la película se parecía a la de los melodramas góticos que los estudios británicos Hammer producían en los años 60 y 70, pero Hollywood tenía más presupuesto y usaba los efectos especiales a gran escala.

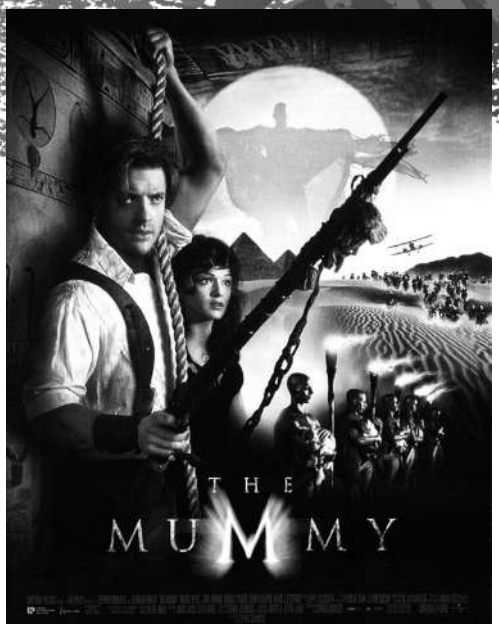
El éxito de *Drácula de Bram Stoker* le demostró a los jerarcas de Hollywood que esas «tonterías pasadas de moda» podían ser más lucrativas que las comedias de terror sobre un loco con casco de hockey. Desde este momento el estilo gótico abandonó el ghetto de las películas clase B, para gozar de grandes presupuestos y

estrellas que luchan por trabajar en ellas, como Tom Cruise por el papel del vampiro Lestat en *Entrevista con el vampiro: Las crónicas del vampiro* (1994), de Neil Jordan. No obstante, el espectáculo familiar seguía vigente como estrategia principal de Hollywood, lo que significaba que un filme de alto presupuesto no podía mostrar nada que no entendiera un adolescente de 14 años. Era casi imposible introducir el misticismo radical del estilo gótico igual que una sexualidad aún más radical. Después de varios fracasos la producción de filmes góticos se detuvo.

Steven Sommers, un artesano de talento, pudo conseguir la dirección de la nueva versión de *La momia* (1999) en los estudios Universal. Esta adaptación modernizada heredó, junto con el título, un tema romántico: Imhotep, un muerto vivo, busca a su amada perdida. Las simpatías del espectador estarían inevitablemente con este personaje, por encima del protagonista, Rick O'Donnel (Brendan Fraser). Sommers resolvió el problema haciendo de O'Donnel un doble de Indiana Jones. Pero sólo se sentía la presencia de este personaje con guerrera y cartuchos de bala en el pecho cuando Imhotep estaba fuera de pantalla (Arnold Vosloo, de torso romano y físico de un joven Brando). Para el bien de Fraser, Vosloo únicamente hacía muecas horribles y la mayor parte de su papel fue «interpretada» por los efectos especiales.



Para la continuación, *El regreso de la momia*, Sommers escribió el guión como una versión «decente» para la clase media, a «lo Spielberg». O'Donnel y Evelyn (Rachel Weisz) han vivido como matrimonio feliz y tienen un hijo que es secuestrado, para así darle una razón a los padres para luchar por la felicidad familiar. Los malos —Imhotep y su amiga finalmente reencarnada, Anck Su Namen (Patricia Velázquez) quieren dominar el mundo con su ejército de soldados con cabeza de perro. Pero estas aspiraciones se quedan en segundo plano, mientras que el objetivo principal es la conquista del amor eterno. Este amor es el monstruo indomable que se opone a los valores familiares de los personajes principales. Así, Sommers dio a Vosloo y Velásquez casi el mismo tiempo en pantalla que a Fraser y Weisz. Pero sucedió lo de siempre cuando el romanticismo (aunque



rebajado) choca con la estética primitiva de la televisión. Imhotep y Anck Su Namen se convierten, de hecho, en personajes principales, mientras que O'Donnel y Evelyn irritan al espectador con su presencia innecesaria en la pantalla.

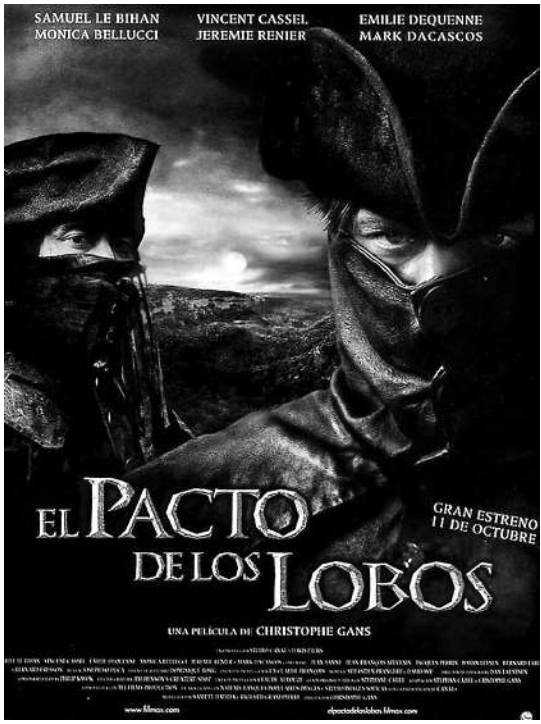
Sommers y los jefes de Universal no comprendieron nada: en 2004 filmaron el fracasado *Van Helsing*, una variación de los filmes de terror del estudio en la década de 1940, en los que reunían a todos sus monstruos clásicos: Drácula, el hombrelobo y Frankenstein. El humor adolescente y la estética de videojuego en que el héroe corre por los pasillos matando a los monstruos que salen de los rincones, pasmaron al público y a los críticos que esperaban una declaración de amor al viejo cine gótico.

Un poco mejor fue *Inframundo* (2003), porque no pretendía tener el éxito del filme para toda la familia, sino convertirse en una película de culto en círculos pequeños. En parte, seguía una tradición: hace más de 30 años en Europa, ganó mucha popularidad el filme español *La noche de Walpurgis,* del ucraniano León Klimowski, en el que el joven y romántico Waldemar Daninski

luchaba contra una vampira demoníaca. Debido a una maldición familiar, Waldemar se convertía en lobo y sufría terriblemente. Después de correr por los bosques, Waldemar se dedicaba a las buenas acciones. Al parecer, el guionista Danny McBride y el director Len Wiseman vieron esta cinta y tomaron prestada la idea central para *Inframundo*, modernizándola un poco. Los vampiros aristocráticos y elegantes y los hombrelobos maleducados y apestosos llevan a cabo una lucha feroz durante siglos. Desde luego, de acuerdo con la moda y el estilo que surgiera después de *La matriz*, los personajes usan capas negras de cuero, vuelan por los aires y utilizan armas supermodernas. La vampira Selena (Kate Beckinsale) pertenece al destacamento que aniquila a los hombrelobos o, como los llaman, «licanos» (reducción de licántropo, reajuste apropiado para los «publis» que ven «pelis»). El amor de Selena al hombre mordido por el «licano» permitió a los autores de la cinta definir su obra como una versión moderna de *Romeo y Julieta*, en la que Romeo es un hombrelobo y Julieta, una vampira. Algunos críticos vieron en *Inframundo* una fuerte alusión social a la lucha de clases y limpiezas étnicas. Para ellos los vampiros personificaban la cultura dominante y los hombrelobos, a los inmigrantes ilegales del Tercer Mundo. (Es asombroso que nadie aún haya descubierto allí la metáfora de la lucha contra el terrorismo mundial).

En Francia —donde los cineastas creen firmemente que están compitiendo con Hollywood con éxito— se prestó gran atención a los logros norteamericanos. Hollywood no les hace mucho caso, pero eso no impide que los franceses aumenten cada vez más el presupuesto, la cantidad de los efectos especiales y los salarios de las estrellas. En 2001 en Francia se estrenaron dos filmes góticos, *El pacto de los lobos* y *Belfagor, el fantasma del Louvr*e. Este último era la «respuesta francesa» a *La momia* norteamericana. Sin embargo, resultó que era más fácil criticar a los norteamericanos por la expansión cultural, que hacer cintas que fueran capaces de competir con ellos. Estas películas amorfas y sin suspenso alguno parecían jamelgos jadeantes al lado de la potente locomotora de *La momia*. El guión de *El pacto de los lobos* era tan absurdo como el de *Van Helsing*. Sin embargo, en *Belfagor* había una posibilidad de hacer algo extraordinario: en la demonología medieval, Belfagor es un diablo lujurioso y, en el lugar de la lengua, tiene el pene. Al parecer, solamente los románticos alemanes se entusiasmaban con la demonología medieval, mientras que los realizadores del cine gótico contemporáneo no la necesitan para nada: el director Jean-Paul Salomé sustituyó al demonio con un esqueleto volador computarizado, provocando la risa del público cada vez que aparecía.

Entre las películas filmadas a finales del siglo XX solamente *La novena puerta* (1999), de Roman Polanski, merece llamarse «gótica», principalmente porque fue hecha fuera de las corrientes principales de Hollywood y de Francia. Del éxito de librería del escritor español Arturo Pérez Reverte, *El club Dumas o La sombra de Richelieu,* Polanski tomó la línea argumental acerca del manuscrito antiguo *La novela puerta al reino de los fantasmas*, escrito por un monje veneciano de apellido Torchia, junto con el Príncipe de las tinieblas. Así el director pudo abordar plenamente la metafísica tenebrosa y la sexualidad diabólica.



Polanski parece un hombre de otra época que ha leído *El diablo enamorado* y conoce el papel de los grabados en los textos herméticos del Renacimiento. Declaró que había hecho *La novena puerta* porque le interesaba convertir un libro en personaje principal del filme, una idea sediciosa para el cine moderno. A algunos realizadores les puede parecer un gasto innecesario de esfuerzos y tiempo conocer la mitología de la cultura y utilizarla para una película. A Polanski, no. La mayoría opta por presentar a Drácula como un pandillero de cabeza rapada y con cadenas de oro como en *Blade 3*, y considerarlo un gran logro.

En el siglo XVIII la novela gótica sirvió de puente entra la Iluminación y aquella Edad Media que querían olvidar los «ilustrados» de la época. Si la ideología del barroco se define con las palabras «recuerda la muerte», el lema de lo gótico es «recuerda el pasado». No importaba que la percepción de este pasado fuera extraña y errónea: se albergaba en el corazón del hombre de aquella época, y no era casual que el tema recurrente de las obras románticas fuera un retrato vetusto que volvía a la vida. La segunda mitad del siglo XX aprovechó el legado de la Ilustración y el intelectual de hoy se ríe del romanticismo místico porque, simplemente, no lo entiende.

Nuestro siglo tomó de la Ilustración el pragmatismo de Voltaire, quien, con su vida, fue el primero en demostrar que el éxito a veces es más importante que la búsqueda de la verdad. Sin embargo, se nos olvidó apropiarnos de su visión de los procesos históricos y del volumen colosal de sus conocimientos. Los racionalistas viejos, por lo menos, entendían a sus adversarios y los odiaban con sinceridad.

Es mejor gritar a plena voz «¡Aplasten a la bestia!» que discutir durante la cena si Jesucristo se acostaba con María Magdalena. Es mejor pensar que Beckford y Lewis eran enemigos ideológicos antes que ver en ellos precursores rancios de Stephen King y Thomas Harris. Es mejor explicar lo gótico como «subconsciente» que usarlo como el ambiente primitivo de un videojuego.

El realizador que quisiera adaptar ahora *Vathek* o *El monje*[c] sería crucificado por la opinión pública, pero no por su amoralidad (a nadie le importa), sino por su osadía: es incorrecto hablar de los designios de Dios, conocimientos limitados y abismos insondables que se ocultan en el hombre. Al cine moderno no le gusta asomarse a los abismos. Es incómodo y, además, peligroso, porque el abismo también puede echarle una ojeada y adiós, entonces, a la carrera lograda con tanto esfuerzo. En nuestros días parece que lo gótico ha muerto. Pero no para siempre: este monstruo está acostumbrado a salir de la tumba.

Notas:

[1]Tomado de *Iskusstvo Kino*, no.7, 2006 (Moscú)

[2]Respectivamente, *Isle of the Dead, The Body Snatchers, Cat People, The Seventh Victim* y *The Leopard Man*.

[3]La versión fílmica de *El monje* fue un proyecto de Luis Buñuel, sobre un guión escrito con Jean-Claude Carrière. Buñuel nunca lo filmó y se lo entregó a Adonis Kyrou, autor de la adaptación del mismo título. Tanto el guión original como la película están en la Mediateca André Bazin.

EL PAISAJE AURAL EN EL CINE DE TERROR*

por ***John Hübinette***

Tal vez el aspecto más descuidado de las películas en general (y de las de terror, en particular), es el paisaje aural. Es muy fácil olvidar que el factor miedo de casi cualquier filme de terror se reduciría drásticamente (o quizá desaparecería) si los rasgos auditivos fueran suprimidos o modificados en algo ajeno al cine de terror. Esto parecería exagerado, pero en realidad no es así. Todo lo que hay que hacer es bajar el volumen durante una escena de terror para percatarnos de la enorme importancia que tienen la buena música y los efectos de sonido sorprendentes en la creación de una verdadera experiencia de terror fílmico. Me interesan mucho el sonido y la música. La composición ha sido uno de mis pasatiempos desde hace varios años y he grabado efectos de sonido y compuesto música para juegos de computadora no comerciales. En este ensayo me centraré en describir la estructura, el propósito y el estilo de la música y los efectos de sonido del cine de terror.

ALGUNAS IDEAS PREVIAS SOBRE LA MÚSICA DEL CINE DE TERROR

A continuación cito tres comentarios del compositor Simon Boswell:

«En los filmes de terror, la música es probablemente más poderosa que en cualquier otro género y por lo tanto, para un compositor es bueno trabajar en ellos, ya que puede tener mucha influencia en la acción.»

«Hay que entender lo que sugiere el director, todo se reduce a un asunto de comunicación e interpretación. Temáticamente uno puede servirle de niñera al público. Por ejemplo, al ver una película de terror sin música, no se asustará pero puede resultarle espantosa. Pero al añadir la música, se agrega la tensión.»

«En la primera secuencia que me dieron, una muchacha era perseguida por uno de los psicópatas de Dario [Argento], a través de un túnel hasta llegar a un charco de aguas negras y órganos humanos. Por primera vez me percaté de

las posibilidades increíbles de la música de cine. No era Mozart ni Jimi Hendrix: se trataba de un mundo intermedio, en el cual no importaba la métrica musical, en el cual el ritmo de unas imágenes cuya visión no me daba tregua, podía dictarme el compás de una pieza. Un lugar donde el sonido se puede explorar al máximo, más allá de la instrumentación convencional de una orquesta o una banda de rock.»

Boswell es muy preciso en su afirmación de que la música en los filmes de terror es más poderosa que en la mayoría de las demás películas. Creo que esto se debe a la naturaleza dramática y el ritmo versátil de la cinta de terror, y al hecho de que su propósito principal es asustarnos por todos los medios, no sólo a través de las imágenes. Aunque la música es un aspecto muy importante, nunca debe distraer a la audiencia. La música debe ajustarse a la acción, de manera que no se perciba como aspecto separado del filme: se debe integrar a las imágenes e intensificar los eventos narrados. Quizá, por esta razón, la música de cine es erróneamente subvalorada. Si la música está bien compuesta e implementada, simplemente se vuelve parte de la experiencia global.

LA CLÁSICA MÚSICA DE TERROR

Es probable que la mayoría de las personas estaría de acuerdo en que la música orquestal es el tipo de composición más característico de la partitura para un filme de terror (y quizá de la música de cine en general). Se ha utilizado desde el nacimiento del género y aún hoy es el más popular tipo de música utilizado en el cine de terror, en los *thrillers* y en las películas de aventuras. Una de las razones por la que la música orquestal es tan común en las películas de terror, es el carácter abierto y el gran rango dinámico del género, lo cual permite que el músico varíe mucho sus composiciones para seguir los acontecimientos en la película. Otra razón podría ser su carácter neutral y su posibilidad de apelar a una audiencia mayor, pero quizá la causa principal sea más sencilla: que la música orquestal poderosa funciona bien cuando es necesario transmitir emociones y establecer atmósferas.

MÚSICA DE TERROR ALTERNATIVA MODERNA

Sin embargo, la música orquestal no es la única utilizada en el cine de terror. Muchos filmes difieren en este campo, al utilizar otros tipos de música como la creada por sintetizadores o la música industrial. Un buen ejemplo de esta música es *Blair Witch 2*, que utilizó rocanrol alternativo y música metálica. Esta opción funciona muy bien, ya que es bastante oscura y melancólica, y se ajusta al estilo visual del filme, aunque el concepto requiere de cierto tiempo para acostumbrarse a él.

Otros cineastas dan un paso más allá al sustituir la clásica música orquestal del filme de terror tradicional, con música que normalmente ni sería considerada como opción para una película del género. Quizá el caso más extremo sea *Psicópata americano*, que usa principalmente canciones *pop* y de rocanrol de los años 80. En esta cinta, se hizo obvio (al menos, para mí) que los filmes de terror requieren de la música justa que le funcione con corrección. Se produce una sensación muy extraña cuando el protagonista, Patrick Bateman (Christian Bale), asesina a una de sus víctimas a los acordes de *Hip to the Square*, de Huey Lewis and the News. El resultado

es una disonancia completa, y mientras que la música disminuye el factor de miedo en esta escena en particular, a la vez crea una experiencia muy extraña y casi surreal, que posiblemente buscaban sus creadores.

PARÁFRASIS MUSICALES EN EL CINE DE TERROR

Hay una secuencia sonora en el cine de terror que la mayoría de la gente reconoce: un *crescendo* misterioso de cuerdas y metales, a medida que la víctima se aproxima a una puerta cerrada (por ejemplo), seguido de un violento golpe orquestal cuando la víctima abre la puerta y descubre lo que se oculta detrás. Este tipo de pauta musical es muy común en las películas de terror. Cada vez que el público escucha este *crescendo*, sabe que algo va a suceder. Hay otras pautas que casi inconscientemente son reconocidas e identificadas por el público. Un tono largo y profundo interpretado por un cuerno puede indicar tensión, un *staccato* rápido y brillante interpretado por un conjunto de cuerdas pueden indicar estrés o pánico, y una secuencia de tonos agudos, que va de bajo a tiple, podría ser un signo de una revelación a punto de ocurrir.

En *Sound in Films*, el cineasta Alberto Cavalcanti afirma que «tenemos material suficiente en esta revisión del sonido para concluir que, si la imagen es el medio de la enunciación, el sonido es el medio de la sugestión. Esto no quiere decir que la fotografía no puede sugerir, o que el sonido no puede enunciar nada. Eso sería hablar de más. Lo que pienso es que la imagen se presta para hacer pronunciamientos, mientras que el sonido se presta más a la sugerencia».

A veces la música se usa estrictamente para seguir eventos del filme, como normalmente se hace con el sonido. La técnica, conocida como *mickey-mousing*, su uzó en *King Kong* (1933), con brillantes resultados. La música sube y decrece en relación directa con el movimiento de Kong. El mismo recurso, aunque ya no es muy común, se ha utilizado en la serie de *Viernes 13* cuando el asesino Jason arremete contra sus víctimas.

EL SÍMBOLO AUDITIVO

En muchos filmes de seres monstruosos (sobre todo, en las series con numerosas entregas), cierta melodía o sonido sirve como símbolo (o signo) del monstruo. Este recurso se obtiene extrayendo una porción importante de la partitura del filme o un sonido característico, el cual luego se «asigna» al monstruo y se repite cada vez que aparece o cuando se quiere que la audiencia reconozca su presencia potencial. Así se crea un nexo fuertísimo entre los elementos auditivos del filme, las imágenes y el monstruo; y permite presentar el monstruo sin una representación visual. Es una fase sutil en una secuencia de tensión creciente que usualmente termina en un evento frenético, como una persecución o un asalto.

Como dije antes, el uso del símbolo auditivo es un recurso más común en las series, ya que toma más tiempo y esfuerzo establecer esta conexión. Un ejemplo es *Viernes 13*, serie de ocho filmes de terror (que aumentan a la menor provocación) sobre el asesino

Halloween

Tiburón

Jason Voorhees, demente que ataca a la gente en una zona tranquila llamada Crystal Lake. En ellos, se le ha asignado un sonido enervante y escalofriante que se escucha cada vez que está cerca de sus víctimas o cuando los cineastas desean aumentar la tensión.[1]

Una serie que usa una melodía corta como símbolo de su monstruo, es *Halloween*, que también es sobre un loco asesino (Michael Myers). El concepto aquí es similar al de *Viernes 13*, con la diferencia de que el símbolo auditivo consiste en una melodía de tres notas inquietantes, tocadas en un piano. Esta melodía, compuesta por Alan Howarth, es una de las composiciones de terror más ampliamente reconocidas.

Otros ejemplos de filmes que utilizan símbolos auditivos incluyen *Tiburón* (1975) y *Pesadilla en la calle Elm* (1983). Usualmente estos símbolos se vuelven en parte tan integral y vital de las películas, que la gente los espera: *Halloween* no es *Halloween* sin su aterradora melodía en piano, y a nadie sorprendió que, después de dos décadas, la utilizaran en *Halloween – 20 años después*. Su director, Joe Chapelle, comentó:

«El compositor Alan Howarth ha trabajado en los últimos filmes de la serie. Era la elección obvia. Esperábamos que, a través de su música, hubiese continuidad entre este filme y los anteriores.»

EFECTOS DE SONIDO

El paisaje sonoro en un filme usualmente consiste de tres aspectos separados pero estrechamente relacionados: música, efectos sonoros y diálogos. La música y los efectos de sonido están conectados directamente con la imagen del filme. Los efectos sonoros acompañan los eventos aún más que la música y, en algunos casos, se aplican para intensificar y marcar acciones directas como movimientos e impactos. Estos sonidos usualmente son muy exagerados (especialmente en los filmes de acción y los de terror): un clásico ejemplo de un efecto sonoro exagerado son los puñetazos, los cuales a menudo suenan como latigazos, cuando normalmente producen un sonido apenas audible. Aunque las «amplificaciones» a veces afectan negativamente el realismo de ciertos eventos del filme, sirven empero para aumentar el poder e intensidad de movimientos, impactos y otras acciones, de importancia tan especial en el cine de terror, que busca crear una experiencia audiovisual que confronte.

Algunos ingenieros de sonido deben ser muy inventivos y creativos, cuando graban los efectos para el cine, como el conocido caso del gruñido del Tyrannosaurus Rex en *Parque Jurásico* (1993), creado a partir de una mezcla de registros de gruñidos de varios animales y de una sierra eléctrica. En *Sound Effects: Radio, TV, and Film*, Robert L. Mott nos dice:

«El origen de un sonido no es tan importante como la expectativa que tiene quien escucha de cómo algo debe sonar. En el cine y la televisión, muchos sonidos naturales no satisfacen las expectativas de todos. Cuando esto sucede, esos sonidos son sustituidos, ya sea por unos más apropiados, o al sonido natural se le añaden otros, para lograr el efecto deseado».

Los «sonidos de ambiente», utilizados para crear el fondo de una escena, a veces no corresponden a las *wild tracks*

registradas en el rodaje, sino a verdaderos paisajes sonoros que combinan diversos sonidos, como cantos de grillos, graznidos de aves, vientos, truenos, lluvia, latidos, respiración, etcétera. En el cine de terror, se tiende a dar realce a sonidos a los que normalmente no se les prestaría atención en otras películas. Por ejemplo, cuando una víctima es perseguida o asediada por un monstruo. El propósito sería embuir al público en la escena, hacerle parte de la acción y ponerle en la situación de la víctima. Aquí estos recursos funcionan muy bien, así como el silencio, que es efectivísimo en mucho tipo de escenas.

LOS DIÁLOGOS

Los diálogos constituyen un aspecto auditivo que en los filmes se maneja de modo independiente, y que a menudo no tiene relación con los otros sonidos. En casi todas las películas, los diálogos son simples reflejos naturales de las voces de los actores, y no se utilizan recursos para modificarlos. Sin embargo, en el cine de terror a menudo se manipulan las voces, sobre todo las de seres monstruosos que poseen el don de la palabra. Un método muy típico para crear una voz aterradora es alterar su tono para hacerla sonar más sombría. También se pueden añadir varios efectos para que parezca «demoníaca» o «alienígena».

En *Twin Peaks*, se logró un truco estupendo para mistificar los espíritus que moraban en la Logia Negra. Sus parlamentos fueron grabados al revés, y luego reproducidos en sentido contrario para crear un efecto vocal muy extraño y un poco tenebroso.

CONCLUSIÓN

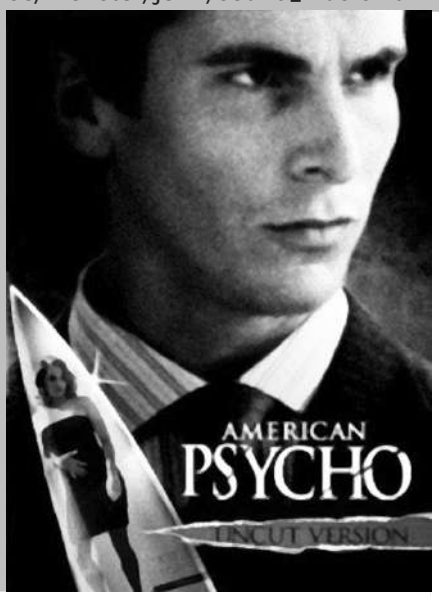
Mi intención con estas notas es que el lector tenga una mejor comprensión de la importancia y complejidad de los efectos sonoros y la música en el cine. Como dije al principio, estos aspectos probablemente sean de los más obviados y, en el caso del cine de terror, menospreciados. Por otra parte, si no se presta mucha atención al sonido o a la música de un filme, es frecuente escuchar que el sonidista o el músico hicieron un «buen trabajo», y que el paisaje aural no debe ser un elemento separado de la película, sino otro ingrediente en la receta del filme, mezclándose con otros ingredientes como la trama, la narración, la imagen, el decorado, la actuación. Entre todos crean la experiencia fílmica completa.

También he querido señalar que el paisaje aural es de especial importancia en los filmes de terror, porque este género funciona en la medida en que logre manipular con efectividad nuestras emociones. La música y los efectos sonoros son herramientas efectivas en este campo, y por medio de su diestra utilización se puede crear una experiencia fílmica muy envolvente e impactante. La música, en particular, es muy potente cuando hay que estimular la imaginación.

Para terminar, cito a la crítica Fiona Kelleghan, durante una charla ofrecida en la Conferencia Internacional de la Fantasía en las Artes, el 21 de marzo de 1996:

«El compositor David Raksin contó en una ocasión que Alfred Hitchcock le mandó a decir que no quería música en su película *Bote salvavidas* (1944), porque los personajes estaban en alta mar y se preguntaba "¿de dónde va a salir la música?" A lo cual Raksin respondió al intermediario, "¡Vuelve donde él y dile que me diga de dónde sale la cámara y yo le diré de dónde sale la música!"»

(*)Tomado de http://www.eng.umu.se/monster/john/sound_music.htm



Notas:

[1]El autor quizá desconozca que el mismo recurso fue utilizado en *El monstruo de la Laguna Negra* (1954) y sus dos secuelas, *La venganza del monstruo* (1955) y *El monstruo está entre nosotros* (1956).

pequeño diccionario

TÉRMINOS, INTÉRPRETES, CINEASTAS Y LO DEMÁS...

Compilación por ***Joel del Río y Édgar Soberón Torchia***

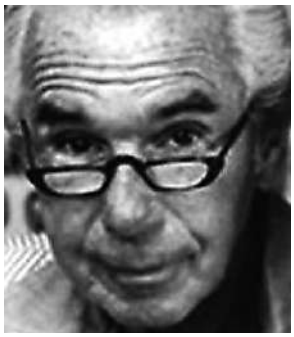
ADOLESCENTES
Público principal del cine de terror contemporáneo y, también, sus protagonistas. En el llamado «terror adolescente», las víctimas suelen ser jóvenes irresponsables, desinhibidos ante el sexo y el uso de drogas o alcohol, que son víctimas de un psicópata vengativo. *La masacre de Texas* fue el más notable punto de partida de una tendencia que repuntaría en el siglo XXI con las series de *Scream* y *Sé lo que hicieron el último verano*.

AMERICAN INTERNATIONAL
Empresa pionera del cine independiente norteamericano, fundada en 1956 por James H. Nicholson y Samuel Z. Arkoff, especializada en cine ligero de casi todos los géneros, dirigido a la juventud asidua a los auto-cines en los años 50 y 60. Produjo una cantidad impresionante de filmes de terror, patrocinó la serie Corman-Poe, distribuyó en Estados Unidos filmes claves europeos como *La maschera del demonio* y aún en los 70 produjo importantes cintas del género, como *Siamesas diabólicas*, de Brian De Palma.

AMICUS
Productora británica, fundada por los norteamericanos Milton Subotsky y Max J. Rosenberg para rivalizar con la Hammer, contrataba a los mismos intérpretes y directores, sin lograr similar impacto. Algunas de sus películas más conocidas son *Dr. Who y los daleks* (1965), *Las abejas asesinas* (1966), *Vault of Horror* (1973) y *El club de los monstruos* (1980).

ARGENTO, DARIO
Ver Flashback.

ARNOLD, JACK



Causa sorpresa percatarse de que el hombre que dirigió a Peter Sellers en *El rugido del ratón* y a Bob Hope en *Un soltero en el paraíso*, tenga en su haber varios clásicos del cine de terror y de ciencia-ficción. Discípulo de Flaherty, se inició como documentalista, pero se impuso con su tercer largometraje de ficción, *It Came from Outer Space*. Seguidamente hizo en 3D *El monstruo de la Laguna Negra* (1954) y su inmediata secuela; *Tarántula* (1955), el clásico panteísta *El increíble hombre menguante* (1957), *Los niños del espacio* (1958) y *Monstruo en el campus* (1958).

AVORIAZ
Celebrado en esta ciudad francesa, durante 20 años (1973-1993) fue uno de los festivales más importantes de cine fantástico. En 1983, amplió el concurso al video. Premió cintas tan variadas como *Halloween, Murderock, La última ola, ¿Y dónde está el piloto?*, *El terminador, Soylent Green, Braindead* y *El cuarto hombre*, o rubros como la cinematografía de Gordon Willis en *The Parallax View* o a Sissy Spacek por *Carrie.* El evento sucesor ha sido el festival de Gérardmer.

BAVA, MARIO
Ver Flashback.

BESTIALISMO
Ver *La bestia* (1975), de Walerian Borowczyk.

BLAXPLOITATION
Cine comercial protagonizado por afronorteamericanos que replicaba las modas cinematográficas del momento, de modo que incluyó el terror. Lo conforman películas como *Blackenstein, Blácula. Vampiros de Harlem*, *Exorcista negro del vudú*, *La bestia debe morir*; *Dr Black y Mr. Hyde*, *El negro de seis mil dólares.* No pertenece a esta corriente el filme de culto, *Ganja y Hess*, de trama vampírica.

BONG, JOON-HO
Realizador de Corea del Sur, debutó con *Perros que ladran no muerden* (2000), sátira social con matices de absurdo y crueldad. La historia de un psicópata, *Crónica de un asesino en serie* (2003), le dio fama internacional. *El huésped* (2006) representa su más decidida incursión en el cine de terror de monstruos, combinado con comedia negra y la denuncia social. *Madre* (2009) también opta por la amalgama genérica a través del *thriller* y el terror, con la historia de una progenitora que recurre a cualquier recurso para exculpar a su hijo.

BROWNING, TOD
Fiel a la leyenda, Browning nació en el seno de una familia adinerada de Estados Unidos, se enamoró de una artista circense, por la cual se volvió payaso y contorsionista, pasó al cine como actor en *Intolerancia*, de Griffith, y dirigió a Lon Chaney en *Los tres malditos* (1925) y *Londres a medianoche* (1927). Despedido de MGM por problemas de alcoholismo, pasó a la Universal donde hizo *Drácula* (1931). Sin embargo, su obra maestra es el drama macabro *Fenómenos* (1932): desaparecido por décadas, fue redescubierto en el festival de Venecia en los años 60, con la presencia de Browning. Ver también *La marca del vampiro* (1935) y *Muñecos infernales* (1936), con una actuación ejemplar de Lionel Barrymore.

BRUJAS
Las brujas malvadas se consagraron temprano con *La bruja* (1921), seguida por la hechicera rusa de *La máscara del demonio* (1960), la universitaria de *La noche del águila* (1962), la vanidosa de *El espejo de la bruja* (1962), la latifundista de *Brujería* (1964), la griega *Medea* (1969, en la piel de la Callas) y las tres madres de Argento en la trilogía iniciada con *Suspiria* (1977). En comedias les dieron vida Veronica Lake en *Me casé con una bruja* (1942), Kim Novak en *Sortilegio de amor* (1958); Cher, Michelle Pfeiffer y Susan Sarandon en *Las brujas de Eastwick* (1989); Anjelica Huston en *Las brujas* (1990); y Bette Midler, Sarah Jessica Parker y Kathy Najimy en *Abracadabra* (1993), sin olvidar a la madrastra de *Blanca Nieves y los siete enanos* (1937) y a Maléfica de *La bella durmiente* (1959).

BUENOS AIRES ROJO SANGRE (BARS)
Principal muestra de cine de terror, fantástico y bizarro en Latinoamérica. La primera edición data del año 2000, y a partir de la quinta adoptó el formato de festival competitivo. Es organizado por la revista electrónica QuintaDimension.com. En el festival se proyectaron películas argentinas como *De noche van a tu cuarto*, *Zona mutante*, *Habitaciones para turistas*, *Mondo Psycho* y *Masacre marcial IVX*, entre otras. Los premiados internacionales incluyen *The Last Terror Movie* (Gran Bretaña), *Beneath the Cogon* (Filipinas), *Kraftverk 3714* (Suecia), *On Evil Grounds* (Austria) y *Tokyo Gore Police* (Japón).

CANÍBALES
El más famoso es Hannibal Lecter, encarnado por Anthony Hopkins en *El silencio de los inocentes* (1991), pero lo precedieron filmes italianos como *El país del sexo salvaje*, (1972), *Último mundo caníbal* (1977), *La montaña del dios caníbal* (1978) y las famosas *Holocausto caníbal* (1979) y *Cannibal Ferox* (1980), hasta llegar a versiones más sofisticadas como la canadiense *La piel blanca* (2004). Los más reconocidos directores del ¿género? han sido Ruggero Deodato, Umberto Lenzi, Jesús Franco y Joe D'Amato. Los zombis comen lo mismo pero, como ya están muertos (ellos, no su plato predilecto), no tienen tan mala reputación.

CAPERUCITA ROJA
El personaje infantil desobediente por tradición y uno de los relatos más proclives a la interpretación sexual, Caperucita tiene una larga historia en el cine, en la que no ha faltado la incursión en el terror: como ensueño erótico en *La compañía de los lobos* (1984), como comedia sardónica en *Autopista* (1996), como relato *gore* en *Molina's Ferozz* (2010) y tiñendo la capa, un animado polaco: *Caperucita negra* (1983).

CARPENTER, JOHN
Su filmografía inicial al margen de la industria, contiene algunos de los títulos más interesantes del cine independiente norteamericano de la década de 1970, como *Dark Star* (1974) y el original de *Asalto al precinto 13* (1976). El éxito de su tercer largometraje, *Halloween* (1978), le dio acceso a mayores presupuestos y a la realización de, por lo menos, tres obras maestras del cine fantástico —*La cosa* (1982), *Christine* (1983) y *Starman* (1984)— que en filmes posteriores no superó.

CASAS ENCANTADAS
El primer filme de terror parlante fue *The Terror*, sobre una casa encantada en la que aterrizaba un homicida escapado del reclusorio. Desde entonces,secuentanlos títulos por centenares y en las más diversas cinematografías y momentos históricos, desde *El caserón de las sombras* (1932), *The Uninvited* (1944), *El fantasma y la Sra. Muir* (1947), *House on Haunted Hill* (1959), *Los inocentes* (1961), *The Haunting* (1963), *El palacio embrujado* (1963), *El resplandor* (1979), *La entidad* (1981), *Burnt Offerings* (1976), *La centinela* (1977), en plan humorístico en *Sábado 14* (1981), *Poltergeist* (1982) y la saga de Amytiville, hasta llegar a recientes como *Ju-on* (2000), *Los otros* (2001), *Aguas oscuras* (2002) y *El laberinto del fauno* (2006).

CASTLE, WILLIAM
Joe Dante le rindió homenaje en *Matinée* a este cineasta y empresario que añadía trucos a la experiencia cinemática, desde electrificar butacas en las salas a soltar un esqueleto desde la pantalla, a través de un cable. Era una versión pobre de Hitchcock y lo sabía, pero no le importaba y no dudaba en imitarle: a raíz de *Psicosis* (1960) sacó su nada desdeñable *Homicida* (1961), con un travestismo más audaz que el de Norman Bates. A Castle debemos, entre otras, *House on Haunted Hill*, *El aguijón de la muerte* (1959), *13 fantasmas* (1960), *Mr. Sardonicus* (1961), *The Old Dark House* (1963), *Camisa de fuerza* (1964) y *The Night Walker* (1965). Fue actor en *Shampoo* y *El día de la langosta*, y produjo *El bebé de Rosemary*.

CHANEY, LON
El «hombre de las mil caras» fue la primera estrella de filmes de terror y el rey del maquillaje, algunos tan dolorosos, que le causaron problemas físicos: su conocimiento de la materia era tan vasta, que escribió una entrada sobre maquillaje en la Enciclopedia Británica. Colaboró en 10 películas con Tod Browning, ayudó a lanzar la carrera de Boris Karloff y protagonizó títulos clásicos como *El hombre de los milagros* (1919), *El jorobado de Notre Dame* (1923), *El que recibe las bofetadas* (1924), *El fantasma de la Ópera* (1925), *Londres a medianoche*, *Lo desconocido* (1927), *Ríe, payaso, ríe* (1928) y una nueva versión de su éxito de 1925, *Los tres malditos* (1930), su único filme sonoro.

CHANEY (HIJO), LON
Creighton Chaney entró al cine bajo su propio nombre después de la muerte de su padre, pero un productor decidió cambiárselo. Sin embargo, pasaron nueve años antes de despegar con *Of Mice and Men* y dos más para consagrarse en *The Wolf Man*. Fue el único actor de la Universal que interpretó en pantalla a Drácula, el monstruo de Frankenstein, la momia y el hombrelobo. Entre sus apariciones finales de destaque, ver *El caimán humano* (1959) y la británica *Brujería* (1964).

CORMAN, ROGER
Mucho se ha escrito sobre Corman, al referirnos a su faceta como productor. Como autor de cine de terror, una lista de sus mejores filmes incluiría *La caída de la casa de Usher* (1960), *La fosa y el péndulo* (1961), *El entierro prematuro* (1962), *El cuervo* (1963), *X: El hombre con ojos de rayos X* (1963), *La máscara de la muerte roja* (1964) y *La tumba de Ligeia* (1964). Querido por muchos cineastas, ha aparecido como actor en películas como *El padrino parte II, El aullido, El estado de las cosas* y *El silencio de los inocentes*.

CRAVEN, WES
Engendrado en un hogar bautista, profesor de literatura, máster en psicología, taxista y editor de sonido, Craven fabricó una de las franquicias más rentables del cine independiente: Freddy Krueger. Sus creaciones emanan

del contraste entre el ideal del «sueño americano» y su contracara, y de sus propias pesadillas. Obtuvo éxito desde su primer filme, *La última casa a la izquierda* (1972), y prosiguió con *Las colinas tienen ojos* (1977), *Pesadilla en la calle Elm* (1984) y sus secuelas, *La serpiente y el arcoiris* (1988), *La gente bajo las escaleras* (1991) y coronó todos sus esfuerzas con la autoparódica *Scream* (1996).

CURTIS, JAMIE LEE
Hija de dos estrellas de los años 50, Janet Leigh y Tony Curtis, fue coronada Reina de los gritos, a raíz de *Halloween*, *La niebla* (1980), *Prom Night* (1980), *Terror Train* (1980), *Halloween II* (1981), *Halloween III* (1983). Pero de repente fue apodada el Cuerpo, y vivió más a tono con el nuevo apodo. A causa de su matrimonio con el actor Christopher Guest, posee título de baronesa.

CUSHING, PETER
Cuando ingresó a las filas de actores de la Hammer, ya Cushing gozaba de popularidad por sus apariciones en la televisión británica, pero sus roles del barón Frankenstein, del Dr. Van Helsing contra Drácula, de Sherlock Holmes frente al misterio del sabueso de los Baskerville o del egiptólogo John Banning que combate a la momia Kharis, le proyectaron internacionalmente y entre varias generaciones, hasta llegar a su papel de Grand Moff Tarkin en *Star Wars* (1977).

DANTE, JOE
Su filme favorito es *La novia de Frankenstein*, y sus cineastas preferidos, el animador Chuck Jones y Tashlin, Whale, Corman y Cocteau, lo que nos da una idea de su cine, cuya obra maestra es, sin duda, *Gremlins* (1984). Se inició como editor de *trailers* para una empresa de Corman y realizó *Piraña* (1978), *El aullido* (1981), el tercer segmento de *Twilight Zone – The Movie* (1983), *Explorers* (1985), *Innerspace* (1987), *Matinée* (1993) y *Looney Tunes: Back in Action* (2003).

DE PALMA, BRIAN
Heredero de Hitchcock y formado en la contracultura de los 60, sus intereses fílmicos trascienden los límites del terror, pero sus aportes son valiosos y algunos, clásicos: en *Siamesas diabólicas* (1973) fue gráfico en la representación de la violencia; en *El fantasma del Paraíso* (1974) fundió los mitos de *Fausto*, *El retrato de Dorian Gray* y *El fantasma de la Ópera*; en *Carrie* (1976), *La furia* (1978), *Vestida para matar* (1980) y *Doble de cuerpo* (1984) estetizó y recargó los argumentos con protagonistas trastornados y escindidos; y su *Estallido* (1981), fue su reflexión sobre la realidad aparente, al estilo de Antonioni, con un sonidista en situación parecida a la del fotógrafo de *Blowup*.

DEPP, JOHNNY
Un cambio de registro fue decisivo a partir de *Bebé llorón* (1990), que mostró su ductilidad para interpretar personajes variados en el neo-cine fantástico, a veces bajo abundante maquillaje, como *Edward Scissorhands* (1990), *Ed Wood* (1994) y la serie de *Piratas del Caribe*, o con una agilidad en *Benny y Joon* (1993) que recuerda a Buster Keaton. Verlo en *Sleepy Hollow* (1999), *Charlie y la fábrica de chocolate* (2005) y *Sweeney Todd* (2007).

DIETERLE, WILLIAM
Como Tourneur, Polański y Jordan, este cineasta alemán que trabajó en Hollywood no fue especialista del género, pero realizó varias obras en las que abordó lo grotesco y lo sobrenatural con habilidad. Ameritan visionamiento *El jorobado de Notre Dame* (1939), *El diablo y Daniel Webster* (1941) y *Retrato de Jennie* (1948). Fue actor en *El gabinete de las figuras de cera* (1924), de Leni, y en el *Fausto* (1926) de Murnau.

DISTOPÍA
La ciencia ficción que da cuenta de un futuro calamitoso y terrible para la humanidad siempre fue un auxiliar poderoso del cine de terror. La serie *Alien* está considerada la combinación más exitosa del cine de terror con la distopía, el *gore*, el suspenso y los monstruos. Entre las mejores, también se cuenta *28 Days Later* (2002), de Danny Boyle, en la cual el protagonista despierta del coma y encuentra un Londres desértico, arrasado por un virus e infectado de zombis.

EDGAR ALLAN POE
Premio otorgado desde 1946 a la mejor película del año, basándose en la calidad de su guión y su manejo del misterio. Cintas de terror que han sido premiadas, son *Psicosis, Los inocentes* y *El silencio de los inocentes*.

FANTASMAS
Los fantasmas fueron favoritos de Méliès, los animadores y los cómicos bufos, y los relatos de Henry James y Montague R. James dieron origen al «cine de fantamas». De los clásicos, se recuerda a Rex Harrison como el fantasma de un marino en *El*

fantasma y la Sra. Muir, y huyendo del espectro de su difunta esposa en *Espíritu burlón* (1945); la versión de Castle de *13 fantasmas*, en cuya exhibición se repartían lentes bi-colores para poder ver o no a los espectros; el relato de James, *Los inocentes*; el filme italiano *Fantasmas en Roma* (1961), el japonés *Kwaidan* (1964) y el hongkonés *Historia china de fantasmas* (1987), *Poltergeist, Cazafantasmas* (1984), *Ghost* (1990); la ópera prima de Minghella, *Truly Madly Deeply* (1991), que algunos consideran como el *«Ghost* del espectador inteligente»; *El sexto sentido* (1999), y los dramas españoles *Los otros*, *El espinazo del diablo* y *El orfanato* (2007).

FISHER, TERENCE
Ver Travelling.

FRANCO, JESÚS
Ver Zoom In.

FULCI, LUCIO
Ver Flashback.

GIALLO
Ver Flashback.

GORE
Es al cine de terror lo que el porno significa para el cine romántico. Si se traduce literalmente es sangre derramada, chorro de sangre, y designa el cine de terror más gráfico y… sangriento. Muestra mutilaciones simuladas y trucadas, pues no se debe confundir con las películas *snuff*, filmaciones semiprofesionales de asesinatos y torturas reales, realizadas con actores aficionados. El término *gore* fue acuñado por el fundador de este subgénero, el norteamericano Herschell Gordon Lewis.

HAMMER FILM
Productora británica que, por tres décadas, generó filmes de terror muy apreciables, a partir del éxito de *La maldición de Frankenstein* (1957). Al año siguiente se inició la serie de Drácula con la participación de Christopher Lee como el conde y Peter Cushing como el Dr. Van Helsing. La aceptación de estos filmes fue tan grande que la compañía se dedicó casi exclusivamente a producir películas de terror como *La momia* (1959), *Las dos caras del Dr. Jekyll* (1960) y *La maldición del hombrelobo* (1961). Encaró las aventuras de la vampira Camilla Karstein en *Los vampiros amantes* (1970), *Lujuria por una vampira* (1970) y *Gemelas del mal* (1971), intensificando el elemento erótico.

HOOPER, TOBE
Cineasta de un filme seminal en la historia del cine de terror: su ópera prima *La masacre de Texas* (1974), basada en la historia real de un asesino múltiple y caníbal de la década de 1950. De su filmografía posterior, destacan *The Funhouse* (1981), retorno a las muertes de adolescentes, y *Poltergeist*, para la que fue contratado por Steven Spielberg, quien terminó asumiendo la dirección, por diferencias creativas.

ILUMINACIÓN
Se cuenta entre los códigos más empleados por el terror clásico, en tanto trata de replicar la pintura romántica alemana del siglo XIX, la cual se caracteriza por el recurso frecuente al claroscuro, los fuertes contrastes de colores y la penumbra, todo lo cual fue potenciado por el expresionismo alemán. (V. artículo en Zoom In). En fecha más contemporánea, algunas películas de terror han intentado romper con lo sombrío y presentan el terror a plena luz del día.

INCUBUS
Filme norteamericano dirigido por Leslie Stevens en 1965, en blanco y negro, hablado en esperanto, interpretado por William Shatner (de *Viaje a las estrellas*), y maldito si alguno hay. Cuenta la historia de una diabla que decide seducir a un hombre puro, pero al enamorarse invoca a un íncubo para vengarla. Además de la desaparición del negativo, varios actores y técnicos han tenido muertes peculiares.

JORDAN, NEIL
Cineasta irlandés, ha recurrido en dos ocasiones al folclor de su país con resultados plausibles: en la fábula erótico-terrorífica, *La compañía de los lobos* (1986), y en *High Spirits* (1988), comedia de fantasmas en una casa embrujada convertida en hotel. Posteriormente ofició en Estados Unidos, *Entrevista con el vampiro* (1994).

KARLOFF, BORIS
Ver Flashback.

KUROSAWA, KIYOSHI

Estudios de sociología y cine, conocido como el Padrino del terror japonés, señala como influencias a Alfred Hitchcock, Yasujiro Ozu, Tobe Hooper, John Carpenter y el cine de Hammer Film. Se impuso con *Cura* (1997) y *Carisma* (1999), que evidencian su inclinación hacia descripciones apocalípticas y temas de identidad y aislamiento social. En 2000 hizo *Trance*, nueva versión de la novela *Séance on a Wet Afternoon*, rodada en 1964 por Bryan Forbes, añadiéndole elementos fantasmagóricos. Sin embargo se consagró en 2001 con *Kairo (El circuito)*, visualización terrorífica de la alienación urbana y la intromisión de la tecnología en la vida cotidiana.

LEE, CHRISTOPHER

A los 90 años sigue activo, este actor británico que se dio a conocer como varios monstruos de la Hammer. Su versatilidad le llevó a aparecer en algunas de las series más populares de la historia del cine: James Bond, *Star Wars* y *The Lord of the Rings*. Ha sido, entre cientos de personajes, Drácula, la momia, Sherlock Holmes, la criatura del barón Frankenstein, Tiresias, Sir Henry Baskerville, Fu Manchu, Rasputín, el padre de Drácula, Ramsés, el villano «bondiano» Scaramanga y el Dr. Wonka, bajo la dirección de Olivier, Fisher, Wilder, Bava, Ray, Huston, Walsh, Holt, Lester, Franco, Konchalovsky, Spielberg, Dante, Burton, Lucas y Jackson. Al igual que su amigo Peter Cushing, rechazó el papel del médico de *Halloween*.

LENI, PAUL

Decorador y director en la industria de cine alemán desde 1913. En 1916 dirigió su primer filme, *El diario del Dr. Hart*. Con el clásico expresionista *El gabinete de las figuras de cera* (1924) ganó fama internacional y fue invitado por Carl Laemmle, gerente de la Universal, a Hollywood, donde dirigió con éxito los dramas de terror *El gato y el canario* (1927), *El hombre que ríe* (1928) y *La última advertencia* (1929). Desafortunadamente, murió en 1929.

LICANTROPÍA

El ciclo más conocido es el de *The Wolf Man*, cuya primera película apareció en 1941 con Lon Chaney (hijo) en el protagónico y espectaculares escenas de transformación. El reciclaje posterior incluyó *El aullido*, *Wolfen* (1981), *An American Werewolf in London* (1981), *The Company of Wolves*, *Lobo* (1994), *An American Werewolf in Paris* (1997), *Inframundo* (2003) y *The Wolf Man* (2010). En México, Kitty de Hoyos fue *La loba* (1964).

LORRE, PETER

Actor húngaro de origen judío, fue uno de los psicópatas más famosos del cine alemán, al aparecer en el clásico *M* (1931), de Lang. Huyó de los nazis hacia Estados Unidos y aunque fue encasillado, como su compatriota Lugosi, por su fuerte acento, tuvo una carrera más variada, en filmes como *Casablanca*, *El halcón maltés*, *Arsénico y encaje antiguo, 20 000 leguas de viaje submarino, Cinco semanas en globo*, *Medias de seda* y *Viaje al fondo del mar*. Aparte de *Las manos de Orlac* (1935), retornó al cine de terror en el ciclo de películas de la serie Corman-Poe (Cf.).

LUGARES COMUNES

Cementerios, criptas, molinos, castillos, ruinas, pozos, áticos, sótanos, capillas, cuartos secretos, torres, conventos, hostales, casas abandonadas, laboratorio lúgubre, bosque o erial sombrío. Atmósfera nocturna. Partitura que refuerza suspenso y peligro, efectos de sonido chirriantes y desgradables. Decorado y vestuario exacerbados, angulaciones extrañas, *steadicam,* fuera de campo (terror fuera de escena, espectador «escucha» e imagina). Luna llena, neblina, viento, aullidos, relámpagos, truenos, tormentas. Carruajes, capas.

LUGOSI, BÉLA

Notable actor teatral en su nativa Hungría, se vio forzado a emigrar a Alemania por su activismo político de izquierda, y posteriormente a Estados Unidos, donde creó en el escenario el papel de Drácula, que repitió en el filme de la Universal. Tuvo un buen periodo en que no le faltó empleo en películas de terror que hoy son muy apreciadas, pero por su acento lo encasillaron en papeles de villano y terminó pobre y heroinómano. Por ello, es tan grato verlo en la comedia *Ninotchka* (1939).

MARINS, JOSÉ MOJICA
V. Zoom In.

MÉNDEZ, FERNANDO
V. Zoom In.

MIIKE, TAKASHI
Maestro del sadomasoquismo, el absurdo y las perversidades de diversos tipos, Miike se ha instalado en la cúspide de un cine extremo, alternativo y subterráneo. En 2000, se impuso con uno de los filmes más sádicos y terroríficos de la historia del cine, *Audición* (2000), seguido por la mezcla de gangsterismo y terror de *Ichi, el asesino* (2001), adaptada de un manga homónimo; y la trilogía de *Dead or Alive* (1999-2001). Los teléfonos móviles y celulares, las computadoras y las cintas de video juegan papel central en filmes como *Llamada perdida*. (2003). Aunque también ha dirigido películas aceptadas por la mayoría, Miike le introduce al terror la velocidad, la violencia, el desparpajo y la iconoclasia de ciertos animados, además de su recurrencia a complicados pastiches intergenéricos, como *La felicidad de los Katakuris*, *Visitor Q* e *Izo*.

MUJERES MONSTRUOSAS
La isla de las almas perdidas (1932), primera adaptación de la novela *La isla del Dr. Moreau*, de H. G. Wells —que supone la temprana aparición de la mujer pantera—, fue retomada en las versiones de 1977 y de 1996, ambas tituladas como la novela. Entre la fiera y la mujer enamorada están las protagonistas de las dos versiones de *La marca de la pantera* y la mujer-simio que interpretó Acquanetta en *Captive Wild Woman* (1943). Las mujeres-serpientes se asociaron con cultos procedentes de lugares como la India o Borneo en *El culto de la cobra* y *El reptil*, sin olvidar a *La mujer avispa* (1959) ni a *La mujer sanguijuela* (1960). Un aporte más sugerido fue *La diabla* (1959), en que Mari Blanchard pasaba de morena tuberculosa a rubia letal.

MURNAU, F.W.
Maestro del expresionismo alemán con filmes esenciales como *El último hombre* (1924), también Hollywood le patrocinó obras maestras como *Amanecer: Un canto de dos humanos* (1927) y *Tabú: Una historia de los Mares del Sur* (1931). Murnau murió joven, pero su aporte al cine de terror fue capital, si tan solo contamos *Nosferatu, una sinfonía de horror* (1922), según Stoker, y *Fausto*, basado en Goethe. En 2000 se estrenó *Shadow of the Vampire*, que se acerca al rodaje de *Nosferatu*, con John Malkovich en el papel del cineasta, y Willem Dafoe como el actor Max Schreck, mostrándolo como un verdadero vampiro.

NAKATA, HIDEO
Estudios de periodismo en Japón, hizo su primer largometraje en 1996, el documental *El hombre con cuatro nombres*, sobre el cineasta Joseph Losey, sin que se vislumbrara el papel que jugaría en la evolución del cine de terror mundial, con su filme *El aro* (1998) y su secuela, *El aro 2* (1999) —dejándole la conclusión, *El aro Ø: El nacimiento* (2001), a Norio Tsuruta—, en las que el terror surge por medio de la expresión corporal de los actores, más que con efectos especiales. En 2002, estrenó *Aguas oscuras* (2002), según la novela de Kôji Suzuki, en la que manejó la idea nipona del ectoplasma que observa, pero no agrede.

NASCHY, PAUL
V. Zoom In.

NIÑOS
La piedra filosofal de esta línea argumental la aporta en 1889 Henry James con su novela *La vuelta de tuerca*, y su versión cinematográfica titulada *Los inocentes* es un clásico. Antes y después se vieron semillas de extraterrestres implantadas para destruir a la humanidad en *El pueblo de los malditos* y *Los hijos de los malditos*, niños poseídos por espíritus (*El otro*), por el demonio en la serie *El exorcista*; niños que son el diablo encarnado (la serie de *La profecía*) o la maldad pura (*La mala semilla*, *Los niños*, *¿Quién puede matar a un niño?, El buen hijo*), y niños maltratados y asesinados que regresan para vengarse (*El aro*, *Aguas oscuras*) y en fin, *Basket Case, Children of the Corn*, *Salem´s Lot*, *It's Alive* y *Firestarter*, y las mexicanas *El libro de piedra* y *Veneno para las hadas,* entre muchas más.

NOVELA GÓTICA
Género literario relacionado con el terror y a veces mencionado como equivalente del mismo. La primera novela gótica fue *El castillo de Otranto* (1765), de Horace Walpole, y la última, *Melmoth, el errabundo* (1815), de Charles Maturin. Entre estos dos autores se sitúan *Vathek* (1786), de William Beckford; *Los misterios de Udolfo* (1794), de Ann Radcliffe; *Las aventuras de Caleb Williams* (1794), de William Godwin; *El monje* (1796), de Matthew Gregory Lewis, y *Manuscrito encontrado en*

Zaragoza (1805), de Jan Potocki. Edgar Allan Poe, Mary Shelley y Bram Stoker también partieron de los recursos de las primeras novelas góticas, fuentes de inspiración para *La abadía de Northanger,* de Jane Austen; *Jane Eyre*, de Charlotte Brontë, o *Cumbres borrascosas*, de Emily Brontë.

OCULTO

Un alienígena con buenas intenciones se oculta bajo la apariencia de un agente del FBI en *The Hidden* (1987), tras el rostro de Kyle MacLachlan. Es una de las claves del cine de terror en general. Está lo oculto del inconsciente criminal, lo oculto de los monstruos escondidos con otras apariencias y lo oculto de tendencias y deseos más inconfesables. A la víctima se le oculta información que el público conoce. Y así, el espectador espera en su butaca a que aparezca lo oculto.

ÓPERA

El violinista desfigurado, asesino y vengador potencial en la novela clásica de Gaston Leroux, *El fantasma de la Ópera*, fue llevado al cine en 1925 con Lon Chaney, luego en 1943 con Claude Rains, en la versión de Hammer de 1962 con Herbert Lom, en *El fantasma del Paraíso* de 1974 con William Finley, y en 1989 con Robert Englund (el terroroso Freddy Krueger). Dario Argento se apropió del argumento en 1987 y Joel Schumacher prefirió la versión musical en 2004.

POLAŃSKI, ROMAN

Los intereses de este realizador polaco van más allá del género fantástico, pero ha contribuido tres títulos al cine de terror, todos por encargo: La *danza de los vampiros* (1967), graciosa comedia que le inyectó adrenalina al cine de vampiros; *El bebé de Rosemary* (1968), que hizo otro tanto por el drama sobre los seguidores de Satanás; y 32 años después, de vuelta a los predios satanistas, en *La novena puerta* (2000).

POSESIÓN DEMONÍACA

Los ángeles caídos, espíritus inmundos y seres sobrenaturales malévolos pueden poseer y atormentar cruelmente a los seres humanos. La más prestigiosa película de posesión es *El exorcista*, continuada con *El hereje, El exorcista III* y *Exorcista: El comienzo.* Otros filmes sobre el particular serían *The Amityville Horror* (1979) y la saga espantosa de *Hellraiser*, con innumerables secuelas. Algunos filmes han abordado las posesiones como casos de estudio, en *La bruja, Madre Juana de los Ángeles* (1961), *Los demonios* (1971) y *El exorcismo de Emily Rose* (2005). En la colombiana *Los viajes del viento* (2009), el poseído es un violín.

PRICE, VINCENT

Gastronomía y arte eran los intereses de este legendario actor que, a los 42 años y a partir de *Museo de cera* (1953), devino icono del cine de terror en Estados Unidos, bautizado como el Rey del gran guiñol, con la peculiaridad de que siempre movió sus personajes en el límite del humor y los horrores que insinuaba. Aunque actuó en *Laura, Que el cielo la juzgue, Los diez mandamientos* y otros títulos «normales», para el público fue Usher, el príncipe Próspero, Nicolás Medina, el Sr. Valdemar, el Dr. Phibes, el Dr. Goldfoot, el Dr. Rappacini, la voz de la canción *Thriller* y, en su último filme, el padre de Edward Scissorhands, dirigido por Curtiz, Preminger, DeMille, Hathaway, Mankiewicz, Fuller, Mann, Neuman, De Toth, Corman, Castle, Tourneur, Anderson y Burton, y en otros clásicos de terror como *La mosca* (1958), *El último hombre en la Tierra* (1964) y *El general Cazabrujas* (1968).

PSICÓPATAS

La demencia agresiva y letal se cuenta entre los recursos más frecuentemente pulsados por el cine de terror. El asesino psicópata tiene precedentes como *El fantasma de la Ópera* y la película expresionista *M*, pero se consagró mediante *Psicosis* o *Peeping Tom* (1960), que ahondaban en psiques trastornadas, y luego en variantes más truculentas como *Halloween*, *Viernes 13* y *Pesadilla en calle Elm*. En la lista de psicópatas «ilustres» del cine hay que mencionar a *Cabo de Miedo* (1962 y 1991), *Bajos instintos* (1992), *Se7en* (1995) y *Psicópata americano* (2000).

RAIMI, SAM
En 1981 escribió y dirigió una de las obras más innovadoras del cine de terror: *Los muertos malditos*, combinación de humor negro, terror sobrenatural y el *gore* más excesivo, a la que dio continuación en 1987 con una especie de *remake* más alocado y sangriento que su predecesora, y con *Los muertos malditos III: Ejército de las sombras* (1992), un filme más cómico que terrorífico, todas con su actor fetiche Bruce Campbell. Su filmografía incluye *Ola de crímenes* (1985), coescrita con sus amigos Joel y Ethan Coen; *Darkman* (1990), *El don* (1999) y la taquillera saga del Hombre araña.

ROBLES, GERMÁN
Nacido en Gijón, dejó España a causa de la guerra civil e hizo carrera actoral en México. A los 28 años debutó en el cine como el conde Karol de Lavud, que aterroriza a los vecinos de una hacienda en la sierra, en *El vampiro* (1958), clásico de Fernando Méndez que introdujo los colmillos en el cine de vampiros. Desde entonces apareció en numerosos filmes de cine fantástico, ya fuera como el conde o como el protagonista de la serie de Nostradamus.

RODRÍGUEZ, ROBERT
Especialista en el cine de acción y aventuras, contribuyó al cine de terror con entregas como *Del crepúsculo al amanecer* (1996), ordalía hiperviolenta y humorística de zombis y vampiros, a la que siguió *La facultad* (1998), donde unos estudiantes descubren que sus profesores son víctimas de extraterrestres invasores y deben destruir a la reina madre de los alienígenas. En *Sin City* (2005) incursionó en el neo-*noir*; y en *Planet Terror* (2007) rindió homenaje al cine B, al contar la aparición de un extraño virus y la lucha de una serie de personajes contra una plaga de zombis.

ROMANTICISMO
Algunos escritores de este periodo artístico comenzaron a utilizar en sus narraciones las supersticiones y antiguas leyendas europeas. El origen de esta literatura romántica y terrorífica se asocia con la reacción al racionalismo de la estética neoclásica, impuesta en los siglos XVIII y XIX. El monstruo de Frankenstein y Drácula fueron, en sus orígenes, dos héroes típicos del romanticismo, lo cual se evidencia en las versiones de Coppola sobre el vampiro y de Branagh sobre el monstruo. Algunas fantasías de Tim Burton, como *Edward Scissorhands*, *Sleepy Hollow y Alicia en el país de las maravillas,* rescatan el espíritu romántico y literario.

ROMERO, GEORGE A.
Ver Travelling.

SERIE CORMAN-POE
Películas de bajo presupuesto, dirigidas por el cineasta y productor Roger Corman, a partir de adaptaciones de relatos de Edgar Allan Poe: *La caída de la casa de Usher* (1960), *La fosa y el péndulo* (1961), *El entierro prematuro* (1962), *Destinos fatales* (1962), *El cuervo* (1963), *El palacio embrujado* (1963, según Lovecraft) *La máscara de la muerte roja* (1964) y *La tumba de Ligeia* (1964). Todos estos filmes, salvo el tercero, fueron protagonizados por Vincent Price, y en los elencos participaron Boris Karloff, Barbara Steele, Ray Milland, Peter Lorre, Hazel Court, Basil Rathbone, Debra Paget y Jack Nicholson; el cinematografista fue el célebre Floyd Crosby, que rodó en color y CinemaScope; el guionista, Richard Matheson, y la música usualmente de Les Baxker.

SITGES
Fundado en 1967, en la villa costera a 40 km de Barcelona, el Festival de Cinema Fantàstic de Sitges está considerado como uno de los más importantes en su especialidad. Entre los cineastas reconocidos de las últimas ediciones destacan David Lynch, Sam Raimi, Terry Gilliam, Tobe Hooper, David Cronenberg, Guillermo del Toro, Takashi Miike, Dario Argento, Álex de la Iglesia, Hideo Nakata o Jaume Balagueró. Sitges contribuyó a la mayor gloria de títulos emblemáticos como *REC*, *Vidocq*, *Fantasmas de Marte*, *El pacto de los lobos*, *El aro*, *Hellraiser*, *La compañía de los lobos*, *La mosca*, *Aliens* y *Rojo profundo*, entre muchas otras.

SLASHER
Procede de *slash* (rajar, acuchillar) y se refiere al criminal y psicópata que asesina armado de terribles armas blancas. La canadiense *Black Christmas* (1974) aportó la base del subgénero: un psicópata anónimo atemoriza a un grupo de chicas de una residencia de estudiantes, eliminándolas de una en una. *La masacre de Texas* consolidó el modelo, reciclado en las series *Halloween, Viernes 13*, *Pesadilla en calle Elm*, *Scream*, *Sé lo que hicieron el último verano* y *Leyenda urbana* (entre secuelas, precuelas, *remakes* y otras apropiaciones), *Prom Night, Terror Train*.

SOBRENATURAL
Figuras y situaciones paranormales o mitológicas que aterrorizan por su componente monstruoso y por el miedo por lo desconocido. En el catálogo de las novelas clásicas de terror anglosajón, están el vampiro, el hombrelobo, el fantasmas, el demonio, el zombis y la bruja. En obras más modernas se amplía el registro a los extraterrestres, la amenaza nuclear, la manipulación genética e incluso los riesgos de la contaminación ambiental. Cuando el asesino psicópata no es de carne y hueso, no puede ser vencido, como ocurre en *Pesadilla en calle Elm* (1984), *Jeepers Creepers* (2001) y *Destino final*, en la que la mano asesina pertenece a la Muerte.

SPLATTER
Designa las mismas películas que el *gore*, pero al mismo tiempo lo recrudece hasta el punto de la parodia. El término significa salpicadura, empapado, chorreo, y su creación se le atribuye a George A.Romero.

STEELE, BARBARA
A los 21 años, esta morena irlandesa de rasgos inquietantes se ganó el título instantáneo de Reina del terror en 1960, con su aparición en *La maschera del demonio*, de Mario Bava. Trabajó con Fellini, Schlöndorf, Monicelli y Malle en *8 ½, El joven Törless, La armada Brancaleone* y *Niña bonita*, pero es más admirada por sus apariciones en filmes de terror italiano, como *El horrible secreto del Dr. Hichcock* (1962), *El espectro* (1963), *Los largos cabellos de la muerte* (1964), *La hermana de Satanás* (1966), *La maldición del altar escarlata* (1968), en el filme de Dante, *Piraña* (1978) y en *Caged Heat* (1974), de Demme. En la década de 1980, también se inició como productora.

SURREALISMO
Se define como algo extraño, fantástico, grotesco o que posee una cualidad onírica o estado de ensueño. Las pesadillas, en tanto incontrolables, son materia prima de numerosas películas terroríficas. Desde las alucinaciones eróticas de *La concha y el clérigo* (1928) y la navaja que corta el ojo en *Un perro andaluz* (1929), hasta los encerrados en esa extraña habitación en *Cube*, los elementos surreales aparecen en numerosas películas, como las de Ken Russell, David Lynch, Nicolas Roeg y David Cronenberg, la semirromántica *Candyman* o *Angel Heart*.

SUSPENSO
Otra de las claves narrativas del terror por las interrogaciones e incertidumbres que el género provoca en el espectador. Hitchcock, llamado el mago del suspenso, fue el maestro del género con el terror psicológico de *Psicosis*, el miedo a las fuerzas de la naturaleza en *Los pájaros* (1963) y el asesino en serie de *Frenesí* (1972).

TECNOLOGÍA JAPONESA

Las artes marciales, las yakuzas y samuráis han cedido en prestigio al cine de terror inspirado en el auge de las nuevas tecnologías. Las leyendas urbanas, la proliferación del video y las historias de fantasmas tradicionales originaron el título más conocido, *El aro* (1998), de Nakata. En *El aro* o en *Aguas oscuras,* el terror recorre apartamentos y urbanizaciones, y *Kairo*, de Kurosawa, trata sobre un fantasma que circula por internet. Ver también Takashi Miike.

TOURNEUR, JACQUES
Sus filmes de terror se encuentran espaciados en una filmografía que cubre diversos géneros, desde el *film noir* hasta el *péplum*, pasando por filmes de piratas, aventuras y *westerns*. Al terror aportó la primera versión de *La marca de la pantera* (1942) y *Yo anduve con un zombi* (1943), para RKO; en 1958 hizo en Inglaterra *La noche del demonio* y en 1964 dirigió a Vincent Price, Boris Karloff, Peter Lorre y Basil Rathbone en la producción de American International, *La comedia de los terrores*. Apichatpong Weerasethakul afirma que su *Enfermedad tropical* está inspirada parcialmente en relatos de Tourneur.

UNIVERSAL
Ver Flashback.

VAMPIROS
Chupadores de sangre, hermanos de los murciélagos, muertos vivientes, lujuriosos y adoradores de cadáveres, cementerios y sarcófagos, abundan en la mitología de varias culturas. La publicación de las novelas *El vampiro* y *Drácula* le confirió forma literaria y sirvió de fuente de inspiración para películas

sobre vampiros en Norteamérica, Europa, Asia y América Latina, desde *Le manoir du diable* (1896) hasta la película sueca *Déjame entrar* (2008). La más célebre probablemente sea *Nosferatu*, rehecha en 1978. Las rarezas incluyen un vampiro homosexual y otro judío al que no le afecta la cruz, en *La danza de los vampiros*; y el vampiro amigo de un taxista, en la canadiense *Sangre y donas*.

VAMPIRESAS

Las mujeres fatales que engañaban a hombres incautos, aparecieron en el cine en el melodrama de Robert Vignola *The Vampire* (1913). Pero entendida como figura aterradora, hembra del vampiro, debuta en la película alemana *Noche de terror* (1916) y luego en el filme húngaro *Drakula halala* (1921), tal vez la primera versión de la novela de Stoker; hasta llegar al delirio, en la figura de Grace Jones en *Vamp* (1986). A menudo, han sido las protagonistas, como en *Vampyr*, *La máscara del demonio*, *Y morir de placer* (1962), en la serie de Hammer inspirada en la novela *Carmilla*, en *Los labios rojos* (1971), la comedia canadiense *Karmina* (1996) y *Déjame entrar*, entre otras.

WHALE, JAMES

Reacio primer maestro del cine de terror y pintor, se inició como director artístico en la industria de cine británico, pero pronto pasó a dirigir largometrajes. En Hollywood, hizo para la Universal cuatro obras capitales del terror (*Frankenstein, El caserón de las somrbas, La novia de Frankenstein* y *El hombre invisible*), sin contar *El hombre de la máscara de hierro* (1939), pero prefería dirigir filmes como *El puente de Waterloo* (1931) y *Show Boat* (1936). Se retiró en 1948 del cine y los últimos días de su vida en California, dedicados a la pintura, inspiraron la novela *El padre de Frankenstein*, de Christopher Bram, llevada al cine en 1999 como *Dioses y monstruos*, donde fue interpretado por Ian McKellen.

WIENE, ROBERT

Hijo de un actor teatral, estudió leyes antes de interesarse por la actuación, la escritura de guiones y la dirección de cine. El título más conocido de su obra es el clásico expresionista *El gabinete del doctor Caligari*. Hizo el drama exótico *Genuine* (1920), una versión de *Crimen y castigo* titulada *Raskolnikow* (1923) y otra de *Las manos de Orlac* (1924), antes de salir de Alemania con el triunfo de los nazis en las urnas. Murió en París sin concluir *Ultimatum* (1938), que terminó Robert Siodmak.

YUREI

Las fábulas japonesas sobre fantasmas o aparecidos sirven como pretexto para el estreno de las llamadas películas de *yurei*, que representan el regreso de un asesinado, mal enterrado o traicionado antes de morir. En 1964, *Kwaidan,* de Masaki Kobayashi, abordó el tema de fantasmas según cuentos de Hearn. Los viejos relatos de Sanyutei Encho (el Lovecraft nipón) y Mamboku Tsuruya se distinguían por su contenido violento, provocador (sexual) y fantasmal. Una historia de Encho inspiró el clásico *Ugetsu monogatari* (1953). Pero el gran maestro en este tipo de películas fue Nobuo Nakagawa, autor de *Historias de fantasmas japoneses*, en 1959, inspiración de la generación de realizadores de la década de 1990.

ZOMBIS

Al igual que los vampiros forman parte de los llamados no-muertos, pero practican el canibalismo. Si estuvieran un poco vivos, venerarían a Romero, que les creó el subgénero de «película de zombis», pues antes habían hecho apariciones esporádicas sin lograr imponer su lento *swing*: *Zombi blanco* (1932), *Yo anduve con un zombi*; el aporte de Hammer, *La plaga de los zombis* (1966) y muy poco más, antes de que se «soltaran el moño» en la década de 1970.

pequeño diccionario

EL CINE DE TERROR DE LA UNIVERSAL*

Compilación por ***Édgar Soberón Torchia***

flashback

En 1925 Universal estrenó una fastuosa adaptación de la novela de Gaston Leroux, *El fantasma de la Ópera,* bajo la dirección de Rupert Julian y con el célebre Lon Chaney en el papel titular. Varias secuencias fueron filmadas en color (en nuestros días solo se ha recuperado la del baile de máscaras, rodada en Technicolor de dos bandas) y para el estreno en California Joseph Carl Breil (quien había escrito la música para la obra de David W. Griffith, *El nacimiento de una nación*) compuso una partitura, y para el de Nueva York, Gustav Hinrich hizo otro tanto. Universal no había previsto que la película se convertiría en un fenómeno de la taquilla.

Entusiasmados por el éxito, los dueños del estudio produjeron en años siguientes la primera versión fílmica de la popular obra teatral de John Willard, *El gato y el canario* (1927); y la adaptación de la novela de Victor Hugo, *El hombre que ríe* (1928), ambas bajo la dirección de Paul Leni. Universal no se especializaba en el cine de terror, pero con el advenimiento del cine sonoro,

James Whale

Bud Abbott y Lou Costello contra Frankenstein

patrocinó algunos títulos nuevos, e incluso relanzó *El fantasma de la Ópera* con fragmentos de banda sonora, con algunos diálogos incluidos, antes de encontrar una mina de oro en medio de la Depresión económica.

En aquellos años, el realizador Tod Browning había sido despedido de la Metro, por sus problemas con el alcohol, lo cual permitió que fuera contratado por Universal. La empresa puso a su disposición los medios para filmar su viejo proyecto de cinematizar la novela de Bram Stoker, *Drácula*. Desde 1927 planeaba rodarla con Lon Chaney, pero la muerte del célebre «hombre de las mil caras» trastocó los planes. La búsqueda de un sustituto fue ardua hasta que hallaron al actor húngaro Béla Lugosi, que interpretaba al vampiro en una versión teatral de la historia de Stoker. La suerte fue echada: con *Drácula*, estrenada el 14 de febrero de 1931, nació uno de los grandes iconos de la historia del cine. A diferencia de *Nosferatu*, esta vez al personaje se le añadieron un toque de romanticismo, efectos especiales y la rivalidad en pantalla con el sabio Dr. Van Helsing, hombre estudioso, capaz de enfrentarse al conde pues conocía sus debilidades y las usaba para contrarrestar sus acciones depredadoras. Para garantizar el mercado hispanoparlante, el estudio rodó de noche, en los mismos decorados, la versión en español en la cual Carlos Villarías interpretó a Drácula.

Ese mismo año, en el mes de noviembre, Universal estrenó *Frankenstein*. En contra de lo que muchos suponen, al cineasta británico James Whale, que se convirtió en el as de la compañía, no le interesaba el cine de terror. Universal lo presionó para que realizara una versión de la novela de Mary Shelley, *Frankenstein*. Lugosi rechazó el papel del monstruo y recomendó a Boris Karloff. Rivales

para muchos, falsos rumores para otros, lo cierto es que Karloff sobrevivió al húngaro y tuvo mejor final. Su *Frankenstein* es quizá el exponente más sólido del cine de terror de la época, con el científico que reta las leyes de la genética y la víctima maltratada que asesina. A las finales, el horrible ser formado a partir de restos humanos —gracias al asombroso maquillaje de Jack Pierce— no era totalmente maligno, sino un ente estigmatizado por el miedo que su figura inspiraba en la gente, con excepción de una niña...

En 1932 Universal produjo *La isla de las almas perdidas*, versión de la novela de H.G. Wells, *La isla del Dr. Moreau,* con Lugosi como el Recitador de la ley; *Los crímenes de la calle Morgue,* según el cuento de Edgar Allan Poe, también con Lugosi, esta vez como un científico loco; y *La momia,* bajo la dirección del cinematografista de *Frankenstein*, el alemán Karl Freund. Karloff interpretó a otro ser de lento andar y figura deforme. La película incluía elementos fantásticos y una relación más intricada entre monstruo y dama.

Por su parte, Whale estrenó dos clásicos consecutivos: *El caserón de las sombras* (1932), según la novela de J.B. Priestly, referente de las películas de casas embrujadas, en el que volvió a reunirse con Karloff y trabajó con su compatriota Ernest Thesiger; y seguidamente, hizo la magnífica adaptación de la novela de Wells, *El hombre invisible* (1933), interpretada por otro compatriota, Claude Rains, y con una divertida participación de la irlandesa Una O'Connor.

En 1934 el estudio estrenó el estilizado relato sobre satanismo *El gato negro*, de Edgar G. Ulmer, que se acredita como adaptación del cuento de Poe, pero es en realidad una excusa para presenciar un estupendo duelo entre Lugosi, en papel de médico victimizado, y Karloff, como un satánico arquitecto. Los papeles se invirtieron al año siguiente en *El cuervo*, relato siniestro que de Poe solo conserva el título.

Sin embargo, 1935 es el año de la secuela de *Frankenstein*, que es, sin lugar a dudas, la obra maestra de Whale y el mejor filme de terror que produjo la Universal: *La novia de Frankenstein*. En ella, Whale reunió a sus compatriotas Boris Karloff como el monstruo, Ernest Thesiger como el Dr. Pretorious, Elsa Lanchester como Mary Shelley en el prólogo y como la novia del monstruo, y Una O'Connor como Minnie, la asustadiza sirvienta de los esposos Frankenstein. La cinta mostraba el lado más humano (y si se quiere, más espeluznante) de la criatura, con un toque más kistch y distendido, que superó al original. Ese mismo año, Universal estrenó con cautela su primera incursión en la licantropía, *El hombrelobo de Londres.*

Aunque en 1936 Karloff y Lugosi volvieron a reunirse en *El rayo invisible*, de Lambert Hillyer, el año fue del clásico *camp* con tintes homoeróticos, *La hija de Drácula*, también de Hillyer. La década terminó con *El hijo de Frankenstein* (1939) y los 40 se iniciaron con otras secuelas: *La mano de la momia* (1940), *El regreso del hombre invisible* (1940, con Vincent Price) y *La mujer invisible* (1940),

El hombrelobo

comedia con John Barrymore que anunció las andanzas de Abbott y Costello. Pero al año siguiente, apareció el cuarto monstruo famoso del estudio: *El hombrelobo* (1941), con maquillaje creado por Jack Pierce y actuación estelar de Lon Chaney (hijo) como el atormentado Larry Talbot, quien, en las noche de luna llena, se convierte en un ser con rasgos de hombre y lobo que asesina viciosamente.

En adelante, la rutina fue la madre de entregas puntuales de vehículos para cada una de las criaturas más populares, si bien no faltaban nuevos perso-

najes, como la mujer gorila, la mujer araña, el doctor Rx o el fantasma congelado: en 1942, *El agente invisible, El fantasma de Frankenstein* y *La tumba de la momia*; en 1943, *El hijo de Drácula,* una nueva versión de *El fantasma de la Ópera* y una favorita, *Frankenstein contra el hombrelobo*; en el 44, *El fantasma de la momia, La venganza del hombre invisible, La maldición de la momia,* y otra favorita, *La casa de Frankenstein*; en 1945, una favorita más, *La casa de Drácula*, en la que el titulador se equivocó de casa, pues Drácula y Larry Talbot buscan la cura a sus males en la casa del barón Frankenstein; 1946, fue de *La mujer loba de Londres*, y de repente Bud Abbott y Lou Costello fueron reunidos con los monstruos clásicos del estudio.

En 1948 los populares cómicos alternaron con el hombrelobo, Drácula y el monstruo de Frankenstein, en *Bud Abbott & Lou Costello contra Frankenstein* que, pese a que Karloff la tenía en baja estima y decidió no participar (a diferencia de Lugosi y Chaney), resultó una divertida comedia que fue declarada patrimonio audiovisual por el Congreso de Estados Unidos. Karloff aceptó trabajar con los cómicos en *Bud Abbott y Lou Costello contra el asesino* en 1949; en 1951 los cómicos tuvieron un encuentro con el hombre invisible, en 1953 volvieron a reunirse con Karloff en *Bud Abbott y Lou Costello contra el Dr. Jekyll y el Sr. Hyde*, y en 1955 se enfrentaron a la momia.

Sin embargo, los tiempos habían cambiado, Laemmle había vendido la empresa a mediados de la década de 1930; y en los 50 el estudio devino Universal-International. Sin embargo, en 1954, una nueva criatura obtuvo gran éxito, al ser lanzada en 3D: *El monstruo de la Laguna Negra* generó nuevos debates sobre el amor de la bestia por la bella, sobre la imposibilidad de la realización erótica, incluyó un ballet acuático y engendró

dos secuelas, *La venganza del monstruo* (1955) y *El monstruo está entre nosotros* (1956). A la vez, Clint Eastwood, como un joven piloto, combatía a una gigantesca *Tarántula* (1955); Grant Williams devenía *El increíble hombre menguante* (1957), un verdadero clásico de la ciencia ficción terrorífica, y se desató un *Monstruo en el campus* (1958), entre otros.

Con los años Universal dejó de ser uno de los estudios «menores», pero siempre estrenó algún título evocador de sus años dorados: en la década de 1960 estrenó en el continente americano los primeros filmes del estudio británico Hammer, basados en sus monstruos; así como *Los pájaros* (1963), *Tiburón* (1975), *El carro* (1977), *Un hombrelobo norteamericano en Londres* (1981) y nuevas versiones de *La marca de la pantera* (1982), *Drácula* (1987) y *El hombrelobo* (2010).

La novia de Frankenstein

**Compilación de textos originales de Édgar Soberón Torchia, Pablo Planovsky y otros.*

Karloff

EN EL CASTILLO DEL CUERVO*

por ***Ron Haydock***

El día que visité el rodaje de *El cuervo*, en los estudios de American International, en busca de Boris Karloff para una entrevista exclusiva, todos se preparaban para filmar nuevas secuencias de esta película inspirada en pocas líneas del famoso poema homónimo de Edgar Allan Poe, que habla del ominoso cuervo acudiendo una vez más al castillo en una medianoche sombría. Los técnicos, los operadores y el personal de los decorados estaban todos muy ocupados en la preparación de los vastos interiores del castillo.

Aquella tarde de marzo de 1963, el ambiente en aquel lugar era tenso, electrizado, como si todo el mundo se hubiese contagiado del clima de la película que se rodaba. Mientras buscaba a Karloff me encontré a algunas de las personas relacionadas con la producción. James H. Nicholson y Samuel Z. Arkoff, dueños de American International, sostenían una animada discusión con Vincent Price acerca del salón principal del castillo; el director, Roger Corman, comentaba algo referente al guión con Peter Lorre; y Hazel Court estaba siendo maquillada. Los actores Jack Nicholson y Olive Sturgess se reían de algún chiste y Floyd Crosby, el conocido cinematografista, estaba subiendo a la cámara Mitchell para preparar el enfoque de las siguientes tomas escénicas. Mientras yo seguía sin encontrar a Karloff, un grupo de operadores colocaba unos bancos en las inmediaciones del escenario del castillo. Sentí curiosidad respecto a aquello e indagué con Roy Smith, publicista del estudio, cuál era la finalidad de lo que se preparaba.

—Esta tarde vendrá un grupo de chiquillos en edad escolar y sus padres —me dijo. —Todos quieren conocer a Boris Karloff y verle trabajar en la película. Por esto preparamos los asientos.

Smith me dijo que el estudio había recibido numerosos telefonemas y cartas desde que se anunció que Karloff protagonizaría *El cuervo*. Karloff llevaba seis años fuera de los escenarios de Hollywood, trabajando en otras partes del mundo, aunque regresaba periódicamente a Nueva York para filmar presentaciones y despedidas de su programa de televisión *Thriller*. El enorme éxito de *Thriller* había, desde luego, ganado una nueva generación de fanáticos y admiradores al Rey del cine de terror, así como la creencia en su maestría como intérprete del género. Smith dijo que para Karloff sería una satisfacción hablar con todos, pues siempre tenía tiempo para sus admiradores.

Por fin, encontré a Karloff sentado en un extremo del gran salón del castillo. Ataviado con una bata de nigromante medieval y un gorro salpicado de cráneos, el más famoso astro de la historia del cine de terror, fumaba tranquilamente en pipa y contemplaba pensativamente la actividad a su alrededor. Avancé hacia donde estaba, le hablé de la entrevista para mi publicación y aseguró que no tenía inconveniente. Por lo tanto, tomé una silla, me senté y empezamos a charlar.

En otras películas, Karloff fue un insidioso hechicero oriental de terrible malignidad en *La máscara de Fu Manchú*, un ladrón de tumbas en *Profanadores de tumbas*, un zombi en *The Walking Dead* y, entre otros papeles aterrorizantes, el del infame monstruo del doctor Frankenstein.

—A mí me parece increíble que la gente recuerde esos viejos filmes, —dijo, chupando la pipa entre reflexivo y pensativo. —Sé que las películas de Frankenstein son programadas constantemente en la televisión, pero aun así creía que, con la cantidad de nuevas películas de terror que se han producido, muchas en color, la gente se había olvidado de las antiguas.

Karloff en el personaje de *Frankenstein*

—Muchas de esas películas son clásicas, —dije yo. —Especialmente las primeras que hizo usted. Nadie hasta ahora ha conseguido superarlas.

—A mucha gente le gusta *La novia de Frankenstein* más que la primera, pero siempre he preferido ésta —dijo. —Allí, el monstruo no habla, ¿recuerda? Pero cuando hicimos la secuela me hicieron hablar. Yo dije que un monstruo no debería hablar, porque parecería demasiado humano. Pero el director se salió con la suya.

—El monstruo decía cosas en la novela de Mary Shelley, —puntualicé. —En realidad, en la novela el monstruo es más humano que el propio Frankenstein, y los capítulos en los que el monstruo relata su historia son los mejores del libro.

—Bueno, el libro es, ciertamente, un clásico de la literatura, —dijo Karloff. —Pero cuando hicimos las películas, consideré y aún considero que hubiese sido mejor que el monstruo no hablara. Me alegré cuando hice la tercera, *Hijo de Frankenstein*, que fue la última mía, de que volviésemos a la idea original de la película y no hubiese diálogo para el monstruo.

Desde luego, pienso que es una lástima lo que hicieron con el personaje en filmes posteriores y el modo cómo se burlaron de él en esa película de Abbott y Costello[a]. Al mencionarlo, el actor hizo una mueca de desaprobación.

—Leí el guión, —respondió, —y vi cómo se proponían ridiculizar al monstruo. A mí me tenía sin cuidado que se burlasen de él, pero no quise participar en la farsa. El monstruo había sido muy bueno para mi carrera de actor y no quise traicionar a un viejo amigo.

Comentó que, en guiones posteriores, Universal describió cada vez más al monstruo como un ser salvaje, sin cerebro, que película tras película solo vivía con el único propósito de sembrar muerte y destrucción, o vengarse. Este concepto, que debilitó considerablemente la serie, era opuesto al del monstruo que Karloff había protagonizado en los tres primeros títulos, en los que el personaje era descrito como la lamentable creación de un científico joven y obstinado; un ser que después buscaba su camino a través de un mundo que le temía, despreciaba y buscaba destruirle, pese a que el monstruo sólo quería comprensión, compasión y amistad.

En *Bedlam* (1946) Karloff interpretó al regente de un manicomio de principios del siglo XIX, mientras que en *La momia* conocía la vida y la muerte en el antiguo Egipto, y revivía para llevar a cabo una venganza. En *La torre de Londres* (1939) lo había visto interpretar a Mord, el verdugo de la Inglaterra medieval, que se deleitaba al ejecutar las decapitaciones. Fue un egiptólogo con rasgos monstruosos en *El resucitado* (1933), un vampiro en *Las tres caras del mied*o (1963) y el sumo sacerdote de un culto satánico en *El gato negro*, (1934).

Sobre los maquillajes y horarios rigurosos a que se había sometido cuando participó en las tres películas como el monstruo del barón Frankenstein, comentó:

—Me tenía que levantar muy temprano todos los días en que tenía llamado, sobre las 4:00 a.m. y nunca más tarde de las 5:00, para poder estar en el estudio a las 6:00. Allí me encontraba

El cuervo

con Jack Pierce, y durante cinco o seis horas nos encerrábamos en el cuarto de maquillaje para prepararme y vestirme. Era un muchacho maravilloso y genial, fue quien creó el maquillaje del monstruo. Siempre he creído que, de no haber sido por él y por todo el interés que se tomó, las cosas nunca hubieran marchado tan bien para mí. También creó el maquillaje para la momia y otros monstruos de la Universal.

Karloff recordó que, durante las sesiones de maquillaje, tenía que estar sentado lo más inmóvil posible, mientras Jack le iba convirtiendo en el monstruo.

—No hace falta explicar lo fatigoso que resultaba permanecer tanto tiempo en la silla de maquillaje, pero era parte indispensable de mi trabajo.

Pierce empezaba enyesando la cara y brazos, que después recubría con pintura aceitosa de tonalidad gris. A continuación, le abría cicatrices en la frente, parte superior de la cabeza, cuello y muñecas. La piel surcada de arrugas se preparaba con algodones. Sólo para el arreglo de las manos Jack pasaba todos los días de 30 a 40 minutos. Después, el maquillador instalaba en el cuello los electrodos de aluminio, y le colocaba tirantes de acero en los brazos, para que sus movimientos no tuviesen ni la facilidad ni la agilidad de los de una persona normal. Hacia el mediodía, por fin Karloff se podía levantar de la silla. Pierce le colocaba entonces los enormes y pesados zapatos, de más de cuatro kilos cada uno de ellos. El toque final de Pierce consistía en ayudar a Karloff a ponerse el grueso traje de monstruo, de cinco centímetros de espesor, y que se colocaba encima de su traje normal, para que su aspecto fuese más horrible y amenazador.

A la una de la tarde, Karloff y Pierce se sentaban a comer algo, en espera del comienzo del rodaje, lo cual se prolongó muchos días hasta las 8:00 de la noche. Jack iba al plató con Karloff, para vigilar el maquillaje y hacer los arreglos necesarios si algo se descomponía durante la actuación, debido sobre todo al calor de las luces.

Para completar la información sobre Frankenstein, Karloff explicó que el monstruo tenía una estatura superior a los dos metros. Durante el rodaje de *La novia de Frankenstein*, tuvo que recibir tratamiento de rayos infrarrojos para estimular la circulación de sus brazos y piernas y aliviarle el dolor que le producía un golpe en el costado izquierdo, que se había dado en el rodaje de la primera escena del filme, cuando el monstruo ahoga al burgomaestre en la bodega inundada de un molino.

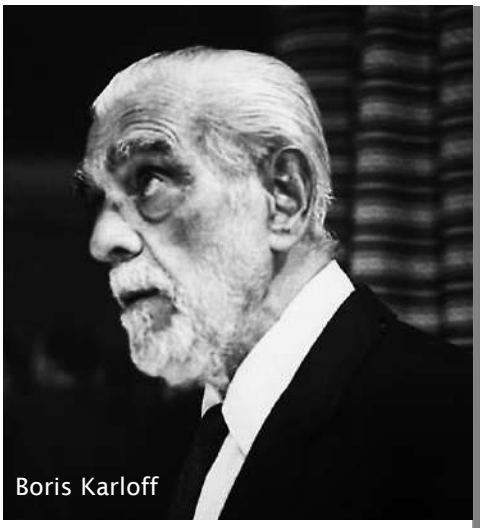
La producción de cada una de las películas duraba de seis semanas a tres meses, y cada día de trabajo Karloff se tenía que someter al extenuante ritual de seis a ocho horas de maquillaje. Era una prueba durísima para el actor, pero nunca se quejó, ni frente a las cámaras ni en privado.

Durante nuestra charla, Karloff admitió que en 1931 todavía era un actor en plena lucha, apenas conocido, salvo por sus amigos y unos cuantos

directores de cine; se hallaba ya por los 40 años y se preguntaba a sí mismo cuál iba a ser el futuro de su carrera.

Pero gracias a James Whale, a Jack Pierce y también a Bela Lugosi, que rechazó el papel cuando se lo ofrecieron, la carrera de Boris Karloff ascendió de forma vertiginosa hasta convertirlo no sólo en uno de los actores más famosos del mundo sino en uno de los más respetados, tanto por la gente que estaba dentro como por la que estaba fuera de la profesión.

* Esta entrevista fue realizada a Boris Karloff, durante el rodaje de la película *El cuervo* (1963), de Roger Corman, y publicada en *Monsters of the Movies*, en 1973.



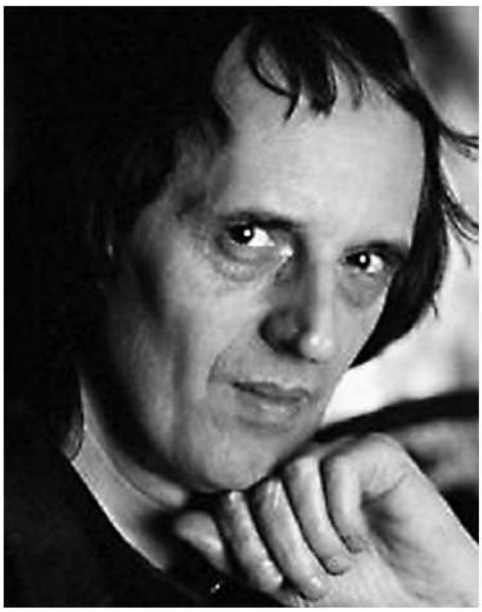
Boris Karloff

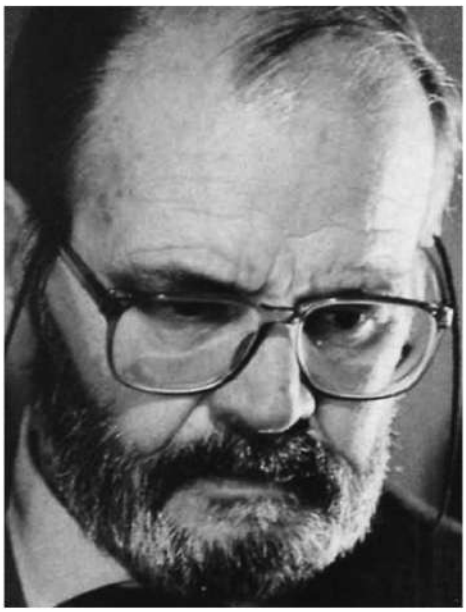
Notas:

[1] *Bud Abbott y Lou Costello contra Frankenstein* (1948), de Charles Barton, eventualmente aprobado como patrimonio audiovisual por el Congreso de Estados Unidos.

TRES MAESTROS DEL GIALLO

Compilación de ***Jorge Molina*** *y* ***Joel del Río***





BAVA

ARGENTO

FULCI

Fieles al *giallo*, esa peculiar variante del terror «a la italiana», que rinde homenaje al Hitchcock de *Psicosis*, y se apropia de sus códigos, Mario Bava, Dario Argento y Lucio Fulci representan, en el panorama mundial del cine que pretende estremecer de miedo al espectador, dentro de los años 70, un fenómeno bastante similar al que personificaron Leone, Castellari y Corbucci, dentro del género del *western*.

Sus películas no siempre han gozado de la mayor estimación por su violencia gráfica, sexismo, persecuciones, alto grado de suspenso y flagrante apropiación intertextual (por no hablar de plagio) respecto a ciertos paradigmas norteamericanos y británicos. Pero la perspectiva del tiempo ha colocado en su lugar a estos cineastas que se percataron, antes que Carpenter, Raimi, Craven o De Palma, de la caducidad de ciertos códigos y se aplicaron a realizar un cine de terror pantagruélico y de aberrada exageración. Los tres obligaron a pensar el terror desde la autorreferencia, y recurrieron a la destrucción, el vaciamiento y la parodia para redimensionarlo como espacio de reflexión sobre las angustias de la sociedad moderna.

Mario Bava fue muy versátil: en su filmografía no solo aparecen filmes de terror sino también *westerns* y *péplums*. Durante toda su vida, fue un aficionado a la pintura y entró en el cine a través de la fotografía. El uso de la luz y de los efectos especiales generados por la cámara caracterizan no solo su obra como director, sino también sus trabajos para directores como Freda, Camerini y Tourneur. Precisamente con Riccardo Freda dio sus primeros pasos en la dirección cuando rodó escenas de *Los vampiros*, o cuando terminó el rodaje de *Caltiki* tras el abandono de Freda.

En recompensa por su buen oficio, los productores le produjeron su ópera prima, *La máscara del demonio* (1960), que se convirtió en manifiesto del cine de terror italiano, sirvió para el

descubrimiento de la mítica Barbara Steele y desarrolló en 85 minutos las temáticas propias de este género en su versión mediterránea: la figura central de la mujer-monstruo, un erotismo enfermo y obsesivo, y pulsiones necrófilas, todo fotografiado en blanco y negro. Los planos iniciales nos adentran en un mundo nuevo, oscuro y tenebroso donde una bella bruja, Asa (Steele), es condenada a la hoguera y decide vengarse de aquellos que la quemaron, dos siglos después, cuando vuelva a la vida gracias a la sangre humana. Bava aquí hace gala de su espléndida imaginería dentro del gótico italiano, caracterizado por su voluptuosidad, el virtuosismo de la puesta en escena, los primerísimos planos, los lugares mortuorios y la historia de amor vinculada a la trama terrorífica.

El éxito le permitió trabajar con Christopher Lee (*Ercole al centro della Terra*) y con Boris Karloff, en uno de sus tres clásicos de 1963, *I tre volti della paura*, junto con la historia policiaca *La ragazza che sapeva troppo* (1963) y el filme de terror sadomasoquista *La frusta e il corpo*

La maschera del demonio

(1963). *Las tres caras del miedo* es una de sus obras maestras, con tres historias de terror en tono ascendente; mientras que *La muchacha que sabía demasiado* supone el nacimiento del *giallo*, subgénero del terror del cual Bava fue precursor e inventor, desde la vinculación del *thriller* con elementos sobrenaturales. *El cuerpo y el látigo* es otra de sus buenas películas, con una historia donde alternan el erotismo y lo sobrenatural, con planos inquietantes, buenas interpretaciones (nuevamente con Christopher Lee) y el misterio fantasmal acostumbrado en estas producciones. La consolidación del *giallo* llegó al año siguiente, con el elevado sentido del suspenso y de la violencia gráfica, en *Seis mujeres para el asesino (Sei donne par l'assassino*), ambientada en el mundo de la moda, donde ocurre una ola de crímenes rebuscadísimos en una trama casi incoherente, donde jamás se sabe quién es el asesino y qué es lo que quiere.

Más estimado en el extranjero que en su propio país, Bava es un autor de pleno derecho, solo que en los años de su plenitud creativa la autoría cinematográfica parecía monopolizada por los gestores del neorrealismo y cineastas con otras agendas estéticas, como Rosi, Visconti, Fellini o Antonioni. Bava consiguió demostrar ampliamente que el terror puede ser bello y romántico.

Dario Argento obtuvo un éxito inesperado en 1969, con su ópera prima, *El pájaro de las plumas de cristal*, mezcla de *thriller* policiaco, espíritu *gore* y lo que posteriormente se denominaría terror psicológico. Argento es el más reconocido de los tres especialistas en cine de terror italiano, gracias a que los críticos celebraron su mezcla de macabra teatralidad y siniestra perversidad. En los filmes de Argento la trama se subordina a la puesta en escena, como es el caso de *Suspiria* (1977), que se destaca por la espectacularidad de la dirección de arte y los golpes de efecto de la edición y la fotografía.

Teniendo en cuenta los factores onírico y sobrenatural que aparecen en lo mejor de su filmografía, el guión ocupa un lugar secundario. La debilidad de los diálogos —en algunos casos, hasta la incoherencia—no hacía otra cosa que empujar a los espectadores a abandonar la lógica y a ingresar dentro de esa trama cuyos ejes desconocidos se iban develando a fuerza de mutilaciones y muerte.

«El terror es como una serpiente, siempre mudando su piel, siempre cambiando», afirma Argento, y por ello su carrera se inició con un rotundo éxito en el *thriller* policiaco, que para él está signado por la abundancia de crímenes y violencia. *El gato de nueve colas* (1971), *4 moscas de terciopelo gris* (1971) y *Rojo profundo* (1975) dilataron la brutalidad de actos violentos y criminales, desde la teatralidad casi operística e inquietante onirismo. En 1977 inició la trilogía de las madres, compleja manipulación de los mecanismos del terror, con la exuberante *Suspiria*. En este filme está resumido el cine de Argento: el caos de la violencia y de la muerte que irrumpe en forma grandilocuente en un espacio cargado con los símbolos de nuestra cultura. Y lo hace trizas.

Ópera (1987) y *Trauma* (1993) representan el regreso al primer Argento, en tanto vuelve a tratar temas como los brutales asesinatos, los psicópatas, los espacios barrocos, las escenas finales macabras y pesimistas. Posmoderno hasta la médula, el cine de Argento se desmarca de la lógica habitual del policíaco. El italiano propone pinceladas. No hay ejes ni unidad, sólo fragmentos. Cada cuello degollado, cada cuerpo apuñalado, cada cabeza que rueda, cada miembro mutilado, participan de un

«festival de vísceras y sangre» que roza la parodia y acentúa la idea de disolución respecto a los valores humanos, la religión y la cultura.

El tercero de los maestros italianos, **Lucio Fulci**, se ganó la etiqueta como el director de cine más amado y, al mismo tiempo, más odiado. Se le acusó de imitador sin talento y de genio absoluto. Tan versátil como Bava, después de dirigir varias comedias, hizo el *western Tempo di massacro* (1966), con secuencias de violencia extrema y explícita, y los personajes crueles y sádicos. Dos años después, cansado de las comedias probó suerte en el género de misterio, con *Una sull'altra* (1969), más cercana a una película de suspenso a lo Hitchcock que al *giallo*. En 1971, Fulci dirigió su *primer giallo* en plena regla: *Un lagarto con piel de mujer*, que ostentaba el casi inevitable «título zoológico» habitual en el género, derivado de los primeros éxitos de Argento. La película proponía un clima ambiguo, siniestro y surrealista, y la visión pesadillesca de tres perros eviscerados en un laboratorio, cortesía del célebre creador de efectos especiales, Carlo Rambaldi.

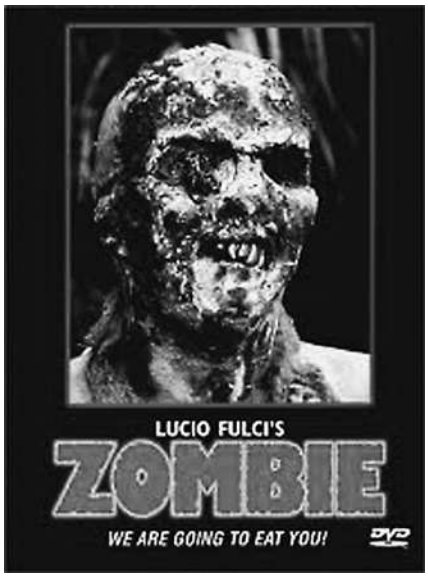
En 1972, realiza la que, si no es su mejor película, está entre las mejores de su carrera: *No torturen al patito*, ambientada en un pequeño pueblo siciliano, donde un criminal asesina solamente a niños. Un periodista investiga los crímenes y los sospechosos se van acumulando. La descripción y composición de los personajes son acertadas, y bien interpretados por Florinda Bolkan en el papel de una enigmática gitana, objeto de todas las sospechas, sin olvidar

a Tomás Milián, Irene Papas y Barbara Bouchet, además de una destacada partitura de Riz Ortolani.

En 1979, el éxito de *Dawn of the Dead*, de George A. Romero, era enorme. Argento, coproductor de la película, la había remontado y retitulado en Italia con el titulo de *Zombi*. Tres productores locales se propusieron continuar el tema de los muertos vivos y encargaron un guión sobre el tema que, en lugar de plagiar el original, le aportara un giro sobrenatural y situara la trama en una isla exótica. Así nació *Zombi 2*, que originó la polémica en torno a si Fulci era un genio del género del terror o un copiador oportunista.

El filme de Fulci se apartaba del de Romero para crear una obra original y distinta, con una identidad propia. *Zombi 2* plantea una historia de terror puro, le provee una ambientación misteriosa y siniestra, los zombis son más putrefactos y contiene escenas inéditas, como la del empalamiento ocular con una astilla de madera, el combate a mordiscos entre un zombi y un tiburón, o el plano en el cual un zombi le desgarra la garganta a mordiscos a Auretta Gay, ejemplos de las espectaculares escenas sangrientas de la película que dejaron perplejos a los espectadores.

En 1980, Fulci volvió al género zombi con *Paura nella citta dei morti viventi*, en la cual, al ahorcarse en un cementerio, un sacerdote abre las puertas del infierno, lo cual permite que los muertos vuelvan a la vida. Una vez más el espectador asiste a una línea argumental que se ramifica y desdibuja casi hasta desaparecer. Los zombis actúan por momentos como los habituales muertos vivientes, pero también

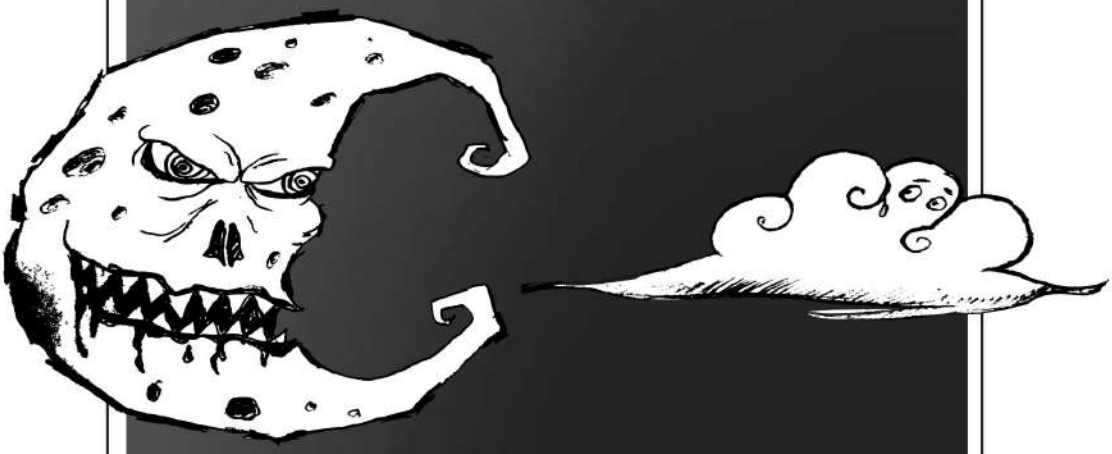


aparecen y desaparecen como fantasmas.

Y vivirás en el terror: El más allá (1981) es, sin lugar a dudas, el filme más conocido de Fulci. La trama se inicia en un hotel de Louisiana, en el año 1920, donde una turba enfurecida tortura, crucifica y empareda a un pintor acusado de brujo, mientras una misteriosa muchacha ciega recita tenebrosas profecías del libro de Eibon, el cual afirma que el hotel está situado sobre una de las siete puertas del infierno y que, cuando se abra, el mal invadirá el mundo. «Mi idea era hacer un film de terror absoluto. *El más allá* es un filme sin argumento ni lógica, solo una sucesión de imágenes», aseguró Fulci. Igual ocurre con *Quella villa accanto al cimitero* (1981), acusada de carecer de argumento y de ser errática y ambigua. Análogas críticas provocó *Lo squartatore di New York* (1982), definida, además, como «una película obscenamente ofensiva que destila la misoginia más brutal».

Una revisión y estudio de sus películas revela que, a pesar de haberse visto envuelto en una industria imitativa y saqueadora del talento ajeno, Fulci le imprimió a casi toda su obra un estilo perfectamente discernible. Con sus altibajos, creó un cine políticamente incorrecto y apasionado, lejos de los cánones al cual el cine de terror nos tiene acostumbrados. Cada plano de sus mejores filmes, son un verdadero escape al más allá, fugas surrealistas al terror puro. En alguna ocasión, afirmó:

«La vida es siempre la muerte de alguien. Mis películas de terror son un homenaje a este precepto. Mis imágenes son crueles porque responden a este planteamiento».



VAL LEWTON
DIMENSIONES SOCIALES DEL TERROR
(FRAGMENTOS)

por ***Martha P. Nochimson*** *Traducción por* ***Zoia Barash***

VAL LEWTON

La difícil carrera de Val Lewton en los estudios RKO se entiende si recordamos la anécdota siguiente. Lewton estaba listo para producir *La isla de los muertos* (1945) cuando lo llamaron a entrevistarse con su supervisor, Jack Gross, y un funcionario de relaciones públicas llamado Holt. Bajo la mirada alerta de Holt, Gross le informó a Lewton que RKO había convencido a Boris Karloff a que abandonara Universal y que había que darle un papel inmediatamente. Lewton asociaba a Karloff con los filmes de terror que despreciaba y salió de la oficina echando humo. Holt que estaba muy callado le gritó: «¡Recuerde, nada de mensajes!». Lewton volvió a su oficina. Ya tenía un mensaje para Holt y le llamó para decírselo en cuatro palabras: «¡La muerte es buena!» Pero resultó que Karloff estaba tan disgustado como Lewton con las recetas de la Universal para los filmes de terror (una mujer semidesnuda perseguida por un actor con el pesado maquillaje de monstruo) y se convirtió en un aliado de Lewton en su cruzada para darle al género un nuevo rostro. Las palabras del publicista resumían una de las dificultades insalvables, aunque raras veces discutidas en la RKO.

Al mencionar la confrontación de Lewton con Gross y Holt, los críticos se concentran en la respuesta macabra del primero, mientras que el sentido común nos dice que lo principal fue la advertencia del último sobre los «mensajes». Lewton provocaba a la administración que consideraba «estúpida e ignorante», pero temía confrontarla directamente. Por su parte, Holt lo dijo en serio. Este hombre de la RKO estaba intranquilo con las preocupaciones sociales de Lewton. No afirmo que Lewton quisiera enviar mensajes sociales envueltos en el terror. La apreciación íntegra de su genio requiere que reconozcamos que Lewton, un escritor nato con una rica educación literaria, no compartía la convicción de Hollywood de que el público se entretenía solamente con las fantasías desprovistas de la historicidad. Por esta razón, no tenía éxito cuando era demasiado directo, como es el caso de las películas realistas *Youth Runs Wild* y *Mademoiselle Fifi* (ambas de 1944) que Lewton había producido antes del encuentro mencionado con Holt y Gross, y que demuestran lo que había logrado antes de abordar el terror. En los filmes de este género que Lewton produjo en la RKO, evadió con brillantez la censura del estudio y mostró cómo las jerarquías, las tecnologías agresivas y deshumanizadas, y las relaciones de clase, raza y económicas llevan a la mente a crear sus propios demonios.

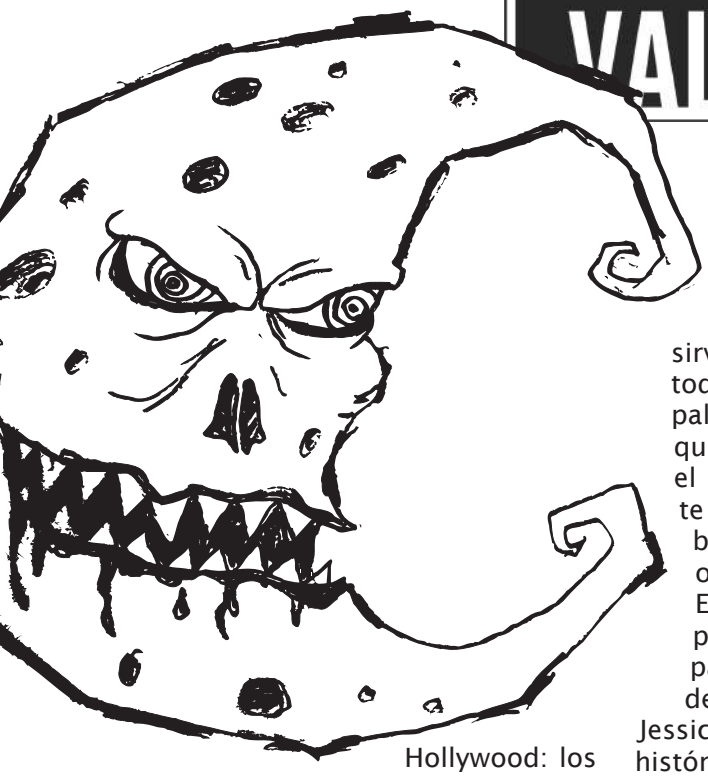
Si miramos obras de Lewton como *Youth Runs Wild* y *Mademoiselle Fifi*, vemos las preocupaciones sociales junto con bellas composiciones del encuadre y el diseño del sonido. En *Yo anduve con un zombi*, Lewton agregó un ingrediente secreto. En el filme, Betsy Connell, una enfermera canadiense, acepta el trabajo en la isla tropical de San Sebastián y allí encuentra a Paul Holland. Completan el panorama su paciente Jessica, la esposa catatónica de Holland; Wesley Rand, medio hermano de Holland, quien se desprecia a sí mismo; y su madre, la señora

Rand. La señora Rand tomó el lugar de su segundo esposo recién fallecido como una misionera en el pueblo de negros africanos que trabajan en la plantación de Holland. Llama la atención el motivo visual magnífico y siempre presente de las franjas de luz y sombra. Así, muchas escenas se fotografían a través de las persianas o cortinas de bambú; pero las franjas omnipresentes no son solamente bellas: presentan San Sebastián como una cárcel. ¿El crimen envuelve a todos en este mundo cerrado? Sí. Es el racismo sugerido.

Yo anduve con un zombi está basada en varios ensayos etnográficos sobre el culto del vudú, publicados por Inez Wallace en la revista *American Weekly*. En la película el vudú no es solamente un efecto sensacionalista de «terror», sino parte de las relaciones entre las razas y el retorno de los que fueron políticamente reprimidos.

Algunas escenas evocan los males de la esclavitud en la historia de la familia Holland. La película comienza como todas las de

VAL LEWTON



Hollywood: los criados negros son figuras del decorado, pero cuando Betsy es llevada a la plantación por un empleado negro, se añade algo nuevo al esquema familiar. El empleado le dice que la familia de Holland trajo «hace mucho tiempo a los padres y las madres encadenados en el fondo de un barco» para que trabajaran para ella. Agrega que un viejo, Ti-Misery, aún vive en el jardín. Betsy piensa que no se trata de un hombre real, sino de algo simbólico de un viejo barco negrero. Ella verá después la imagen de San Sebastián atravesado por las flechas fundida con la de un esclavo negro torturado. ¿Qué le contesta Betsy? «Los trajeron a un bello lugar ». La evasiva no podría ser más elocuente.

La película utiliza la ironía dramática al juntar las evidencias de que los problemas de la familia se deben a la plantación. Una información específica sobre Jessica, antes de convertirse en zombi, viene de Alma, la sirvienta negra, quien cuenta a Betsy que «la señorita Jessica pensaba que el único modo de comenzar la mañana es estar acostada sobre una almohada de encajes». Es típico para este filme que los ignorados sirvientes negros ofrezcan toda la información. De las palabras de Alma deducimos que la «señorita Jessica» era el producto de un ambiente racista y que las mujeres blancas asumían el papel de objetos pasivos y adorados. El terror que Lewton exhibe paulatinamente es la incapacidad de cada personaje de entender que el mal no es Jessica, sino sus circunstancias históricas. Estamos en presencia de una mezcla del terror psicológico y la injusticia social que se alimentan mutuamente y no pueden ser resueltos.

La brillantez de *Yo anduve con un zombi* es el resultado del esfuerzo de todo el equipo. En particular, fue benigna la unión de Lewton con Jacques Tourneur, cineasta original y talentoso que trabajó con mucha eficiencia como director de otras producciones de Lewton, como *La marca de la pantera* y *El hombre leopardo*. Identificar al productor como creador de la estética, la estructura temática y el tono del filme es poco usual, pero Val Lewton, uno de los pocos productores-autores de Hollywood fue único en sus relaciones con las películas y sus compañeros de trabajo. Lewton tuvo su aprendizaje en Hollywood con David O. Selznick, epítome del hombre práctico y meticuloso. Es posible que Lewton pensara que los productores siempre formaban parte del equipo. Sin embargo, donde Selznick se veía como un intruso por parte de sus colaboradores, Lewton era un hombre humilde que estaba dispuesto a dar libertad a su equipo. Su capacidad de pulir los borradores finales del guión, su insistencia en los detalles y su increíble habilidad de apoderarse de los decorados y el vestuario de la RKO (desequilibrando los minúsculos presupuestos asignados) hicieron de él un factor de unión en los filmes que produjo.

La fusión del terror y la historia de Lewton crecía y cambiaba con cada nueva película que producía. El papel de la cultura en la crea-

La isla de los muertos

ción de la inestabilidad psicológica se palpa más en la última película de terror de Lewton que es *Bedlam* (1946), inspirada en "Bedlam", placa 28 de la colección de grabados The Rake's Progress, de William Hogarth, a su vez basada en las crónicas de la tristemente famosa institución Santa María de Belén, un asilo de locos en Londres. Lewton subvirtió las reglas de Hollywood, utilizando al principio las imágenes de terror estereotipadas de Hollywood para mostrar a los enfermos mentales. Si miramos detenidamente a los pacientes, encontramos que los más afectados son los más conmovedores. El terror auténtico de Bedlam está relacionado con el abuso de los pacientes que proviene de la corrupción inherente a la estructura de clases británica.

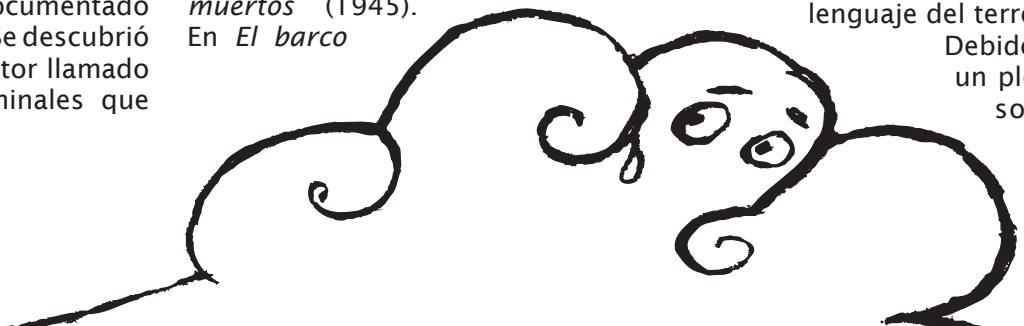
El villano George Sims, regente de Bedlam, interpretado admirablemente por Boris Karloff, parece ser uno de los monstruos casuales del género de terror hasta que los pacientes le preguntan (durante el motín) por qué les ha pegado y matado de hambre. Contesta que, así como ellos son forzados por su locura, él está forzado a contentar a los que están arriba, para mantener su lugar en la sociedad. La locura de la estructura de clases aviva la locura de los dementes. En el filme también encontramos a una feminista: la joven Nell Bowen (Anna Lee), antagonista principal de Sims.

La anterior colaboración de Karloff y Lewton, *Profanadores de tumbas*, también basa su terror en un documentado escándalo británico. Se descubrió que un eminente doctor llamado Knox empleaba criminales que robaban tumbas o mataban para conseguir cadáveres frescos para sus estudiantes. *Profanadores de tumbas* toma esta historia para explorar el terror de las divisiones de clase. Uno de los personajes principales, el Dr. MacFarlane, era un protegido del doctor Knox (ya fallecido). Le servía, pero no para que la ciencia progresara, sino para salir de la desesperación de la clase trabajadora. Una vez se vuelve rico y famoso, lo chantajea el ladrón de tumbas John Gray (Karloff). Los males alimentados por la anterior pobreza de MacFarlane, se encadenan. Knox lo corrompió y MacFarlane intenta hacer lo mismo con su ayudante, Donald Fettes. Se presta mucha atención al joven e idealista Fetets que también quiere salir de la pobreza. La lucha dentro de la conciencia de Fettes llega a su clímax cuando los crímenes de MacFarlane, cometidos en aras del progreso en la medicina y de la fama y la riqueza, lo llevan a alucinaciones y la muerte. Fettes ya puede separar su identidad de la de su mentor y, posiblemente, se convierta en un hombre mejor. De este modo, no solamente la lucha de clases se analiza en *Profanadores de tumbas*, sino también la identidad masculina y las figuras a imitar presentadas por la sociedad a los jóvenes.

Los aspectos ocultos de la identidad masculina son temas centrales en otros dos filmes de Lewton: el apenas conocido *El barco fantasma* (1943) y la primera colaboración entre Karloff y Lewton, *La isla de los muertos* (1945).

En *El barco fantasma,* se cuenta la historia de Tom Merriam (Russell Wade), un joven que ha terminado la escuela militar y es asignado como tercer oficial del barco Altair, bajo el mando del capitán Will Stone. El capitán Stone ve en Merriam a sí mismo de joven y, con su aprobación entusiasta, le enseña cómo ejercer la autoridad. Al principio. Stone le expone la torcida lógica del superhombre y justifica su conducta cuando hiere y hasta mata a los hombres bajo su mando. Finalmente, Merriam se percata de que esta retórica oculta la cobardía y la locura de Stone quien se vuelve contra él cuando Merriam reporta el asesinato de un miembro de la tripulación. En 1943, en plena Segunda Guerra Mundial, solo parecía adecuado hacer en la pantalla una descripción de la jerarquía masculina llena de malevolencia, a través del lenguaje del terror.

Debido a un pleito sobre



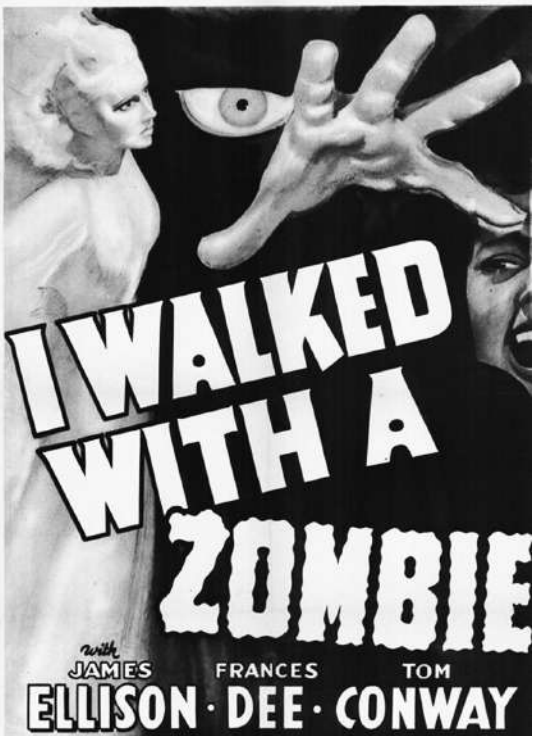
La marca de la pantera

la autoría de la historia en que está basado *El barco fantasma*, la película estuvo solamente dos semanas en cartelera en 1943. Diez años más tarde apareció varias veces por televisión. En *La isla de los muertos,* un despliegue similar de la autoridad patriarcal llegó al público norteamericano en 1945. Esta película contiene muchos elementos del terror típico: la gran estatua de Cerbero, guardián de las puertas del infierno; un posible vampiro, una plaga misteriosa y una mujer enterrada viva. Sin embargo, esta parafernalia constituye claramente un camuflaje: la preocupación principal del filme se refiere al terror psicológico de los modelos patriarcales que deben imitarse. Desde la perspectiva sofisticada de nuestros días, pudiéramos decir que Lewton había creado un cuento de la maduración masculina donde un joven puede lograr algo si aprende como rechazar al líder patriarcal quien proyecta el mal en la sexualidad femenina.

Lewton estaba fascinado: el género de terror servía para presentar el obstáculo cultural que deben vencer las mujeres. En *Bedlam* se dramatiza el crecimiento personal de Nell Bowen dentro de los límites sociales. Varios de los filmes de Lewton se ocupan de las tribulaciones femeninas a través de la sociedad que tiene problemas culturales o históricos. En *El hombre leopardo* (1943), *La séptima víctima* (1943), *La marca de la pantera* (1942) y su continuación, *La maldición de la pantera* (1944). Estas películas hablan de la jerarquía de los sexos y el lugar histórico de la mujer, lo que Lewton mostró en su novela *No Bed of Her Own* (1932), publicada nuevamente en 2006, por primera vez desde 1951 cuando fue radicalmente censurada. Ahora tenemos de nuevo el texto original. La novela es directa y trata los temas que Lewton pudo expresar solamente de manera visual y oblicuamente a través de las imágenes de terror cuando se convirtió en productor fílmico.

El hombre leopardo y *La séptima víctima* hablan de las presiones sociales sobre las mujeres, pero Lewton crea una ilusión de que se trata de un terror sobrenatural, cuando en realidad está mostrando las fuerzas tan grandes que parecen sobrenaturales. *El hombre leopardo*, por ejemplo, no es una película sobre un leopardo monstruoso, sino sobre un asesino en serie que ataca a las mujeres de todas las edades y posiciones sociales. En el filme hay tres asesinatos y solamente el primero es perpetrado por el leopardo aterrorizado. Otros dos se cometen por un hombre que asesina al leopardo, pero hace creer que la bestia aún está viva. Al fin de cuentas, el leopardo también es una víctima igual que las mujeres. El terror que sentimos al desarrollarse los sucesos es generado por la sociedad que convierte a todos los seres vivientes y, sobre todo, a las mujeres en objetos de una transacción comercial.

La marca de la pantera, la más famosa película de Lewton y su secuela menos conocida *La maldición de la pantera*, son muy explícitos acerca de los problemas de las mujeres. En *La marca de la pantera*, Irena Dubrovna se enamora de Oliver, hombre íntegro y de buen carácter. Es un ingeniero norteamericano y ella acepta casarse con él. El matrimonio



nunca es consumado porque Irena teme que, al excitarse sexualmente, pueda convertirse en pantera y matar a Oliver. En numerosas escenas, Irena sufre la horrible transformación que teme. Oliver nunca está presente cuando (posiblemente) ocurre, se irrita con su mujer virgen y, finalmente, la deja por Alice Moore (Jane Randolph), su compañera de trabajo, quien también lo ama. Irena experimenta la ira y la frustración que terminan en su muerte. El filme nunca permite que el público esté seguro si Irena se convierte en pantera o si las personas a su alrededor están proyectando en ella sus deseos sexuales, su miedo y ansiedad.

Los momentos más espectaculares de Irena se reservan para los incidentes que obligan a Alice y Oliver (y al público) a pensar que están viendo cómo Irena se convierte en una bestia salvaje. Aunque todo está dicho y hecho, es imposible determinar si Lewton nos muestra las transformaciones de Irena o son distorsiones subjetivas de la gente «normal» influida por la histeria que provoca la feminidad sin domesticar. En la escena de celos de Irena, el miedo de Alice y su incapacidad de localizar las pisadas que oye detrás en el parque Central, se funden con las imágenes que pueden (o no) indicar que Irena se haya convertido literalmente en pantera. Esta secuencia es un ejemplo perfecto del estilo de Lewton: lo desconocido unido a la incapacidad humana de ver cómo una amenaza crea una fuerte sensación de terror. Esta secuencia perfecta en la historia del cine de terror puede compararse solamente a otra escena en el mismo filme, cuando Alice salta a una piscina porque teme que Irena, convertida en una bestia sobrenatural, está a punto de matarla. El uso ejemplar de la luz y la sombra en el techo de la piscina se mezcla con la sombra de algo que pudiera ser la bestia y el sonido que pudiera ser un bramido salvaje. ¿O es tan solo el pánico sexual del norteamericano «normal»?

Se habló mucho de la ambigüedad del terror psicológico en *La marca de la pantera*, pero poco se dijo acerca de la situación de la mujer. La cinta habla de la identidad femenina, lo cual se confirmó con la problemática de *La maldición de la pantera* dos años más tarde.

Un visionaje interesado mostrará fácilmente las conexiones entre el terror psicológico y la injusticia social en todos los filmes producidos por Lewton en la RKO. El reconocimiento del racismo en *Yo anduve con un zombi* aumenta el potencial de la fotografía brillante. De modo similar, la apreciación del papel crucial del patriarcado, la lucha de clases, la comercialización de las relaciones humanas y la alienación urbana en las películas producidas por Lewton, ayuda a definir sus evocaciones asombrosas de la confusión de la mente humana producida por fuerzas invisibles.

Versión editada del artículo aparecido originalmente en *Cineaste*, otoño de 2006.

Val Lewton

LA MÁSCARA DEL DEMONIO

Hay filmes que «marcan», que nos dejan huellas imborrables por motivos diversos. Por ejemplo, *Saló o los 120 días de Sodoma* (1975) acabó con mi ingenuidad ante el hecho fílmico, una vez fui consciente de los recursos que utilizó Pier Paolo Pasolini para contar aquella aterradora parábola. *La máscara del demonio* (1960), por su parte, me sorprendió a los 9 años. Recuerdo que en los cines se advertía al potencial público dado a los sobresaltos, proceder con cautela, porque sus imágenes no tenían precedentes, desde la primera secuencia: en ella, Asa, hechicera de la nobleza de Moldavia, es llevada a la hoguera por la Inquisición, pero antes, le clavan la máscara titular sobre su rostro peculiar, casi de cera, de grandes ojos, altos pómulos y labios carnosos. El director Mario Bava, quien, por primera vez, era el regidor absoluto de todo lo dispuesto, visualizó el momento de modo sutil, pero sin dejar de ser gráfico y efectista: en el momento en que el verdugo da un golpe certero sobre el bello rostro de Asa, sube la música y empieza la secuencia de créditos. Nada, absolutamente nada de lo que yo pueda escribir aquí, puede restituir el impacto que el filme tuvo hace 50 años. Linda Blair, la madre alienígena, el Terminador y todos los demás, prefirieron aumentar el nivel de explicitez y disminuir el de la sugerencia. Empezó a romperse el nexo con el expresionismo, con los mundos que son proyecciones de las psiques, con los claroscuros, las formas oblicuas, los seres deformes. Bava, cinematografista y pintor, manejaba conceptos que hoy malamente conoce la mayoría de los directores de fotografía y de puesta en escena, y que enriquecen la profesión. Inclusive, una lectura de *Viy*, el largo cuento de Nikolai Gogol que inspira el filme, contra un visionamiento del mismo, serían herramientas útiles en un taller de guión, en torno a los resortes de las adaptaciones. Los autores del guión de *La máscara del demonio* se alejaron con libertad del texto original (para

una versión más fiel, ver la película soviética *Viy*, realizada en 1967 por Aleksandr Ptushko, Georgi Kropachyov y Konstantin Yershov, a la cual precisamente aqueja la aparición —fiel al relato, pero visualmente inadecuada— del íncubo titular) y lograron un producto autónomo, con momentos que son resonancias potenciadas de pasajes del relato gogoliano. Basten estos tres ejemplos: la peregrinación de los seminaristas se convierte en el viaje en coche, camino a un congreso médico, en el que viajan un doctor y su joven asistente, artífices de la resurrección de la temible Asa, que desatarán su mundo de terror; la secuencia que en el cuento transcurre en un cementerio, aquí se reelabora siguiendo tres líneas argumentales: la de una niña que se resiste a ordeñar a una vaca en el establo junto al camposanto; la reanimación de Yavutek, cómplice de la bruja, el cual levanta la tierra y sale de su tumba, literalmente; y la del doctor, que es recogido por el carruaje de la bruja. Por lo demás, la fallecida que, en el cuento, es en realidad una bruja tiene dos vertientes: Asa no solo es la hechicera que seduce al doctor que

le otorga su sangre, sino que su descendiente Katja es su vivo retrato, ambas interpretadas por la irlandesa Barbara Steele. Otras, sobre todo las imágenes, son de cuño propio, como las de la Steele: la cara de Asa, conservada por siglos, con las cuencas de los ojos vacías; la figura de Katja al llegar a la cripta con un mastín; la languidez de Katja, mientras Asa revive; y la revelación del cuerpo putrefacto de Asa. Bava fue además el cinematografista de su ópera prima (asistido por Renato Terra) y contó con la colaboración del editor clásico (de Visconti y otros), Mario Serandrei, coautor también del guión. La música de Roberto Nicolosi es efectiva en términos generales, con la posible excepción del tema romántico a piano, con una musicalidad demasiado contemporánea. Cuando el filme fue comprado por American International para su exhibición norteamericana, esa partitura fue reemplazada por una nueva, compuesta por Les Baxter. Al elenco central, integrado por Steele (a quien solo bastó esta aparición para ser sobrenombrada la Reina del terror, aunque fue frecuente protagonista del género) y el británico John Richardson, se incorporaron actores de carácter italianos de larga trayectoria, como Andrea Cecchi en el papel del médico; Ivo Garrani en los del inquisidor y su descendiente, padre de Katja; y Arturo Dominici, como el siniestro Yavutek, asistente y amante de Asa. Todos juntos se ganaron un sitial en la historia del cine, al darle un nuevo aliento al filme de terror en el mundo entero. **(EST).**

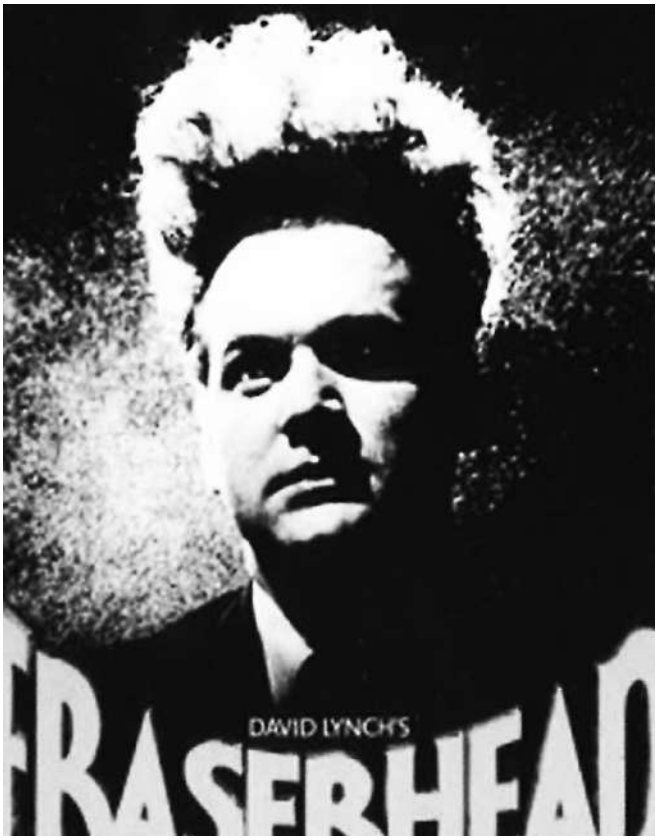
EL BEBÉ DE ROSEMARY

Cuando el cineasta polaco Roman Polanski, realizó *Rosemary's Baby* (1968), en la que describe el acecho de un joven matrimonio envuelto en los diabólicos planes de una secta satánica, según una novela de Ira Levin, su fantasía arrebatadora y un tanto sarcástica (atribuida por el historiador y crítico Georges Sadoul), se percibió en su puesta en cámara del sugerente texto. El alquiler de un apartamento en un edificio neoyorquino de tenebrosa reputación por la pareja (Mia Farrow y John Cassavetes), acogida con extrema hospitalidad por sus vecinos ancianos, marca el inicio de la trama. Hechos aislados e inquietantes —el suicidio de una joven inquilina (Wende Wagner), enigmáticas letanías, súbitas enfermedades e indescifrables pesadillas, un embarazo atípico que provoca un progresivo deterioro físico— crean por acumulación una atmósfera alucinante e irracional hasta alcanzar el paroxismo en las

secuencias finales. Ese juego con el absurdo transmutado en realidad ha sido señalado como uno de los rasgos distintivos del especial talento polanskiano. Aunque en gradación diferente a la empleada por Hitchcock para atenuar el suspenso, el toque de humor negro con el cual dosifica Polanski su irrefrenable imaginación, es introducido por el encantador personaje de la locuaz y estrambótica fisgona Minnie Castavet, que proporcionó a la actriz Ruth Gordon el premio Oscar a la mejor actuación secundaria. La maestría del guión concebido por el propio realizador estriba en su inclaudicable principio de no hacer concesiones al efectismo y anudar los cabos sueltos con destreza en el atroz desenlace. Con su frágil y anodina apariencia externa y su vigorosa introspección, Mia Farrow, poseedora de una voz que modula con tal convicción como la desplegada para dotar de ligeros matices definitorios a sus irrepetibles caracterizaciones, es Rosemary por antonomasia. Casi todo el tiempo en pantalla, transmite el estado anímico del carácter que asume, perturbado por la existencia de algo impredecible. John Cassavetes la secunda con eficacia, si bien su papel no le ofrece otra posibilidad. En la constante relación establecida en el filme por estos seres con el medio y los objetos circundantes, la casa adquiere rango de personaje. El experimentado cinematografista William Fraker, con afán preciosista acorde con el realizador, explota la expresividad de cada ángulo con una estudiada iluminación y se desplaza en los interiores donde transcurre casi por completo la trama, con análoga destreza a la que logra en las escasas incursiones por las calles. La edición de Sam O'Steen y Bob Wymnan coadyuva a un ritmo en función de estos propósitos y no del escalofriante sobresalto del público, con el que el cineasta se siente identificado en primer término. El preciso diseño de la banda sonora es otro elemento que incide en el angustioso y opresivo clima. A ella aporta vida propia la partitura compuesta por Krzysztof Komeda, afamado jazzista polaco —muerto trágicamente en un accidente de tránsito—, empleada en el instante justo que lo requiere el discurso cinematográfico. La auténtica lección de manejo del lenguaje del cine en este clásico del género, cuyos méritos artísticos sobrevivieron el paso del tiempo. A cuatro décadas de su realización, es lógico que *El bebé de Rosemary* no provoque el pavor de su impactante estreno en 1968. De entonces a la fecha las pantallas fueron invadidas por posesiones demoníacas, exorcismos, casas encantadas, fuerzas sobrenaturales al por mayor… y todo un repertorio de efectos especiales supeditados a suscitar emociones escalofriantes. Solo que, realmente, si el nacimiento de la satánica criatura en 1968, señaló el año I, este filme marcó el punto de partida. Fue, con las notas de una macabra canción de cuna, la apertura de la caja de Pandora para que se desatara el infierno. **(LC).**

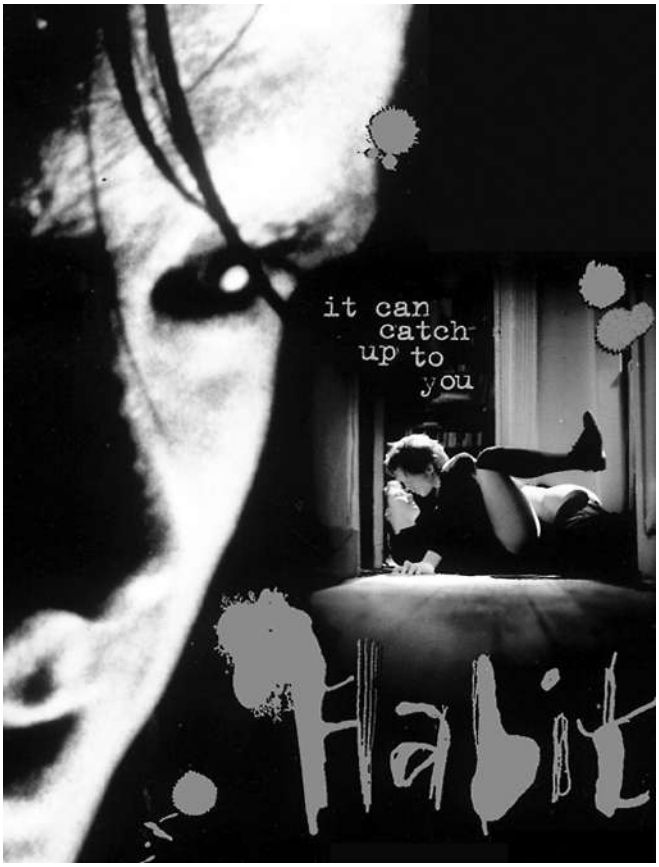
CABEZA DE BORRADOR

Manifestación suprema del surrealismo en vertiente terrorífica —tendencia muy afín a ciertos cineastas polacos como Roman Polanski (*La danza de los vampiros*), Walerian Borowczyk (*La bestia*) y Andrzej Zulawski (*Posesión*)— *Cabeza de borrador* (1977) significa, aparte del primer jalón en el culto a David Lynch, otra de las películas sobre niños monstruosos que abundaron en los años 70, como *La profecía*. Lynch dirigió, escribió, produjo, editó y diseñó la producción de esta historia sobre una especie de autista (el desaparecido Jack Nance), siempre asombrado y nervioso, que vive en una sórdida ciudad industrial llena de humo, vapor y sombras, y debe casarse con su histérica novia embarazada (Charlotte Stewart). Ellos dos resultan los padres de un bebé monstruoso y voraz, medio humano y medio bestia. Con el alumbramiento, el filme adquiere ribetes de pesadilla sobre la sexualidad, comedia negra a propósito de las relaciones sexuales en las sociedades postindustriales, distopía macabra, sueño que ocurre dentro de un sueño en el que alguien tiene la pesadilla de verse convertido en lápiz, con la cabeza de goma borradora. *Cabeza de borrador* juega con el grotesco y el fastidio en un conjunto simbólico dirigido, al parecer, hacia el espanto que pueden provocar, vistos torcidamente, el cuerpo humano, el sexo y la procreación, en una vertiente que acerca a Lynch con cineastas asiduos al llamado *body horror*, estilo David Cronenberg. Comenzado en el American Film Institute, donde estudiaba en la segunda mitad de los años 70, y paralelo a sus experiencias en la pintura, el debut de Lynch viene a ser ensayo estudiantil tan solitario e individualista como el ejercicio de un pintor o de un escritor, singular película que refundó en Estados Unidos la imaginería de Luis Buñuel o Jean Cocteau. Sin embargo, con todo lo oscuras y personales que puedan ser sus siguientes películas, *El hombre elefante* y *Dunas,* muestran la voluntad del director por trabajar en un régimen estético más próximo al *mainstream* y a los géneros convencionales, con el tratamiento desbordado de temas comunes en su obra como la aberración, los personajes obsedidos y



maniáticos, y la anomalía de las fuerzas naturales. Más tarde, la filmografía de Lynch conocería una etapa orientada hacia el cine criminal (y comercial) que representan *Blue Velvet* y *Twin Peaks*, o más dirigida a la inquietante antinarración de *Carretera perdida* y *Mulholland Dr.*, pero su enorme prestigio de *enfant terrible* se debe en gran medida a esta película paroxística, siniestra y de muy escaso presupuesto que es *Eraserhead*, mascarón de proa del cine norteamericano *underground* de su década, consumada alineación de un nuevo cineasta con un cine sobre la deformidad y la náusea, plantado de lleno ante el horror de un presente y un futuro vacíos de todo sentido. Y recuérdese que todo ocurría en la dorada edad cuando el dorado Hollywood era reciclado por obra y gracia de los dorados Lucas, Spielberg y Coppola. (**JRF**)

HÁBITO



El neoyorquino Larry Fessenden (1963), actor, cortometrajista, productor, músico, documentalista, promotor cultural y autor de cuatro largometrajes de terror —*No Telling, or the Frankenstein Complex* (1991), *Habit* (1997), *Wendigo*. 2001 y *The Last Winter* (2007)—, es un caso raro dentro del género. Su obra, a pesar de no ser extensa, lo ha colocado en el ojo de la crítica y el público. Hombre de profunda visión preocupado por su época, en sus películas toca importantes temas sociales filtrados a través de la fantasía y el terror. En 1997 rodó *Habit*, uno de mis «guilty pleasures» (y esto no lo digo de forma peyorativa). Sam, el protagonista de aspecto descuidado, ha perdido a su padre y recientemente ha terminado con su novia. Una noche se encuentra con Anna, una joven de inquietante belleza por la que se siente atraído de inmediato: ¿prostituta? ¿Mujer fatal? ¿Muerta viviente? ¿Vampiro? Anna y Sam se arrastran a un torrente de mórbidas pasiones que tendrá consecuencias fatales. La relación obsesiva, casi patológica de estos personajes conduce la historia a la metaforización a través del mito del vampiro de una de las paranoias y obsesiones que acompañan al hombre desde finales del siglo XX: el terror al sida y a las enfermedades de transmisión sexual por la práctica de sexo no seguro, el terror como elemento que forma parte de la vida moderna. Como sinónimo de ello, la presentación de un nuevo tipo de vampirismo se resume en la soledad y la falta de afecto del ser humano que se autodestruye, su miedo al otro ¿monstruoso?, a la muerte, al sistema que lo aplasta, la vacuidad y la crisis de la sociedad y la cultura norteamericana de finales del siglo XX y la degradación y descomposición del cuerpo humano enfermo con síntomas no cognoscibles. *Habit* —escrita, sonorizada y montada por Fessenden—, *remake* de su largometraje rodado en video de 1982, podría ser como cualquier película independiente norteamericana. De hecho, lo es y, como otras de fines del siglo XX, tiene personajes con crisis existenciales, artistas, diletantes, drogadictos que pululan y deambulan entre la bohemia nocturna de Nueva York: solo en los primeros minutos tiene ese espíritu de cine independiente; después la narración nos introduce en el terrorífico y cotidiano universo nihilista de su maltrecho y solitario protagonista, a través de su relación con personajes no menos extraños de la noche neoyorquina, mediante una puesta en escena que genera una atmósfera sórdida, ambigua (a veces la realidad se confunde con la irrealidad), paranoica, oscura, casi gótica, apoyada en la cinematografía en 16mm de imagen granulada y sucia, más cercana al lenguaje del cine de la transgresión de Nick Zeed y Richard Kern —no solo en el ámbito fotográfico sino en la premisa: personajes más grandes que la vida, que vienen de regreso— que a las historias de perdedores de otros neoyorkinos como Jarmusch, Ferrara o Scorsese; y en un trabajo de sonido sobrio que aprovecha el ruido de la gran ciudad y solo usa música cuando es estrictamente necesario. «Quería que la película fuera así de ambigua», ha dicho Fessenden, «para subrayar el carácter metafórico intrínseco del género de vampiros. Estas metáforas, junto con el carácter autodestructivo de Sam, son en parte un reflejo de la psicosis cultural norteamericana de este fin de siglo: la entrega sin reservas a la compulsión y la negación.» *Habit* es una muy interesante película de terror casi minimalista que desde sus primeros minutos golpea al espectador y lo reta a reflexionar sobre los oscuros caminos de la naturaleza humana. **(Molinator).**

LIBROS

BIBLIOGRAFÍA SOBRE CINE DE TERROR EN LA MEDIATECA «ANDRÉ BAZIN»

Bradley, Doug
Monstruos sagrados. Grandes actores y sus caracterizaciones en la historia del cine de terror.
Bradley nos lleva a la trastienda de la caracterización actoral para desempeñar los monstruos que pululan el cine de terror.

Cine fantástico y de terror
Amplio análisis del cine fantástico y de terror italiano.

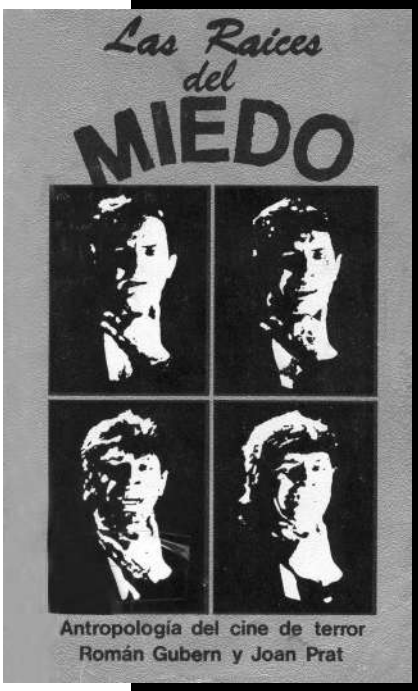
El cine fantástico y de terror de la Universal.
Panorámica sobre los años 30 y parte de los 40, cuando los estudios Universal produjeron un importante número de películas del género fantástico y terrorífico, algunas de las cuales han pasado a formar parte de lo mejor de la historia del cine. Definidoras de muchas de las convenciones posteriores del género, crearon toda una galería de mitos: el hombrelobo, la momia, Drácula, Frankenstein o el hombre invisible.

Curtis, James
James Whale
Exhaustivo acercamiento a la vida y la obra de James Whale, creador de varios clásicos del género, ante todo *Frankenstein*. La fascinación por su legado nace de los magistrales filmes de terror que realizó para la Universal, a principios de la década de 1930. Aunque cultivó todos los géneros —excepto el *western*— fue en las películas de terror donde alcanzó la cima y un prominente lugar en la historia del cine y sus mitos.

Gubern, Román
Homenaje a King Kong
La historia de King Kong en el cine y fuera de él. Los mitos que ha encarnado.

Hogan, David J.
Dark Romance. *Sexuality in the Horror Film*
Hogan analiza con profundidad en aspectos del sexo presentes en el cine de terror y expone, según sus criterios, los motivos y razones del sexo en este tipo de filme.

Magnarapa, Giuseppe
I volti della paura. Psicopatologia del cinema del terrore
Magnarapa, neuropsiquiatra de profesión, aborda desde su especialidad el cine de terror, desmontando los mecanismos psicofisiológicos que sustentan las emociones humanas.



EL CINE FANTÁSTICO Y DE TERROR DE LA UNIVERSAL

De las ocho grandes productoras del Hollywood clásico, la Universal, pese a ser la primera en fundarse, ocupó siempre una posición modesta (una de las tres «menores») por su dedicación casi exclusiva a la serie B. Sus primeros 25 años de actividad están íntimamente unidos a su fundador y presidente Carl Laemmle (1867-1939), alemán inmigrante que tuvo muy buen olfato para adivinar las posibilidades comerciales del cine y el cual, de entre todos los magnates de Hollywood, tenía fama de ser el más humano y amable. Laemmle participó en su aventura fundacional, formando parte del escogido grupo de intrépidos pioneros que se vieron obligados a luchar como sus antepasados por una nueva frontera que los condujo hasta Hollywood.

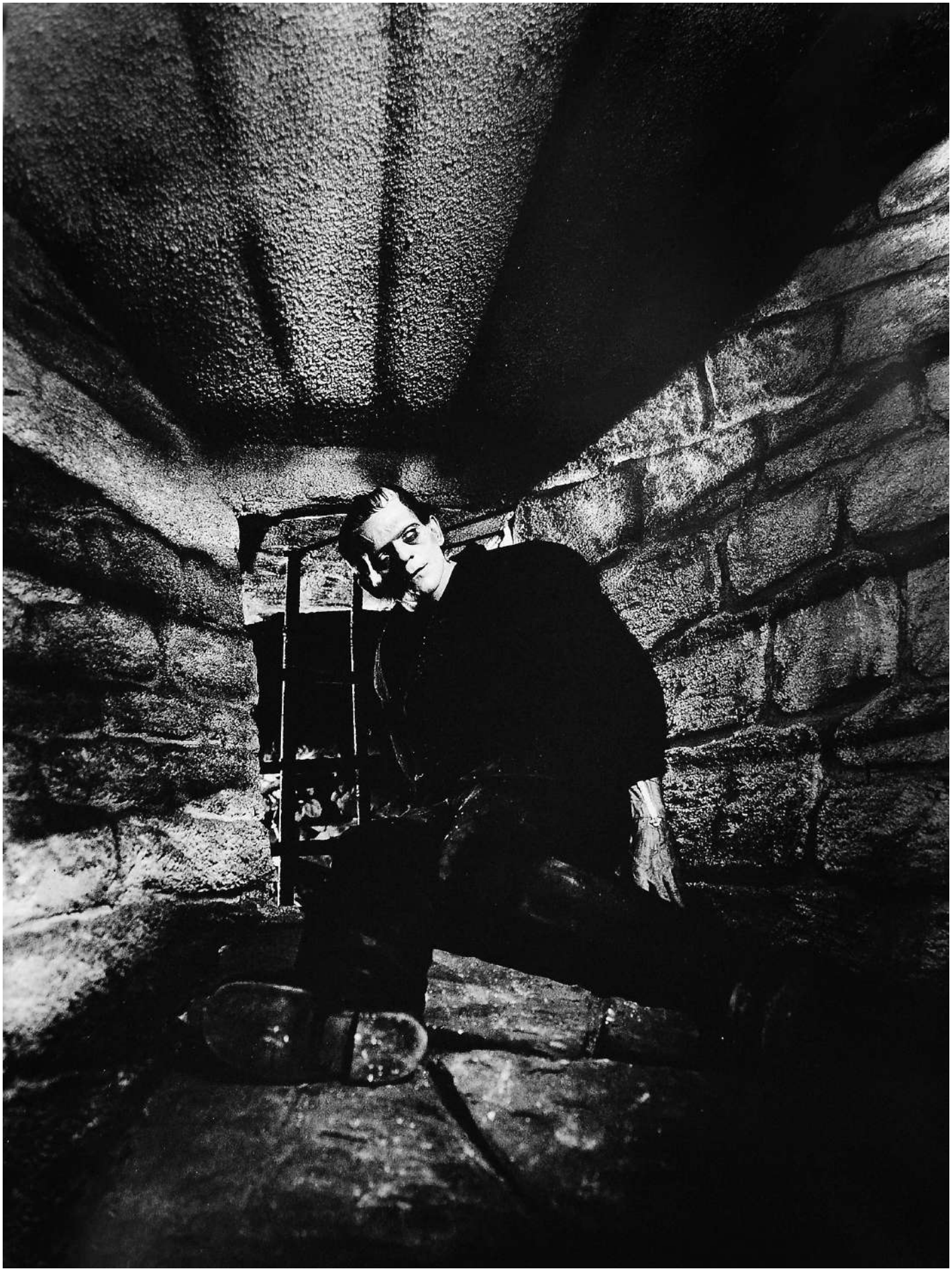
El 8 de junio de 1912 la Motion Pictures Company (IMP), fundada por Laemmle a todo bombo el 12 de abril de 1909, se unió a otras independientes para formar la primera gran productora con base en la costa Oeste. Sobre el bautizo de la compañía circula la anécdota apócrifa de que cuando el «tío Carl» se devanaba los sesos en busca de un nombre apropiado, vio pasar por la ventana de su despacho un tren, uno de cuyos vagones era de Universal Pipe Fittings. Bajo el nombre de Universal Pictures, la compañía disponía, como consecuencia de la fusión, de dos estudios. Su principal estrategia de producción consistió en utilizar estrellas baratas para rodar modestos filmes de acción.

El presente libro, editado por la Semana de Cine Fantástico y de Terror de San Sebastián, recorre desde estos inicios de la Universal hasta cómo el personaje de Drácula, vampiro que había asomado desde el *Nosferatu* de Murnau, venció la resistencia inicial de Laemmle a que entrara en su estudio. Las criaturas que lanzó la firma hollywoodense consolidaron un auténtico *star-system* del género, con actores de la importancia de Lon Chaney o Béla Lugosi, y entre los que brilló, por encima de todos, Boris Karloff.

Toda la génesis de los llamados monstruos de la Universal, su evolución y, en algunos casos, su declive, son descritos en este volumen que concluye con etapas más reciente, cuando la empresa fue capaz de ofrecer títulos como *Los pájaros* (1963), de Hitchcock; *Tiburón* (1975), de Spielberg; *La marca de la pantera* (1981), de Paul Schrader o *La cosa* (1982), de John Carpenter. Reúne una decena de textos introductorios sobre el fantasma de la Ópera, Frankenstein, Drácula, la momia, el hombrelobo, el hombre invisible, Abbott y Costello, los seriales (*Héroes fuera de órbita*, fantasías por entrega de los estudios Universal) y las bandas sonoras. Complementan este acercamiento al género un conjunto de artículos sobre películas ilustrativas seleccionadas: *El jorobado de Notre Dame*, *Los crímenes en la calle Morgue*, *El hombre que ríe*, *El caserón de las sombras*, *El gato negro* y *El cuervo*. Otros interesantes textos incluidos son: *El hombre que fabricaba monstruos, Tras la pista de Paula Dupree (la trilogía de la mujer simio), La serie Inner Sanctus* y una profusa documentación acompañada de abundantes fotografías.

(Compilación: **Luciano Castillo**)

LIBROS



enfoco

Director
Édgar Soberón Torchia

Jefes de redacción
Luciano Castillo
Joel del Río

Redactor
Maykel Rodríguez Ponjuán

Diseño gráfico
alberto**medina**peña

Colaboradores
Jorge Molina
Andrés Buitrago
Aida María Rodríguez
Noly Pérez
Nicolás Ordóñez

Impresión
Jesús Palenzuela
Rigoberto Hernández
Robiel Manresa
(Imprenta EICTV)

Director de Cultura
Édgar Soberón Torchia

Secretaria
Teresa Díaz

Ilustraciones
Isidoro Fernández y a**m**p

Imagen de cubierta
Poster del filme *El último exorcista* de Daniel Stamm

Imagen de contra cubierta
Nelson Ponce

enfoco es una publicación de la Dirección de Cultura de la EICTV

ediciones eictv

ESCUELA INTERNACIONAL DE CINE Y TV
San Antonio de los Baños
CUBA

el cine es ...

«... atmósfera.
Es la personalidad de una película.
Lo es todo.»

ROMAN POLANSKI

25 años
EICTV
LA ESCUELA DE TODOS LOS MUNDOS
TV EICTV
www.eictv.org
NELSON PONCE