

El cine de terror de los años 60 y su relación con los nuevos cines

Autor: Carlos Hueso Pinilla
Director: Vicente Ponce Ferrer

Agosto 2.012



FACULTAT DE BELLES ARTS DE SANT CARLES

MPA
MÁSTER OFICIAL
EN PRODUCCIÓN
ARTÍSTICA



UNIVERSITAT
POLITÈCNICA
DE VALÈNCIA

EL CINE DE TERROR DE LOS AÑOS 60 Y SU RELACIÓN CON LOS NUEVOS CINES

Autor: Carlos Hueso Pinilla

Director: Vicente Ponce Ferrer

Valencia, Agosto 2012

Tipología del trabajo: (1) Desarrollo de un trabajo original de investigación en torno a un autor/a, grupo, movimiento, concepto o teoría artística.

UNIVERSITAT POLITÈCNICA DE VALÈNCIA
FACULTAT DE BELLES ARTS DE SANT CARLES
MÁSTER OFICIAL EN PRODUCCIÓN ARTÍSTICA



UNIVERSITAT
POLITÈCNICA
DE VALÈNCIA



FACULTAT DE BELLES ARTS DE SANT CARLES

MPA
MÁSTER OFICIAL
EN PRODUCCIÓN
ARTÍSTICA

**El cine de terror de los años 60
y su relación con los nuevos cines**

Carlos Hueso

**El cine de terror de los años 60
y su relación con los nuevos cines**

*A mis amigos, Maite Coscollá y Carlos Gracias,
por su apoyo en todo momento.*

“Aprender es comprender las relaciones que existen entre las cosas.”

Jean Renoir

INDICE

INTRODUCCIÓN.....	11
PRIMERA PARTE	15
1. CLAVES DEL GÉNERO TERRORÍFICO.....	16
2. RECORRIDO HISTÓRICO-DESCRIPTIVO	23
2.1. El terror en el periodo primitivo, los fantasmas se adentran en la pantalla.....	23
2.2. El expresionismo alemán, la angustia se adentra en el celuloide.....	28
2.3. El terror americano de los años 30, terror dentro y fuera de la pantalla	37
2.3.1. La narración clásica, el cine cuenta con un lenguaje propio	38
2.3.2. El terror de la Universal, pesadillas en la fábrica de sueños	41
2.4. Val Lewton y Jacques Tourneur, el terror se hace cotidiano	54
2.5. Terence Fisher y la Hammer Films, el monstruo visto desde el realismo	57
2.6. Roger Corman/Edgar Allan Poe: la desaparición del monstruo en el cine de terror	65
SEGUNDA PARTE.....	71
3. LOS AÑOS SESENTA, LA DÉCADA QUE CONMOVIÓ AL MUNDO	72
TERCERA PARTE.....	77
4. EL NEORREALISMO ITALIANO, LO COTIDIANO VUELVE A SER EL CENTRO DE INTERÉS	78
5. LOS <i>NUEVOS CINES</i> : EL NACIMIENTO DE UNA NUEVA POÉTICA CINEMATOGRAFICA	80
6. LA <i>NOUVELLE VAGUE</i> : RESPIRANDO PROFUNDAMENTE EL AIRE DE SU TIEMPO	86
7. OTROS <i>NUEVOS CINES</i> : EL MODERNO LENGUAJE CINEMATOGRAFICO SE ESCRIBE EN TODOS LOS IDIOMAS.	95
CUARTA PARTE	101
8. ¿UN TERROR DE VANGUARDIA?	102
9. PSICOSIS.....	107
Ficha Técnica	107
Sinopsis Argumental	108
¿De qué habla <i>Psicosis</i> ?	110
Un eslabón ineludible en la revolución estilística del género terrorífico.....	115
10. LA MÁSCARA DEL DEMONIO.....	120
Ficha Técnica	120
Sinopsis Argumental	121
Viaje al interior del género terrorífico	122
Acoso y derribo del terror clásico.....	125
11. REPULSIÓN.....	128
Ficha Técnica	128
Sinopsis Argumental	129
Descenso a los infiernos de una mente desequilibrada.....	129
La adopción del punto de vista fantástico.....	133
12. EL HÉROE ANDA SUELTO	136
Ficha Técnica	136
Sinopsis Argumental	137
<i>Targets</i> : el film que marca el cambio de paradigma del género.....	138
Cuando los monstruos beben Coca cola y comen chocolatinas.....	140
13. LA NOCHE DE LOS MUERTOS VIVIENTES	143
Ficha Técnica	143
Sinopsis Argumental	144
Los muertos vivientes: el mal somos nosotros	145
La entrada del terror cinematográfico en la estética del realismo sucio	150
CONCLUSIONES.....	153
FILMOGRAFÍA ESENCIAL	157
BIBLIOGRAFÍA.....	160

INTRODUCCIÓN

Tal como propone el título del presente trabajo el **objetivo** del mismo no es otro que comprobar de qué modo afectó a un género clásico como es el cine de terror la revolución tanto estética como narrativa que sufrió el cine a inicios de los años sesenta con la irrupción de los llamados *nuevos cines*.

Desde los albores del espectáculo cinematográfico -en aquella lejana sesión parisina del 28 de Diciembre de 1896- hasta el estreno en 1959 de las primeras obras de Godard, Truffaut y Resnais que vinieron a dar el pistoletazo de salida a una nueva forma de entender y filmar películas, el cine ha pasado por diferentes periodos y convulsiones que supusieron la adaptación de su estética y su narrativa a los gustos e intereses de sus diferentes artífices, aunque seguramente ninguno de estos cambios sufridos en su permanente evolución ha sido tan profundo ni ha tenido unas consecuencias tan perdurables como los que experimentó merced a las llamadas *nuevas vanguardias cinematográficas*.

12

Este fenómeno no nace por generación espontánea sino que está claramente enmarcado -y es sin duda su consecuencia directa- en la llamada *revolución cultural de los sesenta*, época que supuso profundos e irreversibles cambios en el modo de vida del mundo occidental -emancipación de la mujer, derechos civiles, libertad sexual, ...-

Por otra parte, existe una interesante y conocida teoría según la cual los momentos de más auge y esplendor del género terrorífico coinciden con las épocas de fuertes crisis económicas y sociales. Ciertamente es que a poco que se realice un rápido recorrido por el cine de terror realizado desde los orígenes del género hasta la época actual, los hechos parecen dar la razón a quienes la defienden: de este modo, la crisis en la república alemana de Weimar y el consiguiente auge del nazismo serían -según esta teoría- las causas del surgimiento del expresionismo alemán, así como la crisis americana del 29 estaría en el origen del cine de terror americano producido en los años 30.¹

La curiosidad de comprobar -siguiendo el planteamiento anterior- el modo en que la crisis de los sesenta afectó al género que nos ocupa a nivel estético y narrativo y si esto supuso un cambio de paradigma con respecto a lo hecho anteriormente -como

¹Desde este punto de vista puede resultar interesantísimo analizar el éxito mundial que en la actual coyuntura y en diferentes medios artísticos está cobrando tanto el fenómeno *zombie* como el horripilante *subgénero* llamado *torture porn* así como la dedicación exclusiva al género terrorífico de autores españoles como Jaume Balagueró y Paco Plaza con la creación incluso de una franquicia como REC. (nota del autor)

efectivamente sucedió con el cine en general- fue la motivación para realizar este Trabajo de Fin de Máster.

La **metodología** seguida para lograr estos objetivos ha sido la siguiente:

- Identificar las claves estéticas y narrativas que definen y diferencian al cine de terror de los restantes géneros.
- Hacer un recorrido histórico por el género terrorífico que, partiendo desde el cine primitivo y llegando hasta finales de los años cincuenta, permitiera describir de qué modo se afianzó en sus constantes más esenciales hasta instalarse en los modos y usos del clasicismo cinematográfico.
- Describir un panorama histórico general de la década de los sesenta, en sus sucesos más importantes para de este modo contextualizar el fenómeno que constituye el objeto principal de este trabajo.
- Identificar las claves principales de las vanguardias de los sesenta, paso fundamental para posteriormente poder comprobar si efectivamente son aplicables al cine de terror producido durante la década.
- Y, por último, y parte principal de este Trabajo de Fin de Máster, analizar una serie de films seleccionados con la intención de comprobar el fenómeno antes propuesto.

Es importante destacar las dificultades encontradas en el proceso de selección de las películas, puesto que, aunque la década de los sesenta fue realmente pródiga en la producción de films adscritos a la temática terrorífica -casi todos ellos producidos por las productoras británicas Hammer Films y Amicus o por la estadounidense American International Pictures- no parecía a primera vista que las vanguardias hubiesen hecho demasiada mella en los films realizados por estas productoras.

Las películas en las que centra este Trabajo de Fin de Máster se han hallado en las primeras obras de directores independientes que ya no volverían a acercarse al género, en las obras más extrañas de directores veteranos y en definitiva en todos aquellos films adscribibles al cine de terror desarrollados fuera de los estándares industriales.

Los films seleccionados a partir de estos parámetros son los siguientes²:

- *Psicosis*
- *La máscara del demonio*

² Las fichas técnicas y artísticas, así como todos los datos necesarios para la correcta identificación de las películas se encontrarán en los capítulos correspondientes.

- *Repulsión*
- *El héroe anda suelto*
- *La noche de los muertos vivientes*

Si bien es cierto que la lista de films identificados como representativos de esta tendencia no es demasiado abultada, es necesario apuntar que todos ellos son lo suficientemente significativos y generan por sí mismos suficiente discurso como para justificar el presente trabajo.

El procedimiento analítico que se seguirá en cada uno de ellos será el siguiente:

- Se expondrá en primer lugar una breve *sinopsis argumental*.
- Se analizará la *idea central* del film identificando sus principales características.
- Y finalmente, se analizará el film desde un *punto de vista estético y narrativo* buscando todos aquellos elementos que permitan revelar su relación con las vanguardias de los años sesenta.

14

Dado que en todo momento se va a hacer referencia a cuestiones estéticas y a obras cinematográficas concretas, el texto se acompañará de una serie de imágenes, que fueron escogidas con el propósito de ilustrar el texto de forma pertinente, evitando en su selección en la medida de lo posible aquellas imágenes que todo aficionado conoce por haberlas visto impresas infinidad de veces.

Queda únicamente por aclarar en esta introducción los motivos que me mueven a realizar un trabajo de estas características: la afición por el cine en general y por el cine de terror en particular me acompaña desde niño y esta afición me ha llevado a participar en muchos cursos y seminarios de cine así como a cursar durante la Licenciatura de Bellas Artes varias de las asignaturas ofertadas sobre este tema, concretamente las impartidas por el profesor Vicente Ponce. Todo ello ha fructificado en mi colaboración como decorador en un corto y en un largometraje de animación ambos pertenecientes a la temática terrorífica.

Se trata pues de iniciar este viaje por uno de los géneros más apasionantes que nos ha dado el cine.

PRIMERA PARTE

1. Claves del género terrorífico

“El cine de terror cuenta con unos signos expresivos determinados, unas estéticas complejas y una iconografía propia, elementos muy arraigados en la cultura popular desde las tradiciones románticas europeas, que permiten generar metáforas modernas acerca de lo desconocido, del miedo y de los instintos primarios”.

Carlos Arenas³

La mayoría de géneros cinematográficos nacieron y se afianzaron en Hollywood durante la década de los años 20 y la primera mitad de los 30, en un intento de estandarización industrial que permitiera a un público pequeñoburgués la inmediata identificación de cada producto cinematográfico.

Las primeras películas con temática terrorífica aparecieron mucho antes, prácticamente con los inicios del cine, -algunos films de Méliès que podrían considerarse la prehistoria misma del género, hasta nueve versiones de la novela “*El extraño caso del Dr. Jekyll y Mr. Hyde*”, una adaptación de “*Frankenstein*”, ... todas ellas producidas entre 1896 y 1914-. Tomando como base estas primitivas muestras de lo que todavía no podemos denominar *género terrorífico* el posterior movimiento expresionista cinematográfico incorporará su particular estética -mezcla de romanticismo y vanguardia- a los asuntos y temas inquietantes extraídos del folklore germano y novelas decimonónicas, dando así un paso más en la configuración de las constantes y signos identitarios del film terrorífico hasta culminar en su definitiva estandarización genérica en manos del sistema de estudios hollywoodiense.

Conviene en estos momentos detenernos en definir y acotar cuáles son los rasgos que caracterizan al género que nos ocupa y que sirven además para diferenciarlo de otras modalidades genéricas.

Atendiendo a la cita de Carlos Arenas que abre este capítulo podemos identificar un film de terror atendiendo básicamente a dos parámetros: unos signos expresivos determinados y una iconografía o estética concreta.

Otro especialista en cine de terror como Andrew Tudor parece ser de la misma opinión cuando afirma lo siguiente: “*Un género es un tipo especial de subcultura, un conjunto*

³ ARENAS, Carlos. VVAA. *Cautivos de las sombras: el cine fantástico europeo*. Valencia, Ed. Diputación Provincial de Valencia, 2007, pág. 14

de convenciones narrativas, decorados, caracterización, motivos, imagería, iconografía, etc., que existe en la conciencia práctica del espectador... ”⁴

Lo que Arenas denomina *signos expresivos* correspondería a lo que Tudor identifica como *convenciones narrativas* o dicho de otro modo: puesta en escena; así como los decorados, caracterización, motivos, imagería,... enumerados por Tudor entrarían dentro de lo que Arenas llama de modo genérico *estética*.

Estos dos elementos se convierten en valiosas herramientas, tanto para analizar films como para identificar su adscripción genérica, tomemos como ejemplo una escena en la que vemos un travelling por una pradera sobre la que avanza a toda velocidad una diligencia perseguida por un grupo de indios a caballo, el film al que pertenece esta secuencia se identifica inmediatamente como un *western*. Dos elementos son los que permiten dicha asociación: por un lado la presencia de elementos estético-arquetípicos propios de este género -indios, diligencia- y por otro el movimiento de cámara llamado travelling, que permite con el desplazamiento de la cámara la descripción tanto de la acción como del espacio. Desde estos dos parámetros podemos identificar cualquier género filmico: comedia, ciencia-ficción, cine negro y por supuesto el cine terrorífico.

Así pues ya disponemos de dos conceptos que nos van a servir para acotar el objeto de nuestro estudio: por un lado la *puesta en escena* y por otro los *rasgos estéticos*.

La estética del cine de terror clásico tiene una evidente inspiración en la pintura romántica producida a finales del siglo XVIII y comienzos del XIX, hasta el punto de que un film expresionista tan emblemático como *Nosferatu (Nosferatu, eine Sinfonie des Grauens, F.W. Murnau, 1921)*, contiene composiciones directamente inspiradas en obras del pintor Caspar David Friedrich (1774-1840), pero lo más frecuente en el cine de terror no es recurrir a la copia más o menos fidedigna de una pintura concreta, sino más bien la interpretación particular y subjetiva de algunos elementos y recursos estilísticos de uso frecuente en la pintura romántica, en este sentido podríamos hablar de una verdadera *vampirización* de la estética romántica por parte del medio cinematográfico.

Es durante la edad de oro del género -últimos años del cine mudo hasta finales de la II Guerra Mundial- donde la estética romántica se dejará sentir con más fuerza, sin duda

⁴ TUDOR, Andrew. *Monsters and Mad Scientists. A cultural history of a horror movie*. Oxford-Cambridge, Basil Blackwell, 1989. pág. 82

por recurrirse en ese momento a adaptaciones de clásicos de la literatura de terror gótica como Drácula, Frankenstein, ... de gran afinidad estética con el romanticismo.



18

**El cementerio de Cloister bajo la nieve, Caspar David Friedrich, 1818
110cm x 171cm. Óleo sobre lienzo**



Dracula, Tod Browning, 1931

Así pues, cementerios desolados, bosques amenazadores, castillos y criptas siniestras constituirán la particular topografía escénica de estos films, así como el recurso generalizado a la oscuridad y las sombras que no sólo ocultan parte del decorado sino que llegan incluso a usarse como elementos estructuradores de la imagen, todo ello sometido a un interesantísimo proceso de estilización visual que continuaría fiel a una cierta herencia expresionista.

Toda esta fuerte tradición visual ha continuado -más o menos subrayada- a lo largo y ancho de la historia del género y se puede rastrear incluso en el cine de terror actual, aunque no es menos cierto que durante los años sesenta se intentó con éxito atraer el género hacia territorios estéticos más cotidianos.

En cuanto a la puesta en escena se puede decir que es un rasgo todavía más definitorio y diferenciador si cabe que el aspecto estético, con ella entraríamos en el terreno de la *sintaxis filmica*.

Ya que cada film particular genera su propia sintaxis se hace imposible enumerar todos y cada uno de los procedimientos expresivos utilizados para generar inquietud, aunque algunos especialistas como José María Latorre han destacado algunos de ellos como la importancia que se da en este tipo de cine a la movilidad de la cámara: “*los movimientos de la cámara establecen en el cine de terror, una dinámica relación entre el personaje amenazado, el espacio físico donde tiene lugar la amenaza y el tiempo filmico (casi siempre ralentizado, para exacerbar los movimientos de los personajes)*”⁵

Los movimientos de cámara más corrientes en el cine son el travelling -movimiento en que la cámara y su eje se desplazan por el espacio filmico- y la panorámica -movimiento de la cámara mientras su eje permanece fijo- A ambos se les suele dar en el cine de terror un uso muy expresivo, como dice Latorre la panorámica suele emplearse para destacar -en conjunción con la escenografía- la situación de desamparo de un personaje en un ambiente amenazador, por ejemplo un cazador de vampiros atravesando la cripta siniestra donde encontrará al vampiro al que dará muerte.

El uso más frecuente del travelling es el de situarnos en la subjetividad del personaje, tal como ocurre por ejemplo en una de las escenas más recordadas de *Psicosis* (Alfred

⁵ LATORRE, José María. *El cine fantástico*, Barcelona, Fabregat Ed. 1987. pág. 9

Hitchcock, 1960), aquella en la que la protagonista descubre el cadáver embalsamado de la señora Bates.

Otro recurso frecuente es el inserto del plano general externo del castillo, mansión embrujada o cualquiera que sea el lugar amenazador donde sucede la acción, hasta el punto de que es difícil encontrar un film del género que no haga uso de él ya que, insertado en el momento oportuno, añade un plus atmosférico al conjunto.

El tratamiento del *contraplano* también es digno de mención. Este recurso se refiere a aquel plano que está filmado desde una situación simétricamente opuesta al inmediatamente anterior: si ese plano anterior nos muestra a un personaje que mira algo, el contraplano correspondiente nos sitúa desde su punto de vista subjetivo. Este recurso suele emplearse en el cine terrorífico para describirnos el momento en que un personaje hace un descubrimiento horrible y suele combinarse con dos efectos más: la ralentización del tiempo y el efecto musical. Se adjudica normalmente un plano medio al personaje que hace el descubrimiento y es en ese momento donde el tiempo filmico se demora para crear cierta expectación con respecto a ese descubrimiento, al que se dedica el contraplano correspondiente acompañado casi sin excepción por un efecto musical.

20

Por su parte, Carlos Losilla hace una importante precisión acerca de la trascendencia del concepto de lo oculto en el cine de terror y lo destaca como otro elemento característico de su *sintaxis*: “...su puesta en escena tendente siempre a ocultar información visual, ya sea a través de la exacerbación engañosa del decorado, la fotografía, el maquillaje, etc., o por medio de la más pura y simple privación de los elementos implicados, como el fuera de campo, la interposición de personajes, etc.”⁶

Este recurso de la ocultación -muy característico del género- suele atender a dos motivaciones, una estilística: un elemento del film se oculta temporalmente para mostrarlo sólo en el momento adecuado con el fin de mantener un interés constante hacia ese elemento y conseguir un mayor efecto dramático en el momento en que se nos revela, como ocurre en las distintas versiones de los sucesivos fantasmas de la ópera, donde el rostro del protagonista se nos oculta bajo una máscara para mostrárnoslo sólo en los últimos minutos del film; la otra motivación es puramente narrativa: la trama de algunos films exige que un elemento se oculte al espectador ya

⁶ LOSILLA, Carlos. *El cine de terror, una introducción*. Barcelona, Paidós Ed.1993. pág. 23

que de otro modo se destruiría su “intrínquilis” dramática, como ocurre en la citada *Psicosis* con el cadáver de la madre de Norman.



The Phantom of the Opera, Rupert Julian, 1925

Todos estos procedimientos de puesta en escena y otros que comentaremos más adelante, son los que en definitiva dan a estos films su particular textura dramática y los diferencian claramente de otros géneros como la comedia, el bélico o el melodrama.

He dejado para el final de este apartado otro elemento del cine de terror que junto a la puesta en escena y la estética acaba de caracterizarlo, el que unido a los otros dos ya comentados lo define claramente: el *contenido argumental*.

Básicamente cualquier film de uno u otro género pretende poner en escena unos personajes, ambientes y sucesos con intención de reconstruir una realidad reconocible o al menos verosímil -exceptuaríamos los films surrealistas y aquellos que entran de lleno en lo maravilloso- el film de terror, atendiendo únicamente a sus aspectos argumentales, sería aquel que dentro de esa reconstrucción de la realidad nos narra la intromisión de elementos -seres, acontecimientos, ...- que perteneciendo -o no- a esa misma realidad resultan amenazadores para esta. En esto difiere el cine terrorífico del cine fantástico donde el elemento causante de la amenaza debe ser forzosamente ajeno a esa realidad.

Esta definición nos permite adscribir en la categoría de *film de terror* una obra como *Drácula* en cualquiera de sus versiones cinematográficas, donde el elemento perturbador es un ser irreal -vampiro- así como otros films en los que la amenaza proviene de un elemento absolutamente real como es un psicópata, así ocurre por ejemplo, en la mencionada *Psicosis*.

Para concluir este apartado diré que es justamente el contenido argumental el que permite crear distinciones dentro del mismo género, creándose de este modo los llamados *subgéneros* cada uno de ellos con sus arquetipos estéticos y sus reglas de composición fílmica propias, así pues un film del *subgénero vampiros* posee unos elementos característicos y bien diferenciados de otros subgéneros terroríficos, como pueden ser *doctores locos, psicópatas, casas encantadas,...*



Dracula, Tod Browning, 1931

Es pues con estos tres elementos: *puesta en escena o lenguaje fílmico, estética y contenidos argumentales* con los que hemos acotado el llamado cine de terror.

Haremos ahora un recorrido histórico-descriptivo por los diferentes periodos que ha atravesado el género desde sus inicios hasta finales de los años cincuenta para así tener una idea más clara de los elementos sobre los que incidirá en la década siguiente la vanguardia fílmica.

2. Recorrido histórico-descriptivo

2.1. El terror en el periodo primitivo, los fantasmas se adentran en la pantalla

“La antigua dualidad de Lumière y Méliès existe todavía entre nosotros. Oscilamos entre esas dos posibilidades, y, a veces, nos quedamos atrapados. Si tomamos Lola como ejemplo, ¿es Lumière o es Méliès?”

Alain Resnais

Normalmente el periodo primitivo cinematográfico suele ser despachado en los libros que tratan sobre cine de terror de forma rápida y apresurada, limitándose en la mayoría de los casos a reseñar algún título y entendiendo por norma general este periodo como una mera antesala de lo realmente importante, es decir, lo que vendrá después: expresionismo, periodo clásico, ...

Sin embargo, la mayoría de estudiosos que se ocupan del cine de un modo general advierten de la importancia de este periodo, no como un prólogo de lo que seguirá, sino como un momento en el que el cine consiguió una narrativa propia, con un carácter definido y no como un momento de transición hacia periodos posteriores. Javier Marzal en su estudio sobre Griffith hace la siguiente afirmación al referirse al cine primitivo: *“...el cine de este periodo no constituye la infancia de un arte sino un tipo de cine que encerraba una concepción diferente de forma narrativa, espacio y tiempo...poseía su propia lógica interna, muy diferente al cine que finalmente se ha convertido en dominante.”*⁷

Vamos pues a detenernos en este periodo por ser el punto de partida tanto del cine de terror como del lenguaje cinematográfico.

Si fue sin duda en Hollywood donde el cine se convierte en un generador y actualizador de antiguos mitos, no se puede discutir tampoco que fue París la cuna del

⁷ MARZAL, Javier. *David Wark Griffith*. Madrid. Cátedra ed. 1998. pág. 28

espectáculo cinematográfico y el lugar donde pasó de ser una simple curiosidad científica a un modo de contar historias, con lo cual este medio narrativo se convertiría en una seria competencia de la literatura.

Si los hermanos Lumière fueron los inventores del cinematógrafo, fue Georges Méliès, asistente al parecer de la primera sesión cinematográfica del 28 de diciembre de 1895 en el mítico salón Indien, el que, deslumbrado por las posibilidades del invento, decidió construir un estudio de filmación en la ciudad de Montreuil-sous-Bois para dedicarlo al rodaje de películas. A lo largo de su breve carrera como cineasta -concluida alrededor de 1913- realizó innumerables films con argumento fantástico, convirtiéndose, de este modo, en el inventor de la ficción cinematográfica.

Noël Burch llama a los usos narrativos de este periodo *Modo de Representación Primitivo* (MRP) fechando su inicio y su ocaso aproximadamente entre 1896 y 1915⁸, coincidiendo esta última fecha con el inicio del periodo siguiente dominado por lo que Burch llama *Modo de Representación Institucional* (MRI) comúnmente denominado como *Cine Clásico*, del que nos ocuparemos en su momento.

Este corte histórico se considera -a grandes rasgos- dividido en dos estilos fundamentales: el estilo de los inventores del propio cinematógrafo, los hermanos Louis y Auguste Lumière, promotores de unos modos cinematográficos naturalistas claramente documentales, con escaso artificio técnico, puesta en escena sencilla y un uso frecuente de la profundidad de campo y, en contraposición, el estilo de Méliès, diametralmente opuesto al anterior y caracterizado por su tendencia a la fantasía y a la artificiosidad en la puesta en escena. Ambas poéticas, sin embargo, convivieron en perfecta armonía durante los primeros años del cine.

Como características comunes a esas tendencias destacaremos el hecho de que estos films suelen concebirse como escenas autónomas, concluyendo con un final abierto que no termina de clausurar la narración. Esta forma de conclusión puede ser de dos tipos: "...bien con un "final punitivo", (como el de *El regador regado -L'arroseur arrosé, 1895-* de Lumière), que procede directamente del circo, o bien con una

⁸ Realmente Burch no llega a concretar fechas ya que tan pronto adjudica las dos que se reseñan, coincidentes con la primera exhibición cinematográfica y con la realización del film: *El nacimiento de una nación* (*The Birth of a nation, D.W. Griffith, 1915*) como otras mucho más imprecisas.

“apoteosis” -como en los films de Méliès-, tomada de los espectáculos de variedades y del music-hall”, como señala Santiago Vila.⁹

Otros aspectos destacables del film primitivo serían la más o menos acentuada autonomía de un plano con respecto al anterior, lo cual conlleva cierta fragmentariedad en el discurso, la frecuente mirada de los actores a la cámara y la presencia -en los primeros tiempos- de un narrador externo a la proyección.

Durante este periodo se produjeron bastantes films cuyo contenido argumental y personajes arquetípicos entrarían dentro de lo que posteriormente se dará en llamar *cine de terror*. Sin ánimo de exhaustividad podemos nombrar las ya citadas versiones de la novela de Stevenson *El extraño caso del Dr. Jekyll y Mr. Hyde*, dos de ellas producidas en 1908 y dirigidas por Sidney Olcott y Otis Turner respectivamente, una más realizada en 1912 dirigida por Lucius Henderson, todas ellas con el título de *Dr. Jekyll y Mr. Hyde*, así como uno de los primeros films con temática de *casa encantada* titulado *El hotel embrujado* (*The haunted hotel*, J. S. Blackton, 1906) entre otras también muy destacables del español Segundo de Chomón, otro experto en trucajes y destacadísimo pionero que comparte con Promio -colaborador de Lumière- la invención del travelling cinematográfico.

Algunos de los films reseñados poseen una extraña mezcla de elementos terroríficos con elementos cómicos, y esta indecisión “emocional” es característica del periodo primitivo, ya que, no lo olvidemos, en aquel momento la industria aún no había establecido la estandarización genérica. Pero seguramente lo más destacable de estos productos es constatar la ambigüedad estética de aquellos que verdaderamente se presentan como relatos terroríficos, sin duda por no haber asumido todavía el referente estético romántico que caracterizará los films producidos en décadas posteriores.

Uno de los más tempranos films de temática fantástica fue *El diablo en el convento* (*Le diable au convent*, Georges Méliès, 1899). Es interesante que nos detengamos un momento en este film porque en él se dan cita todos los elementos característicos tanto del *Modo de Representación Primitivo* (MRP) como de la manera de entender lo *fantástico* en los albores del cine.

Con una duración cercana a los 4 minutos, con un sólo decorado que representa el interior de la capilla de un convento y filmado con un único plano general permanente,

⁹ VILA, Santiago. *La escenografía, cine y arquitectura*. Madrid. Cátedra Ed. 1997. pág. 120

el film narra el siguiente argumento: un diablo -el propio Méliès- hace su aparición en el lugar y se transforma en un cura. Durante el oficio de la misa, el cura-diablo asusta a unas monjas que acuden a rezar y que huyen despavoridas. Al quedarse sólo transforma, por métodos mágicos, los elementos arquitectónicos en símbolos satánicos. Poco después, hacen su aparición un grupo de curas y monaguillos que invocan a San Miguel. El santo hace su aparición, vence al diablo y la paz vuelve a reinar en el convento.



Le Diable au couvent, Georges Méliès, 1899

Con este sencillo relato, Méliès nos muestra cómo en un universo creíble e identificable como *real*, se introduce un elemento desestabilizador que altera esa realidad -argumento que como sabemos entra de lleno en el género terrorífico- y que finalmente es eliminado por las fuerzas representantes del *bien*. El elemento desestabilizador, es en este caso un elemento *fantástico* -un diablo- y con esto, el film de Méliès se muestra como un claro precedente de los films terroríficos del periodo clásico.

También detectamos en esta obra todas las características del periodo primitivo: la frontalidad del punto de vista con que está rodado -el único plano de que consta el film es signo inequívoco de primitivismo-, así como la ausencia de profundidad psicológica de los personajes y la falta de cierre narrativo.

Por otra parte es detectable a lo largo de toda la proyección la evidente huella teatral que tiene el film, tanto en los decorados -telones pintados con algún elemento practicable- como en la actuación de los actores. Tal como escribió Georges Sadoul: “... el cine aprendió a contar una historia empleando los recursos del vecino arte teatral...”¹⁰

Si los hermanos Lumière fueron los padres del invento del cinematógrafo y del cine documental, Georges Méliès fue sin duda quien convirtió el cine en un espectáculo.

Comentaremos otro film estrenado once años después del anterior, concretamente el 18 de Marzo de 1910. Se trata de *Frankenstein*, (J. S. Dawley, 1910); esta obra presenta un avance evidente con respecto al anterior film comentado y se produce además en una coyuntura interesante. Se trata de un momento en el que, según Javier Marzal, “...empiezan a proliferar las adaptaciones literarias entre los cineastas. La novela y el teatro se convierten en fuentes muy importantes para encontrar argumentos sólidos que puedan dar lugar a producciones cinematográficas de calidad. Esta tendencia cada vez más acusada hacia el campo de la adaptación tenía varias ventajas: por un lado, el teatro y la novela ofrecían una fuente inagotable de argumentos de calidad que podían atender el número creciente de producciones cinematográficas; en segundo lugar, como esas obras eran, en la mayoría de los casos, muy conocidas, el seguimiento de las historias resultaba mucho más fácil para el gran público...”¹¹. Este es el momento en que el cine comenzará a abandonar -de forma progresiva- la exhibición en barracones de feria y espectáculos de variedades para instalarse definitivamente en las salas especializadas.

Rodada en tan sólo 3 días, en los estudios Edison del Bronx neoyorquino y con una duración que ronda los 13 minutos, se trata de una adaptación de la novela de Mary Shelley -reducida aquí a su mínima línea argumental- y narrada en 9 bloques narrativos -escenas- unidas entre ellas por intertítulos de comentario.

La mayor duración de la película permite una trama más elaborada que otros films realizados con anterioridad. La historia se desarrolla en 6 decorados diferentes y, al igual que ocurría en el film de Méliès, todas las escenas están filmadas con esa frontalidad característica del *Modo de Representación Primitivo* (MRP) con la

¹⁰ SADOUL, Georges. *Historia del cine mundial, desde sus orígenes*. París. Flammarion Ed. 1949. pág. 21

¹¹ MARZAL, (1998). Op. Cit. pág. 83

excepción de una, la escena cuarta, que corresponde a la creación del monstruo, donde se produce una mayor elaboración narrativa con respecto a las anteriores. En esta escena, mientras el monstruo está cobrando vida, el Dr. Frankenstein, que se encuentra en la habitación adyacente, observa las evoluciones de la criatura por medio de una obertura en la puerta y en varias ocasiones se nos muestran unos insertos desde el punto de vista del doctor, lo cual se puede considerar como un lejano antecedente del plano subjetivo.

El abandono de la frontalidad en beneficio de una cámara ubicua la desarrollará David W. Griffith años después.



Frankenstein, J.S. Dawley, 1910

El siguiente paso en el desarrollo del cine de terror tendrá lugar muy lejos de EEUU, concretamente en Alemania, donde florecerá una poética con especial sensibilidad por las historias, ambientes y personajes siniestros: *el expresionismo cinematográfico*.

2.2. El expresionismo alemán, la angustia se adentra en el celuloide

“Dejadnos a nosotros, los alemanes, el sobresalto del delirio, las pesadillas de la fiebre, el reino de los fantasmas. Alemania es el país donde vuelan las brujas, los espectros, los golems de cualquier sexo y crecen las plantas misteriosas como el Cornelius Nepos, (...) sólo a este lado del Rhin pueden existir tales espectros.”

Heinrich Heine

De forma progresiva -como en todas las naciones del mundo occidental- el cine alemán fue pasando, en las primeras décadas del siglo XX, de la exhibición cinematográfica en espectáculos de feria y variedades, a las grandes salas, estabilizándose de ese modo tanto la producción como la distribución y exhibición de películas.

En los albores de la I Guerra Mundial las autoridades políticas alemanas comprendieron el valor del cinematógrafo como medio de propaganda y así en 1917 se funda la UFA (Universal Film Aktiengesellschaft), una compañía cinematográfica comparable a cualquier otra firma hollywoodiense en cuanto a organización y producción.

El objetivo de los promotores era crear un tipo de cine que hundiera sus raíces en la cultura germánica y que a la vez gozara del favor popular. De esta manera, se tomó la decisión de adaptar leyendas populares, novelas clásicas y argumentos originales de fuerte acento teutón, todo ello con el fin de contrarrestar la campaña propagandística antigermánica que se estaba desarrollando en otras cinematografías con motivo de la campaña bélica.

Y así -haciendo honor a la anterior cita de Heine- las pantallas se llenaron de todo tipo de personajes siniestros: el Dr. Caligari, el Golem, Nosferatu el Vampiro, el Dr. Mabuse, Mefistófeles, el científico Rotwang y el androide María II y un largo etcétera.

Como dice José María Latorre: *“Una de las características del movimiento fue la de alabar la sensibilidad gótica como algo especialmente germánico. Otras: la tendencia al exceso; considerar el arte como una dignificación de la vida gris, de la sociedad mezquina; dar una visión trágica del mundo...”*¹²

Se buscó por tanto, en el Romanticismo, la inspiración en la temática como en lo puramente estético, para desarrollar una poética cinematográfica que permitiera llegar a todo tipo de público y que, de cara al exterior, ofreciera una imagen de Alemania como país culto y dueño de una estética característica.

Alemania poseía una fuerte tradición literaria hacia *lo fantástico*, partiendo del *Fausto* de Goethe la lista de autores que cultivaron la fantasía es interminable, debido a la fuerte incidencia del romanticismo en tierras germanas: Chamisso, Von Eichendorff, Ludwig Tieck, E.T.A. Hoffman, entre otros muchos, trataron estos temas con insistencia. Lo mismo puede decirse de la tradición plástica romántica donde es fácilmente detectable la querencia por todo tipo de asuntos tenebrosos e inquietantes: C.D. Friedrich y Otto Runge serían los pintores más representativos. De cualquier modo, puede entenderse que *lo mágico* y *lo siniestro* están profundamente arraigados al sentir germánico.

¹² LATORRE, (1987). Op. Cit. pág. 17-18

El propósito de maridar manifestaciones artísticas de primera magnitud -pintura y literatura- con un entretenimiento “plebeyo” como el cine, repercutiría en el prestigio tanto del medio cinematográfico como de sus artífices -la productora UFA- y, por extensión, de cara al extranjero, de la propia nación alemana, según Leonardo Quaresima “...*La convergencia entre la alta cultura y la cultura popular resultó ser uno de los rasgos más singulares del cine alemán de la postguerra*”¹³

Es fundamental al abordar el expresionismo, explicar aunque sea someramente el ambiente histórico en que éste se desarrolló. Al terminar la primera guerra mundial se formó la República de Weimar, gobierno de carácter social-demócrata. Este gobierno instauró reformas favorables a la clase trabajadora, reformas que no fueron bien vistas ni por los monopolios económicos ni por otro gran sector de la población alemana: los defensores de la monarquía, todavía muy reciente, como destaca el Profesor Walter Montenegro: “*El gobierno quiso satisfacer, por una parte a la reacción, y por otra a las demandas crecientes del ala izquierda...*” no consiguiendo por lo visto satisfacer ni a unos ni a otros, y además: “...*Si aún para una nación vencedora, como Italia, los efectos de la contienda mundial se habían traducido en desórdenes, descontento, pobreza, desocupación, inestabilidad política, etc., es fácil imaginar lo que ese periodo representó para la Alemania derrotada. Derrotada en el terreno de las armas y abrumada por el peso de las tremendas sanciones que, en forma de astronómicas deudas de guerra, pago de reparaciones y pérdida de sus colonias, le impusieron las naciones victoriosas mediante el Tratado de Versalles.*”¹⁴

En este borrascoso ambiente nació el expresionismo, se entiende así la intención del gobierno alemán de promocionar por medio del cine una buena imagen del país.

Fue el actor, director y guionista Paul Wegener quien aconsejó a los directivos de la UFA la utilización de argumentos fantásticos basados en cuentos y leyendas populares. El mismo demostró un gran interés a lo largo de su vida por lo esotérico y la magia y además estaba muy interesado por la técnica cinematográfica y los efectos especiales, desde el momento en que vio en París un film francés con unos trucajes que consideró extraordinarios -podemos presumir que se trataría de un film de Méliès- ya

¹³ QUARESIMA, Leonardo. *Releyendo a Krakauer, Archivos de la filmoteca*. Ediciones de la filmoteca. Valencia. Nº 62. Junio 2009. pág. 133

¹⁴ MONTENEGRO, Walter. *Introducción a las doctrinas político-económicas*. Fondo de Cultura Económica Ed. Colección Breviarios. 1982. pág. 261

en Berlín buscó técnicos cinematográficos que fueran capaces de hacer efectos parecidos.

A Wegener se le puede atribuir el inicio de esta tendencia cinematográfica con films que se consideran preexpresionistas como *El estudiante de Praga* (*Der Student von Prag*, Stellan Rye, Paul Wegener, 1913) y *Der Golem un die Tanzerin*, (*Rochus Gliese*, Paul Wegener, 1917), rodados todavía en escenarios naturales consiguiendo aún así, una fuerte estilización.

Pero verdaderamente el inicio del expresionismo alemán se daría poco después con el film *El gabinete del doctor Caligari* (*Das Cabinet des Dr. Caligari*, Robert Wiene, 1919), rodado el mismo año de la fundación del partido nazi. Con él asistimos a una formulación estética realmente acabada del expresionismo cinematográfico así como a la primera obra cinematográfica donde aparecen las bases estéticas del género terrorífico.



Das Cabinet des Dr. Caligari, Robert Wiene, 1919

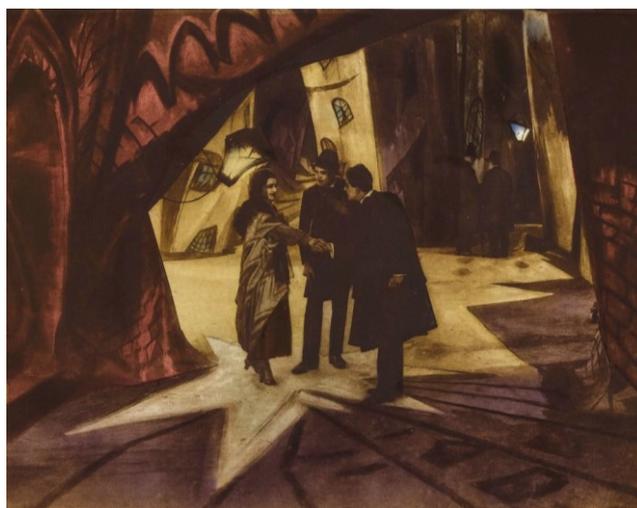
Con una estilización escenográfica que se asienta en el más radical subjetivismo, este film aborda algunos de los temas más caros al expresionismo: la relación entre el creador y su criatura, así como el tratamiento del tema del tirano dominador, asunto éste último que proporcionaría a Siegfried Krakauer la asociación del personaje ficticio Caligari con el muy real Hitler en un ensayo literario donde pondría en relación el contenido manifiesto de los films del periodo con la realidad social y política vivida durante la república de Weimar.¹⁵

¹⁵ KRAKAUER, Siegfried. *De Caligari a Hitler: una historia psicológica del cine alemán*. Barcelona. Paidós ibérica Ed. 1995.

Volviendo a la estética del film, Terenci Moix hace unas interesantes apreciaciones que permiten tender un puente entre el expresionismo y las primeras obras cinematográficas de fantasía: *“La gran originalidad del empeño reside en la utilización de elementos que el cine no empleaba desde los primitivos, y más concretamente desde Méliès. (...) su indudable fascinación proviene de la conjunción de elementos tan dispares que, casi por paradoja, están destinados a funcionar. Así la curiosa integración de los actores en el decorado, gracias a un juego interpretativo que exige así mismo una extrema artificiosidad del maquillaje; así el clima conseguido por medio de una luminotecnia espectral...”*¹⁶

Efectivamente, en este film se recuperan aspectos que el cine había ido abandonando de forma progresiva: el decorado bidimensional y el énfasis interpretativo.

El telón pintado que remite al teatro y es signo evidente de primitivismo cinematográfico, fue sustituido de forma general en la industria por una escenografía tridimensional -escenarios naturales o decorado construido- en aras de un mayor naturalismo, y esto llevó a la búsqueda de la naturalidad también en la interpretación de los actores. *“La conquista del espacio tridimensional produjo como acción secundaria la eliminación del énfasis pantomímico para simular la acción física. (...) ya que los actores disponían del espacio y los complementos matéricos para ejecutar “realmente” esa acción.”*¹⁷



Das Cabinet des Dr. Caligari, Robert Wiene, 1919

¹⁶ MOIX, Terenci. *La gran historia del cine*. Madrid. ABC/Blanco y negro. Guillermo Luca de Tena Ed. 1987. pág. 499

¹⁷ PEREZ, José María. *VVAA. Nosferatu nº 4. Monográfico. Cine épico italiano mudo*. San Sebastián. Donostia Kultura. 1990.

Esta excentricidad estética de *Caligari* convierte la película en un auténtico “verso suelto” de la historia del cine y deriva en otra característica más: la radicalidad de los decorados, que tan pronto remiten a la bidimensionalidad y a la plenitud, como recuperan repentinamente una artificiosa tridimensionalidad, obliga a un tipo de puesta en escena estática y muy frontal totalmente subordinada a los decorados, justo en un momento histórico en que de la mano de Griffith y otros pioneros, el cine ya había conseguido desarrollar una sintaxis mucho más dinámica.

Todos estos elementos conjugados permiten crear un buscado distanciamiento entre el espectador y el espectáculo, haciendo de él un sujeto activo y “autoconsciente”. Ésta como veremos, será una de las características más potenciadas por las posteriores vanguardias de los sesenta.



Der Golem, Wie er in die Welt Kam, Paul Wegener, 1920

Debido a la fama que consiguió el film, se levantó el bloqueo internacional que pesaba sobre el cine alemán y se permitió su estreno en Francia y en EEUU. Aún así el estilo estético de *Caligari* no tendría continuidad y en los siguientes films de esta tendencia se optó por otro tipo de estética que, siendo fiel a los conceptos expresionistas, eliminaba la planitud del decorado para sustituirla por otro tipo de decorado más tridimensional pero igualmente estilizado. Así pues en: *El Golem, (Der Golem, Wie er in die Welt Kam, Paul Wegener, 1920)*, *Las tres luces (Der mude Tod, Fritz Lang, 1921)*, *El hombre de las figuras de cera, (Das Wachsfigurenkabinett, Paul Leni, 1924)*,

Las manos de Orlac, (*Orlacs Hande*, Robert Wiene, 1925), ... asistimos a una estilización de las formas arquitectónicas donde -según el caso- con más o menos radicalidad, se sustituye la practicidad y realismo de los edificios y objetos que aparecen en escena, por la expresividad y el simbolismo, generándose un espacio cinematográfico difícilmente habitable. Este espacio donde reina lo asimétrico, donde nada se atiene a la perspectiva tradicional, donde las sombras amenazadoras se convierten en un elemento constructivo más de la imagen, se nos muestra en todo momento como metáfora del alma atormentada de los personajes que lo habitan.



Der Golem, Wie er in die Welt Kam. Paul Wegener. 1920

Desde estos presupuestos estéticos y teniendo como referente las experiencias teatrales del director Max Reinhardt (1873-1943), que desarrolló en el Deutsche Theatre todo tipo de experimentaciones con el espacio escénico, basadas en los juegos de luces y en los contrastes de masas, los cineastas alemanes de la época consiguieron transmitir la angustia, la desazón y la desesperanza que reinaba en la Alemania del momento a través de personajes y temas autóctonos: Doppelgänger, siniestros doctores creadores de no menos siniestras criaturas, historias protagonizadas por monstruosos y crueles tiranos que se convierten en premoniciones de lo que habría de acontecer, demonios, brujos, vampiros, ...

No se puede abandonar el expresionismo sin hacer referencia al que seguramente es el film más significativo del periodo, el que presenta mayor madurez estética: *Nosferatu*, (*Nosferatu eine Symphonie des Grauens*, F. W. Murnau, 1921), versión no autorizada de la novela *Drácula* de Bram Stoker y dirigido por Friedrich Wilhelm Murnau (1888-

1931). Conviene recordar el modo en que define José María Latorre al gran director alemán: “Fue un hombre unido generacionalmente al movimiento expresionista, pero inclinado sentimental e intelectualmente al romanticismo, hacia el que se volvía con frecuencia para mirar a lo oscuro, hacia lo vedado, oponiendo -como Novalis- lo diurno a lo nocturno, y singularmente capacitado para borrar esas fronteras intangibles que separan lo real de lo irreal”.¹⁸



Nosferatu eine Symphonie des Grauens, F.W. Murnau, 1921.

Nosferatu no pretende ser -en absoluto- una adaptación servil de la novela en que se basa. La peripecia argumental es interpretada por el autor, llevándola a su terreno para contar aquello que le interesa, del modo que le interesa: el tema del amor puro y sincero amenazado por fuerzas sociales o como en este caso sobrenaturales, asunto este, carísimo para Murnau y abordado por el autor en multitud de films. A partir de ahí la búsqueda de la esencia misma de *lo siniestro*¹⁹ que, viniendo de un hombre de la estatura intelectual de Murnau, deriva en una extraordinaria -fuera de lo ordinario- mezcla de terror y belleza, prestando especial atención a la intrusión de *lo fantástico* en el territorio de la realidad. Por ejemplo, con esas imágenes en negativo que subrayan la entrada del personaje principal en el terreno de lo sobrenatural, acompañadas por un

¹⁸ LATORRE, (1987), Op. Cit. pág. 30

¹⁹ Como es sabido, fue Sigmund Freud el primer autor en desarrollar una teoría acerca de *lo siniestro* en su perdurable ensayo sobre el tema escrito en 1919. Merece destacarse que el pensador vienés utilizó como apoyo a sus teorías la narración de un escritor romántico, E.T.A. Hoffmann: El hombre de la arena (1816).

inquietante intertítulo que hizo saltar de emoción a los surrealistas parisinos: “*Cuando Hutter cruzó el desfiladero del Borgo entró de lleno en la tierra de los espectros*”.



Nosferatu eine Symphonie des Grauens, F.W. Murnau, 1921.

Otro de los aspectos que convierten *Nosferatu* en un film fundamental, es su forma de inscribirse en el expresionismo; con una estética perfectamente encuadrable dentro de esta poética, pero a un tiempo diferenciada tanto de la estilización *caligarista* -decorados planos, artificiosidad que remite a la pintura, ...- como de la tendencia abierta por *El Golem*: decorados tridimensionales con arquitecturas fuertemente estilizadas, tendencia esta, conviene señalarlo, que es la que se seguiría en Hollywood durante el periodo de terror clásico de los años 30.

La *tercera vía* abierta por Murnau consiste en rodar en escenarios naturales -tanto los exteriores como los interiores- pero sometiéndolos a un proceso de estilización cinematográfica que afecta tanto a la fotografía como a la composición de la imagen. Este proceso es el que permite su adscripción expresionista, además evidentemente de otros aspectos, como la forma de relacionar el tema del vampirismo -la monstruosidad- con la tiranía,...

Así como la estética *caligarista* no tendría continuidad, la propuesta de F.W. Murnau tampoco la tendría, al menos inmediata. Lo que se retuvo de ella, pero fructificó mucho después, fue el concepto de usar escenarios naturales para contar historias terroríficas, alejándose de los decorados de estudio. Pero antes de llegar a ese momento, mientras en Alemania el triunfo de Hitler en las elecciones de 1933 ahogaba

al expresionismo, así como cualquier otro intento de experimentación cinematográfica, y obligaba a sus principales artífices -entre ellos Murnau- a emigrar a Norteamérica, es precisamente allí, en EEUU donde comienza la denominada Edad de Oro del terror, de la mano de los estudios Universal, periodo de clasicismo cinematográfico que curiosamente también está inscrito en una época de fuerte crisis económica.

2.3. El terror americano de los años 30, terror dentro y fuera de la pantalla

“Si es cierto que en Alemania, el expresionismo representó la pesadilla colectiva que precedió al nazismo, en América el cine de terror puede considerarse un síntoma típico de la depresión.”

Terenci Moix

La negativa del gobierno de EEUU a regularizar la bolsa, la concesión de créditos poco fiables, así como la dificultad de los aliados europeos en la I Guerra Mundial para devolver los créditos prestados -alrededor de 3.000.000.000 millones de dólares- fueron las principales causas de la brutal crisis económica desatada en EEUU -con sus evidentes repercusiones mundiales- el jueves 24 de octubre de 1929. En su año más negro -1932- se llegó en Norteamérica a un 25% de paro, uno de cada cuatro trabajadores se encontraba desempleado, por todos los lugares de América se instalaron comedores de beneficencia.

Del mismo modo que en 1919 el descontento de la sociedad alemana llevó a la fundación del partido nazi, que se aprestó rápidamente a buscar chivos expiatorios de la crisis -los judíos en este caso-, en Norteamérica, el Ku-Klux-Klan, fundado al finalizar la guerra de secesión americana y constituido por los sectores más conservadores del país, contaba con 5.000.000 de miembros. La ciudadanía negra fue esta vez la acusada de provocar la crisis económica por los sectores más reaccionarios. Como apunta Javier Coma: *“la elección de Franklin Delano Roosevelt a fines de 1932, significaría el inicio de la actuación institucional para salvar el país y, de paso o prioritariamente, el sistema”*.²⁰

²⁰ COMA, Javier. LATORRE, José María. *Luces y sombras del cine negro*. Barcelona. Dirigido por, s.a. pág. 36

Con la puesta en marcha del New Deal comenzó la lenta recuperación de Norteamérica. Mientras tanto, con el imperio Hollywoodiense plenamente constituido, las grandes compañías habían encontrado un método narrativo perfectamente homogéneo y aceptado por todos.

2.3.1. La narración clásica, el cine cuenta con un lenguaje propio

Fue el cineasta David Wark Griffith quien conseguiría darle organicidad a los logros parciales que en materia narrativa consiguieron los pioneros cinematográficos: Porter, Dickson, Zecca,... Añadiendo a esos logros otros de su propia cosecha y tomando como referentes la narrativa literaria del siglo XIX -Charles Dickens y Honoré de Balzac principalmente- y el teatro burgués decimonónico, crearía la narrativa clásica cinematográfica dotando así al nuevo medio de un lenguaje propio.

38 Este lenguaje sería progresivamente refinado y enriquecido con las aportaciones de muchos otros cineastas: Raoul Walsh, John Ford, Von Stroheim,... todos ellos -con D.W. Griffith como referente principal- contribuirían a dotar al relato clásico hollywoodiense de una robustez narrativa inconfundible. Esta particularidad del cine americano, unida al sistema de división de los productos cinematográficos en géneros -bélico, comedia, musical, ...-, además del nacimiento del star-system -con actores especializados en cada una de las ramas genéricas-, serán las que dotarían al cine americano de un estilo diferenciable de otras cinematografías, un estilo sólido, unificado y homogéneo que, décadas después, será el blanco principal de los *nuevos cines*.

Identifiquemos cuáles son las características principales de la narrativa clásica.

En primer lugar diremos que el film clásico²¹ consta de tres partes o bloques narrativos: Planteamiento, Nudo y Desenlace, tal y como se ordena en la narrativa aristotélica. En el primero de estos bloques se presenta a los principales personajes, se les caracteriza y se introduce un problema que estos deben resolver, problema este que debe quedar perfectamente definido antes de acabar este bloque. En el nudo, se

²¹ Entendemos por “film clásico” todo aquel film producido en Hollywood durante los años 1917-1960, al que Bordwell considera periodo del “modo de narración clásico” (BORDWELL, David. *La narración en el cine de ficción*. Barcelona. Paidós Ed. 1996. pág. 156) y que coincide con lo que Burch llama *Modo de Representación Institucional* en (BURCH, Noël. *El tragaluz del infinito*. Madrid. Cátedra. 1987. pág. 245)

mostrará cómo el personaje -o personajes- evolucionan, sortean obstáculos e interaccionan con otros personajes con la intención de conseguir el propósito que ha quedado definido en el planteamiento. En el último acto o desenlace se nos mostrará si el personaje consigue -o no- su propósito, siendo norma general en Hollywood finalizar sus productos con la victoria de los protagonistas positivos, hasta el punto de denominarse esta práctica con un nombre concreto: “happy end”.

Cada uno de estos bloques -o actos- se subdividen en otros segmentos de menor magnitud, como especifica Ramón Ballester Añón: “*Los actos se componen de secuencias; las secuencias están (o pueden estar) constituidas por una o varias escenas; y finalmente cada escena la conforman uno o varios planos*”.²²

A continuación transcribo las definiciones de secuencia y escena que dan los profesores Fernández Díez y Martínez Abadía y que cita Añón en su texto²³:

- Secuencia: unidad de división del relato audiovisual en la que se plantea, desarrolla y concluye una situación dramática. La secuencia puede desarrollarse en un único escenario e incluir una o varias escenas o en diversos escenarios.
- Escena: parte del discurso visual que se desarrolla en un sólo escenario y que por sí misma no tiene un sentido dramático completo.

Los límites entre secuencias y escenas “*estarán señalados por alguna división estandarizada (encadenado, fundido, cortinilla, puente sonoro, etc.)*”²⁴

En cuanto a los planos que componen las escenas, pueden rodarse abarcando mayor o menor magnitud de territorio. A esto se le llama escalaridad del plano y puede llegar desde la mínima magnitud -primerísimo primer plano- hasta la máxima magnitud -gran plano general-. El modo de suturar los planos entre sí para garantizar la continuidad narrativa se denomina *raccord*, pudiendo ser de diferentes tipos, siendo los más frecuentes los de eje, dirección, posición, movimiento y mirada.

Oponiéndose totalmente al *Modo de Representación Primitivo* (MRP) -filmación frontal de toda la escena en un único plano general sin fragmentación alguna- la narración clásica, concediéndole a la cámara el don de la ubicuidad, fragmenta los distintos momentos narrativos subdividiéndolos en otros de menor magnitud. El

²² BALLESTER AÑÓN, Ramón. *Con faldas y a lo loco*. Guía para ver y analizar. Valencia. Ediciones Octaedro. pág. 15

²³ FERNÁNDEZ DÍEZ, F. y MARTÍNEZ ABADÍA, J. *Manual básico de lenguaje y narrativa audiovisual*. Barcelona. Paidós Ed. 1998. pág. 30. Citado por Añón. *Ibidem*, pág. 15-16

²⁴ BORDWELL, David. *La narración en el cine de ficción*, Barcelona. Paidós. 1996. pág. 158

objetivo de esta operación no es otro que focalizar la atención del espectador en los aspectos más relevantes de la narración. Paradójicamente, una vez realizada esta operación, se oculta por todos los medios posibles evitando que el espectador sea consciente de la operación realizada.

En el cine clásico se pretende -y se busca a toda costa- que el espectador esté atento únicamente a los aspectos diegéticos -la historia que se le cuenta-; por tanto, todo aquel fenómeno que pudiera hacer que la audiencia recobre la conciencia de estar presenciando un espectáculo, está rigurosamente prohibido, por ejemplo la mirada directa del actor hacia la cámara-espectador.

Uno de los modos más efectivos de lograr la inmersión del espectador en el interior de la diégesis es buscar la identificación de éste con el personaje o personajes principales. Por otra parte, es la causalidad la que hace que el relato avance en línea recta hasta el desenlace, de tal modo que una escena concreta es siempre consecuencia de la anterior y antecedente de la que le sigue. Pues bien, la narración clásica intenta hacer que la causalidad esté canalizada a través de las motivaciones y el carácter del personaje principal con el que el espectador debe identificarse. Es esta armonía entre espectador, personaje principal y causalidad la que garantiza el éxito de la fórmula clásica.

Por lo que respecta a los personajes, suelen estar divididos en torno a dos conceptos fundamentales: positivos y negativos y también principales y secundarios.

La división entre personajes positivos y negativos es una herencia evidente de la narración literaria folletinesca decimonónica, influencia admitida por el propio Griffith. En cuanto a la segunda división, principales y secundarios, que también tiene la misma procedencia, debemos decir que es la que determina la denominada *jerarquía de personajes*. Evidentemente no todos pueden tener el mismo protagonismo ni la misma importancia dentro de la historia, correspondiéndole el mayor nivel al personaje protagonista.

Con todo lo anteriormente expuesto se hace evidente que el objetivo prioritario del film clásico es contar una historia, situando al espectador en la posición más cómoda - desde el punto de vista de la receptividad informativa- ofreciéndole un producto que desde el primer instante se puede identificar genéricamente por medio de tres parámetros: argumentales, estéticos y narrativos.

Una vez expuestas las características principales del clasicismo cinematográfico pasamos a abordar el periodo clásico del terror americano denominado frecuentemente *edad de oro*, periodo que se atiene totalmente a las normas anteriormente expuestas y que correspondería a los films realizados desde inicios de los años 30 hasta prácticamente el fin de la II Guerra Mundial, producidos principalmente por la compañía Universal Pictures.

2.3.2. El terror de la Universal, pesadillas en la fábrica de sueños

Mientras en todos los rincones de Norteamérica las colas de parados crecían sin cesar, los productores cinematográficos independientes, huyendo del monopolio ejercido por Thomas Alva Edison, se habían establecido en la ciudad de California fundando Hollywood, una amplísima extensión de terreno con excelente luz natural que garantizaba buen tiempo todo el año para filmar sin problemas, tanto en estudio como en escenarios naturales.

Uno de estos productores era Carl Laemmle, un inmigrante judío alemán llegado a EEUU a principios de siglo. Laemmle firmó el Acta de Constitución de la Universal Film Manufacturing Company en el estado de Nueva York el 30 de abril de 1912 y en 1915 inauguró en el valle de San Fernando de California los estudios Universal City, la mayor instalación cinematográfica del mundo.

A pesar de ello la Universal no era una de las *Mayors*²⁵ de Hollywood, sino una compañía familiar a la que su principal artífice consiguió dotar de un estilo muy homogéneo, reconocible y competitivo, pese a no invertir en producciones de gran presupuesto.

En 1929, Carl Laemmle Sr. le regaló el estudio a su hijo -Carl Laemmle Jr.- con motivo de su 21 cumpleaños. Sería este último quien se dedicaría con ahínco a orientar la producción hacia los films de terror, un tipo de cine que disgustaba profundamente a su padre.

A lo largo de aproximadamente siete años -hasta 1936-, la Universal consiguió estandarizar el género terrorífico y lo hizo recurriendo a diversos procedimientos:

²⁵ Las *mayors*, las compañías más potentes del momento, que gozaban de todo el apoyo económico de Wall Street, eran en aquel momento cinco: la RKO Radio Pictures, Metro Goldwyn Mayer, 20th Century Fox, Paramount y Warner Bros.

1. Utilizando el star-system: una gran cantidad de actores -Lon Chaney, Boris Karloff, Bela Lugosi, Edward Van Sloan, Lionel Atwill, Gloria Stuart, Mae Clarke y un largo etcétera- todos ellos perfectamente estandarizados, unos en papeles de malvados, otros especializados en papeles de héroes o heroínas. Siguiendo el patrón que explica Bordwell: *“El star-system tiene como una de sus funciones la creación de un prototipo de personaje general para cada estrella, que luego a su vez se ajusta a las necesidades específicas de un papel”*²⁶
2. El uso habitual de una serie de técnicos especializados en todas las áreas de la producción cinematográfica:
 - Directores: James Whale y Tod Browning serían sin duda los más importantes, pero no sólo ellos, habría que añadir una larga lista que incluiría a Edgar G. Ulmer, Robert Florey, Roy William Neill, Louis Friedlander, Lambert Hillyer, Charles T. Burton y otros muchos.
 - Directores de fotografía: Charles Stumar, Arthur Edson, John Mescall o Karl Freund entre otros que aportarían un estilo fotográfico muy especial, influido directamente por el expresionismo alemán y que otorgaba al claroscuro un valor sumamente expresivo y a las sombras en particular, una acción sumamente expresiva además de estructuradora del espacio.
 - Directores artísticos: principalmente Charles D. Hall, que supo entender y asumir perfectamente la herencia estética expresionista y trasladarla a la industria cinematográfica americana, no mimetizándola sino entendiendo perfectamente los conceptos principales de esta poética, pasándola por su filtro personal, creando así un estilo escenográfico continuista pero no mimético.
 - Maquilladores: casi exclusivamente Jack Pierce, creador absoluto del aspecto visual de la práctica totalidad de los seres sobrenaturales que aparecen en estos films -Drácula, Frankenstein, el Hombre Lobo, La Momia,...-
 - Otros especialistas en diferentes ramas: guionistas, músicos, montadores, todos ellos mucho más intercambiables.
3. Otro aspecto que contribuiría enormemente a la homogeneización de la producción filmica de la Universal es sin duda la elección de las fuentes literarias: al igual que los creadores alemanes de la UFA, también sus homólogos americanos se

²⁶ BORDWELL, David. (1996). Op. Cit. pág. 157

inspirarían en la literatura fantástica del siglo XIX, pero con una importante matización: a diferencia de los alemanes, los artífices del terror americano no pretenderían adaptar al cine temas y personajes que representaran la raíz cultural de su país²⁷. El afán que parece moverles es más bien agotar todas las posibilidades de tratamiento cinematográfico de la monstruosidad -el gran tema del terror cinematográfico de la década- buscando en las fuentes literarias más variadas pero demostrando especial debilidad por obras de ambiente centroeuropeo.

De este modo, autores como: Mary W. Shelley, Víctor Hugo, Bram Stoker, H. G. Wells y un largo etcétera, serán adaptados habitualmente por el estudio.

Como puede verse, el tipo de obra literaria que le interesa a la Universal cubre un amplio espectro que abarcaría prácticamente todo el siglo XIX llegando hasta los mismos años 30, desde el romanticismo tardío de Shelley hasta la ciencia-ficción de las primeras décadas del siglo XX.

Un modelo argumental pues, -la novela terrorífica decimonónica- en perfecta sintonía con la estética de influencia expresionista que adoptó la compañía a través de los artistas y técnicos alemanes que, huyendo de la Alemania nazi, se exiliaron a Hollywood: los ya citados Karl Freund y F. W. Murnau, pero además Joseph Von Sternberg, Joe May, entre otros muchos.

Estos dos elementos -argumentales y estéticos- sumados a la robustez narrativa adquirida por el cine norteamericano terminarían dando al cine de la Universal su aspecto característico.

En 1936, debido a una serie de malas gestiones financieras, Carl Laemmle perdió el control de la Universal. A cargo de la compañía estaba ahora la Standard Capital Corporation y a partir de ese momento ya nada sería igual. Los nuevos dirigentes no estaban dispuestos a dejar escapar el filón de oro que representaban los films terroríficos, pero incapaces de imprimir a los nuevos productos la entidad que poseían los primeras obras de Universal, recurrieron al fácil procedimiento de realizar

²⁷ La lista de autores norteamericanos que durante el siglo XIX y principios del XX se dedicaron a cultivar lo sobrenatural (Washington Irving, N. Hawthorne, A. Bierce, E.A. Poe, A. Machen, A. Blackwood, H. P. Lovecraft,...) es lo suficientemente extensa como para pensar que si no se decidió adaptarlos-a excepción de Poe-, debió ser por algún motivo. Se puede aventurar la idea de que la mayoría de estos autores -con Poe a la cabeza- representan la modernidad en el cuento terrorífico, es decir, el abandono de la influencia romántica para centrarse en un terror más psicológico. Dado que, como ya se ha apuntado, la Universal se centró en el tratamiento de la figura del monstruo, se entiende la falta de interés de los responsables de la compañía americana por su propia literatura en vistas a su adaptación cinematográfica.

segundas, terceras, cuartas partes de los grandes éxitos. Así, se sucedían uno tras otro los hijos, novios y demás familiares de Drácula, La Momia,... Otro procedimiento fue mezclar en un mismo film varios personajes terroríficos, los llamados *cócteles de monstruos*: estas dos artimañas comerciales -que hoy llamaríamos *autoexploited*- desde un punto de vista artístico suponen un evidente envilecimiento de los modelos en los que se inspiran, al convertir a las figuras terroríficas míticas en un mero estereotipo, sin ninguna entidad, válidos para realizar en serie un sinfín de productos menores y derivados.

Conviene, para mejor ejemplificar las características del periodo que nos ocupa, hacer un breve comentario del film *Drácula* (*Drácula*, Tod Browning, 1931) no tanto por ser el iniciador de la tendencia,²⁸ ni mucho menos por ser el mejor ejemplo del cine de la compañía -no lo es-, pero sí por encontrarse reunidos en él, perfectamente definidos los aspectos más destacables del cine de terror de la edad de oro.

Drácula es, tal como señala Quim Casas: “uno de esos raros casos de película insatisfactoria que alcanza la consideración de obra referencial y suministra, con el paso de los años, una serie de valores iconográficos, conceptuales y temáticos que se han ido repitiendo película tras película con ligeras o más determinantes modificaciones.”²⁹

En el aspecto argumental diremos, en principio, que el film no está basado directamente en la obra de Bram Stoker sino en la adaptación teatral de Hamilton Deane y John L. Barlderston con toda la simplificación que ello conlleva: se elimina gran parte de la trama y de los personajes -la novela de Stoker es muy rica tanto en un aspecto como en otro- y se construye una trama simple pero muy efectiva que permite que la maquinaria clásica se ponga en funcionamiento. Si ya apuntábamos en el

²⁸ Si bien es cierto que durante el periodo mudo la Universal produjo varias películas que se pueden considerar los primeros films de terror de la casa: *El jorobado de Notre-Dame* (*The hunchback of Notre-dame*, Wallace Worsley, 1923) y *El fantasma de la Opera* (*The phantom of the Opera*, Rupert Julian, 1925) no se puede negar que ambas (a pesar de su indudable interés estético) son todavía demasiado titubeantes presentando una mezcla indefinida de terror y melodrama en el primer caso y terror-comedia el segundo. Más interés presenta, en la búsqueda de antecedentes del terror clásico dentro de la Universal, el film *El legado tenebroso* (*The cat and the canary*, Paul Leni, 1927) que, a pesar de presentar la misma indefinición de tono de sus dos antecesoras, tiene el honor de ser considerada con justicia como la película que representa el puente estético entre la tendencia expresionista y el terror universal, gracias a su principal artífice: el director Paul Leni, otro emigrante alemán huido de la Alemania nazi.

²⁹ CASAS, Quim. VVAA. *Dirigido por...*nº 290. Especial cine de terror. Dirigido por, s.l. Mayo 2000. pág. 76

apartado anterior, al tratar el *Modo de Representación Clásico*, la natural tendencia de éste a dividir a los personajes en positivos y negativos, ahora añadimos que es seguramente en el cine de terror -y tal vez también en el género aventurero- donde se lleva esta premisa a su máxima expresión. En este film, Drácula (Bela Lugosi), representa el mal en estado puro con la misma naturalidad con que Van Helsing (Edward Van Sloan) representa el bien. La trama en este film mostrará de qué modo Drácula amenaza a los personajes positivos, representando todos ellos en conjunto una abstracción del “bien” tal y como se entendía éste en la época. Desde un punto de vista conservador -la familia, el amor heterosexual y en definitiva, una sociedad esencialmente buena- con la destrucción final del vampiro vuelve el orden transitoriamente alterado.



Dracula, Tod Browning, 1931

Esta separación radical de opuestos -Bien/Mal- que, repetimos, es característica del periodo, se proyecta desde el nivel argumental al resto de aspectos del film: la puesta en escena y la estética.

¿De qué modo la puesta en escena en *Drácula* subraya esta polaridad conceptual? El director Tod Browning³⁰ recurre a dos artificios que se van a convertir en precepto del terror clásico.

Todas las apariciones de Drácula en este film están rodadas de tal manera que evidencien el carácter intrusivo del personaje, es decir, una vez se ha dejado claro qué personajes representan el bien y cuáles representan el mal, la puesta en escena se planifica de tal modo que quede subrayada la intrusión del mal/caos dentro del territorio del bien/orden -Renfield entra en el castillo del vampiro y éste aparece sorprendiéndole, en lo alto de una escalera, momento subrayado por un plano general donde el espectador ve aproximarse a Drácula desde el fondo de la imagen hacia el visitante situado en primer término sin que éste lo advierta. En otro momento un grupo de personajes discuten en un salón sobre la existencia de los vampiros y de repente Drácula irrumpe en la estancia- destacando de este modo su carácter amenazador del orden establecido.

46



Dracula, Tod Browning, 1931

³⁰ Primer director al que se podría aplicar la categoría de “especialista en el género terrorífico” al igual que a Terence Fisher o a los muy posteriores Wes Craven o John Carpenter, dado que es a este género al que dedica el grueso de su obra.

El segundo procedimiento consiste en dotar al personaje de Drácula de una serie de atributos -aspecto físico, gestos, dicción, actitudes- que muestren inmediatamente su carácter de personaje extraño -identificándose extrañeza con maldad- pero no sólo esto, para subrayar la maldad del personaje se suele rodear a éste de toda clase de elementos negativos o desagradables que conducen al espectador en esa dirección: telarañas, murciélagos, calaveras, ataúdes, cementerios,...



Dracula, Tod Browning, 1931

La dicotomía Bien/Mal se manifiesta también en la escenografía de una forma muy evidente. A los ambientes identificados con el Mal/Drácula se les adjudica un tratamiento escenográfico propio del imaginario romántico: castillos ruinosos donde reinan las sombras, paisajes nocturnos de naturaleza salvaje y amenazadora, criptas abisales pobladas por animales repugnantes, mientras que los lugares poblados por los personajes identificados con el Bien son materializados según el buen gusto burgués e incluso aristocrático: casas señoriales decoradas con gran exquisitez y perfectamente iluminadas, teatros, paisajes urbanos de zonas de lujo, ...



Dracula, Tod Browning, 1931

La escenografía del film de terror clásico adoptaría la estética romántica a través de la influencia expresionista que traerían consigo los artistas alemanes que emigraron a América entre finales de los 20 e inicios de los 30, como ya dijimos, pero la influencia recibida no sería la del *caligarisimo* -decorados planos que remiten a la bidimensionalidad y no ocultan su artificio-, desde los presupuestos clásicos de ocultación de la producción, evitando a toda costa el distanciamiento del espectador, no hubiera sido admisible.

Tampoco sería la estética propuesta por Murnau con su *Nosferatu* -estilización de escenarios naturales a través de la fotografía y la composición-. Esta vertiente no prosperaría por el motivo evidente de que el film clásico de terror es un film rodado en estudio.

La vertiente que se adoptaría sería la abierta por films como *El Golem* (*Der Golem. Wie er in die Welt Kam*, Paul Wegener, 1920) o *El hombre de las figuras de cera* (*Das Wachsfigurenkabinett*, Paul Leni, 1924), es decir, un tratamiento tridimensional del decorado, estilizado y no naturalista con inspiración romántica, donde la arquitectura tiene un papel simbólico y las sombras un papel expresivo determinante.

Hemos señalado en anteriores capítulos los aspectos que definen y diferencian el cine de terror de otros géneros, pero dentro de éste también pueden hacerse distinciones.

Los distintos temas encuadrables en el marco de *lo terrorífico* dividen al género en diferentes apartados: los llamados *subgéneros*, cada uno de ellos con una estética diferenciada y con unos personajes y situaciones perfectamente reconocibles.

Cada uno de estos *subgéneros* se basa en una determinada “figura monstruosa” y así va a ser durante todo el periodo clásico; así, existen películas de terror en su vertiente vampiros, hombres lobo, zombies, fantasmas, casas embrujadas,...

De esta manera, a la inaugural figura del “Rey de los vampiros” se irían añadiendo de forma progresiva una completísima galería de personajes: *Frankenstein* (*Frankenstein*, James Whale, 1931), *La novia de Frankenstein* (*The bride of Frankenstein*, James Whale, 1935), *La momia* (*The Mummy*, Karl Freund, 1932), *El lobo humano* (*Werewolf of London*, Stuart Walker, 1935) entre otras muchas criaturas infernales que sembrarían el vasto y fértil terreno del terror Universal, adquiriendo el “monstruo” un estatus visual que por sí mismo permitiría la rápida identificación genérica.

De todos ellos, son los dos films de James Whale sobre la criatura de Frankenstein las obras más acabadas y conseguidas de la Universal, ninguno basado directamente en la obra de Mary Shelley. Al igual que ocurría con el film de Browning, se trataba -sobre todo el primero- de adaptaciones directas de una obra teatral, en este caso de Peggy Webling y John L. Balderston.

Diremos en principio que todos los rasgos estéticos, argumentales y narrativos anteriormente expuestos al comentar el film *Drácula* son válidos para estos dos films, con la salvedad de que en estos últimos todos estos elementos están formulados de un modo mucho más convincente.

Así pues, en *Frankenstein*, aunque asistimos a la clásica diferenciación escenográfica entre lugares positivos y lugares negativos que será en adelante marca de fábrica de las producciones de la compañía, se observa mayor convicción y menor discrepancia estética entre los distintos ambientes, sin que esta armonía visual dificulte la expresión de los conceptos que se pretenden transmitir.

También se pueden apreciar sin dificultad la gran cantidad de influencias de films expresionistas en escenas muy concretas de la película, sin que ello rompa la unidad de una obra que se recuerda estética y argumentalmente muy homogénea.

Aún así el primer *Frankenstein* de James Whale adquiere su verdadera dimensión cuando se visiona junto a su secuela, la mucho más perfecta *La novia de Frankenstein* (*The bride of Frankenstein*, James Whale, 1935).



Frankenstein, James Whale, 1931.

Este film que suele considerarse como el más representativo del estilo de la Universal y contiene, al margen de otros muchos méritos de sobra conocidos, dos particularidades que en relación con el objetivo de este trabajo no se pueden dejar de comentar.

Hemos dicho que una de las características del film clásico es la precipitación del espectador en el interior de la diégesis, evitando en todo momento -y por todos los medios posibles- que éste sea consciente de estar asistiendo a una representación. Pues bien, de forma nada tímida, el realizador James Whale introduce en el prólogo de su película a la propia autora del libro en que se basa el film -Mary Shelley-, reproduciendo la conocida anécdota de la gestación del libro durante el verano de 1816 en villa Diodati. Será pues la propia autora quién se encargara, por requerimiento de otros dos personajes -Lord Byron y Percy B. Shelley- de conducirnos al interior de la

diégesis generándose así un interesante efecto de “cajas chinas”, insólito para la época que además se acrecienta por el hecho de ser la misma actriz -Elsa Lanchester- que interpreta a la escritora, quien encarnará a la novia del título sin que este detalle se intente disimular.



Bride of Frankenstein, James Whale, 1935

El segundo aspecto que subrayaremos se produce durante la escena de la creación de la criatura.

Uno de los aspectos más destacables de las vanguardias fílmicas consiste -en clara oposición a los intereses del film clásico- en evidenciar el dispositivo fílmico. Esto se consigue por diferentes operaciones, una de ellas es recurrir a un montaje analítico que rompa la habitual fluidez clásica acompañándolo de encuadres filmados desde puntos de vista extremos -picados, contrapicados-. Esta es por ejemplo una de las características de los films producidos por la vanguardia rusa de los años 20, pues este es precisamente el recurso que utiliza Whale en esta secuencia, pero además combinándolo con los característicos efectos de contraste lumínico heredados del

expresionismo alemán y consiguiendo además que dicha escena no suponga una ruptura de tono en el conjunto.

Es destacable que estos procedimientos tan insólitos -para un producto de su tiempo- aparezcan en compañía de otros considerados característicos del clasicismo y que prácticamente se ensayan en este film, por ejemplo, el concepto de fondo musical cinematográfico clásico, entendido como una música que tiende a “comentar” la acción que se desarrolla. Esta música es extradiegética, es decir, su fuente de emisión no aparece dentro del film. Este procedimiento, en su formato más clásico, tiende a adjudicar a cada personaje un “leit motiv” sonoro que le acompaña en cada aparición, como ocurre en este film. La banda sonora del film clásico está además producida de tal modo que solamente con escuchar unos pocos compases, aunque no vayan estos acompañados de sus imágenes correspondientes, se pueda identificar fácilmente el género cinematográfico al que pertenecen.

52

Esta convivencia de elementos clásicos y vanguardistas en extraña pero perfecta armonía dentro de un mismo film es lo que hace de *La novia de Frankenstein* uno de los ejemplos de terror clásico que exhibiendo sus propuestas agotando sus posibilidades llega a nuestros días conservando intacto su interés.



Estreno de *Bride of Frankenstein*, 22 de abril de 1935



Frankenstein, James Whale, 1931

Se ha intentado durante este apartado señalar los más importantes elementos que contribuyeron a robustecer y personalizar las propuestas de la Universal dotándolas durante el periodo clásico de una gran entidad genérica.

Este tipo de producto sería el que, en periodos posteriores, se tomaría como referencia de *terror clásico* tanto para mimetizarlo como para ofrecer variantes, matizar la propuesta o directamente impugnarla.

Como anteriormente se ha dicho, el cine terrorífico de la Universal fue decayendo en calidad a lo largo de la década de los años 40 en virtud de la incapacidad de guionistas y realizadores para adaptar sus propuestas a los nuevos tiempos, limitándose a la repetición seriada de los mismos argumentos y personajes que brillaron con luz propia durante la década anterior. Sin embargo, mientras los personajes clásicos agonizaban, en el seno de otra compañía -la RKO- se producirían una serie de films que, de la mano de su productor Val Lewton y del director Jacques Tourneur, harían avanzar un paso de gigante al género que nos ocupa.

Comentaremos ahora el que consideramos como el más importante de estos films, siempre desde el punto de vista de los objetivos de nuestro estudio: *La mujer pantera* (*Cat people*, Jacques Tourneur, 1942).

2.4. Val Lewton y Jacques Tourneur, el terror se hace cotidiano

“Ellos piensan que yo voy a hacer la típica película de terror que logra una buena recaudación y que luego es olvidada, pero yo voy a engañarlos...voy a hacer la clase de películas de terror que a mí me gustan.”

Val Lewton a Dewitt Bodeen

“Val era un tipo maravilloso. (...) Era un soñador y un idealista. Yo soy un realista. (...) Yo le hacía bajar y él me hacía subir. Eso estaba bien.”

Jacques Tourneur sobre Val Lewton

Durante ocho años, Val Lewton (1904-1951) fue consultor de guiones de David O'Selznick en la RKO, pero a principios de la década de los 40 se pone a disposición de Charles Koerner -jefe de producción de la compañía- para realizar una serie de films de terror de bajo presupuesto -un total de nueve- distribuyéndose la dirección de estos films entre tres directores: Jacques Tourneur, Robert Wise y Mark Robson.

Lewton fue absolutamente fiel a su deseo de producir films totalmente diferentes de los que en los años 30 producía la Universal, pero no renunció a dotar a sus productos de un carácter homogéneo y reconocible a primera vista, tal como hizo Carl Laemmle en la década anterior.

En una entrevista concedida al periódico Los Ángeles Times en 1945, Lewton hacía la siguiente declaración: *“Nuestra fórmula es muy sencilla, una historia de amor, tres escenas de terror más sugerido que mostrado y sólo una verdaderamente aterradora. Fundido en negro. Todo ello en menos de setenta minutos”*.

Esta “receta” que propone Lewton es aplicable a todos sus films desde el primero de ellos *La mujer pantera* (*Cat people*, Jacques Tourneur, 1942) hasta el último *Bedlam* (Mark Robson, 1946) pasando por *Yo anduve con un zombie* (*I walked with a zombie*, Jacques Tourneur, 1943). Al seguir el mismo estándar en todos ellos, se garantiza que todos estos films posean entre sí -aunque estén ambientados en diferentes épocas y

pertenezcan a diferentes ramas subgenéricas- lo que podríamos denominar como un cierto *parecido de familia*.

El primero de ellos *La mujer pantera*, se estrenó el día de navidad de 1942, en plena guerra mundial, prácticamente un año después de la entrada de EEUU en el conflicto.³¹

La película narra la historia de Oliver, un joven que conoce en el zoo de New York a una extraña y solitaria chica que siempre acude a ver la jaula de la pantera. Poco después Irina -que así se llama la joven- le confiesa que ella misma está aquejada por una maldición y que a merced de ésta, en ocasiones, se transforma en pantera. Tiempo después, la pareja contrae matrimonio, pero ella se resiste a consumarlo. El carácter de Irina poco a poco se va enturbiando a raíz de sus celos hacia Alice, una compañera de trabajo de Oliver, a la que comienza a perseguir y acosar hasta que finalmente cae abatida por las balas de la policía frente a la jaula de la pantera, sin que quede claro si realmente era presa de una maldición o padecía una grave enfermedad mental.

Esto es básicamente lo que cuenta el film durante apenas 73 minutos.



Cat People, Jacques Tourneur, 1942

³¹ El 8 de diciembre de 1941, un día después del ataque de Pearl Harbour, EEUU declara la guerra a Japón.

Lo primero que llama la atención en la película es que se produce un cambio radical de ambientes en los que sucede la historia “terrorífica” con respecto a los films de Universal. Si en aquellos todo sucedía generalmente en una ambientación centroeuropea de opereta decimonónica, aquí la acción se traslada a una época rigurosamente contemporánea y además a un ambiente urbano. Se abandona por tanto el decorado de ascendencia estética romántico-expresionista, por otro marcadamente naturalista, bañado, eso sí, por las habituales sombras que acompañan siempre al género, dotando al film de una atmósfera inquietante y absolutamente novedosa, muy cercana por cierto a la del cine negro, en boga en aquel momento.

Las novedades no terminan aquí y afectan también al tratamiento de los personajes. Mientras en el modelo de la Universal todo eran certezas y eran ordenados en torno a la polaridad Bien/Mal, en el film de Tourneur los personajes están impregnados de ambigüedad, no sabremos nunca qué le ocurría realmente a la protagonista ¿era realmente una mujer pantera o sufría un trastorno mental? Dejando esta cuestión sin respuesta y llevando su película al terreno de la sugerencia Tourneur/Lewton trascienden el cine de terror para llegar a “lo fantástico” ya que la pregunta se puede formular de otro modo: ¿tiene todo el suceso una explicación racional o por el contrario existen realmente en nuestro mundo contemporáneo fuerzas maléficas sobrenaturales capaces de provocar los sucesos que Irina afirma?

También resulta sintomático el hecho de que la película no esté basada en una novela, cosa común en periodos anteriores como ya quedó dicho. Esta ausencia de base literaria es lo que añade al film un plus de novedad. No da la impresión en ningún momento de estar copiándose o ilustrándose un texto.

Y esa frescura llega al tratamiento de la puesta en escena, tal como afirma Carlos Losilla en este film: “no sólo se introdujo en la estructura arquetípica del código ciertas figuras ignoradas hasta entonces, sino que además se dotó a la puesta en escena de nuevos mecanismos, estrategias renovadas que aún hoy nos parecen sorprendentemente modernas y atrevidas”³²

Con todo ello *La mujer pantera* queda como un importante eslabón en la cadena que nos conduce, dentro del género terrorífico, desde lo primitivo a la vanguardia, sobre todo en lo que se refiere a la superación de la rigidez temática clásica tanto como en la

³² LOSILLA, (1993) Op. Cit. pág. 105-106

utilización de escenarios y personajes cotidianos en el desarrollo de una trama terrorífica.

Aun así, antes de llegar a la vanguardia de los sesenta, tenemos que comentar dos propuestas que dentro del cine de terror comienzan a finales de los años cincuenta para adentrarse en la siguiente década. Nos referimos a los films producidos en el seno de la productora británica Hammer Films con el director Terence Fisher a la cabeza y las películas que, basándose en textos de E.A. Poe, realizó el director Roger Corman para la productora americana AIP.

2.5. Terence Fisher y la Hammer Films, el monstruo visto desde el realismo

“No soy un fanático del campo/contracampo en lo concerniente a las secuencias que reúnen al héroe y al monstruo. Me gusta al contrario, reunirlos en el mismo plano (...) Considero que los personajes normales y los “monstruos” deben evolucionar en el mismo universo”.

Terence Fisher a Michael Caen

57

Mientras en EEUU durante la década de los 50 el interés por los films terroríficos decaía rápidamente en beneficio de la Ciencia-Ficción, al otro lado del Atlántico, en Gran Bretaña dos modestos productores: James Carreras y Anthony Hinds decidían refundar una pequeña compañía cinematográfica propiedad del padre de éste último: la Hammer Films.

Dedicada también en gran medida a la producción de films de ciencia-ficción, decidieron probar suerte en 1957 con un film de terror: *La maldición de Frankenstein* (*The curse of Frankenstein*, Terence Fisher, 1957). El éxito inesperado de la propuesta³³ animó a la productora a comprar a la compañía Universal los derechos de sus clásicos del terror de los años 30.

Esta operación de revisión de los clásicos del terror, en lugar de aprovechar la vía abierta por el equipo Lewton/Tourneur en el seno de la RKO para conducir el terror cinematográfico hacia terrenos más cotidianos, puede parecer a simple vista una propuesta conservadora, pero nada más lejos de la realidad ya que la operación que se

³³ Con un coste total de 270.000 dólares de la época recaudó 8.000.000.

proponía la Hammer no era ni mimética ni continuista, sino una revisión total del género que afectará a todos sus elementos, desde el argumento a la puesta en escena, desde la escenografía al tratamiento de la figura del monstruo clásico, que se verá sometida a un radical proceso renovador a lo largo de los casi veinte años que la compañía estuvo en activo (1957-1975).

La Hammer también disponía de un nutrido grupo de competentes técnicos y artistas que garantizaban el reconocimiento inmediato de sus productos: actores muy conocidos como Christopher Lee y Peter Cushing, que film tras film se intercambian sus papeles de héroe y malvado, acompañados de un largo elenco de secundarios entre los que destacan: Valerie Gaunt, Melissa Stribling, John Van Eyssen, Michael Gough, entre otros muchos que compondrían la renovación del Star-System terrorífico, esta vez en versión británica.



Boris Karlov, 1931



Christopher Lee, 1957

Para llevar a cabo la renovación visual del aspecto externo de las criaturas y monstruos, se buscaron maquilladores a la altura del empeño. Si en la Universal se recurrió a un hombre de la valía de Jack Pierce, creador de la imagen canónica de los monstruos clásicos en el cine, los responsables ahora de la puesta al día de éstos serían dos: Phil Leakey y Roy Ashton, a lo largo de sus prolongadas carreras en el estudio Leakey y Ashton optaron -en perfecta armonía con el resto de departamentos responsables del acabado visual de los films- por dotar a las criaturas de un aspecto

más realista. Basta para ello comparar la caracterización del monstruo de Frankenstein de los años 30 de Karloff/Pierce -magnífica en sí misma- pero poco apegada a la realidad, con la exhibida por Christopher Lee en el primer Frankenstein de la Hammer, planteada de un modo más naturalista y cercana a la narración original, reduciendo al personaje a un puro costurón de caminar trastabillante.

En cuanto a los guiones de la Hammer, podemos decir que una de las premisas principales de la compañía es también *el realismo*, entendido éste como un acercamiento a los personajes e historias, haciendo especial hincapié en los aspectos sociales e implicaciones sexuales. Además y con carácter general, se recurre de forma más directa a la fuente literaria original, no para seguir el argumento al pie de la letra, sino para captar la esencia misma de la obra. En definitiva se abordan los temas de siempre con un mayor atrevimiento que en propuestas anteriores, debido sin duda a la menor incidencia de la censura así como a la voluntad del estudio de dirigirse a un público joven, que era quien mayoritariamente llenaba los cines en los años 50.

Según explica Juan Antonio Molina Foix. *“En la década de los 50 se calculaba que un 70% del público que abarrotaba los cines era de edades comprendidas entre 12 y 25 años. Esta audiencia joven, ávida de emociones viscerales, determinó en gran parte el importante giro emprendido por Hammer en relación con el cine de terror que se hacía hasta entonces, fuertemente imbuido de las esencias del expresionismo alemán y más proclive a las veladas sugerencias y a la creación de atmósferas levemente inquietantes que a la violencia explícita y a la abierta sexualidad que el nuevo público reclamaba, y que pronto se convertirían en exigencias insoslayables del género”*³⁴

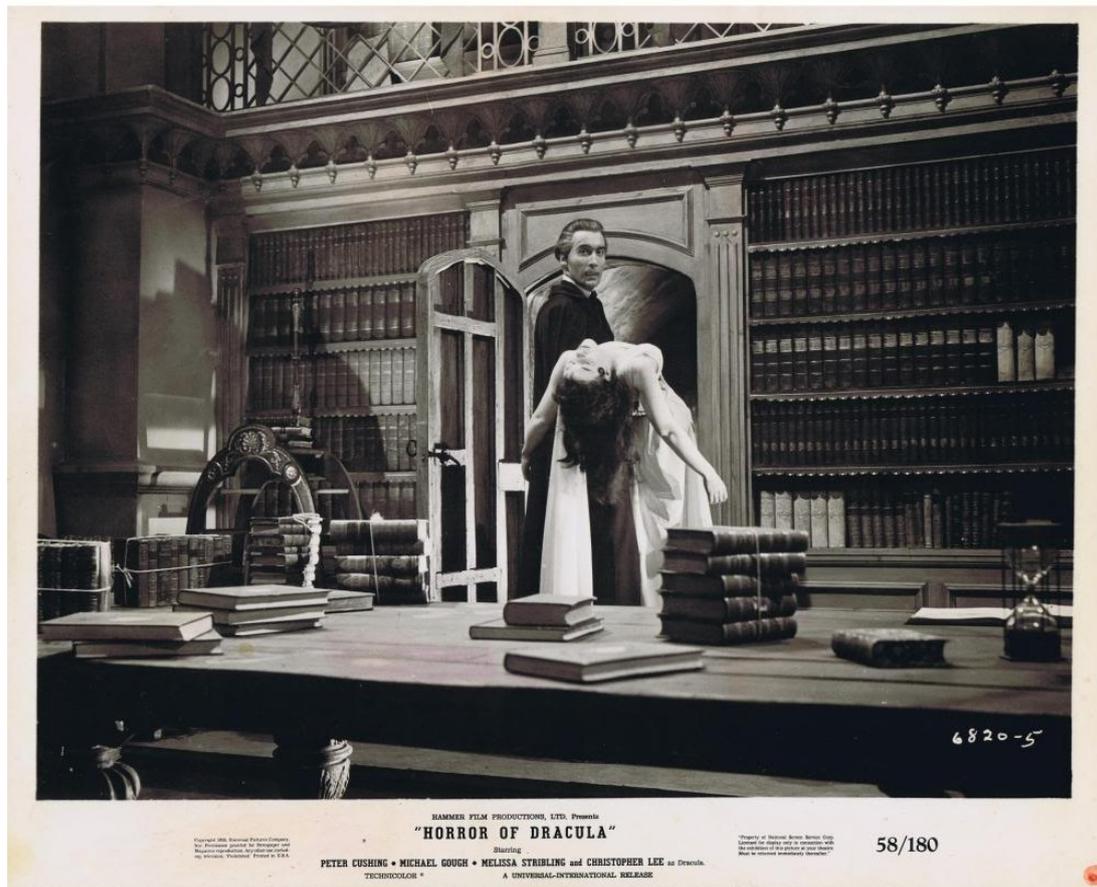
Esta labor de remodelación de los mitos terroríficos de la novela decimonónica, en su nueva traslación a la pantalla, la llevarían a cabo principalmente Jimmy Sangster, que realizó no sólo los guiones de las adaptaciones de los personajes clásicos -Drácula, Frankenstein y La Momia- sino también de multitud de novelas góticas mucho menos conocidas, y otro guionista: John Elder, seudónimo bajo el que se esconde el copropietario de la Hammer, Anthony Hinds.

Por lo que respecta a la fotografía las producciones Hammer dieron un auténtico paso de gigante respecto a periodos anteriores, teniendo como principales artífices en la dirección de fotografía a Jack Asher y Arthur Grant. El estudio decidió usar el color y

³⁴ MOLINA FOIX, Juan Antonio. VVAA. *Nosferatu, revista de cine. n° 6*. Terence Fisher y Hammer films: una herencia de miedo. Ayuntamiento de San Sebastian. Abril 1991. pág.6

la pantalla ancha en todas sus producciones -considerados tanto uno como otro tabú en el cine de terror hasta la fecha-, la nueva estética no se limitaba exclusivamente a usar el color sin más, sino que se dotó a este procedimiento de un uso dramático, contribuyendo a resaltar en el decorado zonas donde se quiere dirigir la atención del espectador, por ejemplo, diseñando un decorado con un color general ceniciento, neutro, mortecino donde de forma inusitada aparece un toque de color vivo: azul, rojo o verde, o -en verdadero alarde expresivo- utilizando el color para diferenciar el estamento social del lugar o zona urbana representada: colores ocres y apagados para los bajos fondos, las tabernas y funerarias y mucho más claros, vivos y luminosos para los espacios reservados a las clases altas: lujosos salones, teatros, ...

60



El uso novedoso del color se complementa con el característico e inconfundible tratamiento escenográfico de la Hammer, debido principalmente a Bernard Robinson, que logró definir un estilo de decorado que pretendía jugar la baza del realismo para alejarse de la tradición expresionista. Como dice Javier Hernández Ruiz: *"El diseño de producción de la Hammer mantuvo la inspiración romántica y la función expresiva del*

contraste lumínico -el papel premonitorio de las sombras-, pero sus escenografías son más naturalistas que las muy estilizadas de la Universal³⁵

Por otra parte, frente a la tendencia de la Universal al rodaje en estudio, la Hammer, sin renunciar a ello, lo combinó con decorados naturales cuidadosamente escogidos y mezclados, según el caso, con cicloramas o elaborados Matte-prints, todo ello con la intención de lograr un aspecto visual tan estilizado como alejado de la norma habitual. Por lo que hace referencia a los interiores, destaca en ellos su acusadísima tridimensionalidad, ayudándose de la luz -y las sombras- para delimitar en ellos varios planos que se van alejando progresivamente del espectador, dándoles así un aspecto verdaderamente tridimensional, desde donde cualquier esquina o rincón arquitectónico delimitado por luces y sombras y matizado por el color, se convierte en un microespacio siniestro dentro de la totalidad desde donde puede emerger la amenaza más inesperada.

En el terreno del decorado resulta verdaderamente interesante comparar la concepción que se tenía de éste en la época de la Universal con la propuesta que en su día ofreció la Hammer. No se trata de una cuestión valorativa, tanto en una época como en la otra podemos encontrar ejemplos brillantes y mediocres, se trata simplemente de verificar la forma en que se entendió la escenografía siniestra en distintos momentos y latitudes. Mientras en la Universal, para remarcar la maldad de los personajes siniestros, es condición indispensable rodearlos de atributos desagradables, lo cual lleva a dotar a las ambientaciones de estos films de un aspecto cercano al cuento de hadas, en la Hammer se juega con la complicidad del espectador, se da por supuesto que éste ya conoce a los personajes y sus características y, por tanto, no se suele recurrir a subrayados innecesarios.

Por otra parte, es de notar el mayor grado de interacción de los personajes de los films británicos con los objetos y escenarios que el que se observa en sus homólogos americanos que conciben todavía el decorado de un modo similar a como lo hacía el teatro clásico: el decorado sirve para ambientar la acción.

Todo este modo de reescribir lo clásico, de volver a decir lo ya dicho pero de otro modo, no debe verse únicamente como una operación comercial para seguir obteniendo rentabilidad de un producto que parecía obsoleto adaptándolo a los gustos

³⁵ HERNANDEZ RUIZ, Javier. VVAA. *Dirigido por..., n° 334*. Especial Hammer. Dirigido por... Ed. Barcelona .Mayo. 2004. pág. 179

de los nuevos espectadores, más bien debemos ver en ello la confianza de sus autores en su propia subjetividad a la hora de volver a re-contar las historias que pretenden: el público ya ha leído las novelas en que se basan los films que se van a adaptar, también han visto en numerosas ocasiones las anteriores versiones cinematográficas basadas en esas novelas, conocen pues perfectamente las peripecias argumentales de esas historias, por tanto el interés de la operación está en el punto de vista novedoso que pueda adoptar el narrador, es decir, en la subjetividad que éste sea capaz de arrojar sobre la historia mil veces contada.

La Hammer contó con muchos directores en su nómina, todos ellos solventes, obteniendo resultados más o menos interesantes según la calidad del guión que llegaba a sus manos y según su nivel de implicación en el proyecto, pero de esos directores ninguno es comparable a Terence Fisher, verdadera estrella de la compañía detrás de las cámaras, que supo llevar los nuevos conceptos sobre el terror de la Hammer a su máxima expresión.



Horror of Dracula, Terence Fisher, 1958

A lo largo de la veintena de films que dentro de su filmografía dedicó al cine de terror, T. Fisher (1904-1980) añadió a las novedades introducidas por la compañía una serie de elementos que multiplicarían las prestaciones de estos productos, básicamente su propuesta podría resumirse en dos conceptos fundamentales:

1. La aportación de un punto de vista irónico y muy crítico sobre las bases literarias de sus films, tal como afirma Jesús Angulo: *“la mayor parte de sus films nos sitúan en la Inglaterra victoriana, una época en la que hay un mundo en quiebra (la vieja nobleza que ve como sus prebendas se le escurren de entre los dedos) y otro que emerge (la burguesía, cargada de racionalismo). Para Fisher no hay buenos y malos en esa lucha. Ninguno de los contendientes sale bien parado”*.³⁶

El objetivo es dotar al monstruo de implicaciones sociales -característica fundamental de Terence Fisher-, lo cual puede entenderse como un intento de humanización de la figura monstruosa. Desde este enfoque, el personaje de Drácula con todo su componente erótico, sirve para mostrar la represión sexual en el Londres victoriano, y por otra parte el doctor Frankenstein y su criatura se utilizan para mostrar las agudas diferencias de clase en el siglo XIX. Al contrario de los films de los años 30, Fisher pone el acento en el personaje del creador -Víctor Frankenstein- no en la criatura. Con el personaje del barón asistimos a un experimento narrativo que por aquellos tiempos debió ser toda una novedad consistente en dotar al personaje protagonista -con quien debe identificarse la audiencia desde un planteamiento clásico- de rasgos verdaderamente antipáticos e inmorales: amparándose en la respetabilidad de su posición, el barón utiliza a los que le rodean como auténticas cobayas humanas.

2. La elegancia de la puesta en escena: el uso de travellings y panorámicas que no tienen como objeto revelar la majestuosidad del decorado, sino relacionar héroe y monstruo en el mismo plano, tal y como explica el propio Fisher en la cita que abre este apartado, oponiéndose de este modo al procedimiento clásico hollywoodiense de subrayar, mediante la sintaxis filmica, la polaridad con que estaban concebidos los personajes. Evidentemente, dado que en el nuevo

³⁶ ANGULO, Jesús. VVAA. *Nosferatu, revista de cine*. n° 6. Terence Fisher y Hammer Films: una herencia de miedo. Ayuntamiento de San Sebastian. Abril 1991. pág. 27

tratamiento de la Hammer, desde la misma concepción del guión, se evitaba cuidadosamente todo tratamiento maniqueo, una puesta en escena que mimetizara la propuesta de Universal no tendría sentido por la discrepancia que generaría con su planteamiento desde el punto de vista del guión; pero también el uso de la profundidad de campo, que relaciona en una misma imagen a los personajes y objetos con el decorado, entre otros procedimientos.



Horror of Dracula, Terence Fisher, 1958

T. Fisher realizó dos series fundamentales: la de Frankenstein, que inició en 1957 y que consta de cinco films y la dedicada al personaje de Drácula, que inició en 1958 y a la que dedicó 3 films; además revisitó la práctica totalidad de mitos clásicos -La Momia, el Hombre Lobo, el Fantasma de la Opera, ...- todos ellos abordados desde los presupuestos anteriormente descritos.

El trabajo de Fisher -y la producción Hammer en general- comienza a finales de la década de los 50, se desarrolla a lo largo de los 60 y concluye en el primer lustro de los 70, por tanto su discurso revisionista y renovador, con las características comentadas anteriormente -punto de vista irónico con respecto a la historia narrada, puesta en escena dinámica olvidando la herencia teatral, complicidad con el espectador, ambientación realista, ...- apuntarían hacia la vanguardia -nos situaría a las mismas puertas de ella- al mismo tiempo que desarrollaría su discurso paralelamente a esta.

Pero antes de abordar la influencia de las vanguardias cinematográficas de los años sesenta sobre el cine de terror y como conclusión de esta primera parte, cuyo objetivo es recorrer la historia del cine de terror desde los inicios del cine hasta la llegada de los nuevos cines, nos queda comentar un último e importante fenómeno. Se trata de los films que en torno a la obra de Edgar Allan Poe realizó Roger Corman en EE.UU. en el mismo momento en que Terence Fisher llevaba a cabo su renovación de los mitos clásicos en Inglaterra.³⁷

2.6. Roger Corman/Edgar Allan Poe: la desaparición del monstruo en el cine de terror

“¿De donde vamos a sacar un monstruo?... en La caída de la casa Usher... ¡la casa es el monstruo! ¿Te das cuenta? ¡Es la casa!”

Roger Corman a Samuel Z. Arkoff

De las múltiples actividades desarrolladas por Roger Corman, desde que en 1954 comenzara su andadura en la industria cinematográfica, la más recordada es el ciclo de films que realizó sobre la obra de Edgar Allan Poe: un conjunto de 7 films rodados todos ellos durante el primer lustro de la década de los 60.

Todos estos films fueron producidos por la compañía American International Pictures, compañía fundada en 1956 por James H. Nicholson y Samuel Z. Arkoff, que se decidieron a financiar estos films a raíz del éxito que en aquel momento estaban teniendo las producciones de la británica Hammer.

Una de las cuestiones que llaman poderosamente la atención al revisar la obra de R. Corman basada en textos de Poe, es comprobar que los textos escogidos para su adaptación son precisamente los que más problemas pueden causar en su traslación cinematográfica.

Cualquier lector de Poe sabe que la mayoría de relatos del escritor de Boston son escasamente narrativos, contienen poca peripecia argumental y consisten más bien en describir las evoluciones psicológicas de un personaje concreto puesto en una situación determinada, generalmente muy angustiosa. Partiendo de esta premisa inicial, cada uno

³⁷ Ambos acontecimientos coinciden por cierto, con la eclosión de la *nouvelle vague* a principios de los años sesenta, punto de partida de las *nuevas vanguardias cinematográficas*, como ya sabemos.

de los relatos del autor de “Berenice” se acerca o se aleja de ella en mayor o menor grado.

Para ejemplificar lo anteriormente expuesto podríamos decir que *El entierro prematuro*, representaría en alto grado un escaso nivel de narrativa. El relato se reduce a una mera crónica de casos reales de enterramientos en vida narrados de forma casi notarial, seguido en sus últimas páginas de un relato personal del protagonista relacionado con lo expuesto anteriormente. En el extremo contrario podríamos situar *Los crímenes de la rue Morgue* que, teniendo como centro de su asunto argumental una investigación policiaca que implica a un gran número de personajes, sería más susceptible de ser adaptado cinematográficamente, como efectivamente así ocurrió en diversas ocasiones, aunque ninguna de esas adaptaciones sería llevada a cabo por Roger Corman. Los relatos que va a elegir para su traslación a la pantalla son los menos narrativos y, para hacerlo, recurrirá a una curiosa estrategia repetida film tras film.



The raven, Roger Corman, 1964

En primer lugar, se elige como marco donde se va a desarrollar la acción un lugar extraño y siniestro -generalmente una mansión o castillo decadente-. Ese lugar, así como los habitantes que moran en él, será portador de algún misterio que se relaciona

con el tema central del relato en que se basa. A partir de esta premisa, un personaje procedente del exterior -un exterior que, a falta de más datos, se presume racional y mesurado-, totalmente ajeno al misterio que se plantea en el interior, se introducirá en él y tratará de desentrañar ese misterio. Con la resolución de este concluye el film.

Carlos Losilla destaca la importancia de estos films en la evolución del género: *“Primero, refleja un cambio de dirección trascendental en la historia del cine de terror. Segundo, fundamenta ese giro en la desaparición del monstruo como figura terrorífica por excelencia. Tercero, traslada las fuentes del horror al contexto, promueve la inquietud desde una perspectiva más interiorizada”*³⁸

Los datos que aporta Carlos Losilla son fundamentales para comprender el paso adelante dado por Corman con estos films y que están, además, íntimamente relacionados. Para comprenderlo es necesario entender el sentido de la cita de R. Corman que abre este apartado.

La obra de Poe representa la irrupción de la modernidad en la narración terrorífica, materializada en el abandono progresivo de la influencia romántica para llevar lo terrorífico a terrenos más cotidianos, dejando además de lado la presencia de elementos sobrenaturales y desplazando así los elementos inquietantes a la psicología de los protagonistas.



The Pit and the pendulum, Roger Corman, 1961

³⁸ LOSILLA, Carlos. VVAA. *Dirigido por...nº 291*. Dirigido por...Ed. Barcelona. Junio 2000. pág.62.

R. Corman adoptará todas estas premisas, pero mantendrá la influencia romántica en los decorados y ambientes; el paso de trasladar el terror definitivamente a ambientes urbanos contemporáneos será dado inmediatamente por las propuestas vanguardistas con el precedente, del film *La mujer pantera* realizado por el tándem Lewton/Tourneur.

Retomando el tema de la íntima relación en los films de Corman entre la desaparición del monstruo y el consecuente desplazamiento de las fuentes del horror al contexto, como apuntaba Carlos Losilla, añadiremos que esta operación lleva aparejada el subrayado de la función del decorado, convertido ahora prácticamente en un personaje más. Con ello adquieren pleno sentido las declaraciones de R. Corman al principio de este apartado. Más laberíntico que nunca antes en el cine terrorífico, el decorado en los films de Corman/Poe parece expandirse en todas direcciones: hacia dentro, hacia los lados, arriba y abajo, en cualquier lugar puede estar situada la amenaza y en algunos momentos, normalmente al inicio de una escena, el espectador debe buscar cuál es el lugar donde debe centrarse su interés. En estos films la atmósfera es absolutamente fundamental.

Por otra parte, la desaparición de la figura del monstruo como elemento desencadenante del terror tiene otra consecuencia en el cine de Corman: el desplazamiento de las fuentes desencadenantes de la angustia a la psicología de los personajes, todo lo extraños que se quiera pero absolutamente humanos al fin y al cabo, se presentan en este aspecto como un claro precursor del Norman Bates hitchconiano o de la inquietante Carol, el personaje interpretado por Catherine Deneuve en el film *Repulsión* (*Repulsión*, Roman Polanski, 1965).

Con Roger Corman y su ciclo sobre Poe termina una característica muy acusada en el cine terrorífico desde el periodo clásico: la tendencia hacia la homogeneización de los films; esta palabra -tan repetida durante este Trabajo de Fin de Máster- lleva aparejada toda una serie de conceptos como estandarización, producción industrial, serialización,... que a partir de la irrupción de la vanguardia va a desaparecer por completo, ya que a partir de este momento el cine de terror en sus propuestas más innovadoras dependerá de producciones filmicas mucho más autónomas.



The fall of the house Usher, Roger Corman, 1960

Roger Corman, al igual que la Universal en los años 30, Val Lewton en los 40 y Terence Fisher en los 50 y 60, estará rodeado de un grupo de profesionales excelentes que individualmente ya habían dado muestras de su genio en la creación de atmósferas malsanas. Pero seguramente es R. Corman el autor con el que más sentido tiene hablar de una propuesta profundamente orgánica y homogénea.

El simple hecho de que sea Poe el elemento temático vertebrador de esta serie de films ya presta por sí mismo una armonía al conjunto de la que no goza ningún periodo anterior. Todas las películas, además, están dirigidas por el mismo Corman pero, por otra parte, la presencia del director artístico David Haller en todas y cada una de las entregas garantiza la unidad estética de los films, así como la música de Les Baxter.

Richard Matheson, autor de algunos de los mejores títulos de la narrativa fantástica contemporánea se ocupa del guión de cuatro de los siete films que integran la serie, siendo Charles Beaumont y Robert Towne, los responsables de los tres restantes. En el apartado de la fotografía Floyd Crosby se ocupa de las primeras cinco entregas mientras que Nicholas Roeg y Arthur Grant firman los dos últimos films.

Con esta exposición de los principales rasgos que definen el ciclo de Roger Corman sobre la obra de Edgar Allan Poe concluye la primera parte de este Trabajo de Fin de Máster. En ella hemos pretendido explicar las principales características que definen el cine de terror, así como su evolución desde los albores del cine hasta el momento en que irrumpen los *nuevos cines* de los años sesenta con un sólo objetivo: *definir cuál era el estado del objeto de nuestro estudio -y como se llegó a él- en el momento en que el fenómeno de las segundas vanguardias cinematográficas, los nuevos cines, hacen su aparición en escena.*

SEGUNDA PARTE

3. Los años sesenta, la década que conmovió al mundo

“Desde los años sesenta se han difundido muchos miedos característicos de la sociedad de riesgo: la guerra atómica, el agujero de ozono, el invierno nuclear, la alarma ecológica, etc. Están además, los miedos sociales que aparecen una y otra vez en las estadísticas: el paro, la criminalidad, la inmigración, la delincuencia común y las drogas...”

Carlo Mongardini³⁹

Los años sesenta del siglo pasado representan en nuestra historia reciente el momento en que irrumpen con fuerza algunos de los aspectos que mejor caracterizarán nuestra sociedad contemporánea, -fragmentación del tejido social, acentuada complejidad de fenómenos, causas y consecuencias que impiden una representación clara de la realidad social, aceleración de la velocidad en que se producen los acontecimientos de manera que se dificulta su comprensión y asimilación, ...- todas estas características fueron haciéndose evidentes a medida en que la sociedad mundial fue complejizándose, coincidiendo con un momento en que se ponen en tela de juicio los valores y estamentos que guiaban la sociedad occidental hasta ese mismo instante.

72

El origen de este fenómeno hay que buscarlo en la década anterior. Al término de la II Guerra Mundial, los ciudadanos occidentales parecieron entender que ya se habían hecho demasiados esfuerzos colectivos y que llegaba el momento de pensar en la individualidad. La década de los 50 fue una época conservadora, de conformidad con los valores establecidos, de relajación de los valores éticos y búsqueda enfebrecida de bienes materiales.

Por otra parte, la postguerra conllevó un alto índice de natalidad. Estos futuros jóvenes serían los que se rebelarían contra la sociedad que los vio nacer, quitándose de encima antiguos moldes normativos y atacando los valores fundamentales e instituciones hasta entonces consideradas intocables: la familia, el ejército, la iglesia,... Los años sesenta conllevan sin duda un cambio de mentalidad colectivo.

El fenómeno hippie es una de las manifestaciones más evidentes del desencanto generacional, teniendo como antecedentes a los beatniks californianos de finales de los años cincuenta, planteaban un abandono del entorno urbano para regresar a ambientes naturales para vivir en comunas, cuestionando por tanto el concepto de vida en pareja tradicional y proponiendo una alternativa al orden moral y al rigor de la época.

³⁹ MONGARDINI, Carlo, *Miedo y sociedad*, Madrid, Alianza ed. 2007. pág. 86

Muchos sectores sociales hasta entonces enmudecidos reclamaron sus derechos ante los ojos atónitos de los gobiernos y los sectores más conservadores. Así las calles fueron tomadas por movimientos de emancipación de la mujer, que retomaron el testigo de las antiguas sufragistas, la población negra, homosexuales,... que junto con trabajadores, estudiantes y otros sectores, dan una idea de la amplitud del espectro social que abarcó un fenómeno que tiene como momentos emblemáticos las protestas en oposición a la guerra de Vietnam y, desde luego, el parisino mayo del 68.



Manifestación estudiantil, París, 1968

Las protestas -en forma de multitudinarias manifestaciones- se extendieron rápidamente a las grandes ciudades -París, Londres, California- traspasando fronteras nacionales y llegando a lugares tan lejanos entre sí como Canadá, Italia y Alemania.

Los sesenta fueron en general años de prosperidad económica en los que se abrió paso el Estado del Bienestar con la consecuente mejora del nivel de vida en los países industrializados. De este modo, la sociedad de consumo penetró rápidamente introduciendo nuevos modos de entender el ocio. *Lo joven* se convirtió en un valor en sí mismo y pronto se instauró la cultura de *lo nuevo*, una cultura diseñada por las grandes industrias cuya principal característica consistió -y consiste- en ofrecer un producto atractivo que al cabo de poco tiempo queda obsoleto siendo rápidamente sustituido por otro, dando lugar a un ciclo interminable. Dentro de esta coyuntura podemos entender fenómenos como los Beatles o los Rolling Stones donde cohabitan rebeldía y vanguardia musical con intereses industriales.

Si la década anterior fue mucho más conflictiva en cuanto a relaciones internacionales, los sesenta trajeron consigo -en el polarizado marco de la guerra fría- una coexistencia relativamente pacífica entre los dos bloques -OTAN y Pacto de Varsovia- a pesar de algunas crisis puntuales, pero de gravedad extrema como el fallido intento por parte de EEUU en 1961 de invadir la isla de Cuba, país aliado de la URSS desde el triunfo de la revolución castrista en 1959, o la crisis de los misiles, tan sólo un año después, que volvió a enfrentar a los dos bloques y puso al mundo al borde mismo de una tercera conflagración mundial.

Aunque no cabe duda que el conflicto más característico de la década tanto por su longitud en el tiempo, como por enfrentar de nuevo a los dos principales bloques políticos, así como por su seguimiento mediático y sus muy diversas consecuencias, fue sin duda la guerra de Vietnam. El uso del napalm y agente naranja contra la población civil -de lo cual quedaron escalofriantes testimonios fotográficos-, dieron a la sociedad nuevos ejemplos de la crueldad humana como no se habían vuelto a ver desde la II Guerra Mundial con los campos nazis y los bombardeos atómicos de Hiroshima y Nagasaki. Estos últimos, o más bien el presentimiento de que pudieran volver a repetirse, planeaban en forma de terrible posibilidad, por las conciencias de la sociedad del momento.



Niña quemada por napalm, Nick Ut, 1972

La evidente polarización social generó el surgimiento de líderes políticos y sociales de muy distinto signo.

Kennedy, por ejemplo, elegido presidente de Norteamérica, aunque por un escaso margen de votos con respecto a su rival -Richard Nixon- intentó una política de apertura y comprensión hacia las demandas sociales de la sociedad, sin por ello poder evitar que algunas sombras oscurezcan su mandato: como el intento de invasión de Cuba -incidente de Bahía Cochinos- comentado más arriba, el inicio del bloqueo económico de la isla por decisión suya,...

El asesinato de J.F. Kennedy, ocurrido el 22 de noviembre de 1963 en la ciudad de Dallas, inaugura una práctica que va a ser muy común a lo largo de los años sesenta: el asesinato de líderes políticos e incluso de personajes famosos controvertidos.

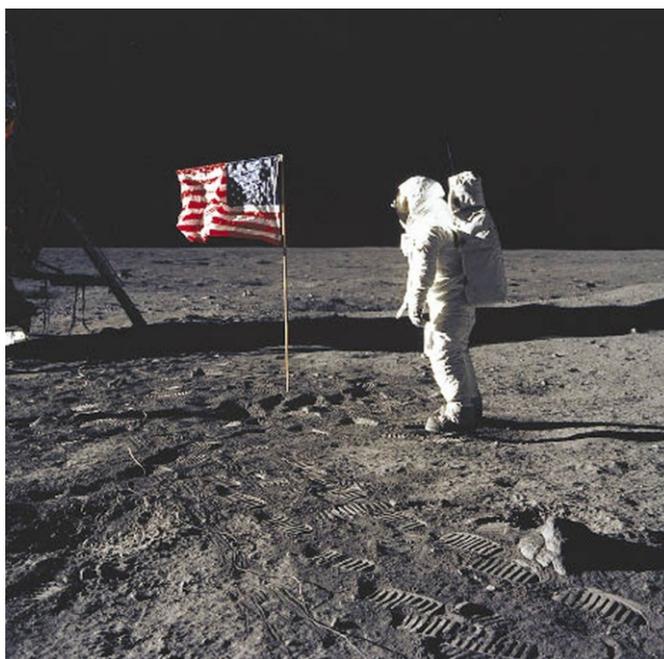
Ciertamente el hecho innegable de la enorme cantidad de personajes públicos fallecidos por muerte violenta durante la década no puede dejarse pasar y puede servir para medir la temperatura de tensión social que se vivía en la época.

Kennedy cayó abatido por las balas de Lee H. Oswald, pero su hermano Robert murió de una forma muy similar mientras daba un mitin en Los Ángeles, apenas dos meses después de que en la ciudad de Memphis, muriera también tiroteado Martin Luther King, líder del movimiento negro norteamericano e impulsor de la lucha por mejorar los derechos de la población de color y por asegurar sus derechos civiles por la vía pacífica. Malcolm X, líder de la organización Pro Unidad África-América, también murió a tiros durante un mitin en 1965, mientras que el Che Guevara, mítico personaje de la revolución cubana, murió en 1967 en Bolivia en el trascurso de una emboscada.

Otro de los sucesos importantes de la década y cuya repercusión llega hasta nuestros días es el Concilio Vaticano II convocado por el papa Juan XXIII en 1962, con gran oposición por parte de los sectores más conservadores de la iglesia y cuyas líneas maestras son: apertura hacia el resto de iglesias cristianas, actitud independiente de la iglesia ante los dos grandes bloques mundiales y -el más controvertido de todos- la actitud neutral de la iglesia en torno a las opciones políticas de sus fieles.

La celebración del concilio y, sobre todo, el polémico último punto que deja libertad total a los fieles para abrazar la opción política considerada por ellos como más conveniente, será lo que dará lugar al fenómeno de los curas obreros con amplia predicación sobre todo en América latina.

En esferas más terrenales como la científica es de destacar los grandes avances producidos durante la década. A lo largo de ésta, la ciencia mostró tanto su cara más progresista y amable: representada por ejemplo por los avances en trasplantes de corazón por parte del doctor Christiaan Barnard, como sin duda su rostro más siniestro: el napalm y el agente naranja usado en Vietnam que abrieron de nuevo el debate sobre la necesidad de dotar a la ciencia de irrenunciables directrices éticas.



El hombre llega a la Luna, 1969

En el último año de la década se dieron cita misteriosamente tres sucesos muy diferentes entre sí, pero que sirven muy bien de epílogo o resumen de esta: un hecho científico de enorme trascendencia como es sin duda la llegada del hombre a la luna el 21 de julio de 1969; el asesinato de un personaje conocido como Sharon Tate, esposa en aquel momento del director cinematográfico Roman Polanski, que fue asesinada el 9 de agosto junto a dos personas más en su casa de Los Ángeles por Charles Manson y otros miembros de su secta y, por último, como no podía ser de otro modo, una manifestación multitudinaria, esta vez en Washington, como protesta por la guerra de Vietnam y que, el 20 de noviembre de 1969, reunió a una impresionante multitud de 250.000 personas, produciéndose apenas un mes después de que el presidente Richard Nixon anunciara la progresiva retirada de las tropas norteamericanas de Vietnam. El fenómeno de los *nuevos cines* se enmarca completamente dentro de la época que acabamos de describir.

TERCERA PARTE

4. El neorrealismo italiano, lo cotidiano vuelve a ser el centro de interés

“Creo que nos encontramos en las condiciones para preparar un mensaje digno del cine, que tendrá las nubes por pantalla (...). Creo que es solamente a partir de este estado de gracia que se producirá la metamorfosis de un cine que ha continuado engañando a la gente en el mundo entero”

Cesare Zabattini

Un breve comentario acerca del neorrealismo italiano se hace, no imprescindible pero sí conveniente porque permite aclarar de dónde proceden varias características muy evidentes de las vanguardias cinematográficas de los años 60, concretamente: el gusto por narrar historias ambientadas en el presente y la concesión del protagonismo casi absoluto de los films a personajes cotidianos.

Al término de la II Guerra Mundial y una vez la humanidad fue plenamente consciente de las consecuencias de la contienda, -millones de muertos, ciudades enteras destruidas,...- y se comprobó que la crueldad humana parecía no tener límites -campos nazis, bombardeos de Hiroshima y Nagasaki- y que la ciencia posee dos caras: una amable y otra oculta y perversa, siendo capaz de producir tanto las medicinas que nos curan como las bombas que nos matan, el hombre necesitaba, en la resaca de la barbarie, recuperar la confianza en sí mismo como especie.

A través del cine se recuperó rápidamente la tradición realista y a esta voluntad de mostrar la realidad tal cual, se añadieron unas fuertes dosis de humanismo.

La tradición realista nunca había sido del todo abandonada desde que los hermanos Lumière en los ya lejanos tiempos del cine primitivo iniciaran esta línea cinematográfica, pero ciertamente había sido muy atenuada a merced de las idealizaciones del periodo clásico.

Esta tendencia se reactivó en Italia, donde al finalizar la guerra, con la mayoría de estudios cinematográficos destruidos y con graves restricciones en el suministro de luz eléctrica, los cineastas se lanzaron a la calle con la intención de contar en esos escenarios naturales, historias de ficción con técnicas documentales, actores no profesionales y muy pocos medios económicos.

A todo esto hay que añadir el carácter sencillo y cotidiano, tanto de los personajes como de las historias que se narran: poco novelescas y en las que cualquier suceso,

por nimio que parezca, es digno de narrarse: las dificultades de un obrero para encontrar una bicicleta que le ha sido robada y que le es imprescindible para trabajar, los problemas de un jubilado en su cotidiano día a día,...

Dentro de esta tendencia que tendría a Cesare Zavattini como verdadero padre espiritual -teórico, guionista y prácticamente iniciador del neorrealismo-, tendrían cabida realizadores de gran disparidad estilística como: Roberto Rossellini, Vittorio de Sica, Federico Fellini, Luchino Visconti, Pier Paolo Pasolini, ..., que ofrecieron películas tan importantes como: *Roma ciudad abierta* (*Roma citta operta*, Roberto Rossellini, 1944-46), *Ladrón de bicicletas* (*Ladri di biciclette*, Vittorio De Sica, 1948), *Los inútiles* (*I vitelloni*, Federico Fellini, 1953), *Obsesión* (*Ossessione*, Luchino Visconti, 1943) y otras muchas.

La influencia neorrealista se extendió rápidamente por los cines del resto del mundo dejando una impronta muy visible pero también muy diversa en cinematografías tan lejanas en el espacio y tan diferentes en sus características como EEUU y España. Esta influencia puede detectarse, por ejemplo, en los films realizados por los cineastas americanos de los años cuarenta integrados en la denominada *generación de la violencia*⁴⁰, así como también en el cine español a través de la obra de autores como Fernando Fernán Gómez, Juan Antonio Nieves Conde o Luís García Berlanga entre otros.

Esta nueva sensibilidad realista, no sólo llegará a cinematografías de todo el mundo, sino que también impregnará poco a poco los géneros cinematográficos, penetrando muy lentamente, como ya hemos visto al abordar el cine de terror, en las producciones Hammer de finales de los años 50, pero también abriéndose paso de forma inexorable hasta las muestras más vanguardistas del género que aparecerán durante la década siguiente, justo en el momento en que irrumpen con fuerza los *nuevos cines*.

⁴⁰ Se conoce como *generación de la violencia* a un grupo de cineastas americanos entre los que se cuentan: Robert Aldrich, Don Siegel, Richard Fleischer, Richard Brooks o Samuel Fuller, que comenzaron a dirigir sus films unos años después de finalizada la II Guerra Mundial y cuyos trabajos se caracterizan por tratar la temática de la violencia tanto a nivel individual como a nivel institucional, dotando a sus obras de un fuerte carácter social.

5. Los nuevos cines: El nacimiento de una nueva poética cinematográfica

“Cuanto más caras son las películas, más estúpidas son...una película de 300 millones, para recuperar gastos, debe gustar a todas las clases sociales en todos los países. Una película de 60 millones puede cubrir gastos simplemente en Francia o atrayendo a pequeños grupos en muchos países...”

François Truffaut

El fenómeno cinematográfico denominado *nuevos cines* o *segundas vanguardias cinematográficas* supondrá la renovación más radical -y perdurable- en el modo de hacer cinematográfico hasta el momento de su aparición.

Los *nuevos cines* irrumpen con fuerza a finales de la década de los cincuenta del siglo pasado, momento en que surgen -de forma prácticamente simultánea- sus dos primeras manifestaciones, la *nouvelle vague* francesa y el *free cinema* británico, para extenderse inmediatamente por un gran número de cinematografías mundiales: en Italia se le denominó *cinema nuovo*, en Checoslovaquia recibió el nombre de *nova vlná*, en Alemania simplemente *nuevo cine alemán*. Traspasando las fronteras europeas, los *nuevos cines* tuvieron también su correlato latinoamericano en el *cinema novo* brasileño, el *nuevo cine cubano*,...



Jean Seberg en *A bout de souffle*

Este influyente movimiento -totalmente heterogéneo- supuso desde el mismo instante de su aparición un auténtico cambio de paradigma respecto al modo en que hasta la fecha se concebía y realizaba un film, teniendo como denominador común en todas sus manifestaciones la oposición frontal al clasicismo cinematográfico y el cuestionamiento de sus características esenciales.

Los denominados *nuevos cines* se extenderían rápidamente por las cinematografías de todo el mundo apoyados -en la mayoría de los casos- por los gobiernos de cada país por medio de leyes que amparaban a los nuevos cineastas, en una operación que buscaba un doble objetivo:

- Hacer frente a la grave crisis económica que a nivel mundial estaba soportando la industria cinematográfica -sector altamente rentable para cualquier país- en virtud del cambio de gustos que había experimentado el público a lo largo de la década de los cincuenta, y que ya no tenía al cine como principal opción de tiempo libre, a lo que no es ajeno desde luego la introducción paulatina de la televisión en Europa, fenómeno éste que habría de tener en estas latitudes las mismas funestas consecuencias en términos de competitividad que había supuesto en EEUU.
- Hacer frente a la invasión cultural americana que desde el fin de la II Guerra Mundial comenzó a llevar a cabo una operación que consistía -y consiste- en inundar los mercados de otras naciones con productos propios asegurándose, por medio de contratos y pactos de características leoninas, que éstos gozaran de condiciones prioritarias de distribución y/o venta con respecto a los productos autóctonos. A esta operación se respondió en aquel momento ofreciendo un producto cinematográfico muy autóctono -muy representativo de la cultura del país-, además de económico y totalmente alejado en cuanto a sus propuestas argumentales y estéticas de *lo americano*.

La propuesta general puede resumirse del siguiente modo: se trataba de realizar un tipo de cine de coste económico bajo, hecho en unas condiciones no demasiado aparatosas, a lo cual contribuyeron una serie de novedades técnicas que hicieron su aparición en aquel momento: cámaras ligeras, emulsiones hipersensibles, lámparas sobrevoltadas, iluminación por reflexión, sonido directo, ...

Todos estos condicionantes claramente ventajosos se pusieron al servicio de unos cineastas que pretendían explorar nuevas temáticas centrandó su interés en el entorno

cotidiano del propio espectador y prestando a personajes y ambientes contemporáneos una atención y unos privilegios dramáticos de los que hasta ese momento sólo disfrutaban los personajes de la novela clásica.

La renovación técnica y temática que los *nuevos cines* supusieron, estuvo acompañada por un tercer factor, acaso el más importante: el interés por parte de los principales protagonistas del fenómeno de llevar a cabo una auténtica ruptura con la sintaxis narrativa clásica, es decir, aquel lenguaje cinematográfico que David W. Griffith construyó, basándose en la narrativa literaria decimonónica y en los descubrimientos de los pioneros del cinematógrafo, y que fue rápidamente asumido por la industria como modo canónico de construir un film.

Este procedimiento se consideró anticuado, llevándose a cabo un auténtico acoso y derribo contra la severidad de la normativa clásica, siendo sustituida por unos modos narrativos totalmente novedosos.

Lino Micciché destaca 5 características comunes a todas las manifestaciones de los *nuevos cines*, materializándose en una serie de negaciones/rechazos que se llevan a cabo en varios niveles filmicos:⁴¹

1. En el nivel de las estructuras narrativas: a partir de este momento se rechaza por un lado la omnipresencia de la trama novelesca, es decir, se niega el relato tradicional clásico como vertebrador del film con la intención de instaurar un nuevo género: el ensayo con imágenes. Pero también se disuelve la noción de personaje como elemento constitutivo de la trama, limitándose la importancia de éste a una mera presencia necesaria para dotar al film de un mínimo elemento conductor del discurso. No se utiliza el film para contar la historia de alguien, sino para vehicular el discurso socio-antropológico del autor del film.
2. En el nivel de los procedimientos rítmicos: el discurso -olvidado ya el relato- ya no se articula de modo diacrónico, es decir, se desprecia el dispositivo narrativo clásico que establecía una relación causa/efecto que regía las distintas secuencias que componían el film con la intención de ofrecer poco a poco al espectador toda la información necesaria hasta que, llegado el final de la proyección aquel disponía de todos los datos necesarios para comprender la totalidad del relato. A partir de este momento se tiende a articular las secuencias de modo sincrónico, alterando la

⁴¹ MICCICHÉ, Lino. *Teorías y poéticas del Nuevo Cine*. VVAA. *Historia general del cine, vol.XI*. Madrid. Cátedra ed. 1995. pág. 25

linealidad del relato, experimentando con los tiempos y ofreciendo la información fragmentada confiando en que el espectador será capaz de recomponer y ordenar por sí mismo la información ofrecida, lo cual implica por un lado una mayor opacidad del discurso y por otro una mayor confianza en la inteligencia del espectador.

3. En el nivel de lo filmico: este apartado se refiere a uno de los aspectos más visibles de esta nueva vanguardia. Se trata del rechazo absoluto al tipo de montaje instaurado por el clasicismo cinematográfico, la llamada *sutura clásica*, que pretendía ocultar totalmente -una vez realizado- el proceso de montaje del film haciendo transiciones suaves entre plano y plano con el fin de que el espectador fuese totalmente ajeno al artificio cinematográfico y únicamente estuviera pendiente de la ficción que se le estaba narrando. Se recurría para ello a los *raccords* -de sonido, dirección, mirada, ...- y se respetaba en todo momento la escalaridad de planos, no pasando por ejemplo, de un plano general a uno de detalle por considerarse este tipo de transición demasiado brusca. Con la aparición de los *nuevos cines* el procedimiento va a ser totalmente opuesto: no sólo no se ocultará la operación de montaje sino que incluso se intentará evidenciar por todos los medios el dispositivo filmico. Esta operación es la que relaciona a los procedimientos narrativos de los *nuevos cines* con el concepto de *extrañamiento brechtiano*. Como es sabido, Bertold Brecht propuso un tipo de representación teatral en el cual, a diferencia del teatro clásico, no se pretendía la identificación del espectador con los personajes sino, muy al contrario, un distanciamiento de éste con respecto a los acontecimientos narrados, con la intención de que fuese capaz de reflexionar sobre lo que se le narraba para que pudiera formarse sobre todo ello un juicio personal que le condujese a un posicionamiento político. Calcando este sistema, los *nuevos cines* también buscarán este distanciamiento espectador/espectáculo recurriendo para ello a todo tipo de procedimientos, algunos de ellos recuperados del olvidado *Modo de Representación Primitivo*, por ejemplo la mirada a cámara de los personajes observable por ejemplo en el primer film de Godard, *Al final de la escapada (A bout de souffle)*, J. L. Godard, 1959), o la no clausura del film, dejando el final completamente abierto como ocurre por ejemplo en la ópera prima de Truffaut, *Los cuatrocientos golpes (Les quatre cents*

coups, François Truffaut, 1959), todo ello en clara contraposición al final clásico cerrado y emblemático, que pretende restaurar el orden inicial.

Se recurre también a otras estrategias, como utilizar un tipo de unión entre planos que evidencie la operación de montaje -poniendo en cuestión el montaje invisible hollywoodiense- entre otros procedimientos.

4. En el nivel de los mensajes ideológicos: este apartado está directamente relacionado con el anterior. Mientras la finalidad del *distanciamiento brechtiano* era como se ha dicho, buscar el posicionamiento político del espectador, la mayoría de los cineastas de los *nuevos cines* recurren a este procedimiento mayoritariamente, buscando una innovación en la narrativa cinematográfica obviando el mensaje político. Es un movimiento pues, esencialmente formalista -principal reproche que se hará a la *nouvelle vague*- sin prejuicio de que en otras latitudes -Alemania, países del Este europeo, Brasil, ...- el aspecto político de los *nuevos cines* apareciera más acentuado. La explicación es la siguiente: el *nuevo cine* es además de formalista muy heterogéneo: las características comunes se diluyen en el estilo de cada realizador así como en las diferentes sensibilidades nacionales.
5. En el nivel de las estructuras productivas: además de buscar la innovación narrativa, temática y estilística, los nuevos cineastas buscaron la innovación no sólo en la realización de sus films, sino también en aspectos como la producción -recurriendo a productores independientes e incluso a la autofinanciación- así como en la distribución y en la exhibición de los films consiguiéndolo más en el primer aspecto que en estos dos últimos.

Estas serían, pues, las características comunes a las distintas manifestaciones nacionales de las *nuevas vanguardias cinematográficas* de los sesenta, que desde luego aparecerán más o menos acentuadas o atenuadas en unos casos que en otros.

Pero, la pregunta que se impone es, ¿Cuáles serían las causas del surgimiento de este fenómeno? Una posible explicación a la aparición de los *nuevos cines* y de su rápida expansión mundial podría ser: si entendemos la modernidad cinematográfica como una búsqueda de sintonía profunda del producto filmico con la sensibilidad de su tiempo -de su contemporaneidad- olvidando estéticas y formas de hacer que, como el clasicismo, obedecen a normativas externas -fijadas a priori-, los *nuevos cines* no

hicieron más que reflejar la singularidad del momento en que surgieron -los años 60- una época que ampararía una sociedad que se volvió complejísima y fragmentaria -infinitud de grupos sociales que exigían de forma individual sus derechos-, evidenciando la diversidad y heterogeneidad de una sociedad que hasta ese momento pretendía dar una apariencia de postiza homogeneidad a través de usos y costumbres estandarizados.

Por otra parte, una sucesión de avances tecnológicos impensables poco tiempo antes condujeron al ciudadano occidental a la idea de estar siendo testigo privilegiado de una serie de fenómenos que iban a cambiar su entorno y su vida cotidiana de forma irreversible y así, precipitándose en un presente lleno de interés -una sociedad en pleno proceso de renovación- y con fundadas razones para confiar en el futuro, no necesitaba recordar en sus ficciones ningún pasado vetusto ni glorias novelescas clásicas. La vida cotidiana, cada vez más penetrada por los medios de comunicación de masas, promovía además un modo de vida, unas relaciones y en definitiva, una forma de existencia mucho más ligera y vaporosa, menos anquilosada y previsible que en épocas anteriores. A todo esto no era ajena tampoco la creciente libertad sexual que proporcionó la aparición de la píldora anticonceptiva. Todo ello reclamaba una rápida actualización de las ficciones, y no sólo en el terreno argumental sino también en el aspecto narrativo.

Esta renovación tendría su escuela en la propia realidad y los nuevos cineastas usarían procedimientos narrativos con características similares a los fenómenos que observaban a su alrededor diariamente. Las historias que se contarían a partir de ese momento evitarían la linealidad característica del clasicismo para volverse laberínticas y fragmentadas como el espectro social emergente por aquel entonces, al tiempo que permitirían que el azar, la casualidad, irrumpiera frecuentemente en la narración en forma de inesperado giro dramático o sorpresivo movimiento de cámara, como eco reconocible de los veloces avances científicos y hechos sociales extraordinarios que se dieron durante la década, todo ello envuelto en una apariencia general desenfadada, intrascendente como la moda o la música pop, tan en boga en aquel momento, con aspecto final de monumental collage donde se dan cita los medios de comunicación de masas: cine, música, cómics, carteles, novelas baratas, ... Estas son algunas de las causas que originaron la renovación cinematográfica de los años sesenta.

De todas las variadísimas manifestaciones nacionales que llamamos de forma global *nuevos cines* fue la *nouvelle vague* sin ninguna duda la que marcó el camino a seguir, estableciendo las directrices fundamentales de este fenómeno y llevando las propuestas que se defendían a su máxima expresión.

6. La *nouvelle vague*: respirando profundamente el aire de su tiempo

“Si no se puede hacer un plano con un Gran Angular, pues bien nosotros lo haremos, si no se suele hacer un Travelling a mano, pues bien... ¡también lo vamos a hacer! Esto correspondía a un deseo humilde de demostrar que todo estaba permitido.”

Jean Luc Godard

La carta de presentación de la *nouvelle vague* se produjo en la edición del festival de Cannes correspondiente al año 1959. En esta convocatoria se presentaron los tres films considerados como el inicio del movimiento: *Al final de la escapada* (*A bout de souffle*, J. L. Godard, 1959), *Hiroshima, mon amour* (*Hiroshima, mon amour*, Alain Resnais, 1959), *Los cuatrocientos golpes* (*Les Quatre cents coups*, François Truffaut, 1959).

86



Les Quatre cents coups, François Truffaut, 1959

A través de las propuestas de estos films, se materializaban una serie de conceptos que sus mismos responsables habían teorizado a lo largo de los años cincuenta desde las páginas de la revista *Cahiers du cinéma*⁴², fundada en 1951 por los críticos Léonide Keigel, Lo Duca y Jacques Doniol-Valcroze. Y es que una de las características más llamativas del conjunto de cineastas integrantes de la *nouvelle vague*, es que prácticamente todos ellos: Godard, Truffaut, Rohmer, Chabrol, ... eran críticos cinematográficos antes de pasar a la dirección, es decir, que a diferencia de la mayoría de directores anteriores a ellos, esta generación había teorizado largamente sobre el medio con el que más tarde se expresarían.

Si nos remontamos al origen de los planteamientos teóricos que desembocarían en el nacimiento de la *nouvelle vague*, tenemos que nombrar el célebre artículo titulado “*El nacimiento de una nueva vanguardia: la Caméra-stylo*”⁴³ firmado por Alexandre Astruc. En este texto su autor propone ya la necesidad de dotar al cine de un nuevo lenguaje -una puesta en escena- no tan codificado como el establecido por Hollywood, y que debía ser expresión directa de las necesidades estéticas y expresivas de cada autor, convirtiéndose así en una verdadera escritura cinematográfica. Con esto Astruc está proponiendo *avant la lettre* la teoría del *cine de autor* en la cual el director es el responsable absoluto de la estética, narrativa y conceptos morales contenidos en el film.

Con el precedente del texto de Astruc, en 1954 y ya desde las páginas de *Cahiers*, un jovencísimo François Truffaut -22 años- dio un paso más allá con la publicación del artículo *Una cierta tendencia del cine francés*⁴⁴. De este largo texto -de enorme influencia- es importante destacar al menos dos aspectos fundamentales; en primer término, el ataque directo que hace Truffaut al cine que se realizaba en Francia durante la posguerra acusando a sus responsables⁴⁵ de practicar un cine literario en exceso y con escaso valor cinematográfico, defendiendo en su lugar -y acercándose con ello a la propuesta de Astruc- otro tipo de práctica cinematográfica, no tan dependiente de la

⁴² Así como anteriormente a la fundación de esta revista lo habían hecho también a través de la revista *La Gazette du cinéma*.

⁴³ Publicado en el número 144 de la revista *L'Ecran Français*, París, 30 de marzo de 1948. Dato extraído de: ROMAGUERA I RAMIÓ, Joaquim. ALSINA THEVENET, Homero. *Fuentes y documentos del cine, La estética. Las escuelas y los movimientos*. Fontamara ed. Barcelona, 1985. pág. 223

⁴⁴ Publicado en el número 31 de la revista *Cahiers du cinéma*, París, enero de 1954.

⁴⁵ Principalmente: Claude Autant-Lara, Yves Allégret, Jean Delannoy, René Clément representantes todos ellos del denominado *realismo psicológico*.

ilustración de un texto y realizado con una puesta en escena más actual, no tan deudora de la normativa clásica cinematográfica.

Cualquier fenómeno de ruptura -y la *nouvelle vague* lo es en grado sumo dentro del ámbito cinematográfico- se caracteriza por abandonar una tradición al tiempo que ensalza otra, y esto nos lleva al segundo aspecto destacable del texto de Truffaut, ya que a través de él nos dice cuáles son sus filias cinematográficas, sus modelos a imitar. Estos cineastas, ensalzados no sólo por él, sino también por el resto de integrantes del movimiento, serían una serie de realizadores franceses, también en activo en ese momento, pero de una generación anterior como Jean Renoir, Max Ophuls o Robert Bresson, todos ellos muy diferentes entre sí en cuanto a sus modos estilísticos, pero compartiendo la característica de poseer individualmente una puesta en escena muy reconocible y completamente alejada de la rigidez clásica, es decir: un estilo propio.

Truffaut reconoce también influencias de otras latitudes: el *neorrealismo italiano* poseía en sus características generales muchos de los rasgos que posteriormente adoptarían los cineastas franceses: rodajes baratos, uso de maquinaria ligera, poco artificio retórico, interés por historias y personajes cotidianos, ...

Pero por encima de cualquier cineasta italiano del momento es sin duda Roberto Rossellini el que más influencia -reconocida- ejercería sobre el grupo, ya que compartiendo todos y cada uno de los presupuestos neorrealistas aportó a través de sus films, toda una serie de características no observables en otros cineastas italianos de su tiempo y que lo convierten en claro precursor del cine moderno, como se puede comprobar en el film *Te querré siempre (Viaggio in Italia)*, R. Rossellini. 1953). En este film -enormemente influyente- se detectan algunos de los procedimientos que posteriormente usarán con profusión los cineastas de la *nueva ola*. Destacaremos dos de ellos: el uso frecuente de *tiempos narrativamente muertos* en clara oposición por tanto, a la norma clásica hollywoodiense de mostrar en pantalla únicamente los *momentos fuertes* desde el punto de vista dramático, omitiendo los de menor densidad, así como la pérdida de la omnisciencia narrativa, permitiendo que sea el sujeto actancial quien enuncie. Este procedimiento narrativo consiste en canalizar toda la información narrativa a través del punto de vista de los diferentes personajes, a diferencia del relato clásico hollywoodiense en que la acción -por norma general- está contada por un narrador omnisciente y externo al relato que lo sabe todo sobre los

personajes. La eliminación de la omnisciencia narrativa ya había sido ensayada por Orson Welles en su *Ciudadano Kane* (*Citizen Kane*, O. Welles, 1940). Estos usos narrativos pasarán a la *nouvelle vague* y de ahí al resto de *nuevos cines*.

También algunos cineastas Hollywoodienses serán profusamente ensalzados por Truffaut, entre ellos Alfred Hitchcock, Howard Hawks, Nicholas Ray o Samuel Fuller, todos ellos destacados por la originalidad de su puesta en escena, siempre al servicio del hecho narrado y evitando cuidadosamente la rutina y previsibilidad en su modo de usar la cámara.

El texto de Truffaut sería rápidamente tomado como bandera del movimiento y a él se sumarían en *Cahiers* los trabajos teóricos de otros muchos cineastas que, como ya se ha dicho, pasarían en breve a la dirección. A través de sus páginas, estos futuros directores analizarían minuciosamente las películas de un sin fin de cineastas que sin duda habían revisado una y mil veces en la Cinemateca Francesa dirigida por Henri Langlois.

Desde esta revista llegaban a todo el mundo una serie de ideas verdaderamente revolucionarias que cambiarían por completo la forma de hacer cine en el futuro así como también la forma de entender el cine realizado en el pasado, provocando de paso que surgieran en otros países revistas similares que apoyaban con sus textos a sus *nuevos cines*.

Si hay que destacar un sólo concepto teórico absolutamente fundamental difundido desde *Cahiers*, ese es sin duda la *teoría del cine de autor*. Según este concepto el director del film es el verdadero y prácticamente único responsable tanto del acabado estético como de los conceptos teóricos vertidos en el film, reduciendo la labor del resto de profesionales -cámaras, decoradores, guionistas, ...- casi a la de meros técnicos que materializan las ideas de aquel. A la luz de este concepto, resulta sin duda apasionante analizar la obra completa de tal o cual realizador, identificar cuáles son sus constantes temáticas y estilísticas, así como descubrir cuál es la obra que mejor expresa sus inquietudes. Pero también desde el punto de vista del propio director suponía un cambio de paradigma a la hora de entender la praxis filmica, radicalmente enfrentada a partir de ese momento a opiniones como la del realizador francés René Clair, que en cierta ocasión llegó a afirmar: “*Rodar no es más que un trabajo*”.

Frente a la evidente despersonalización que conllevaba el rodaje de un film clásico, donde los procedimientos expresivos a usar ya estaban establecidos de antemano, ahora el director se convierte en un demiurgo que muestra, a través del film, un mundo cuyas reglas las marca su propia subjetividad y que, además, de modo totalmente autoconsciente, realiza sus films reflexionando sobre el medio que usa: el propio cine, trasladando a la praxis filmica las conclusiones a las que le condujo su anterior etapa de teórico.

Como ya quedó dicho, los *nuevos cines* fueron apoyados por sus respectivos gobiernos. En el caso francés, los nuevos cineastas se beneficiaron de una legislación muy favorable para ellos promovida por el ministro de cultura André Malraux, puesto en el cargo por el Presidente de la República de aquel momento: Charles De Gaulle, en 1959.

En el aspecto económico, se buscó la financiación de los films de formas muy diferentes a lo habitual: recurriendo en algunos casos a la fortuna familiar, caso muy frecuente dado el carácter burgués de la mayoría de estos nuevos cineastas, pero también a herencias de cónyuges como es el caso de Claude Chabrol a la hora de financiar *El bello Sergio* (*Le beau Serge*, Claude Chabrol, 1958).

Pero, desde un punto de vista estrictamente profesional, dos son los productores más importantes de la *nouvelle vague*: por una parte Pierre Braunberger, que ya desde los lejanos tiempos del cine mudo se caracterizó por apoyar algunos de los productos más arriesgados de la vanguardia parisina -entre ellos los primeros films de Luis Buñuel- y ahora, en los últimos años 50 y primeros 60 produjo las primeras obras -cortometrajes- de Godard, Resnais y Truffaut entre otros. El segundo productor clave del movimiento fue Georges de Beauregard. A él se debe la producción de los cinco primeros largometrajes de Godard entre otros muchos films de destacados directores de la *nouvelle vague* como: Chabrol, Demy, Rivette o Varda.

Un aspecto muy importante de este movimiento es su carácter de grupo heterogéneo. A pesar de compartir los mismos referentes y de unirles el rechazo al clasicismo cinematográfico, sus respectivas filmografías son muy diferentes y tienen un estilo tan diverso como los referentes a los que se consideran afines, conservado aún así un más que evidente *parecido de familia*.

De este modo podemos encontrar en la filmografía de cada uno de ellos temas recurrentes.

En la obra de Claude Chabrol, por ejemplo, es fácil detectar un interés por actualizar el cine policíaco con clara influencia *hitchcockniana* aplicando este modelo a un ambiente muy típico francés, como es la pequeña burguesía de provincias.

En la filmografía de Jacques Demy encontramos una original traslación del género musical americano ahora en versión francesa, proponiendo films de denso debate intelectual en los que si se obviara su aparente -y engañosa- ligereza, podrían dar lugar a dramas con reflexiones verdaderamente amargas sobre las relaciones amorosas, en el caso en que se hubiese elegido el formato melodramático en lugar del musical.

En la filmografía de Truffaut, más que en la de cualquiera del resto de los componentes del grupo, se puede observar la querencia por los personajes sencillos, ambientes e historias cotidianas. A través de sus films más característicos, aquellos que dedica al personaje de Antoine Duanel, auténtico alter ego del realizador, siempre interpretado por el actor Jean Pierre Léaud, se pueden rastrear las constantes de su modo de hacer: tono melancólico, preferencia por las historias de corte sentimental y sobre todo una nueva poesía urbana que prácticamente nace con él y adoptan los demás miembros del grupo y que tiende a tratar la ciudad de París, con sus calles, sus plazas, sus cafés y sus apartamentos de clase media, como un protagonista más de sus films.

Pero si tuviéramos que elegir un sólo cineasta de la *nueva ola* francesa que sea suficientemente representativo de todo el movimiento, ese cineasta sería sin duda Jean Luc Godard. De hecho no es nada arriesgado afirmar que la *nouvelle vague* es él, ya que, a lo largo de su extensa obra se pueden detectar todas y cada una de las características que se han señalado como definitorias de los *nuevos cines*, cosa por completo imposible con el resto de integrantes del grupo.

Con Godard, ya desde su primer film *Al final de la escapada*, llegando al último hasta la fecha *Film Socialisme (Film Socialisme, J.L.Godard, 2010)*, asistimos a lo que Román Gubern definió como “...la destrucción total de las estructuras narrativas del cine tradicional creando un nuevo continuum en el discurso filmico (...) e imponiendo nuevas formas de lectura al espectador.”⁴⁶

⁴⁶ GUBERN, Román. *Godard polémico*, Barcelona. Ed. Tusquets. 1969, pág. 20

La estrategia cinematográfica de Godard, -que muchos han comparado a la que llevo a cabo Picasso en pintura⁴⁷- consiste en hacer “tabula rasa” de todo lo hecho hasta ese momento con la intención de reinventar el lenguaje filmico, proponiendo todo un catálogo de nuevos recursos cinematográficos, algunos de estos recursos con el paso del tiempo ya han sido asumidos por la narrativa tradicional, pero la gran mayoría de los procedimientos estilísticos que convierten a Godard en una especie de *Lautréamont cinematográfico* continúan sin tener descendencia cinematográfica, sin duda por su difícil integración en la narrativa escapista hollywoodiense.



A bout de souffle, Jean-Luc Godard, 1959

Algunos de los procedimientos narrativos más radicales utilizados por el director suizo son retomados directamente de la ya olvidada narrativa del *cine primitivo*, como por ejemplo, la interpelación directa del actor al público, rompiendo la “cuarta pared”, o la recuperación de cierta autonomía de los planos que componen el film con respecto al inmediato anterior o posterior, olvidando por completo reglas hasta ese momento

⁴⁷ Como el cineasta español Víctor Erice, que estableció esta comparación entre el cineasta y el pintor malagueño en un prospecto cinematográfico publicado en los años setenta.

inviolables como el respeto a los raccords y ejes, poniendo así en crisis la idea de *sutura clásica* al alterar tanto la idea de espacio fílmico como la continuidad temporal. Este tipo de estrategias contribuyen a distanciar al espectador del film que está viendo, como el inserto inesperado de rótulos literarios, así como de fragmentos de film en negativo -como ya había hecho Murnau en su *Nosferatu*-. Inserción de carteles publicitarios y portadas de libros serán frecuentes en los films de J.L. Godard.

Del mismo modo que Godard usa elementos como los anteriores, que tienden a fragmentar el discurso fílmico, también recurre a otros que tienden a extremar la continuidad de las escenas. Son los recursos que R. Gubern engloba en el apartado de la hipercontinuidad: se trata de travellings extremos de larga duración, donde la cámara va y viene haciendo todo tipo de recorridos, siguiendo a los personajes mientras caminan o describiendo zig-zags de uno a otro mientras conversan, evitando así el procedimiento de plano-contraplano. Otra forma de hipercontinuidad frecuente en el cine de Godard es el plano fijo de duración extraordinariamente larga, usado generalmente para enfocar a un actor mientras este lee un texto.

La hipercontinuidad, procedimiento en que la cámara -por su actividad o por su pasividad- toma excepcional protagonismo, es otro modo de distanciar al espectador de la diégesis: haciendo que éste se identifique con la cámara y sus movimientos, el espectador se acerca tanto a la posición del realizador-director, como se distancia de los personajes y sus peripecias.

Este protagonismo de la cámara -la pluma estilográfica con que se realiza la escritura fílmica, según la afortunada comparación de Alexandre Astruc- será también característica esencial, no sólo de Godard y del resto de integrantes de la *nouvelle vague*, sino también del resto de los *nuevos cines*.

Las claves del discurso fílmico Godardiano parecen ser, por un lado, la renovación total de la sintaxis cinematográfica y por otro, la búsqueda del distanciamiento emocional entre el espectador y el espectáculo cinematográfico. A estas dos directrices que parecen guiar a Godard en su quehacer cinematográfico, deberíamos añadir una más: se trata de una evidente complicidad que se establece entre director/espectador y que condiciona no pocos elementos presentes en sus films.

Cuando en capítulos anteriores hablábamos del entorno social de los años sesenta, quedó evidenciado que debido a la buena coyuntura económica y al consecuente

desarrollo del Estado del Bienestar se generó rápidamente la cultura del ocio dirigida al público juvenil tal y como hoy la entendemos. Los Mass-media iniciaron su época dorada: cómics, discos, literatura barata, camisetas estampadas, todo tipo de merchandising relacionado con las estrellas musicales del momento, álbums de cromos, programas radiofónicos, ... todo ello dirigido a un público mayoritariamente juvenil. Parte de ese público -no todo, desde luego- era el potencial espectador de los films de la *nouvelle vague* y consecuentemente de los de Godard⁴⁸. Nuestro director conoce a su público y también sus gustos. Teniendo en cuenta este detalle, introduce en sus films un elemento de complicidad que se materializa principalmente en todos aquellos aspectos que le servían para fragmentar su discurso filmico, es decir: la inserción de rótulos, portadas de libros, viñetas de cómics, frases célebres de tal o cual autor, elementos todos ellos procedentes de la cultura de masas y, por tanto, conocidos por la mayoría del público. Todo ello convierte al moderno Godard en uno de los pioneros en el uso de una de las prácticas que gozan de más predicamento durante la postmodernidad: *el recurso a la cita*.

En sintonía con el procedimiento anteriormente descrito, debemos entender también la insistencia con que en las películas de Godard aparecen personajes que hacen referencia inequívoca a otros personajes que cualquier espectador común ha visto una y mil veces en multitud de films, ya que pertenecen al imaginario filmico hollywoodiense alimentado durante décadas a golpe de films de género, star-system, publicidad, ... Román Gubern destaca la facilidad y frecuencia con que Godard reúne en sus films personajes inspirados en el entorno cotidiano de la época con otros claramente inspirados en las ficciones populares y reseña una opinión del director a propósito de *Al final de la escapada* que no deja lugar a dudas: “*Por ejemplo, en A bout de souffle, cuando el policía dispara sobre Belmondo, yo no sabía si en realidad se hacía así. Quiero decir que rehice el gesto a partir del modo como un policía dispara en el cine.*”⁴⁹

La libertad de escritura de Godard -o al menos su esencia y espíritu- contagiaría al resto de integrantes de la *nueva ola*. Sin embargo, como prueba inequívoca de que el

⁴⁸ Recuérdese, como en el capítulo dedicado a Terence Fisher y la Hammer Films se explicaba el drástico descenso en la edad del potencial espectador cinematográfico que tuvo lugar desde mediados de la década de los 50, fenómeno consolidado en décadas posteriores.

⁴⁹ GUBERN, (1969). Op. Cit. pág. 44.

cambio social producido durante los años sesenta, con todas las consecuencias que trajo consigo -entre ellas la renovación cinematográfica- era un fenómeno de repercusión mundial, esta nueva sensibilidad cinematográfica se extendería rápidamente por el resto del mundo.

7. Otros nuevos cines: El moderno lenguaje cinematográfico se escribe en todos los idiomas.

“Yo quiero una Inglaterra en la que el cine pueda ser respetado y comprendido por todos, como parte esencial de la vida creadora de la colectividad”

Lindsay Anderson

“...el futuro del cine alemán está en aquellos que han demostrado hablar un nuevo lenguaje cinematográfico.”

Manifiesto colectivo de Oberhausen

Al mismo tiempo que aparecía la *nueva ola* francesa tenía lugar la irrupción de su homólogo británico: el *free cinema*.

A diferencia de otros países que por falta de tradición propia en el terreno del realismo cinematográfico tuvieron que recurrir al referente del neorrealismo italiano, Gran Bretaña tenía en su haber el antecedente de la escuela documentalista de los años 30 y 40, representada principalmente por el director John Grierson. Este sería el punto de referencia cinematográfico del que partirían los principales cineastas del *free cinema*: Lindsay Anderson, Tony Richardson y Karel Reisz.

Al igual que sus homólogos franceses, todos ellos provenían de la crítica cinematográfica, labor que desempeñaron en dos revistas: *Sequence* y *Sight and Sound* de características análogas al *Cahiers du cinéma* galo.

El nacimiento oficial del *free cinema* tuvo lugar en febrero de 1956, cuando se presentaron en el National Film Theatre de Londres, cuatro cortometrajes firmados por Anderson, Richardson y Lorenza Mazzetti⁵⁰: en estas obras quedaba bien patente tanto la voluntad documental de sus creadores como la fuerte crítica social que -a diferencia de los films de la *nouvelle vague*- caracterizaría al *nuevo cine* británico.

⁵⁰ Los títulos de estos films, -muy poco conocidos- son los siguientes: *Momma Don't Allow* (1955, Reisz y Richardson), *Thursday's Children* (1953, Anderson), *O Dreamland* (1954, Anderson), *Together* (1954-55, Mazzetti).

Sin embargo, el largometraje que suele darse como referencia del punto de partida del *free cinema* es *Mirando hacia atrás con ira* (*Look back in anger*, L. Anderson, 1958), interpretada por Richard Burton y Claire Bloom, historia de jóvenes desclasados con dificultades para su integración social.

Con respecto a los actores⁵¹ del *free cinema* es interesante destacar dos aspectos: por un lado, que la mayoría de ellos proceden de una extracción social obrera y esta particularidad les hacía conectar muy bien con el tipo de argumentos y personajes que interpretarían dentro del movimiento y, por otra parte, casi todos ellos poseían una buena formación actoral.



The loneliness of the long distance runner, Tony Richardson, 1962

Algunos de los films más característicos del *free cinema* serían: *Sábado noche, Domingo mañana* (*Saturday Nigth and Sunday morning*, Karel Reisz, 1960), *La soledad del corredor de fondo* (*The loneliness of the long distance runner*, Tony Richardson, 1962) y *El ingenuo salvaje* (*This sporting life*, Lindsay Anderson, 1963).

Al igual que en la *nueva ola* francesa podemos encontrar una serie de técnicos que con su inestimable aportación contribuyeron a perfilar las características estéticas del movimiento -caso del fotógrafo Raoul Coutard-, dentro del *free cinema* podemos hacer referencia a fotógrafos excepcionales como Walter Lassally, Oswald Morris, Denys N.

⁵¹ A los anteriores habría que añadir entre otros muchos a: Albert Finney, Tom Courtenay, Julie Christie, Richard Harris, Michael Redgrave, Vanessa Redgrave, Malcolm Mcdowell, Dik Bogarde, ...

Coop o Freddie Francis⁵² y también a músicos de la valía de John Addison o John Dankworth.

Si ya ha quedado dicho que el *free cinema* tuvo un carácter más crítico en sus planteamientos argumentales que la *nueva ola* francesa, en detrimento de la experimentación narrativa, no puede quedar sin mención la relación de los cineastas del movimiento con el grupo de los *angry young men*, otro grupo de jóvenes inconformistas que desempeñaron en la literatura y el teatro una labor renovadora análoga a la de aquellos en el cine, y que, colaboraron, con sus guiones para el cine, en robustecer enormemente el aspecto crítico de las historias que narraban, produciéndose de este modo un cine con gran hondura en cuanto a los temas, pero tal vez excesivamente discursivo, peaje a pagar por su excesiva dependencia literaria.

Los más importantes *angry young men* serían: el novelista Allan Sillitoe y los dramaturgos David Storey, John Osborne y Harold Pinter.

El *free cinema* fue uno de los primeros *nuevos cines* en disolverse, debido a la pronta llamada de Hollywood a sus principales artífices, que continuarían en EEUU sus respectivas carreras, pero los films que realizaron dentro del movimiento -en torno a una treintena de títulos- quedan como uno de los periodos más importantes de la cinematografía británica, así como una de las muestras más interesantes de las *nuevas vanguardias cinematográficas*.

El *nuevo cine alemán* tiene su inicio -al menos teórico- en febrero de 1962 momento en el que, durante la celebración del VIII Festival de Cine de Oberhausen, se presenta un manifiesto firmado por 26 cineastas -entre ellos Alexander Kluge, Edgar Reitz y Volker Schlöndorff- solicitando un cambio de dirección en las políticas hacia el cine en Alemania.

Desde el fin de la II Guerra Mundial, la nación alemana había pasado por diversas vicisitudes: fin del nazismo, ocupación internacional, fragmentación del país y

⁵² Conviene señalar que Francis, poco después de responsabilizarse de la fotografía de una de las obras cumbres del *free cinema* como es: *Sábado noche, Domingo mañana* y también de la de *Un lugar en la cumbre* (*Room at the top*, Jack Clayton, 1959), pasaría a trabajar para la Hammer Films, donde realizaría la fotografía de algunos de los más importantes films de la productora. También llegaría a dirigir un número importante de films terroríficos de la compañía entre los que destacar *Drácula vuelve de la tumba* (*Drácula has risen from the grave*, F. Francis, 1968). Este mínimo punto de contacto entre el *free cinema* y el cine de terror de los 60 se refuerza si tenemos en cuenta que muy poco después, Francis realizó la fotografía de *Suspense* (*The innocents*, Jack Clayton, 1961) excepcional adaptación de la conocida *ghost-history* de Henry James dirigida por Jack Clayton, director relacionado de forma periférica con el *free cinema*, movimiento en el que realizaría alguna obra estimable.

posteriormente rapidísima recuperación económica, -tan rápida que permitió hablar de milagro-. Sin embargo, en el momento en que se presentó el manifiesto y a pesar de las favorables condiciones económicas, no se produjo la deseada sensibilización hacia el cine por parte de las autoridades alemanas que esperaban los firmantes del manifiesto. A pesar de ello, el cine alemán se renovó por aquellos años, con el lógico referente de la *nouvelle vague* y el *free cinema* a través de la obra de cineastas como: Jean-Marie Straub, Alexander Kluge, Volker Schlöndorff, Edgar Reitz o Werner Herzog entre otros.

Es interesante constatar el carácter fuertemente político y crítico con la generación anterior del *nuevo cine alemán*. Esta característica lo acerca en gran medida a los postulados del *free cinema* tanto como lo aleja de la *nouvelle vague*, así como evidencia las intenciones de ajustar cuentas con el pasado nazi de la generación de sus padres.

Con la llegada al gobierno de los socialdemócratas de Willy Brandt en 1969 cambió sustancialmente la política del gobierno hacia el cine, que a partir de ese momento recibió mayor apoyo, lo cual permitiría que el *nuevo cine alemán* se prolongara en el tiempo mucho más que otros *nuevos cines*, e incluso gozara de varias generaciones de cineastas, añadiéndose posteriormente a los ya nombrados, otros importantes autores como: Rainer Werner Fassbinder, Peter Fleischmann, Margarethe Von Trotta o Wim Wenders.

Con sus cinematografías nacionalizadas y con un control por parte de Rusia más o menos férreo, los países socialistas del Este de Europa soportan, eso sí, una fuerte censura que afecta principalmente a las opiniones políticas vertidas en los films y a la pornografía. Pese a ello, no deja de desarrollarse su correspondiente renovación cinematográfica, cuyos principales autores serían Andrzej Wajda en Polonia, Miklós Jancsó en Hungría o Jiri Menzel, Ivan Passer y Milos Forman en Checoslovaquia.

Al igual que ocurrió con la mayoría de representantes del *free cinema*, Passer y Forman también emigraron a EEUU, pero en el caso de estos últimos la motivación fue más bien política: a consecuencia de la invasión soviética de Praga en el verano de 1968.

Por supuesto que los *nuevos cines* no se limitaron al ambiente europeo, prácticamente puede decirse que su expansión fue mundial -o casi-. Japón, África y también países

latinoamericanos como Perú, Chile y Argentina desarrollaron con mayor o menor fortuna sus correspondientes renovaciones cinematográficas, destacando el caso de Brasil, que con nombres como Glauber Rocha o Carlos Diegues consiguieron adaptar, de forma harto original, las características del *nuevo cine* a la particular forma de ser y sentir del país amazónico.



La caza, Carlos Saura, 1965

Con lo expuesto se ha pretendido explicar, en primer lugar, las características comunes de los denominados *nuevos cines*, profundizando en el movimiento cinematográfico francés *nouvelle vague* dado su carácter fundacional dentro de esta tendencia; incidiendo en los estilemas característicos del cine de Jean Luc Godard, por ser sin duda el padre espiritual del movimiento así como su máximo representante y haciendo posteriormente un rápido recorrido por las principales manifestaciones de los *nuevos cines* en otras latitudes.

CUARTA PARTE

8. ¿Un terror de vanguardia?

A lo largo de los anteriores apartados de este Trabajo de Fin de Master hemos ido identificando las características principales del cine de terror en torno a tres parámetros: puesta en escena, estética y contenidos argumentales.

Hemos podido observar que el objeto de nuestro estudio, lejos de ser un elemento monolítico e invariable en el paso del tiempo, ha ido cambiando su aspecto y elementos constitutivos de forma progresiva a lo largo de su historia. Además hemos comprobado cómo esos cambios están directamente relacionados con dos aspectos fundamentales: por un lado, la evolución lógica del lenguaje cinematográfico y, por otro, los cambios sociales que cada época concreta conlleva.

Hemos visto también, cómo en los inicios del cine nuestro género -todavía no constituido como tal- se atenía a los parámetros del *Modo de Representación Primitivo* y era exhibido en las ferias y bulevares como correspondía a cualquier producto cinematográfico de la época. Posteriormente se perfilaban sus características genéricas, argumentales y estéticas principales, a merced del expresionismo alemán y era utilizado como proyección de la angustia social de este momento histórico. Ya en Hollywood, el cine de terror asumía por completo los usos narrativos del *Modo de Representación Clásico* instaurado por David W. Griffith, adoptado por los grandes estudios y servía como vía de escape de los ciudadanos americanos durante la crisis de 1929. Poco después, durante la II Guerra Mundial, el terror clásico sufría su primera convulsión importante al atenuarse su influencia romántica y trasladarse sus estructuras genéricas a escenarios urbanos, al pasar por las manos del tándem Lewton/Tourneur.

Posteriormente, Terence Fisher sometía a los personajes y argumentos clásicos a una profunda revisión cuyo resultado sería la humanización del monstruo y el sometimiento de los argumentos y decorados a un tratamiento realista. Como punto final de este proceso, Roger Corman eliminaba en sus producciones sobre Edgar Allan Poe el personaje monstruoso -piedra angular del género hasta ese momento- desplazando los elementos productores de inquietud a la psicología de los personajes.

Hemos podido observar que la década de los años 60 fue una época extraordinariamente convulsa en el aspecto sociopolítico y que ello provocó una

auténtica revolución cultural que, unida a los extraordinarios avances técnicos que se produjeron durante el periodo, terminaron de caracterizar una época que representó un irreversible cambio de paradigma en cuanto a las costumbres sociales.

Posteriormente hemos analizado los *nuevos cines* comprobando cómo bajo su influencia cambió por completo el modo de entender y realizar films. Además, hemos identificado este fenómeno cinematográfico mundial como representativo y sintomático de la época en que se produjo.

Con todo lo anteriormente expuesto, es fácil pensar que el cine de terror de los años sesenta debió sufrir algún tipo de cambio e influencia merced, tanto a los acontecimientos sociales de la época como al derrumbe de las estructuras clásicas cinematográficas, que llevó consigo el fenómeno de las *nuevas vanguardias*.

Con la intención de comprobar hasta qué punto es -o no- cierta nuestra anterior hipótesis, vamos a abordar la cuarta y última parte de este trabajo, para lo cual hemos indagado entre la producción cinematográfica de la época perteneciente al género terrorífico, con el fin de seleccionar una serie de films que, por una u otra causa, nos parecieran sospechosos de haber recibido influencia de los *nuevos cines*.

Pero ¿cómo reconocer los films que nos interesan?, la pregunta no es nada banal, pues, teniendo en cuenta los visibles cambios que la influencia de los *nuevos cines* habían producido en la narrativa clásica, era posible que los films terroríficos realizados bajo la sensibilidad vanguardista -en el caso de haberlos- estuvieran tan desfigurados en sus elementos definitorios y caracterizadores -puesta en escena, estética y contenidos argumentales-, que resultara por completo imposible su identificación genérica.

No hay que olvidar que el cine de terror, como género cinematográfico, vehicula toda la maquinaria narrativa del *Modo de Representación Institucional* y dado que la vanguardia cuestiona los modos clásicos y busca caminos expresivos diferentes, ¿cuál sería la estrategia seguida por sus artífices para que el producto filmico resultante fuese identificable en su doble vertiente de film terrorífico y producto vanguardista?

Por lógica, esta renovación del género debería conservar forzosamente, entre sus elementos constituyentes, rasgos suficientes como para permitir su identificación genérica -ya sean éstos argumentales, estéticos o narrativos-, así como aspectos renovadores en esos mismos elementos como para permitir su adscripción vanguardista.

Por otra parte, si en nuestro análisis de los periodos clásicos descubriéramos que la búsqueda de la homogeneidad -a todos los niveles- era la característica principal, al llegar a las vanguardias de los sesenta, comprobamos que la diversidad de estilos se convierte en uno de sus principales rasgos. Si tomamos como ejemplo la *nouvelle vague*, encontramos un grupo de obras muy heterogéneo, donde coexisten productos de la radicalidad narrativa de *Pierrot el loco* (*Pierrot le fou*, J.L.Godard, 1965) o *El año pasado en Marienbad* (*L'année dernière à Marienbad*, Alain Resnais, 1961), junto a otros cuyas intenciones renovadoras se encuentran más atenuadas. No podía ser de otra manera puesto que, como se recordará, el rasgo definitorio de las vanguardias era precisamente el desprecio de las normas narrativas establecidas en beneficio de la expresión personal del autor.

En nuestra selección de films era lógico que nos encontráramos con un fenómeno similar. Por tanto, no todas las películas que aparecerán en el último apartado de este Trabajo de Fin de Máster tendrán el mismo grado de experimentación, ni los rasgos renovadores presentes en ellas serán de las mismas características. En alguna de ellas comprobaremos cómo se pone el acento en la renovación argumental, así como en otras se busca más la renovación a nivel estético, del mismo modo que en otras se incide en el propio lenguaje cinematográfico.

Los films que hemos podido seleccionar atendiendo a los anteriores criterios son: *Psicosis* (*Psycho*, Alfred Hitchcock, 1960), *La máscara del demonio* (*La maschera del demonio*, Mario Bava, 1960), *Repulsión* (*Repulsion*, Roman Polanski, 1965), *El héroe anda suelto* (*Targets*, Peter Bogdanovich, 1968) y, por último, *La noche de los muertos vivientes* (*The night of the living dead*, George A. Romero, 1968).

Con un rápido repaso a los films seleccionados, descubrimos varios aspectos generales interesantes que podrían evidenciar cierta relación con los usos y maneras de las *segundas vanguardias cinematográficas*.

Por un lado, todas sin excepción son películas de bajo presupuesto, dato común, como sabemos, a casi la totalidad de films encuadrables en los llamados *nuevos cines*.

Por otra parte, de estos cinco films, cuatro están filmados en blanco y negro, cosa no demasiado común en una época en que la mayoría de estudios cinematográficos habían abandonado ese procedimiento fotográfico casi por completo, sobre todo debido a la seria competencia ejercida por la televisión, que obligó a la industria del cine a

espectacularizar sus productos por todos los medios posibles: uso del cinemascopio, filmación en 3D y desde luego el color. Se podrá rebatir que el uso del b/n puede ser debido únicamente a un intento de abaratar costes por causa del bajo presupuesto de estas películas pero, siendo así, no es menos cierto que el b/n además de ser una opción técnica, también es, sin duda, una opción estética y el hecho mismo de que sean cuatro de los cinco films seleccionados los que opten por este procedimiento parece ir en esa dirección.

Cuando analizábamos en capítulos anteriores el cine clásico de terror aludíamos a la estrecha relación entre éste y la literatura terrorífica en general y la decimonónica en particular. Esta tendencia no se cumple exactamente con los films que hemos escogido. Comprobamos que, de nuestra selección, tres no se basan en novela alguna y de los dos restantes, uno *-Psicosis-* adapta una novela aparecida apenas un año antes de su realización pero estableciendo importantísimas modificaciones en su trama y estructura, mientras que otro de ellos *-La máscara del demonio-* sí se basa en un cuento decimonónico, pero lo hace con unas intenciones claras de poner en cuestión ese mismo tipo de narrativa.

Para concluir estas apreciaciones generales, diremos que tres de estos films tienen carácter de ópera prima de sus respectivos realizadores, con todo lo que ello suele conllevar en cuanto a experimentación -rasgo que hemos podido comprobar, también en al menos las primeras obras de los directores inscritos en los *nuevos cines-* siendo *Psicosis* la única obra seleccionada de un director veterano -Alfred Hitchcock- sin embargo, se trata de un film que se diferencia enormemente de cualquier otro realizado por el director británico antes o después de él.

Con estas puntualizaciones generales nos adentramos en la última parte de este Trabajo de Fin de Máster. Cada uno de los cinco apartados de que consta, irá precedido de una ficha técnica y artística del film correspondiente, así como de un cartel publicitario de dicho film. Como ya quedó explicado en la introducción, hemos intentado que en el apartado gráfico las imágenes elegidas sean, además de adecuadas al propósito, lo más novedosas posible. Seguirá una sinopsis del argumento del film, que será más o menos extensa y pormenorizada -según el caso- en virtud únicamente de lo enrevesado que sea su asunto argumental. Posteriormente detectaremos la idea principal del film e intentaremos relacionarla con el contexto histórico, finalizando con la identificación de

todos aquellos elementos que permitan evidenciar la influencia que sobre cada film ejercieron los *nuevos cines*.

Comentaremos cada una de las películas por orden cronológico de realización.

9. Psicosis

Ficha Técnica

Título: PSICOSIS.

Título original: Psycho.

Dirección: Alfred Hitchcock.

País: EEUU.

Año: 1960.

Estreno: 2-4-1961.

Duración: 109 min.

Guión: Joseph Stefano, según la novela de Robert Bloch.

Producción: Paramount.

Presupuesto: 806.947 \$

Dirección artística: Joseph Hurtley, Robert Clatworthy.

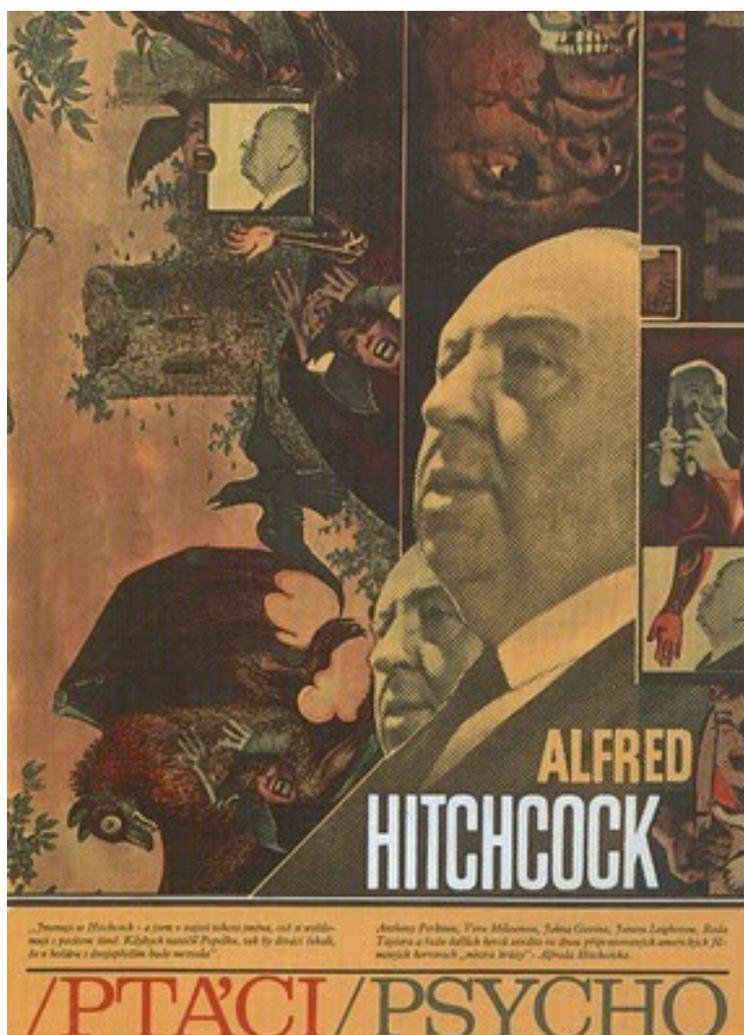
Efectos especiales: Clarence Champagne.

Fotografía: John L. Russell.

Montaje: George Tomasini.

Música: Bernard Herrmann.

Reparto: Anthony Perkins (Norman Bates), Janet Leigh (Marion Crane), Vera Miles (Lila Crane), John Gavin (Sam Loomis), Martin Balsam (Milton Arbogast), John McIntire (Sheriff Chambers), Frank Albertson (el millonario).



Sinopsis Argumental

En la ciudad de Phoenix (Arizona) vive Marion Crane, una joven secretaria de una agencia inmobiliaria que aprovecha el descanso de la hora del almuerzo para hacer el amor con su novio Sam Loomis en un hotelucho barato. Ambos desean casarse, pero Sam -propietario de un almacén en la ciudad de Fairvale- ahogado por las deudas derivadas de su divorcio, no se atreve a dar el paso.

Un viernes como otro cualquiera, el jefe de Marion le confía 40.000 \$ para que los ingrese en el banco dándole además la tarde libre y ésta, en una acción impulsiva y poco meditada se apodera del dinero y huye al encuentro de su novio.

Abandonando la tumultuosa ciudad de Phoenix, Marion se dirige hacia Fairvale (California), pero, atormentada por los remordimientos y sobrepasada por la situación, va levantando sospechas ante todo aquel con quien se encuentra: un policía, un vendedor de coches...

108

Extraviada en la noche y viendo que llueve copiosamente, Marion decide detener su fuga precipitada para descansar en un hotel solitario muy alejado de la carretera principal: el Motel Bates, situado a sólo 26 Km. de Fairvale, su destino.

Una vez allí toma contacto con Norman bates, el joven gerente del hotel, quien se muestra como una persona absolutamente dependiente de su posesiva madre, una anciana impedida que vive en un siniestro caserón situado detrás del hotel y con quien Norman mantiene una difícil relación.

Durante la cena, Marion arrepentida de su acción, parece haber decidido volver al día siguiente a Phoenix para devolver el dinero, tras lo cual se dispone a darse una ducha reparadora. Creyéndose sola, Marion se desnuda pero es observada por Norman desde un orificio practicado en la pared. Mientras Marion se introduce en la ducha, Norman se dirige hacia el caserón donde vive con su madre.

En el transcurso de la cena, irrumpe en el baño una figura misteriosa que identificamos como la madre de Norman. Este personaje apuñala sin piedad a Marion desapareciendo rápidamente, dejando el cadáver de la chica cubierto de sangre en el suelo del cuarto.

Poco después, Norman encuentra el cadáver de Marion y limpia todo rastro del crimen cometido aparentemente por su madre. Introduce el cadáver de Marion en el coche de

ésta con el resto de sus pertenencias y lo hace desaparecer sumergiéndolo en un pantano cercano al lugar.

El lunes siguiente, Lila -la hermana de Marion- llega a Fairvale a visitar a Sam para intentar averiguar noticias de su hermana, pero ha sido seguida por Milton Arbogast, un detective privado contratado por la compañía inmobiliaria donde trabajaba Marion. Este afirma estar seguro de que Marion no se debe encontrar demasiado lejos y decide investigar por su cuenta y avisarles si descubre algo.

Las pesquisas de Arbogast le llevan al Hotel Bates donde al tomar contacto con Norman descubre que Marion efectivamente se alojó allí. Ante la negativa de éste a permitirle interrogar a su madre, Arbogast decide acercarse en secreto al caserón para hablar con ella, no sin antes avisar a Lila y Sam por teléfono de que les informará del resultado de su investigación.

Arbogast entra en el caserón y es brutalmente asesinado por la madre de Norman.

Preocupados por no recibir noticias del detective, Lila y Sam deciden visitar al sheriff, quien les informa de que la madre de Norman murió 10 años atrás, suicidándose después de acabar con la vida de su amante. Tras esta inquietante revelación, Lila y Sam deciden ir al hotel y hospedarse en él para intentar averiguar algo.

Sospechando que va a tener visitas no deseadas, Norman esconde a su madre en el sótano del caserón.

Una vez inscritos en el hotel, Sam y Lila registran la habitación donde se hospedó Marion y descubren pruebas evidentes de que estuvo allí, tras lo cual urden un plan para que Lila pueda interrogar a la madre de Norman mientras Sam lo distrae.

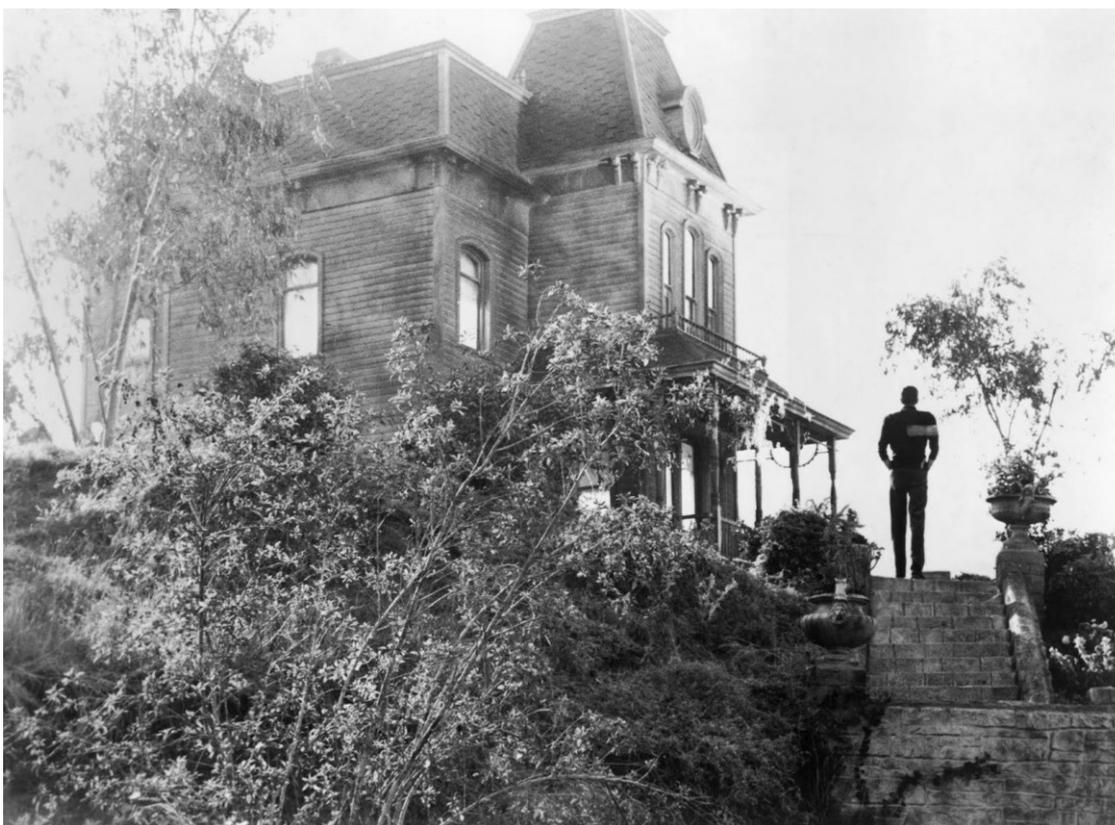
Una vez puesta en marcha la treta, con Lila dentro del caserón y Sam interrogando a Norman, éste, sospechando que la chica está en el caserón, golpea a Sam y corre hacia la casa.

Lila, que investigando en las diferentes estancias ha bajado al sótano, descubre el cadáver momificado de la madre de Norman. Mientras se debate entre una sensación de horror y desconcierto, aparece Norman vestido con el atuendo y peluca de su madre avanzando amenazadoramente hacia Lila.

Sam aparece oportunamente y tras un forcejeo con Norman consigue reducirlo.

En el epílogo del film, con Norman ya detenido en la prisión del condado, un psiquiatra nos explica lo ocurrido: Norman ya estaba seriamente perturbado desde la

muerte de su padre, cuando su madre tuvo un amante, pensó que éste lo reemplazaba... y los mató a los dos, tras lo cual asumió a medias la personalidad de su madre, asumió que ésta le tenía celos y, cuando se excitaba con una mujer, la parte de su personalidad perteneciente a la madre se rebelaba y le obligaba a asesinar al objeto de su excitación. En la escena final vemos a Norman, ya completamente irrecuperable, con la mirada perdida habiendo asumido totalmente la personalidad de su madre.



Psycho, Alfred Hitchcock, 1960

¿De qué habla *Psicosis*?

Carlos Losilla nos ofrece en su ya mencionado libro sobre el género terrorífico algunas pistas que nos pueden ser muy útiles para identificar los temas sobre los que incide Hitchcock en su film al afirmar que: “*Norman Bates (Anthony Perkins), actúa constantemente como catalizador del caos que corroe a todos los demás personajes: no sólo se ofrece como espejo de la ruindad moral de Marion Crane (Janet Leigh), sino que además su depravada concepción de las relaciones familiares se erige a su*

*vez en reflejo de todas las demás que pululan por el film, llegando a la conclusión de que su modelo no es más que la culminación lógica del modelo dominante.*⁵³

En *Psicosis* podemos encontrar, pues, dos temas fundamentales, el primero de ellos está relacionado directamente con los motivos que mueven a una chica corriente como Marion Crane a apoderarse de los 40.000 \$ que su jefe le confía -de ahí deriva la ruindad moral que Losilla atribuye al personaje- y el segundo -íntimamente relacionado con el primero- es el tratamiento que se hace en el film de la institución familiar. Ambos temas parecen conjugarse para ofrecer la idea de que debajo de la aparente normalidad del modelo dominante habitan lo terrorífico y lo siniestro.

El motivo por el que roba el dinero Marion no es otro que poder casarse y llevar, gracias a él, una vida corriente, el mismo modo de vida que lleva su compañera en la oficina donde trabaja y que no es otro que aquel que desde la publicidad, el cine y la TV de su tiempo -los años 50- se proponía como paradigma de la normalidad o, dicho de otra manera, como el único modo de vida posible: una vida matrimonial, dedicada a procrear, al trabajo y desde luego... a consumir.

Tal como se explica en la primera escena del film, Marion y Sam quieren casarse pero no pueden hacerlo debido a la difícil situación económica en la que ambos se encuentran: Sam debe abonar una pensión mensual a su exmujer, lo cual supone una dura carga para su economía y Marion, presumiblemente, no percibe un salario suficiente en su puesto de secretaria. En la escena siguiente, ya en la oficina, Marion valora la posibilidad de robar el dinero como única forma de conseguir su propósito de llevar una vida normal, como ella misma dice poco antes de sustraer el dinero: *“no se soborna la felicidad con pastillas”*. Con el dinero en su poder se dirige inmediatamente al encuentro de su novio.

Desarrollemos brevemente el contexto socioeconómico en que se mueve Marion para comprender mejor su actitud y motivaciones.

La década de los años 50 -momento histórico en el que se desarrolla el film- fue en Norteamérica una época políticamente republicana. Olvidados los tiempos de la crisis del 29 y la posterior recuperación económica durante los años 30 de la mano de la administración Roosevelt y situado, al finalizar la gran guerra, en una posición claramente ventajosa con respecto al resto de naciones del viejo continente, EEUU se

⁵³ LOSILLA, (1993). Op. Cit. pág. 133.

centró en crear un sistema que le permitiera mantener su liderazgo. Desde 1953 hasta 1961 el presidente del país fue Dwight Eisenhower, que dirigió una época de gran conservadurismo en el aspecto sociopolítico.

Dos ejemplos servirían para ilustrar la política conservadora que se aplicó durante este periodo. Mientras en el ámbito de la política internacional la Guerra Fría estuvo en pleno auge, en el interior del país la locura anticomunista desencadenó una auténtica *caza de brujas* comandada por el senador de Wisconsin Joseph R. MacCarthy, contra todo elemento sospechoso de comunismo. Esto ocurría al mismo tiempo que se ponía en marcha una campaña contra la cultura de masas comandada por el psiquiatra Fredric Wertham, quien en 1954 publicó *La seducción de los inocentes*, un ensayo con el que pretendía alertar contra el poder perverso de los cómics y que provocó un endurecimiento de la censura contra este medio. Son sólo dos ejemplos de los muchos que se podrían exponer, pero son lo suficientemente ilustrativos del celo con el que, en la época, se intentaba salvaguardar el *American Way of Life*.

112

Pero, ¿en qué consistía este modo americano de vivir? Básicamente se trataba de vender al ciudadano la idea de que cuantos más bienes materiales atesorara más feliz sería, siendo persuadido por medio de la publicidad a que se lanzara de pleno a un modo de vida donde sólo lo material importa y estableciendo un sistema de caducidad, donde los productos adquiridos están programados para perder su calidad inicial pasado cierto tiempo, con lo cual hay que volver a adquirir otra vez el producto, poniéndose de este modo en marcha un ciclo interminable que los sectores liberal/conservadores promocionan como el gran motor de la economía.

A todo lo anterior debemos añadir la defensa a ultranza de la institución familiar, principal estamento social que debe poner en práctica la rueda consumista y cuyo paradigma comprendería los siguientes rasgos: pareja heterosexual, de raza blanca, protestante, con alto nivel adquisitivo y vivienda bien equipada en los suburbios.

El problema principal de este concepto económico estribaría -dejando aparte el agotamiento de los recursos materiales que conlleva la irracional y desmedida fabricación de productos de consumo- en que hay amplísimos sectores de la sociedad que, siendo bombardeados día a día por la publicidad para entrar en esta insaciable rueda consumista, no poseen los medios económicos para llevar ese modo de vida, ni son tampoco capaces de desarrollar otro modelo más sostenible. Ahí residiría, al

parecer, el origen de la frustración, depresión y neurosis del individuo urbano norteamericano.

Estas son las coordenadas socioeconómicas imperantes durante la época en que está ambientada *Psicosis*, rodada a lo largo de 41 días, entre finales de noviembre de 1959 y principios de enero de 1960.

Pero, volviendo al punto de partida, no tenemos duda de que Marion pertenecería a esa masa de ciudadanos anónimos que no puede permitirse vivir según el sistema que se le impone. El robo no es, por tanto, más que una forma rápida de conseguir el estatus social deseado: casarse y vivir en una familia con poder adquisitivo. Justo antes de conseguirlo llega al Hotel Bates encontrándose con la familia Bates, pero esta familia está muy lejos del modelo que ella pretende para sí, es incluso todo lo contrario. Y es de ahí mismo -de la institución fundamental donde se sustenta el sistema social-, de donde va a surgir el elemento amenazador del film.

La familia Bates se encuentra en las antípodas de ser una familia normal: está formada por una madre muerta diez años atrás -y actualmente rellena de paja- y de un hijo que habiéndola asesinado -junto a su amante-, adopta ahora su personalidad y, merced a los desequilibrios mentales que le produjo la represiva educación que recibió de esa madre, asesina a las mujeres que le provocan el menor signo de excitación sexual.

La familia Bates, en definitiva, se nos presenta en el film como el reverso siniestro de esa familia modélica que se pretendía vender a través de los medios publicitarios de la época⁵⁴ -modelo al que Marion aspira-. Además, en una hábil pirueta de guión, en la segunda parte del film, Norman se convierte en una seria amenaza para la propia familia de Marion -su hermana Lila- con lo cual, se nos muestra a la familia tradicional americana enfrentada a una estilización siniestra de ella misma, en una estrategia simbólica que, a través de los recursos estilísticos del género terrorífico, se lleva a cabo -a la manera de Jekyll/Hyde- para poner en crisis el concepto de familia, de un modo similar al que utilizaron los *nuevos cines* del Este de Europa ya que, según asegura

⁵⁴ Con esta afirmación no queremos decir -ni muchísimo menos- que estuviese en la mente de Hitchcock realizar a través de *Psicosis* una acerada crítica al modo de vida americano. Es más, si se lee detenidamente las entrevistas concedidas por el director británico a François Truffaut en agosto de 1962 y las posteriores a Ian Cameron y V. F. Perkins en enero de 1963 (ver Bibliografía), se comprobará que el grueso de las intenciones de Hitchcock son exclusivamente cinematográficas y se dirigen a facilitar la inmersión del espectador en el film. Pero sin duda estos elementos, de forma consciente o inconsciente están en el film y son susceptibles de interpretarse de este modo.

Lino Micciché, en los films vanguardistas de la Europa del Este “...*la ideología estaba siempre desleída y filtrada en un vigoroso aparato metafórico*”⁵⁵

La idea de este desdoblamiento está subrayada en el film de muy diversos modos: la doble personalidad de Norman, el siniestro caserón vertical donde vive con el cadáver de su madre opuesto a la horizontalidad de las dependencias del hotel, Marion y su hermana Lila, el parecido físico entre el novio de Marion -Sam- y el propio Norman, ... La novedad de introducir todos estos elementos cotidianos -familia, matrimonio, personajes corrientes y ambientes reconocibles- dentro de la estructura arquetípica del cine de terror, es uno de los aspectos que, a nivel conceptual, continúan haciendo de *Psicosis* uno de los films más atractivos del periodo, permitiendo además plantear la suposición de que es precisamente la revalorización del realismo llevada a cabo por los emergentes *nuevos cines* -los films de Godard, Truffaut y Resnais se estrenaron poco antes de que Hitchcock rodara su film, además de que el *free cinema* británico ya estaba incidiendo en esta tendencia desde unos años antes- los que influyeron en este aspecto tan característico del film.

114

Concluyendo: la idea de que Hitchcock pretendió hacer con este film algo diferente a lo que había realizado hasta entonces se refuerza, si tenemos en cuenta lo extraño que resulta el film respecto al resto de su filmografía, inscrita casi por completo dentro del *thriller* con ocasionales derivaciones hacia el cine policiaco y donde no es posible encontrar ningún otro film encuadrable dentro del cine terrorífico. Hasta la textura fotográfica y el modo de componer los encuadres del film es diferente tanto a lo hecho hasta entonces por el realizador como a las obras que realizaría posteriormente. Refuerza esta suposición el asentimiento de Hitchcock a François Truffaut cuando este último le hace la siguiente afirmación: “...*me parecía precisamente que en Psycho tenía usted en cuenta la renovación del público ocurrida en estos diez últimos años y el film estaba lleno de cosas que no hubiera hecho antes, en sus otras películas.*”⁵⁶

⁵⁵MICCICHÉ, Lino. *Teorías y poéticas del Nuevo Cine*. VVAA. *Historia general del cine, vol.XI*. Madrid. Cátedra ed. 1995. pág. 28

⁵⁶ TRUFFAUT, François. *El cine según Hitchcock*. Madrid. Alianza ed. 1974. pág. 235

Un eslabón ineludible en la revolución estilística del género terrorífico

“No empecé mi trabajo con la intención de conseguir la atmósfera de un viejo film de la Universal, lo único que pretendía era ser auténtico”

Alfred Hitchcock

Alfred Hitchcock era uno de los realizadores pertenecientes a la industria hollywoodiense más apreciado por los jóvenes directores franceses. Los motivos de tal admiración eran básicamente dos: en primer lugar, la clara voluntad del director británico por desarrollar un estilo propio dentro de los encorsetados márgenes de la gran industria -objetivo plenamente logrado- y, en segundo lugar, el haber desarrollado su estilo personal a base de trabajar la sintaxis fílmica -la puesta en escena- aprovechando los logros narrativos de algunas de las vanguardias cinematográficas de los años veinte, en feliz conjunción con las prestaciones que ofrecía el clasicismo cinematográfico, tal como afirma Andrew Sarris: *“El suyo es el único estilo contemporáneo que une dos tradiciones clásicas divergentes: la de Murnau (movimiento de cámara) y la de Eisenstein (montaje).”*⁵⁷

115

Sin embargo, ya hemos dicho antes que *Psicosis* presenta rasgos estilísticos que la diferencian del resto de la filmografía de Hitchcock, así como de una tradición discursiva concreta -el cine de terror- que, como sabemos, conlleva unas reglas estéticas y sintácticas concretas. Son estos elementos novedosos los que permiten hablar de esta obra como de un film revolucionario dentro del género terrorífico.

En lo que se refiere al contenido argumental, hemos hablado del acercamiento que se lleva a cabo en el film de la estructura genérica terrorífica hacia terrenos realistas. Añadiremos un comentario más a esta renovación conceptual que hace que *Psicosis* suponga un cambio de dirección trascendental en la historia del cine de terror y es que una de las consecuencias directas de esa influencia realista es el novedoso tratamiento que se da a los personajes principales, tanto a la protagonista como a su antagonista masculino.

En el caso del psicópata Norman Bates -personaje siniestro del film, cuya función dentro de la trama es la misma que cumplían Drácula o el Hombre Lobo en sus diferentes adaptaciones cinematográficas clásicas- éste se erige en el elemento

⁵⁷ SARRIS, Andrew. *Entrevistas con directores de cine*. Madrid. Editorial Magisterio Español, S. A. 1967. pág. 167

desestabilizador que violenta el mundo de ficción representado -una realidad ahora sí, absolutamente cotidiana y perfectamente reconocible para el espectador-. Este monstruo moderno se presenta ahora perfectamente integrado en esa realidad representada.

Una vez la figura del monstruo clásico hubiera sido enterrada definitivamente por Roger Corman en sus films sobre Poe, Hitchcock presenta una figura perversa cuya maldad nace de la propia naturaleza humana. Ya no hay lugar para monstruos simbólicos y figuras terroríficas metafóricas, es ese chico de la casa de al lado, el vecino amistoso, quien desencadena el horror entre sus semejantes.

Esta contaminación de la estructura arquetípica del género terrorífico con rasgos realistas es, sin duda, la aportación más novedosa que ofrece *Psicosis*, rasgo que pasará a ser característico del género hasta el momento presente.

La tarea de trasladar los arquetípicos del cine de terror a territorios cotidianos la llevó a cabo su realizador a partir de la adaptación -muy libre- de la novela homónima del escritor Robert Bloch, publicada en 1959.⁵⁸

La figura arquetípica del psicópata, -paradigma en el cine terrorífico actual de la materialización del mal en estado puro- no nace desde luego con el film que nos ocupa. Su presencia puede rastrearse en films muy anteriores como *M, el vampiro de Dusseldorf* (*M*, Fritz Lang, 1931) o *Barbazul* (Edgar G. Ulmer, 1940), así como en producciones tan próximas en el tiempo -y en intenciones- al film que nos ocupa como *El fotógrafo del pánico* (*Peeping Tom*, Michael Powell, 1960), por citar únicamente algunos de los ejemplos más significativos. Pero se puede afirmar que alcanza en *Psicosis* su máxima expresión, siendo Norman Bates, todavía en la actualidad, uno de los modelos más acabados de psicópata cinematográfico.

Sin embargo, si desplazamos nuestra atención hacia el personaje positivo de la trama del film -Marion Crane- observamos que también se detectan en su concepción serias

⁵⁸Al parecer Bloch se inspiró en los auténticos crímenes de Ed Gein, quien fue detenido el 16 de noviembre de 1957 en la localidad de Plainfield -Wisconsin- acusado de los asesinatos de sus vecinas Mary Hogan y Bernice Worden, así como del robo de multitud de cadáveres en el cementerio de la localidad. Al parecer, Gein había sido maltratado desde niño por su madre -Augusta Gein- fallecida 12 años antes de los sucesos. Cuando fue detenido, entre el terrible desorden que reinaba en su casa -donde se apilaban por doquier multitud de restos humanos- la única habitación que se encontró en completo orden y perfectamente limpia era la de su madre.

Como vemos, cada sociedad produce sus propios monstruos y el arte, reflejo estilizado de esa realidad, produce en sus mejores manifestaciones -como *Psicosis*- obras en las que los elementos significantes están escogidos y combinados de tal modo que permiten dar fiel testimonio de ella.

discrepancias con respecto al modelo imperante en Hollywood hasta ese momento en lo que respecta al diseño de personajes.

Si recordamos la normativa al respecto durante el periodo de esplendor del *Modo de Representación Institucional*, veremos que el personaje principal -con el que la audiencia debía identificarse- se concebía como un modelo de virtudes, en clara contraposición al personaje antagonista que representaba todo lo contrario. Además, este protagonista se convertía en conductor para el argumento del film, siendo el elemento constitutivo de éste, ya que la relación causa/efecto de los acontecimientos narrados estaba subordinada a las motivaciones de ese mismo personaje.

Pues bien, estos dos preceptos narrativos son totalmente pulverizados por Hitchcock en esta película.

Si en lo que se refiere a su diseño como personaje protagonista, Marion Crane no se comporta -ni de lejos- con el nivel de justicia, generosidad y virtud que suelen caracterizar a los personajes con los que se pretende que el público se identifique, las novedades introducidas se hacen todavía más evidentes, si las comparamos con el tipo de personaje femenino al que nos tenía acostumbrado el Hollywood de la época: mujer abnegada, casamentera y abstencionista en lo que al sexo se refiere, cuya encarnación paradigmática en la pantalla sería el tipo de personaje interpretado por la actriz Doris Day en multitud de comedias durante la década de los años 50. Frente a este modelo femenino, nuestra Marion se erige en su doble hipersexualizado, mujer resuelta e individualista, que no necesita a un hombre que la mantenga económicamente y trace su destino, confiada totalmente en su propia capacidad para afrontar los reveses de la vida y con ganas de vivirla sin perder ninguna oportunidad de ser feliz⁵⁹. Como vemos, las diferencias entre el personaje interpretado por Janet Leigh en el film de Hitchcock y aquellos que por las mismas fechas encarnaban Jeanne Moreau, Jean Seberg o Anna Karina al otro lado del atlántico, en los primeros films de la *nouvelle vague*, son tan mínimas que habría que hacer un esfuerzo considerable para poder localizarlas.

⁵⁹ Puede parecer contradictorio este comportamiento del personaje con la motivación final de su actuación -Marion roba el dinero para reunirse con su novio, casarse con él y llevar una vida rutinaria- pero no olvidemos el detalle de que el film de Hitchcock, a pesar de la independencia artística de su autor, está realizado al amparo de un gran estudio -*Universal* ya era un gran estudio en aquel momento- y alguna concesión se habría de hacer... pero a pesar de ello no hay duda de que el mago del suspense pone toda la carne en el asador durante los cuarenta y seis minutos de vida que le concede a su personaje.

Pero no sólo en la forma de diseñar los personajes detectamos intenciones innovadoras; el personaje de Marion es utilizado en el film para efectuar, poco antes de llegar a la mitad de su metraje, una insólita vuelta de tuerca narrativa, ya que en el minuto 46 del film, este personaje, que hasta ese momento nos servía como hilo conductor del relato, es asesinado -la famosa escena de la ducha-, dejando a la audiencia completamente desamparada y sin ningún asidero emocional. El espectador, acostumbrado tras décadas de visionado de películas clásicas a que un personaje le cogiera de la mano y lo condujese desde el principio al final del film sin soltarlo en ningún momento, de repente se ve perdido hasta que se le obliga a desplazarse empáticamente hacia otro personaje...el psicópata Norman Bates.

De hecho, en este film, estructurado en tres partes bien diferenciadas y con una narrativa absolutamente lineal, advertimos que su estructura está organizada en virtud de un triple proceso de identificación del espectador con los tres personajes principales: en la primera parte se dirige la identificación emocional de la audiencia hacia Marion, en la segunda hacia Norman y en la tercera hacia Lila -la hermana de Marion-, constituyéndose todo el film en un auténtico viaje al infierno donde se parte de una situación de cierta normalidad absolutamente reconocible para -en un encadenamiento sistemático de sensaciones fuertes- ir instalándose progresivamente en *lo siniestro*, donde el espectador es manejado y dirigido emocionalmente participando en el film, como si de un pasatiempo se tratase, pero al mismo tiempo despertando su conciencia acerca de los mecanismos típicos del cine de terror.

Dicho de otro modo: se da por supuesto, desde la mismísima concepción del film, que el nuevo espectador está desprovisto de la ingenuidad de que hacía gala el público de los años 30, y que este nuevo público -hijos y nietos de aquellos- atesora en su experiencia muchísimas sesiones cinematográficas como para comprender en qué consiste el juego que se le propone. Esa complicidad -insólita hasta este momento- entre el emisor/autor -Hitchcock en este caso- y el receptor/espectador, es la que va a caracterizar los films terroríficos realizados bajo influencia de las vanguardias de los años sesenta.

En lo que se refiere al aspecto estético del film, merece la pena hacer mención de cómo coexisten, en perfecta armonía, los elementos realistas con otros rasgos estilísticos residuales del film de terror clásico tales como el caserón siniestro o algunas

composiciones de encuadre que delatan su adscripción genérica. Sobre todo en la segunda parte del film, una vez la atribulada escapada de Marion nos ha conducido desde Arizona hasta la zona más rural y profunda de California, es decir, de un territorio urbano e impregnado de cotidianeidad, para la mayoría de los espectadores, hasta el lugar donde se dirigieron los primeros colonos norteamericanos en busca de fortuna en el siglo XIX, el mismo lugar donde los cineastas independientes americanos huyeron del monopolio de Edison -como Carl Laemmle, fundador de la compañía *Universal*- y desde luego, la que sería tierra prometida de los hippies durante la década siguiente, un lugar en definitiva perfectamente reconocible y real. Pero será sin duda en esos lugares cotidianos donde, a partir de ese momento, se van a desarrollar las nuevas ficciones siniestras.

10. La máscara del demonio

Ficha Técnica

Título: LA MASCARA DEL DEMONIO.

Título original: La maschera del demonio.

Dirección: Mario Bava.

País: Italia.

Año: 1960.

Estreno: 11-8-1960.

Duración: 87 min.

Guión: Ennio de Concini, Mario Serandrei, Marcello Coscia, Mario Bava.
(Basada libremente en el cuento de Nikolai Gogol “el Viyi”).

Producción: Massimo de Rita / Jolly film / Galatea.

Presupuesto: 140 millones de liras / 87.000 \$

Dirección artística: Giorgio Giovannini.

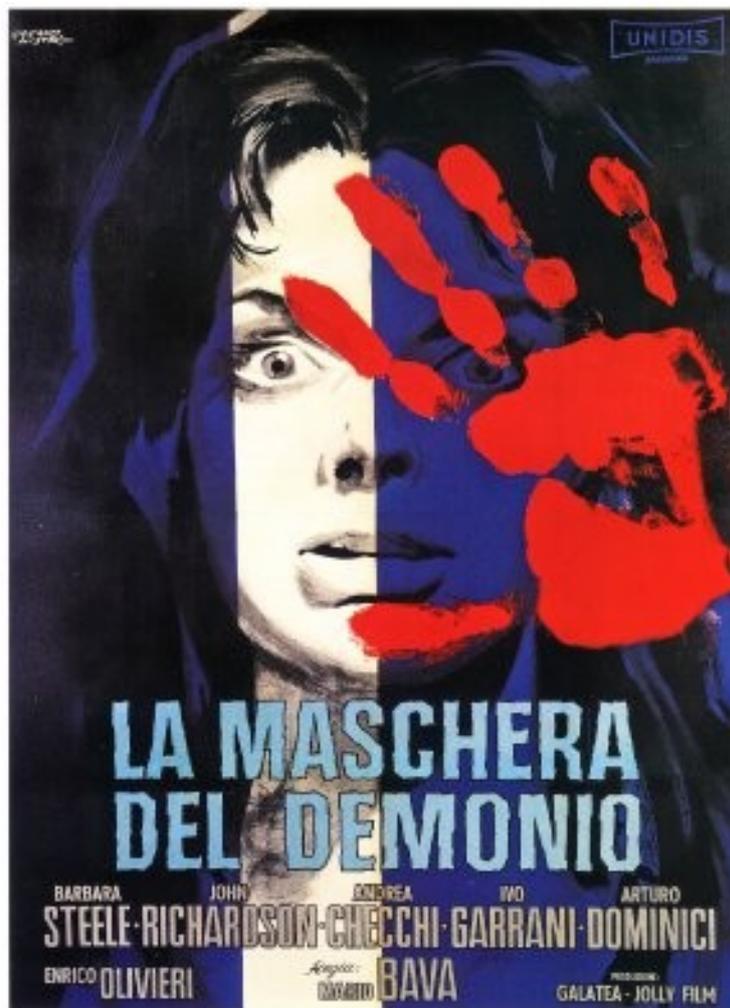
Efectos especiales: Mario Bava, Eugenio Bava.

Fotografía: Ubaldo Terzano, Mario Bava

Montaje: Mario Serandrei.

Música: Roberto Nicolosi.

Reparto: Bárbara Steele (Asa, Katya), John Richardson (André Gorobec), Andrea Checchi (Chomá Kruvaján), Arturo Dominici (Javutich), Enrico Olivieri, Tino Bianchi, Clara Bindi.



Sinopsis Argumental

En un breve prólogo que nos sitúa en Moldavia en el siglo XVII, asistimos al ajusticiamiento de dos brujos vampiros: la princesa Asa y su amante Javutich. Ambos son ejecutados mediante el sistema denominado “la máscara del demonio” -una máscara de hierro provista en su interior de seis terroríficas púas que es clavada en el rostro del ajusticiado por medio de un fuerte mazazo- paso previo antes de ser quemados en la hoguera.

Antes de morir, Asa lanza una terrible maldición contra su hermano, el príncipe Vaida -Presidente del tribunal que la condenó- y toda su descendencia.

Dos siglos después, en un coche de caballos en dirección a Moscú, viajan el Profesor Kruvajan y su ayudante André Gorobec, con intención de asistir a un congreso de medicina. El coche en el que viajan sufre un accidente y mientras el cochero repara los daños deciden inspeccionar la cripta en la que se encuentra la hechicera.

Al intentar examinar la tumba de la bruja Asa, el Profesor Kruvajan se hiere accidentalmente y la sangre derramada sobre el cadáver de Asa sirve para despertarla, sin que los visitantes lo adviertan.

Una vez reparado el coche, los viajeros deciden hacer noche en una posada cercana al castillo de los Vaida.

En el castillo viven Katya, vivo retrato de la bruja Asa, su hermano y el actual Príncipe Vaida, padre de ambos. Este último se encuentra visiblemente inquieto ya que, justo ese día, se cumple el segundo centenario del ajusticiamiento de la bruja y los más siniestros presagios se ciernen sobre la familia. Esa misma noche el príncipe enferma y sus hijos envían a un sirviente a buscar al Profesor Kruvajan a la posada del pueblo.

Mientras Gorobec descansa, el Profesor sale a fumar una pipa al bosque, donde repentinamente aparece Javutich -el amante de la bruja, que ha sido resucitado por ésta- suplantando al sirviente del castillo al cual ha asesinado. El vampiro pide a Kruvajan que le acompañe al castillo para atender al príncipe y, mediante este engaño, el doctor es conducido a la cripta de la bruja donde es vampirizado por ésta. Kruvajan, convertido ya en un siervo de satanás, se presenta en el castillo donde asesina al Príncipe.

A la mañana siguiente André acude al castillo donde es informado de todo. Decidido a aclarar lo sucedido, visita a un fraile que le informa de todo lo concerniente a la

maldición de los Vaida. Juntos visitan el cementerio donde al abrir la tumba de Javutich descubren en su interior el cuerpo de Kruvajan al que dan muerte definitiva traspasándole un ojo con un estilete.

Mientras tanto, Javutich ha raptado a Katya y la ha llevado a la cripta donde pretende que la bruja tome posesión de su cuerpo, recuperando así todo el vigor pretérito.

André entra en la cripta donde mata al amante de la bruja, pero ésta ya ha tomado posesión del cuerpo de Katya que ahora yace sin fuerzas en la tumba de aquella, pero André descubre el engaño justo en el momento en que una turba de campesinos comandados por el fraile irrumpe en la cripta.

La bruja Asa es quemada por los campesinos en una pira y mientras su cuerpo es reducido a cenizas, Katya despierta y se funde en un abrazo con André.



La maschera del demonio, Mario Bava, 1960

Viaje al interior del género terrorífico

A partir del segundo lustro de la década de los cincuenta, justo en el momento en que comienzan a ponerse en crisis las estructuras cinematográficas clásicas, aparece en Italia una tendencia revitalizadora del género terrorífico que se denominará *Escuela Italiana del Terror*. Esta tendencia, que nacerá a la sombra del éxito mundial de que disfrutaron los films británicos de la compañía Hammer y las adaptaciones de Poe realizadas por Roger Corman, se caracteriza según la escritora Montse Hormigos por:

“Lo artesanal de los medios, el gran sentido del espectáculo, la despreocupación por la lógica narrativa, el mostrar de forma explícita el sexo y la violencia, una distribución casi marginal, las atmósferas barrocas, su gusto por el sadismo y la necrofilia, y su especial concepto de la mujer maldita, acorde con el arte y la cultura italianas, las heroínas de la ópera, así como la mitología greco-romana”.⁶⁰

A estas características habría que añadir el hecho -muy significativo- de que esta tendencia no cuenta con una mitología propia, sino que el grueso de las obras producidas en su seno se dedican a explotar fórmulas anglosajonas de probado éxito.

Al amparo de esta operación de reciclaje de convenciones genéricas ajenas, que muy poco después dirigiría su mirada hacia otro género clásico como el *western* -el denominado *Espagueti-Western*-, aparecerían dos directores que destacan claramente entre otros muchos de menor valía: Ricardo Freda, al que se considera como iniciador de la tendencia con su film *Los vampiros (I vampiri)*, Ricardo Freda, 1956) y Mario Bava -hijo del escultor y director de fotografía Eugenio Bava y padre del también director cinematográfico Lamberto Bava- que realizó con su primera obra, el que es sin duda el film mas interesante de todos los producidos bajo la marca *Escuela Italiana del Terror*.

Licenciado en Bellas Artes, Bava pronto escogió profesionalmente el camino de su padre dedicándose a la dirección de fotografía y trabajando con cineastas de la talla de Jacques Tourneur o Mario Monicelli. Su formación y dedicación profesional se hará más que evidente en el especial cuidado que puso en crear en sus films atmósferas oníricas que partían de un profundo conocimiento de la estética romántica y del propio género terrorífico.

En *La máscara del demonio* -primer film de Bava-, el planteamiento excede con mucho las intenciones que caracterizan los films terroríficos producidos en Italia en aquel momento. Los intereses del director italiano son mucho más ambiciosos.

Con la intención de tender un puente entre este film y *Psicosis*, cabe decir que existen entre ellos algunos aspectos conceptuales que los acercan y otros -los más- que los separan. Entre los primeros señalaremos que ambos comparten la premisa de no eludir la violencia explícita, mostrada en muchas ocasiones directamente, en primer plano y

⁶⁰HORMIGOS, Montse. VVAA. *Cautivos de las sombras: el cine fantástico europeo*. Valencia, Muvim, 2007, pág.56

sin ningún tipo de elipsis narrativa -como era común en el periodo clásico-. Sin duda los realizadores entendieron que un público que había presenciado y padecido los horrores de la II Guerra Mundial estaba perfectamente preparado para un tratamiento de la violencia mucho más directo y realista, iniciando así una tendencia que recorrerá -acentuándose progresivamente- todo el cine de la década hasta llegar a su culminación en el film *La noche de los muertos vivientes* al que dedicaremos el último apartado de este Trabajo de Fin de Máster.⁶¹

Entre los aspectos que diferencian *La máscara del demonio*, no sólo de *Psicosis* sino también del resto de films que tienen entrada directa en este apartado, es de señalar el hecho significativo de que se trata del único film, de los cinco comentados, cuya acción no se desarrolla en la época contemporánea, y en lo que respecta al film de Hitchcock, concretamente, señalar que mientras éste buscaba una evidente renovación estética del cine de terror, atrayendo su estructura genérica hacia el realismo, el film de Bava no busca en absoluto renovar la estética del cine de terror, sino más bien investigar en la estética terrorífica ya existente, llevando a cabo en su film una reformulación de absolutamente todos los aspectos que componen los arquetipos del cine terrorífico clásico: personajes, comportamientos, decorados y situaciones mil veces vistos. Así pues, no se trata en el caso de Bava de reinventar el género sino más bien de partir de una tradición concreta para experimentar con ella.

Pero, exactamente ¿en qué consiste el experimento de Bava? La estrategia del director italiano podría definirse del siguiente modo: partiendo de una actitud autoconsciente y contando con la complicidad del público -al que considera conocedor de la tradición y de los elementos arquetípicos que constituyen el cine de terror clásico- pone en marcha un artefacto cinematográfico fuertemente codificado como género terrorífico, donde se encuentran presentes prácticamente todos los elementos clásicos conocidos, sin ánimo de ser exhaustivos citaremos los siguientes: escenarios típicos, como el castillo misterioso, la cripta siniestra, el cementerio donde reposa el vampiro esperando revivir, el bosque amenazador, la posada del pueblo, ... situaciones típicas como la maldición que se proyecta a través de los siglos o el coche de caballos que se estropea

⁶¹ Es de destacar que desde la realización de estos films hasta el momento actual, el subrayado de los aspectos violentos de las ficciones terroríficas cinematográficas no ha dejado de acentuarse, pasando incluso por distintas fases estéticas: el *slasher* de los primeros años setenta, el *giallo* italiano, las *splatters movies*... hasta llegar al actual *torture porn* francés.

justo en el lugar donde se focaliza la amenaza, o personajes como la heroína virginal amenazada, la bruja vampiro malvada que retorna de la muerte para cumplir una venganza, el doctor que representa el racionalismo frente a los campesinos supersticiosos, ... Pues bien, Bava enfrenta todo este material arquetípico, tomado de prestado de otros films, a las nuevas formas narrativas -a la nueva escritura cinematográfica- que justo en ese momento estaban poniendo en práctica los jóvenes cineastas franceses.

Se trata básicamente de hacer un discurso sobre el género desde su interior, respetando sus constantes argumentales y también su estética característica, pero utilizando un lenguaje narrativo novedoso, con la intención de observar el comportamiento de esas constantes genéricas con una narrativa actualizada.

No me resisto a hacer una apreciación personal de la estrategia de Bava, por parecerme extremadamente gozosa. En mi opinión la actitud del director italiano se asemejaría a la del niño, que teniendo frente a él varios juguetes, los desarma para ver su mecanismo interno y, extrayendo las piezas más atractivas de todos ellos, construye otro juguete que manteniendo elementos de todos los anteriores es absolutamente diferente. Con su operación cinematográfica, Bava extrae los engranajes de la maquinaria clásica y los pone a funcionar de un modo absolutamente insólito hasta la fecha.

Acoso y derribo del terror clásico

“Como durante ese periodo Hammer lanzó su revisión de Drácula, yo pensé que sería agradable dirigir un film de terror”

Mario Bava.

Aunque en los títulos de crédito se asegura que el film se basa en un relato breve de Gogol -concretamente *El viyi*⁶²- éste realmente no da pié en el film más que a un par de secuencias. La peripecia argumental del film de Bava tiene mayor arraigo en la propia tradición cinematográfica, tanto en la producción de la compañía *Universal* de los años

⁶² Publicado en 1835, este relato forma parte de una colección de cuentos fantásticos del autor, titulada *Mirgorod*, de la cual no tenemos constancia de su publicación completa en nuestro país. En lo que se refiere a otras adaptaciones cinematográficas del mismo cuento, hay que reseñar -tanto por su fidelidad al original literario como por sus evidentes valores cinematográficos- la versión que en 1967 se realizó en la URSS: *El viyi* (*Viy*, Georgi Kropachyov y Konstantin Yershov, 1967).

30 como en posteriores reformulaciones genéricas -Fisher y Corman-. Lo importante ahora es explicar el modo en que Bava consigue modernizar la narrativa del film.

Mario Bava logra su propósito merced a un tratamiento muy especial de dos elementos: el espacio y el tiempo cinematográficos.

El primero de estos elementos es ampliado y extendido por medio del uso continuo del plano secuencia, un procedimiento que, combinado con movimientos de cámara -travelling o panorámica-, respeta la integridad espacio/temporal de las acciones representadas por los actores, al tiempo que permite al espectador introducirse en el espacio profilmico⁶³ de un modo más realista, convirtiendo de este modo la experiencia de los personajes en vivencia personal -realmente nos adentramos como espectadores en los lóbregos escenarios hacia donde Bava conduce su cámara-. Nótese que este efecto realista del procedimiento en cuestión es diferente del buscado por medio de la fragmentación -sutura- clásica: la fragmentación del espacio conduce no al realismo, sino a la verosimilitud.

126

El plano secuencia lógicamente, tiene también consecuencias no sólo sobre el aspecto espacial del film, sino que afecta también al tiempo cinematográfico. En múltiples ocasiones a lo largo de la proyección, mientras la cámara avanza por siniestras criptas, bosques y cementerios, el director prolonga más y más la duración de los travellings hasta el punto de que podemos hablar -sin ningún riesgo- de hipercontinuidad, recurso como sabemos, muy frecuente en el cine de Jean-Luc Godard.

No terminan aquí las soluciones novedosas del realizador italiano. Es detectable en la película una intención clara de establecer entre el espectador y el film un evidente distanciamiento, eliminando en los inicios de las secuencias el clásico plano de situación y comenzándolas directamente con un movimiento de cámara, aparentemente subjetivo, sin que tengamos constancia de quién es el personaje que ve lo que se nos muestra, produciéndose de este modo una identificación primaria -espectador/cámara- característico de las escrituras vanguardistas.

Es pertinente destacar otro modo de alteración del tiempo que se detecta en el film, esta vez por medio del montaje. Como norma general dentro del cine clásico, la historia que se cuenta es presentada de forma lineal y continua. En el caso de ser necesaria una vuelta atrás en la narración, se avisa al espectador por distintos medios

⁶³ Todo aquel escenario real o reconstruido existente antes de la filmación.

de que vamos a trasladarnos al pasado y por supuesto también se le pone sobre aviso cuando se vuelve al momento presente. Sin embargo en el film que nos ocupa observamos en diversas ocasiones cómo se presentan distintas líneas narrativas de forma sincrónica, es decir, todas a un tiempo, de manera que las distintas acciones se encabalgan unas con otras, creando la sensación en el espectador de que el tiempo filmico se expande, de un modo ciertamente no tan radical al exhibido por el film *Hiroshima mon amour* del director galo Alain Resnais -donde se lleva a cabo un tratamiento verdaderamente revolucionario del tiempo filmico- pero sí con la suficiente audacia como para pensar que Mario Bava, al plantear su ópera prima, tuvo muy presente los distintos cuestionamientos que desde muchos frentes se estaban llevando a cabo teniendo como objetivo el lenguaje cinematográfico.

En lo referente al aspecto estético del film no se puede dejar de mencionar el excelente trabajo fotográfico -creación del propio Bava y de Ubaldo Terzano- ampliamente elogiado desde su mismo estreno. Se consigue una atmósfera verdaderamente terrorífica, potenciando en todo momento la belleza de los encuadres, consiguiendo sugerir en cada plano una idea concreta siempre dirigida hacia el concepto principal del film: una poética de lo macabro y una valoración -potenciación sería más apropiado decir- de todos los elementos que ya desde el romanticismo pictórico se vienen asociando a lo siniestro y ominoso.

Hay que mencionar el tratamiento que se da a los decorados, donde parecen maridarse felizmente las principales características de los sets de la Universal -aspecto onírico y tendencia a rodear a los personajes siniestros de todo tipo de elementos desagradables: calaveras, murciélagos, tumbas, ...-, de la Hammer -acusada tridimensionalidad y tratamiento realista- y de los films de Corman -decorados laberínticos e inabarcables en una primera contemplación-. Con *La máscara del demonio* parece firmarse el acta de defunción del terror clásico. A partir de este film, el género entrará de lleno en territorios mucho más reconocibles pero no por ello menos inquietantes.

11. Repulsión

Ficha Técnica

Título: REPULSIÓN.

Título original:

Repulsion.

Dirección: Roman

Polanski.

País: Gran Bretaña.

Año: 1965.

Estreno: 3-10-1965.

Duración: 105 min.

Guión: Roman Polanski y

Gerard Brach.

Producción: Compton

films/Tekli British

Productions.

Presupuesto: 95.000

libras.

Dirección artística:

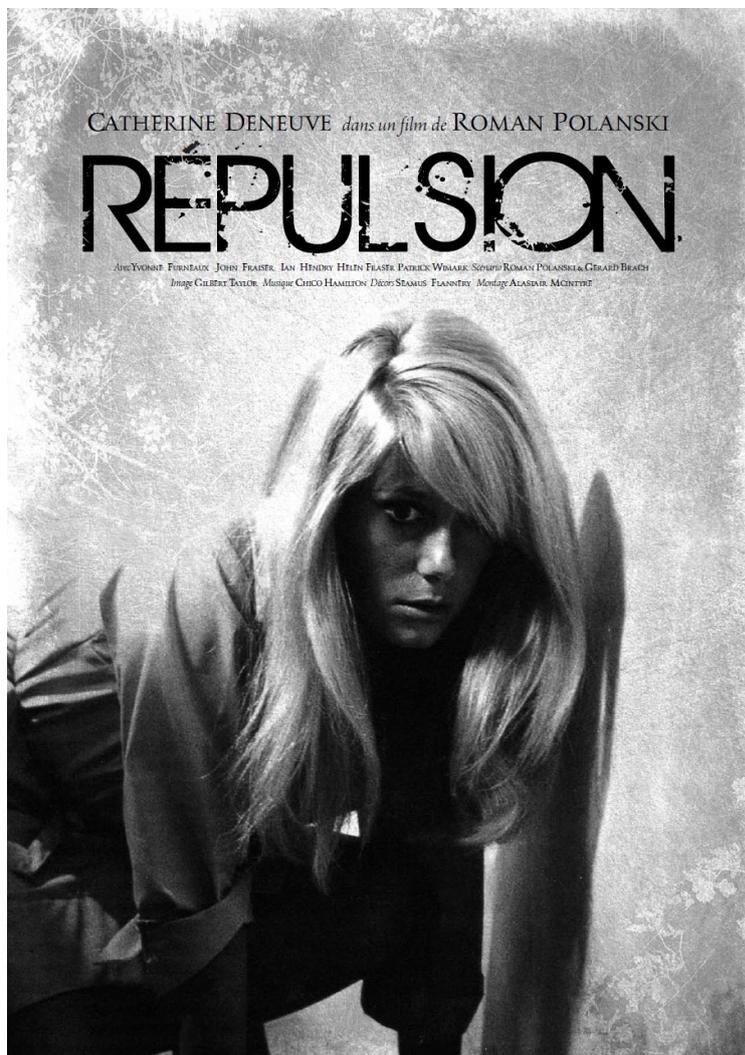
Seamus Flannery.

Fotografía: Gilbert Taylor.

Montaje: Alastair McIntire.

Música: Chico Hamilton.

Reparto: Catherine Deneuve (Carol), Yvonne Furneaux (Helen), John Fraser (Collin), Ian Hendry (Michael), Patrick Wymark (casero).



Sinopsis Argumental

Carol Ledoux, es una joven belga que vive con su hermana en un apartamento de Londres. Apparentemente Carol es una chica corriente que trabaja como manicura en un centro de belleza y es pretendida sin mucho éxito por un joven, Collin. Pero debajo de la aparente normalidad de Carol se oculta una mente desequilibrada. Este trastorno es motivado al parecer por una gran represión sexual que se manifiesta con sentimientos contradictorios de atracción y repulsión hacia el sexo.

Cuando Helen -su hermana- se marcha unos días de vacaciones con su amante -Michael, un hombre casado-, Carol se queda sola en casa, momento en el que su desequilibrio mental comienza a manifestarse en toda su magnitud, hasta llegar a un paroxismo en el que las alucinaciones de la joven se mezclan con la realidad, presentándose situaciones absolutamente neuróticas.

En pleno desequilibrio mental, Carol llega a asesinar a varias personas -entre ellas Collin-. La vorágine asesina concluye en el momento en que su hermana vuelve de vacaciones y descubre el dantesco espectáculo.

Descenso a los infiernos de una mente desequilibrada

“No todo se puede filmar en todas partes. Ciertos temas se adaptan mejor a un país que a otro. Repulsión, por ejemplo, el tema no es polaco. No corresponde al clima del país. No quiero decir que en Polonia no haya neuróticos, aunque sin duda no abundan tanto. (...) De todos modos, lo que yo quería era mostrar cierto tipo de desorden, y no otra cosa. De modo que tuve que hacerlo allí donde ese desorden existía.”

Roman Polanski

En su primer film inglés, Polanski realiza un trabajo donde se encuentra presente el esquema argumental más llamativo de su cine: dentro de un ambiente absolutamente cotidiano habitado por unos personajes corrientes, asistimos al progresivo deterioro y extrañamiento tanto del espacio como de las relaciones entre los personajes, llegando a adquirir la atmósfera cotidiana retratada inicialmente en el film, una textura muy cercana a lo fantástico.

Los aspectos principales del cine de Polanski -que afectan a sus mejores trabajos sin importar a qué género fílmico pertenecen- son, en sí mismos, cercanos en sus planteamientos a las características del más genuino cine fantástico/terrorífico: la

aparición en un contexto absolutamente cotidiano de un elemento amenazador/desestabilizador que pone en crisis esa aparente normalidad.

Una vez más, pues, hablando de cine de terror influido por la vanguardia cinematográfica, debemos hablar de realismo, de desplazamiento de las estructuras arquetípicas del género hacia territorios, personajes y situaciones donde lo cotidiano y lo absolutamente reconocible por el espectador es el elemento más destacado.

Cuando Polanski nos ha descrito con precisión y brevedad, en los primeros minutos del film, los espacios donde la acción se va a desarrollar, así como a los personajes y relaciones entre estos, sin que hasta ese momento -aproximadamente hasta los primeros 12 minutos del film- nada ponga al espectador sobre aviso de que se encuentra ante un film de terror, éste nos narra, haciendo gala de un gran sentido de la observación y atención en la descripción de detalles, el progresivo deterioro mental de Carol que la conduce a una salvaje locura asesina, todo ello demostrando además una gran unidad temática no demasiado frecuente en el cine de la época.

130

Repulsión, alejándose de la normativa clásica, no presenta una línea argumental principal “adornada” con varias subtramas que confluyen en su resolución al final del film. El trabajo de Polanski narra únicamente la trama argumental reseñada más arriba: el progresivo e inexorable deterioro mental de la protagonista hasta su definitiva inmersión en la locura. Cualquier elemento presente en la trama de este film, que pudiera de algún modo ser candidato a protagonizar una trama subsidiaria de la principal, es inmediatamente redirigido por Polanski a su verdadera función, que no es otra que servir únicamente para reforzar alguno de los bloques narrativos del film. Por ejemplo: la verdadera función narrativa del personaje de Helen, la hermana de Carol, es subrayar la situación de desamparo en que cae esta última en el momento que aquella decide irse de vacaciones y que va a constituir el auténtico *corpus narrativo* del film. De hecho Helen no vuelve a aparecer hasta prácticamente el final de la proyección.

Pero el aspecto que aleja al film de Polanski del clasicismo y lo acerca definitivamente a planteamientos cercanos a la vanguardia, sería la radicalidad con que el director polaco infringe una de las normas cinematográficas clásicas de más obligado cumplimiento, eliminando por completo el punto de vista narrativo del narrador omnisciente -ese que no aparece nunca en el film, pero que sabe todo acerca de los

personajes- para arrastrar al espectador prácticamente desde el principio de la proyección hacia el punto de vista de Carol, usando pues, un procedimiento -el subrayado de la entidad enunciativa- que era moneda común en las más radicales obras de los denominados *nuevos cines*.

Repulsión comienza y concluye con dos imágenes del ojo de la protagonista. El primer plano del film nos muestra el ojo de Carol adulta y el último es el ojo de Carol de niña. Con el plano de apertura, Polanski nos conduce de forma abrupta hacia el punto de vista que debemos adoptar -el de Carol- para no abandonarlo hasta el final de la proyección. La habilidad de Polanski consiste en conseguir que sea precisamente la utilización de un procedimiento narrativo vanguardista -el ya mencionado uso del subrayado de la entidad enunciativa- el que permita incluir el film dentro del género terrorífico, ya que no hay que olvidar que a lo que vamos a asistir es nada menos que al proceso de degradación mental del personaje principal desde su propio punto de vista. Durante toda la película se nos mostrará minuciosamente, con enfermiza y morbosa obsesión por el detalle, de qué modo la represión sexual de Carol la conduce inexorablemente a una paranoia agresiva que concluye en locura asesina y en el absoluto caos mental. Pero todo este proceso no lo vemos desde el exterior sino desde el mismísimo punto de vista del trastornado personaje, de tal manera que nosotros, espectadores, no sólo vemos y oímos lo que Carol ve y oye, sino también lo que cree ver y oír. Todo ese mundo mental, siniestro y distorsionado en el que vive la protagonista, plagado de grietas que rajan paredes, hombres que aparecen y se esfuman rápidamente, manos que surgen inesperadamente de las paredes,... será nuestro mundo durante el tiempo que dure el film.

La subjetividad de la protagonista impregna como ya hemos dicho, hasta el último detalle del film. La mirada hipersexualizada de Carol conduce por tanto a que absolutamente todos los personajes de la película estén diseñados y definidos según su actitud hacia el sexo: desde Collins, el chico que quiere ser su novio, hasta el casero que pretende abusar de ella, pasando por sus compañeras de trabajo en el salón y los albañiles con los que se cruza en la calle cuando regresa del trabajo.

Pero, ¿dónde tiene su origen el trastorno mental de Carol? Esta es una cuestión interesante porque permite la comparación del film de Polanski con *Psicosis*. Obsérvese la distinta actitud del director polaco/francés hacia sus espectadores:

mientras Hitchcock concluía su película con una explicación detalladísima de todos y cada uno de los pormenores que condujeron a Norman Bates a la locura, Polanski simplemente sugiere -sin aclarar nada- que la protagonista ha tenido una educación represiva en el aspecto sexual y tal vez un trauma infantil, sugerido en esa inquietante imagen final de la película, donde vemos en una fotografía a Carol de niña con la mirada perdida en una dirección diferente a la del resto de componentes de la que presumiblemente es su familia⁶⁴. Esta diferente actitud de los dos realizadores con respecto a sus públicos delatan, por un lado, la mayor dependencia de Hitchcock de los presupuestos y modos narrativos del clasicismo, que obliga a concluir los films cerrando totalmente cualquier línea narrativa sin dejar ningún cabo suelto, de manera que finalmente el espectador obtenga respuesta a todas las cuestiones que el film ha ido desgranando a lo largo de su metraje. Polanski por su lado, de forma totalmente consciente, no termina de clausurar su film y deja bastantes flecos narrativos sueltos. Su intención al mostrarnos el proceso de degradación mental de Carol es plantear interrogantes para los que él mismo no tiene todas las respuestas.

132

Al igual que Truffaut en su primer film *-Los cuatrocientos golpes-*, Polanski deja su film abierto narrativamente. La película termina porque no puede durar eternamente pero ese final no supone la clausura de la narración. Los nuevos cineastas confían en la madurez del espectador para que ocupen con su experiencia y conocimiento los numerosos huecos que el film deja sin rellenar.

Del mismo modo que encontramos similitudes evidentes entre *Repulsión* y *Psicosis* en lo referente a las relaciones que establecen estos films con sus públicos respectivos, también es interesante destacar varias coincidencias más que se dan entre ellos.

Además del definitivo desplazamiento ambiental de estos films hacia territorios urbanos y reconocibles, ofrecen una visión nada complaciente con la institución familiar, identificándola en todo momento como el foco en el que se origina la neurosis, y por tanto el lugar de donde surgen los elementos malignos y amenazadores. Con este planteamiento se da un paso de gigante en el género.

El cambio de punto de vista adoptado por los dos films, con respecto al tratamiento habitual de la institución familiar en el cine de terror, se hace más evidente si se comparan con cualquiera de los realizados durante el periodo clásico de la *Universal*.

⁶⁴ Plano final verdaderamente inquietante que Stanley Kubrick copió al pie de la letra en el final de *El resplandor* (*The Shinning*, Stanley Kubrick, 1980).

Los 35 años que separan *Repulsión* del *Drácula* de Tod Browning no han pasado en vano. En el film americano -que prácticamente inauguraba el género terrorífico- detectábamos una defensa a ultranza de la familia tradicional amenazada en todo momento por una entidad maligna -el vampiro- completamente externa a ella. El cambio que se detecta entre los dos films es el mismo que puede detectarse entre las diferentes sociedades que los vieron nacer.

La eliminación del final feliz de la historia -algo prácticamente inexcusable durante el periodo clásico- y que se convertirá en común a partir de este momento no hace más que añadir un plus de desesperanza a una película ya de por sí sombría y triste, rasgos que son subrayados en todo momento por la puesta en escena.



Repulsion, Roman Polanski, 1965

La adopción del punto de vista fantástico

“Lo que a mí me gusta es un escenario extraordinariamente realista, en el que haya algo que no acabe de encajar. Esto es lo que crea el ambiente. Porque la atmósfera, si lo tenemos todo en cuenta, se crea con medios bastante sencillos. Y sin ningún género de dudas se crea mejor con una sola mosca revoloteando que haciendo aparecer docenas de animales enormes.”

Roman Polanski

Al parecer, la intención de los productores de *Repulsión* era, según palabras de Antonio Castro: *“Cambiar la imagen de la productora Compton Group: mejorarla*

*produciendo una película barata, pero de calidad, y que le proporcionara prestigio además de pingües beneficios.*⁶⁵

Los objetivos de la productora fueron cumplidos con creces ya que la película fue un éxito de taquilla en prácticamente todos los países donde se exhibió⁶⁶, pero al parecer Polanski tenía también sus propios intereses estéticos y tuvo muy presente, al realizar este film, el concepto general que parecía animar a los nuevos cineastas europeos: hacer un cine que huyera de las pautas establecidas por el cine americano -un cine esencialmente popular-, realizando un cine más intelectualizado y por tanto más elitista, pero también atrayendo la estructura arquetípica del cine de terror hacia su propio terreno, hacia sus personales inquietudes estéticas.

Es difícil encontrar antecedentes cinematográficos a la particularísima atmósfera estética de este singular film. Como ya se ha dicho anteriormente, la ambientación naturalista compuesta exclusivamente de elementos cotidianos y absolutamente reconocibles -calles, cafeterías, parques urbanos, sórdidos apartamentos de fincas antiguas, ...- se va contaminando poco a poco de elementos fantásticos y ajenos a esa realidad representada, en una progresión proporcional al inexorable deterioro mental de Carol. Dicho de otro modo: elementos y fenómenos, que sólo están en la mente de la protagonista, invaden la realidad cotidiana formando juntos una sola realidad, una atmósfera a un tiempo extraña y perfectamente reconocible, absolutamente inquietante que ilustra perfectamente aquella frase de André Breton: *“Lo más admirable de lo fantástico es que lo fantástico no existe, todo es real”*.

El tema de la relación del film con el surrealismo no puede dejarse de lado, ya que además de que se ha sugerido muchas veces -al igual que su relación con el universo narrativo hitchcockniano- nos permite acercar el film al universo estético y narrativo de Luis Buñuel. Precisamente a la hora de buscar antecedentes estéticos a la operación de Polanski, la obra del cineasta aragonés se presenta como principal candidata, por su tendencia a mezclar elementos reales con otros imaginados o soñados por los protagonistas de sus films. Y si ya en sus planteamientos generales se advierten en el film de Polanski aromas buñuelescos, las similitudes se hacen más claras cuando se le compara con el film *El* (Luis Buñuel, 1957), donde, además de los planteamientos

⁶⁵ CASTRO, Antonio. VVAA. *Dirigido por...nº 290*. Dirigido por...Ed. Barcelona. Junio 2000. pág.56

⁶⁶ Fue además uno de los primeros films exhibidos en España a través de los denominados cines de Arte y Ensayo.

narrativos y estéticos típicos de su director, encontramos en su propuesta argumental, el análisis de un caso de perturbación y deterioro mental progresivo del protagonista que permiten situar este film como antecedente claro de *Repulsión*.

Pero además de las filiaciones evidentes del film existen en él algunos aspectos que lo singularizan, como por ejemplo el incómodo posicionamiento al que se empuja al espectador, obligado durante toda la proyección a situarse en el punto de vista verdaderamente siniestro de la protagonista y que no tiene parangón en el cine realizado hasta ese momento.

A un tiempo que el espectador es introducido en el punto de vista de Carol, Polanski rueda muchas escenas de su película desde un punto de vista que fomenta el voyeurismo del espectador, con lo cual se produce un sentimiento contradictorio en la audiencia, que de repente ve todo desde el interior de Carol, como al instante siguiente se le obliga a ver al personaje-Carol desde el exterior, observando la mostración minuciosa de sus acciones con el mismo interés con que un entomólogo observa las evoluciones de una mantis religiosa.

La excepcionalidad de los hechos que la película narra, le obliga a exhibir un tipo de narrativa muy peculiar y diferenciada de los modos clásicos, eliminando durante gran parte de la narración la causalidad entre escenas, de modo que lo que está sucediendo en un momento concreto, en muchas ocasiones no es consecuencia de lo que ocurrió en la escena anterior ni tampoco antecedente de la que le sigue, funcionando más bien el film por un sistema narrativo que podríamos describir como acumulativo: en un corte determinado del film, Carol hace algo que nos informa del punto de deterioro en que se encuentra su estado mental, en la escena que sigue se nos muestra otro acto de la protagonista que sumado a los anteriores nos va introduciendo más y más en su desquiciado mundo.

Polanski insistió a lo largo de su carrera en esta exploración de búsqueda de lo siniestro en lo cotidiano en multitud de films, entre los que destacaremos dos, por encuadrarse ambos en el género terrorífico: *La semilla del diablo* (*Rosemary's Baby*, Roman Polanski, 1968) y *El quimérico inquilino* (*Le locataire*, Roman Polanski, 1976). Siendo sus intereses cinematográficos tan próximos a los de su generación, encontramos sin dificultad, en otras muestras del género terrorífico de la época, parecidas intenciones.

12. El héroe anda suelto

Ficha Técnica

Título: EL HEROE ANDA SUELTO.

Título original: Targets.

Dirección: Peter Bogdanovich.

País: EEUU.

Año: 1968.

Estreno: 15-8-1968.

Duración: 90 min.

Guión: Peter Bogdanovich, Polly Platt y Samuel Fuller (no acreditado).

Producción: Saticoy Productions y Peter Bogdanovich.

Presupuesto: 125.000 \$.

Fotografía: Laszlo Kovacs.

Montaje: Peter Bogdanovich.

Música: Charles Greene y Brian Stone.

Reparto: Boris Karloff (Byron Orlock), Tim O'Kelly (Bobby Thompson), Peter Bogdanovich (Sammy Michaels), Nancy Hsueh (Jenny).



Sinopsis Argumental

Byron Orlock es un veterano actor clásico, una vieja gloria del cine de terror de los años 30 que, a punto de estrenar su último film, decide retirarse de la escena y no rodar el último guión que le ha propuesto el director Sammy Daniels. Este intentará convencerlo por todos los medios pero finalmente sólo conseguirá del viejo Orlock que acuda al estreno de su último film en un autocine y haga una breve presentación, que servirá también como su despedida de los escenarios.

Paralelamente se nos narra la historia de Bobby Thompson, un joven veterano de la guerra de Vietnam, con una vida rutinaria y apasionado de las armas de fuego que día tras día va urdiendo la idea de organizar un tiroteo y asesinar a cuantas más personas mejor. Una tarde, Bobby asesina a su mujer, a su madre y a un joven recadero que les traía la compra y después de esto, encaramado en lo alto de un depósito de agua, dispara indiscriminadamente a los coches que pasan por la carretera.

No contento con lo anterior, Bobby se dirige al autocine donde Orlock tiene previsto presentar su film esa misma noche y, parapetándose detrás de la pantalla, comienza a disparar de nuevo a los espectadores.

En medio del tiroteo aparece Orlock que, una vez informado de lo que está ocurriendo, resuelto y decidido se dirige hacia la pantalla para intentar reducir al francotirador. Cuando Bobby ve llegar al anciano actor queda totalmente desorientado al verse rodeado por dos Byron Orlock: uno desde la pantalla y el real que tiene en frente, momento que aprovecha Byron para reducirlo.

Mientras la policía detiene a Bobby, el viejo Byron que poco antes afirmaba: *“Estoy fuera de época, no soy más que una antigualla”*, hace una última reflexión: *“Estos son los auténticos monstruos que dan miedo”*.

Una vez todo ha terminado, ya de día, sólo queda en el autocine el coche de Bobby.

***Targets*: el film que marca el cambio de paradigma del género**

“Targets se rodó en 18 días totales; 12 en el autocine y exteriores; el resto en interiores diversos. Filmamos todas las escenas de Boris en 5 días con sus noches. Costó la fabulosa cantidad de 125.000 dólares”

Peter Bogdanovich

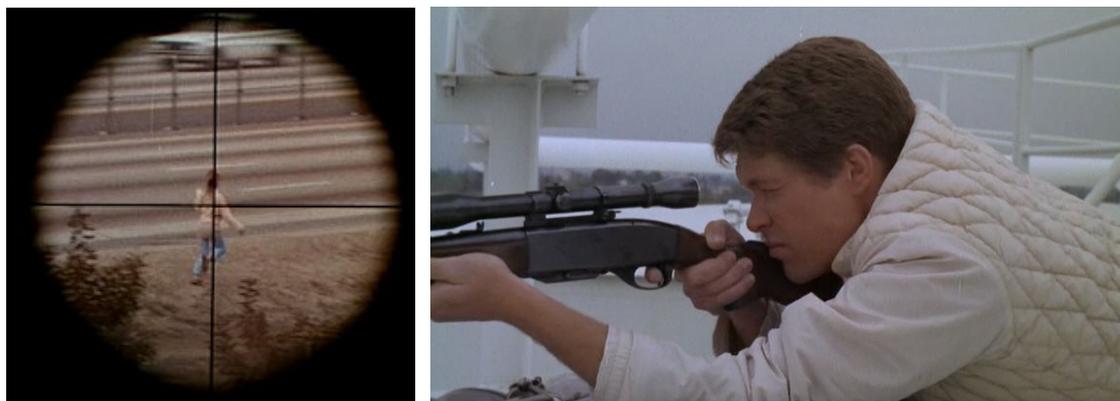
De los cinco films que hemos elegido en este trabajo para ilustrar la influencia que sobre el cine de terror ejercieron las nuevas tendencias cinematográficas de los sesenta, el film de Bogdanovich es con toda probabilidad el que mejor testimonio da del fenómeno que nos ocupa. Y es que *Targets* pretende ser a un tiempo, una especie de informe forense que testifica el fallecimiento del cine de terror clásico, así como la partida de nacimiento de una nueva manera de entenderlo.

No siendo *Targets* cine de terror en sí mismo -se encontraría más bien en su periferia -, el film realiza un verdadero discurso⁶⁷ sobre el género. Las conclusiones finales a las que llega Bogdanovich -nos encontramos ante eso que se ha dado en llamar un *film de tesis*- serían las siguientes: el cine de terror, tal como se ha entendido hasta ese momento, es decir a la manera clásica -un cine que depende en gran medida de la atmósfera irreal que proporcionan unos decorados artificiosos, de lo sugerido más que de lo mostrado y de la capacidad simbólica de sus personajes-, ya no tiene operatividad en el presente, porque esos elementos estaban extraídos de unas fuentes -principalmente la novela decimonónica- que han quedado obsoletas y desplazadas por otro tipo de asuntos mucho más inquietantes y que provienen directamente de la realidad. Por tanto, un cine de terror actualizado -moderno- no puede permanecer al margen de estos cambios y de este modo se hace necesario un cambio de paradigma en este tipo de cine, que cambie la artificiosidad de los decorados por otros más reconocibles, que elimine los personajes idealizados y situaciones novelescas, por otros más cotidianos, que expresen mejor aquello que inquieta a la sociedad actual y, por último, que ponga en juego una narrativa diferente -más directa- eliminando la sugerencia por la mostración directa de lo siniestro.

⁶⁷ Ya hemos dicho en repetidas ocasiones que a diferencia del film clásico, que pretendía contar una historia, el film de influencia vanguardista pretende poner en marcha un discurso personal del autor sobre un determinado asunto. En el caso de *Targets* encontramos uno de los ejemplos cinematográficos que mejor ejemplifican este fenómeno.

Así pues, los tres aspectos que nos han servido para definir el cine de terror - *argumento, puesta en escena y estética*- son sometidos a crisis y además se proponen nuevas formas de tratarlos en el futuro, todo ello sin desnaturalizar el género. Se propone seguir haciendo este tipo de cine, simplemente sus elementos constitutivos deben ser remozados y puestos al día para que vuelvan a ser operativos. Como vemos *Targets* es un film verdaderamente ambicioso, pero su director, lejos, muy lejos de pretender realizar un film muy intelectualizado, consigue un maridaje equilibrado entre el discurso serio y el cine popular.

Este enfrentamiento entre opuestos se materializa en el film de un modo verdaderamente brillante: Boris Karloff (Byron Orlock) representa al cine terrorífico clásico, del mismo modo que Tim O'Kelly (Bobby Thompson) representa la nueva personificación siniestra que se propone.



Targets, Peter Bogdanovich, 1968

Bobby es un francotirador psicópata de los muchos que pueblan el paisaje y paisanaje estadounidense, tanto dentro como fuera de la pantalla⁶⁸. En el apartado que dedicábamos a revisar los sucesos más importantes de los años sesenta, señalábamos de qué modo, durante esta década, la práctica de hacer tiro al blanco contra políticos y personalidades en general fue adquiriendo gran predicamento entre la población. Pero la identificación que hace Bogdanovich del francotirador/psicópata como el nuevo modelo de personaje terrorífico, que venía a tomar el relevo de los viejos mitos

⁶⁸ El azar ha querido que durante la redacción de estas líneas haya tenido lugar un lamentable suceso protagonizado por un francotirador que además repite -casi punto por punto- el argumento del film que estamos comentando: al igual que Bobby Thompson en el film de Bogdanovich, un joven llamado James Holmes aprovechó el estreno de una película -*El caballero oscuro, la leyenda renace* (*The dark knight, the legend reborn*, Christopher Nolan, 2012)- en un autocine de la localidad de Denver el pasado 20 de julio, para disparar de forma indiscriminada sobre el público, matando a doce personas.

clásicos, se revelaría con el tiempo perfectamente lúcida, a tenor de la cantidad de veces que desde ese momento el personaje en cuestión ha hecho su aparición en la pantalla.

Ahora bien, a diferencia de muchos de sus descendientes cinematográficos, Bobby Thompson se nos muestra desde el principio como un representante más del *American Way of Life* y al mismo tiempo como su reverso más siniestro, tal y como explica Hilario J. Rodríguez: “*Los americanos encontraron en sí mismos y en sus instituciones la peor de las amenazas. Los universos de la política, la religión, la economía, la educación o la familia, con sus intransigencias, sus veleidades y su frialdad glacial para deshacerse de quienes se cruzan en sus caminos, dieron un nueva forma a las amenazas contra las que se enfrentaban los personajes principales de buena parte del cine que se hizo a partir de los años sesenta.*”⁶⁹

Esta utilización del género para arrojar una mirada crítica sobre el modo de vida americano -la familia fundamentalmente-, con referencias a la guerra de Vietnam y con escenas de carácter costumbrista, muy ilustrativas sobre el modo de vida de la época, es otra novedad más que aporta el film y que en posteriores producciones de terror de la época también se pueden detectar⁷⁰, lo cual unido a todo lo anteriormente expuesto sobre el carácter testimonial de la película acerca del fin de un modo determinado de entender el género y el nacimiento de otro modo de abordarlo, confieren a la ópera prima de Bogdanovich, una cierta intencionalidad de retratar espiritualmente EE.UU. en la época concreta en que se realizó el film.

Cuando los monstruos beben Coca cola y comen chocolatinas

“¿Quién va a tener miedo hoy en día de un monstruo con la cara pintada?”
Boris Karloff (Byron Orlock)

Peter Bogdanovich, hijo de inmigrantes judíos que emigraron a América huyendo de los nazis, contaba 29 años cuando dirigió *Targets*. Anteriormente a la realización de

⁶⁹J. RODRÍGUEZ, Hilario. VVAA. *Dirigido por...nº 314*. Dirigido por...Ed. Barcelona. Julio-agosto 2002. pág.27

⁷⁰ Cuando abordemos *La noche de los muertos vivientes* observaremos que este fenómeno vuelve a repetirse, pero es observable en otros films producidos durante los años setenta como *La matanza de texas* (*The texas chainsaw massacre*, Tobe Hooper, 1974), *Las colinas tienen ojos* (*The hill have eyes*, Wes Craven, 1977) o *La noche de Halloween* (*Halloween*, John Carpenter, 1978), entre otros.

este film, se había dedicado a la crítica cinematográfica, labor que ejerció principalmente en la revista *Esquire*, con lo cual nuestro director muestra un itinerario similar al de los jóvenes directores franceses de la *nouvelle vague*, que también comenzaron sus contactos con el cine a través de la crítica.

Por otro lado, Bogdanovich pertenece a la generación de cineastas que se dio en llamar el *Nuevo Hollywood*, nueva hornada de cineastas americanos, en la que también se incluyen nombres de la talla de Francis Ford Coppola, Brian de Palma, George Lucas o Steven Spielberg, cineastas que se caracterizaron por la introducción de nuevos temas y enfoques diferentes para temas clásicos, así como por sentirse influenciados tanto por los clásicos -Ford, Hawks, Fuller, Hitchcock, ...- como por las corrientes vanguardistas que llegaban de Europa.

Targets es sin duda de los 5 films que comentamos en este apartado, el que exhibe maneras y formas narrativas más clásicas -a pesar de que argumentalmente pone toda la carne en el asador en lo que se refiere a analizar de forma frontal el tema de que se ocupa-. Sin embargo, podemos advertir una cierta radicalidad a la hora de poner en juego las dos tramas narrativas que integran el film -ambas de la misma importancia en cuanto a su duración en pantalla- sobre todo en lo que se refiere a la mezcla curiosísima de géneros que presenta, ya que, siendo un film cuyo tema es el cine de terror, contiene muchos elementos de comedia, sobre todo en el bloque dedicado a Byron Orlock, así como el tono de drama costumbrista domina en la parte que nos narra las andanzas de Bobby Thompson.



Boris Karloff en Targets

A la hora de hacer confluir las dos líneas argumentales, Bogdanovich realiza una muy interesante pirueta conceptual al enfrentar al psicópata protagonista con los dos Karloff que aparecen en el film: el actor Byron Orlock y el personaje que este mismo interpreta desde la pantalla del autocine en que se encuentran, generando de este modo un momento metalingüístico de *cine dentro del cine* verdaderamente audaz.

Este momento final del film es en el que Karloff/Orlock dice la famosa frase: “*estos son los verdaderos monstruos que dan miedo*” refiriéndose al psicópata Bobby, que desde un primer momento del film se nos ha mostrado como un chico normal y corriente con unas actitudes y formas de conducirse absolutamente normales, -dejando a un lado su afición desmedida por las armas de fuego-. Bobby ve la televisión con su familia, escucha programas musicales en la radio mientras conduce... y hasta bebe un refresco de cola mientras se prepara para disparar contra los vehículos que circulan por la autopista. Finalmente, se nos muestra su personalidad siniestra en toda su dimensión. Se trata de un planteamiento del personaje que no anda muy lejos del modo en que está diseñado el Norman Bates hitchcockniano.

Como podemos ver dentro de los films que estamos comentando, realizados todos ellos por directores muy diferentes e incluso realizados en distintos países y con planteamientos de producción muy distintos, se puede establecer sin demasiada dificultad una línea intencional que los acerca y los dota de un cierto *parecido de familia*: la tendencia al realismo y la identificación de las fuentes del mal en elementos cotidianos y reconocibles.

13. La noche de los muertos vivientes

Ficha Técnica

Título: LA NOCHE DE LOS MUERTOS VIVIENTES.

Título original: Night of the living dead.

Dirección: George A. Romero.

País: EEUU.

Año: 1968.

Estreno: 2-10-1968.

Duración: 92 min.

Guión: George A. Romero y John A. Russo.

Producción: Image Ten, Karl Hardman, Russell Streiner, Karen L. Wolf.

Presupuesto: 114.000 \$

Efectos especiales: Tony Portanello, Regis Survinski.

Fotografía: George A. Romero.

Montaje: George A. Romero y John A. Russo.

Música: Marshall Booth, Karl Hardman, Gary Streiner.

Reparto: Judith O’dea (Bárbara), Duane Jones (Ben), Bill Hinzman (zombie del cementerio), Karl Hardman (Harry Cooper), Russell Streiner (Johnny).



Sinopsis Argumental

Bárbara y su hermano Johnny se dirigen a una pequeña localidad de Pensilvania para visitar la tumba de su padre como hacen todos los años. Una vez en el cementerio son atacados por un extraño individuo que acaba matando a Johnny.

Bárbara huye despavorida y consigue refugiarse en una casa apartada donde también se encuentra Ben, un joven que lleva allí desde el día anterior. Juntos intentan sellar las puertas y ventanas de la casa mientras en el exterior, un grupo considerable de estos extraños seres continúan asediando la vivienda.

A través de una emisora de radio que encuentran, tienen conocimiento de que estos siniestros personajes que los acosan son realmente cadáveres que han vuelto a la vida y que se dedican a matar y devorar a todo ser humano que encuentran a su paso. Este extraño fenómeno parece extenderse por toda la zona Este de Norteamérica y el gobierno ha habilitado en cada ciudad centros de rescate para los supervivientes. El motivo por el que los muertos vuelven a la vida se atribuye a las radiaciones emitidas por una nave que la NASA se vio obligada a destruir en el espacio a causa de una avería.

Al escuchar el sonido de la radio, irrumpen en la estancia un grupo de personas que al parecer se habían refugiado en el sótano: Cooper y su mujer Helen, cuya hija ha sido mordida por uno de los zombies, y Tom y Judith, una pareja de novios.

Las tensiones entre Ben, Bárbara y los nuevos visitantes van creciendo progresivamente, mientras el exterior está completamente infestado de muertos vivientes.

Entre todos trazan un plan para apoderarse de un vehículo con el cual poder escapar hacia uno de los centros de rescate, pero el plan fracasa y Tom y Judith perecen en el intento devorados por las criaturas.

En un arranque de ira, Ben mata a Cooper, mientras los zombies han conseguido entrar en la casa donde Bárbara es devorada por su propio hermano Johnny, convertido ahora en un muerto viviente, y la hija de los Cooper, convertida también en zombie, ha matado a su madre.

Ben, único superviviente del grupo, ha conseguido refugiarse en el sótano de la casa dejando la parte superior de la vivienda completamente invadida por los zombies.

Un grupo de francotiradores comandados por el sheriff llega a las cercanías de la casa, donde exterminan a un buen número de zombies incinerándolos luego en una gran hoguera. Ben sale del sótano sorprendido por el silencio reinante y al subir al piso superior se asoma por una ventana. Uno de los francotiradores confunde a Ben con un zombie y lo mata de un disparo. El cuerpo sin vida de Ben es arrojado a la pira donde es incinerado junto a los demás cuerpos.



Night of the living dead, George A. Romero, 1968

Los muertos vivientes: el mal somos nosotros

“Durante el rodaje vivíamos en la granja que aparece en el film y discutíamos sobre todo lo que ocurría en el mundo, (...) Estábamos en el 68 y cualquiera tenía un mensaje.”

George A. Romero

Rodada en el que fue probablemente el año más conflictivo de una década ya de por sí convulsa, *La noche de los muertos vivientes* no puede ser más pesimista en sus conclusiones sobre la sociedad que retrata y es que, a diferencia de *Psicosis*, por ejemplo, donde el discurso de Hitchcock era de menor alcance -estaba más focalizado en un hecho muy concreto-, el film de Romero pretende dar una visión más generalista, totalizadora y global de la sociedad que muestra, ofreciendo un film

apocalíptico en el que el discurso -comentario sociopolítico- está situado en primera línea de fuego.

La operación de Romero es interesantísima porque supone darle al género terrorífico una novedosa vuelta de tuerca, acercándolo -al igual que ocurría en operaciones anteriormente comentadas- al cine de vanguardia. En esta ocasión la estrategia tiene como objetivo utilizar las estructuras genéricas para hacer un comentario personal del autor sobre la sociedad de su tiempo, dicho de otro modo: la película utiliza las prestaciones de un género narrativo, tradicionalmente popular y escapista, para refuncionalizarlo con intenciones más “elevadas” que el simple entretenimiento.

Una vez olvidada la herencia romántica del género, precipitados sus elementos arquetípicos al más crudo realismo y utilizado su armazón genérico para reflexionar y hacer teoría sobre el propio género, esta parece ser la función que finalmente se le otorgó al cine de terror a finales de la década, poco antes de que -ya en los 70- la gran industria se percatara del enorme potencial que el cine de terror ofrecía como máquina generadora de dólares y a marchas forzadas fuera convertido en un festival de efectos especiales con algún eventual momento glorioso.

146

A través de un planteamiento argumental sencillo -un reducido grupo de personajes trata de sobrevivir encerrado en un único espacio, mientras son asediados por una amenaza externa que se vuelve paulatinamente más feroz, hasta que por fin sucumben a ella- asistimos al derrumbe de la civilización occidental, hasta el punto de que los ciudadanos -el individuo- acaban literalmente devorados por la masa -los zombies-, en un discurso fílmico muy ambiguo, al que pueden darse muy distintas significaciones.

Desde el inicio del film, Romero va minando sistemáticamente la institución fundamental donde se apoya la sociedad de consumo: la familia tradicional. En la primera escena Johnny y Bárbara visitan la tumba de un padre al que no conocieron porque los abandonó siendo ellos unos niños -sugiriéndose con este detalle un primer síntoma de descomposición social-. Posteriormente, cuando Johnny ya es un zombie, devorará a su propia hermana, mientras que poco después, la hija de los Cooper asesinará a su propia madre y devorará el cadáver de su padre.

De forma bastante sutil -en un film que destaca precisamente por la falta de sutileza-, se van introduciendo elementos que van creando poco a poco en el espectador la idea de que la civilización se va destruyendo progresivamente. En su huida desesperada del

cementerio, bajo el permanente acoso por parte del zombie que mató a su hermano, Bárbara va perdiendo rápidamente una serie de objetos característicos de la sociedad occidental -el coche se estrella contra un árbol, pierde los zapatos...-, pero al llegar a la casa donde se refugia con Ben y el resto de supervivientes asistimos a una sistemática refuncionalización de objetos cotidianos -los armarios y demás muebles son reducidos a astillas, usándose sus restos para apuntalar puertas y ventanas, los sillones son incendiados y arrojados al exterior de la vivienda para ahuyentar a los zombies, las patas de las mesas son usadas como antorchas...-, la propia vivienda familiar en su conjunto es reconvertida en un auténtico bunker donde sus moradores -transformados forzosamente de ciudadanos a guerrilleros- intentan en vano protegerse de unos seres agresivos e irracionales que pocos momentos antes eran sus vecinos, amigos, maridos, ... convertidos ahora en feroces asesinos devoradores de carne humana. Un ambiente apocalíptico al que el espectador es arrojado desde prácticamente el inicio del film y donde de forma repentina todo -objetos, espacios, personas- cambia y nada vuelve a ser lo que era.

De algún modo, la casa convertida en fortificación defensiva recuerda -en parte- al uso que da Carol, la protagonista de *Repulsión*, al apartamento de su hermana en el último tramo del film de Polanski⁷¹. Nótese que en ambos casos los protagonistas tratan de protegerse contra una amenaza externa que en realidad no es ni más ni menos que el resto de ciudadanos que componen el paisaje urbano. Tanto el film de Polanski como el de Romero, siendo dos productos típicos de su época ninguno de los dos pretende dar explicaciones ni soluciones sobre la tensa situación político-social de su época -rechazo a comportamientos autoritarios y represivos, protestas obreras y estudiantiles, constante enfrentamiento social, ...-, ni tampoco son didácticos a este respecto. Lo que se pretende con estos films, es dejar constancia de una crisis, de un estado de cosas convulso, violento y tenso, como fue el de la década de los sesenta, y que es característico en definitiva de cualquier época donde acaba una determinada forma de entender el mundo y comienza otra diferente de enfrentarse a él.

Es sumamente interesante establecer con *Psicosis* una nueva comparación. Si al comentar este film -con el que comenzaba la década- comprobábamos que el

⁷¹ También se puede establecer cierto paralelismo -salvando todas las distancias necesarias- con la desfuncionalización de objetos y espacios que se produce en el film de Buñuel *El ángel exterminador* (Luis Buñuel, 1962).

desplazamiento del género hacia el realismo tenía como principal consecuencia la desaparición de la figura metafórica del monstruo y la consecuente identificación del mal con un personaje absolutamente cotidiano -el psicópata-, ahora con el film de Romero asistimos a un nuevo y doble retorcimiento genérico: por un lado se radicaliza la propuesta conceptual *hitchcockniana* exhibida en *Psicosis*, que podríamos resumir como “el mal está escondido entre nosotros y tiene un rostro amable”, ahora, con su primera película, Romero parece decirnos: “el mal está dentro de todos nosotros y aparecerá en el momento más inesperado”. Por otra parte, se contribuye al nacimiento de un nuevo monstruo -esta vez rigurosamente contemporáneo- el zombie moderno, actualización del zombie caribeño al que se le han eliminado todas las reminiscencias mágicas y se le ha convertido -de forma verdaderamente irónica- en un ciudadano corriente aunque visiblemente deteriorado, con las ropas y el cuerpo ajados, sin capacidad para pensar, únicamente atento a la satisfacción de la pulsión básica de alimentarse ¿cabe un retrato más agresivamente sarcástico del habitante urbano actual? Además, conviene destacar el verdadero alcance de la ironía del film de Romero. El retrato que se da en el film de los eventuales supervivientes -los seres humanos- es demoledor: a pesar de ser individuos civilizados y conocer perfectamente los valores que conducen a las buenas relaciones sociales y tener todos ellos un proyecto urgente y común -sobrevivir-, no solamente son incapaces de ponerse de acuerdo y aunar fuerzas en esa dirección, sino que su propia incapacidad para hacerlo será lo que finalmente los llevará a la perdición y, frente a ellos, esos zombies, que sólo atienden a instintos básicos, consiguen su propósito -devorar a los humanos- porque en su objetivo común no hay disputas entre ellos. Serán adocenados e incapacitados para razonar pero, sea gracias a ese estado o a pesar de él, consiguen formar una sociedad alternativa⁷², donde no hay entre los componentes la más mínima discrepancia, sin discriminaciones de raza, sexo, religión, y donde la tendencia general es actuar de forma colectiva -todos a una, a diferencia del comportamiento individualista que exhiben los humanos-, tal como explica Tomás Fernández Valentí: “*Funcionan como si fueran una sociedad de*

⁷² Justamente en una época en que el movimiento hippie puso de moda la creación de sociedades alternativas.

insectos, tipo abejas, hormigas o termitas, las cuales por definición son sociedades perfectas en las cuales cada uno de sus miembros cumple exactamente su función”⁷³.

Respecto a los motivos por los que aparecen los muertos vivientes, se apunta la posibilidad de que sea debido a una radiación nuclear motivada por una explosión controlada de la NASA y que tiene consecuencias absolutamente inesperadas. Con este detalle argumental -más próximo a la *ciencia ficción* que al cine de terror- se introduce en el film un leve apunte de denuncia sobre el uso instrumentalizado del conocimiento científico, justo al final de una década en que se habían producido enormes avances técnicos y apenas un año antes de que Armstrong pisara la luna. Esta alerta sobre los peligros que conlleva eliminar la ética de la labor científica, se enraíza en el mensaje último del film: el hombre ha desterrado la ética de su comportamiento cotidiano y ello, unido al imparable avance científico que se está experimentando, puede dar lugar a catástrofes de dimensiones imprevisibles.



Night of the living dead, George A. Romero, 1968

⁷³ FERNANDEZ VALENTÍ, Tomás. VVAA. *Scifiworld, El magazine del cine fantástico*. N° 30. Pontevedra, SGEL Distribuciones. pág. 27

La entrada del terror cinematográfico en la estética del realismo sucio

Aunque la ópera prima de Romero es, en lo que respecta a sus propuestas argumentales, un film fuertemente codificado dentro del género que nos ocupa, podemos encontrar en él, sin demasiados problemas, elementos pertenecientes a otros ámbitos temáticos. En este film, que durante gran parte de su metraje respeta la unidad de tiempo, acción y lugar, podemos encontrar elementos que, afectando a su construcción dramática, lo emparentan con un género tan lejano al que nos ocupa como es el *western*, nos referimos a la idea de estructurar toda su acción en torno al acoso a una serie de personajes encerrados en un lugar concreto por parte de otros que se encuentran en el exterior, idea sobre la que giran infinidad de westerns como *Río bravo* (Howard Hawks, 1959), *El dorado* (Howard Hawks, 1967), ...

La introducción de elementos causales cercanos a la *ciencia ficción* vienen a sustituir en el film las habituales causas mítico-religiosas que suelen rodear la aparición de los zombies en todos los films realizados hasta ese momento, tendencia que se quiebra para siempre con este film y que tiene otra consecuencia extracinematográfica realmente significativa: poner en evidencia la función absolutamente residual que en la sociedad contemporánea se adjudica a todo lo relacionado con la religión y lo sobrenatural.

Pero esta valoración de lo material, de lo palpable, en detrimento de lo mítico/mágico, alcanza a otros territorios del film como son la estética y la puesta en escena.

En lo que al aspecto estético se refiere, observamos un tipo de encuadre feísta en multitud de momentos. Hay que tener en cuenta que se trata de un film de presupuesto bajísimo y de rodaje apresurado⁷⁴, lo cual se deja notar muy a menudo a lo largo de la proyección.

La fotografía en blanco y negro, el rodaje en 16mm -inflado posteriormente a 35mm- que proporciona a la película su textura granulada tan característica, los encuadres con composiciones tensas y nada comunes -producto sin duda de la urgencia con que se llevó a cabo el rodaje- conjugados con la anécdota argumental, se muestran perfectamente conjuntados y adecuados el uno al otro. Dicho de otro modo, la forma

⁷⁴ Todos los componentes del equipo tenían otras ocupaciones laborales, lo cual motivó que el rodaje del film se llevase a cabo a lo largo de siete meses y únicamente los fines de semana, aprovechando al máximo el tiempo disponible.

no está por encima del contenido como un mero adorno, sino que la forma y el contenido se justifican mutuamente de manera que es imposible imaginar una estética distinta para este film. Adquiere de este modo un aspecto de *documental urgente*, de verismo, como si estuviésemos asistiendo a una crónica de acontecimientos reales, anticipándose por tanto el film de Romero a las postmodernas ficciones terroríficas de experiencias subjetivas y cámara tambaleante.

Ese coqueteo constante del film con las formas documentalistas, unido a su tendencia a valorar la acción física -estamos como espectadores en todo momento codo a codo con los protagonistas intentando sobrevivir-, va preparando poco a poco el espeluznante final del film en el que asistimos a la eliminación sistemática de todos y cada uno de los protagonistas en un final verdaderamente desasosegante que provoca en el espectador una profunda inquietud.

Si al principio de la década de los sesenta, Alfred Hitchcock descolocó a su público, dejándolo completamente desamparado al eliminar a la protagonista de *Psicosis* poco antes de llegar a la mitad de su film, ahora, al final de la década, Romero somete a sus espectadores a un nuevo shock, una nueva y -esta sí- definitiva puñalada para el cine clásico de terror: *la eliminación definitiva del happy end*. El concepto del film terrorífico ya no es como en tiempos pretéritos asustar durante un rato a la audiencia para que finalmente -una vez eliminada la ficticia amenaza- todo el mundo vuelva feliz a su casa con la sensación de haber pasado un rato agradable.

El nuevo concepto de film terrorífico, que se fue afianzando durante la década a base de logros progresivos y experiencias cinematográficas aisladas, como las que hemos analizado en las anteriores páginas, sería más bien un film con tendencia a eliminar la influencia romántica presente en el género desde sus inicios, para posteriormente desplazar su estructura genérica hacia un concepto más real, reconocible y cercano al espectador, donde la presencia del mal deje de depender de figuras simbólico-míticas, generalmente con base literaria decimonónica, para acercarse también a terrenos más reconocibles y explicables, por medio de disciplinas como la psicología o la sociología, eliminando la raíz mítica de personajes y situaciones que, con frecuencia, han acercado el género a lo largo de su historia a la más pura y sonrojante superchería, intentando también vehicular a través del género un discurso crítico con la situación sociopolítica del momento, potenciando que al final del film, el espectador -lejos de

marcharse tranquilo- tenga motivos suficientes de reflexión sobre los temas planteados y, por tanto, prolongando el efecto del film más allá de su proyección.

CONCLUSIONES

A lo largo de los diferentes apartados que componen este Trabajo de Fin de Master he pretendido desarrollar una serie de conocimientos sobre el cine en general y sobre el cine de terror, en particular, que he adquirido de varias maneras, principalmente a base de consultar las más diversas fuentes literarias y por supuesto partiendo de la observación directa de los films mencionados -y otros muchos más-. Estos dos procedimientos, unidos a la posterior -e imprescindible- reflexión sobre lo visto y leído me han permitido, teniendo en todo momento como Norte la frase de Jean Renoir que encabeza este texto, relacionar las diferentes líneas que lo componen, y de esta manera concluir este trabajo.

He pretendido en todo momento aprovechar al máximo el espacio disponible para no dejar fuera ninguna información importante, intentando relacionar todos los conceptos de la forma más pertinente. Aún así, la brevedad del espacio disponible me ha obligado en algunos segmentos -principalmente en la cuarta parte del trabajo- a limitar el espacio, consciente de estas restricciones al llegar a esos puntos la máxima que me ha guiado no ha sido otra que ser parco pero lo más sustancioso posible.

Las principales conclusiones a las que he llegado a lo largo de este recorrido son las siguientes:

1. Desde los inicios del cinematógrafo hasta la consolidación de la industria hollywoodiense, el cine de terror pasó por dos épocas -primitivismo y expresionismo- donde fue definiéndose en sus características principales.
2. Durante los años 30, con la creación en Hollywood de la política de géneros, el cine de terror quedó plenamente definido en torno a tres parámetros: *contenido argumental*, *estética* y *puesta en escena*, definiéndose estos elementos en virtud de la influencia de la pintura romántica y la novela terrorífica decimonónica.
3. En décadas posteriores, sin abandonar sus influencias, el género fue acercándose al realismo, llegando, en la frontera de los años 60, a eliminarse la figura del monstruo como elemento fundamental del género.
4. Durante la época de los años 60, por influencia de las *nuevas vanguardias cinematográficas* europeas, el género acentuó su tendencia al realismo cinematográfico, tanto en sus *contenidos argumentales* como en su *estética* y *puesta en escena*, contaminándose de formas narrativas y contenidos argumentales

novedosos, abandonando por completo la influencia de la pintura romántica y de la novela decimonónica.

5. Los films terroríficos de influencia vanguardista no tienen entre ellos el carácter heterogéneo que mostraban la producción de este tipo de films durante periodos anteriores.
6. El impacto de la vanguardia en los films terroríficos de los años 60 no es de la misma magnitud en todos ellos ni inciden en los mismos aspectos:
 - *Psicosis*: representaría la inmersión del género dentro del realismo cinematográfico y la eliminación de la figura monstruosa, conservando todavía algunas deudas estéticas con el terror clásico.
 - *La máscara del demonio*: enfrentamiento de elementos argumentales y estéticos fuertemente codificados como género terrorífico con las nuevas formas narrativas de influencia vanguardista.
 - *Repulsión*: definitivo abandono de la estética romántica y las formas narrativas clásicas así como de toda posible deuda con el cine clásico de terror.
 - *Targets*: enfrentamiento de los parámetros clásicos con un nuevo modelo de cine terrorífico, demostrando la falta de operatividad del antiguo modelo en los tiempos actuales.
 - *La noche de los muertos vivientes*: nuevo modelo de cine de terror plenamente constituido, donde han sido revisados y puestos al día sus 3 parámetros definitorios: puesta en escena, contenido argumental y estética.

Como no podía ser de otro modo, durante el tiempo que he dedicado a la redacción de este texto, con sus consiguientes lecturas, visionados de films y charlas apasionantes con otros aficionados al cine, se han abierto para mí, nuevas posibilidades de enfoque y tratamiento del asunto que me ha ocupado durante los últimos meses, es por ello que mi intención actual es desarrollar una futura Tesis Doctoral en la que trataré el género terrorífico, abundando en el enfoque ya apuntado en el presente Trabajo de Fin de Master pero extendiendo el campo de acción hacia otras cinematografías más periféricas y, en ocasiones, absolutamente desconocidas tanto para el aficionado como para el experto, como son la producción cinematográfica de los países del Este europeo, Japón o los países latinoamericanos entre otros, todos ellos poseedores de importantes films relacionados con la temática fantástica y cuya producción es cada

vez más accesible para el público interesado gracias a los nuevos medios de distribución.

FILMOGRAFÍA ESENCIAL

- 1899 *El diablo en el convento* (*Le diable au convent*, Georges Méliès).
- 1906 *El hotel embrujado* (*The haunted hotel*, J. S. Blackton).
- 1910 *Frankenstein* (*Frankenstein*, J. S. Dawley).
- 1912 *Dr. Jekyll y Mr. Hyde* (*Dr. Jekyll and Mr. Hyde*, Lucius Henderson).
- 1913 *El estudiante de Praga* (*Der student von Prag*, Stellan Rye y Paul Wegener).
- 1916 *Homúnculos* (*Homunculus*, Otto Rippert).
- 1919 *El gabinete del doctor Caligari* (*Das Cabinet des Dr. Caligari*, Robert Wiene).
- 1920 *El Golem* (*Der Golem. Wie er in die Welt Kam*, Paul Wegener).
- 1921 *Nosferatu* (*Nosferatu, eine Symphonie des Grauens*, Friedrich Wilhelm Murnau).
- 1924 *El hombre de las figuras de cera* (*Das Wachsfigurenkabinett*, Paul Leni).
- 1925 *El fantasma de la Opera* (*The phantom of the Opera*, Rupert Julian).
- 1926 *El mago* (*The magician*, Rex Ingram).
- 1927 *El legado tenebroso* (*The Cat and the Canary*, Paul Leni).
- 1927 *El hombre que ríe* (*The man who laughs*, Paul Leni).
- 1931 *Drácula* (*Dracula*, Tod Browning).
- 1931 *El doctor Frankenstein* (*Frankenstein*, James Whale).
- 1932 *El hombre y el monstruo* (*Dr. Jekyll and Mr. Hyde*, Rouben Mamoulian).
- 1932 *El malvado Zaroff* (*The most dangerous game*, Ernest B. Schoedsack e Irvin Pichel).
- 1932 *La parada de los monstruos* (*Freaks*, Tod Browning).
- 1933 *King Kong* (*King Kong*, Ernest B. Schoedsack y Merian C. Cooper).
- 1934 *Satanás* (*The black cat*, Edgar G. Ulmer).
- 1935 *La novia de Frankenstein* (*Bride of Frankenstein*, James Whale).
- 1942 *La mujer pantera* (*Cat people*, Jacques Tourneur).
- 1944 *La zíngara y los monstruos* (*House of Frankenstein*, Erle C. Kenton).
- 1944 *El ladrón de cadáveres* (*The body snatchers*, Robert Wise).
- 1957 *La maldición de Frankenstein* (*The curse of Frankenstein*, Terence Fisher).
- 1958 *Drácula* (*Horror of Dracula*, Terence Fisher).
- 1959 *Los ojos sin rostro* (*Les yeux sans visage*, Georges Franju).
- 1959 *El testamento del Dr. Cordelier* (*Le testament du Dr. Cordelier*, Jean Renoir).
- 1960 *El fotógrafo del pánico* (*Peeping Tom*, Michael Powell).

- 1960 *Las novias de Drácula* (*Brides of Dracula*, Terence Fisher).
- 1960 *Psicosis* (*Psycho*, Alfred Hitchcock).
- 1960 *La máscara del demonio* (*La maschera del demonio*, Mario Bava).
- 1960 *La caída de la casa Usher* (*The fall of the house Usher*, Roger Corman).
- 1962 *Los pájaros* (*The birds*, Alfred Hitchcock).
- 1963 *Las tres caras del miedo* (*I tre volti della paura*, Mario Bava).
- 1963 *Suspense* (*The innocents*, Jack Clayton).
- 1965 *Repulsión* (*Repulsion*, Roman Polanski).
- 1968 *La semilla del Diablo* (*Rosemary's baby*, Roman Polanski).
- 1968 *El héroe anda suelto* (*Targets*, Peter Bogdanovich).
- 1968 *La noche de los muertos vivientes* (*Night of the living dead*, George A. Romero).

BIBLIOGRAFÍA

LIBROS

- BALLESTER AÑÓN, Ramón. *Con faldas y a lo loco*. Guía para ver y analizar el cine. Valencia, Nau Llibres, ed. Octaedro. 2004.
- BAZIN, André. *¿Qué es el cine?* Madrid. ed. Rialp. 1966.
- BORDWELL, David. *La narración en el cine de ficción*. Barcelona. Paidós ed. 1996.
- BURCH, Noël. *El tragaluz del infinito*. Madrid. Cátedra ed. Colección: Signo e imagen. 1987.
- BURCH, Noël. *Praxis del cine*. Madrid. ed. Fundamentos. 1970.
- CARMONA, Ramón. *Cómo se comenta un texto filmico*. Madrid. Cátedra ed. Colección: Signo e imagen. 2000.
- CARRINGER, Robert L. *Cómo se hizo Ciudadano Kane*. Barcelona. Ultramar ed. 1987.
- CASSETI, Francesco. *Teorías del cine*. Madrid. Cátedra ed. Colección: Signo e imagen. 1994.
- COMA, Javier. LATORRE, José María. *Luces y sombras del cine negro*. Barcelona. Ed. Dirigido por...,1981.
- DE FEZ, Desirée. *Películas clave del cine de terror moderno*. Barcelona. Ed. Robinboock. 2007.
- EISNER, Lotte H., *La pantalla demoníaca*. Madrid. Cátedra ed. 1990.
- FERNANDEZ DíEZ, F., MARTINEZ ABADÍA, J., *Manual básico de lenguaje y narrativa audiovisual*. Barcelona. Paidós ed. 1998.
- FERNÁNDEZ, Cándido. *Iniciación al lenguaje del cine*. Valladolid. Dirección General Cinematografía, Ministerio de Cultura. 1979.
- FREUD, Sigmund. *Lo siniestro y el yo y el ello*, en *Obras completas* (vol. VII), Madrid. ed. Biblioteca Nueva. 1974.
- GAUDREAU, André. JOST, François. *El relato cinematográfico. Cine y narratología*. Barcelona. Paidós ed. Colección: Comunicación/cine. 1995.
- GORTARI, Carlos. BARBACHANO, Carlos. *El cine, arte, evasión y dólares*. Barcelona. Salvat ed. 1981.
- GUBERN, Román. *Godard polémico*. Barcelona. Tusquets ed. 1969.
- GUBERN, Román. *Historia del cine*. (Vol. 2). Barcelona. ed. Baber. 1995.
- GUBERN, Román. *La caza de brujas en Hollywood*. Barcelona. ed. Anagrama. Colección: crónicas. 1987.
- GUBERN, Román. *Máscaras de la ficción*. Barcelona. ed. Anagrama. 2002.
- GUBERN, Román. PRAT, Joan. *Las raíces del miedo*. Barcelona. ed. Tusquets. 1979.

KRAKAUER, Siegfried. *De Caligari a Hitler: una historia psicológica del cine alemán*. Barcelona. Paidós Ibérica ed. 1985.

LATORRE, José María. *El cine fantástico*. Barcelona. ed. Fabregat. 1987.

LATORRE, José María. *La vuelta al mundo en 80 aventuras*. Barcelona. ed. Dirigido por..., 1995.

LOSILLA, Carlos. *El cine de terror. Una introducción*. Barcelona. ed. Paidós Ibérica. 1993.

LOVECRAFT, H. P. *El horror en la literatura*. Madrid. Alianza ed. Colección: Libro de bolsillo. 1992.

MARZAL, José Javier. *David Wark Griffith*. Madrid. Cátedra ed. 1998.

MENA, José Luís. PAYÁN, Miguel Juan. *Las 100 mejores películas de carácter fantástico de la historia del cine*. Barcelona. Cacitel ed. 1995.

MOIX, Terenci. *La gran historia del cine*. Madrid. Abc/Blanco y Negro. Guillermo Luca de Tena ed. 1987.

MONGARDINI, Carlo. *Miedo y sociedad*. Madrid. Alianza ed. 2007.

MONTENEGRO, Walter. *Introducción a las doctrinas político-económicas*. México. Fondo de Cultura Económica ed. Colección: Breviarios. 1982.

POE, Edgar Allan. *Cuentos I, II*. Madrid. Alianza Editorial. 1970

PIRIE, David. *El vampiro en el cine*. Madrid. ed. Centropress. 1977.

ROMAGUERA I RAMIÓ, Joaquim. ALSINA THEVENET, Homero. *Fuentes y documentos del cine. La estética. Las Escuelas y los movimientos*. Barcelona. Fontamara ed. 1985.

SADOUL, Georges. *Historia del cine mundial, desde sus orígenes*. París. ed. Flammarion. 1949.

SANCHEZ VIDAL, Agustín. *El mundo de Buñuel*. Zaragoza. ed. Caja de Ahorros de la Inmaculada de Aragón. 1993.

SARRIS, Andrew. *Entrevistas con directores de cine*. (Vol. 1). Madrid. ed. Magisterio Español. 1967.

SHELLEY, Mary. *Frankenstein*. Madrid. Plutón Eds. 2011.

STOKER, Bram. *Drácula*. Madrid. Cátedra. 1993

SULIK, Boleslaw. *Roman Polanski*. Barcelona. Aymá ed. Colección: voz/imagen. 1980.

TRUFFAUT, François. *El cine según Hitchcock*. Madrid. Alianza ed. 1974.

TUDOR, Andrew. *Monsters and Mad Scientists. A cultural history of a horror movie*. Oxford-Cambridge, Basil Blackwell ed. 1989.

VILA, Santiago. *La escenografía, Cine y arquitectura*. Madrid. Cátedra ed. Colección: Signo e imagen. 1997.

VV. AA., *Cautivos de las sombras: El cine fantástico europeo*. Valencia. ed. Diputación Provincial de Valencia. 2007.

- VV. AA., *Historia general del cine*. (Vol. 11). Madrid. Cátedra ed. 1995.
- VV. AA., *Historia universal del cine*. (Vol. 6). Barcelona. ed. Planeta. 1990.
- VV. AA., *Ídolos del cine de terror*. Barcelona. Ediciones B. 1994.
- VV. AA., *Jacques Tourneur*. Madrid-San Sebastián. ed. Fimoteca Nacional -Festival Internacional de Cine de San Sebastián. 1988.

PUBLICACIONES PERIÓDICAS

- ANGULO, Jesús. *Terence Fisher: revisador de mitos*. (pág. 12-17). VV. AA. *Nosferatu, revista de cine*. Monográfico: Terence Fisher y Hammer Films: Una herencia de miedo. San Sebastián. Donostia Kultura. Nº6. Abril 1991.
- CASTRO, Antonio. *Repulsión* (pág. 56-58). VV. AA. *Dirigido por...* Barcelona. Ed. Dirigido por...Nº 290. Junio 2000.
- FERNANDEZ VALENTÍ, Tomás. *Sociedad zombie*. (pág. 24-29). VV. AA. *Scifiworld, el magazine de lo fantástico*. Pontevedra. Sgel ed. Nº 30. Septiembre 2010.
- HERNANDEZ RUIZ, Javier. *Escenografía del terror: el nuevo gothic style de Terence Fisher y su equipo*. (pág. 78-83). VV. AA. *Dirigido por...* Barcelona. Ed. Dirigido por...Nº 334. Mayo 2004.
- LOSILLA, Carlos. *Poe en la factoría Corman*. (pág. 62-67). VV. AA. *Dirigido por...* Barcelona. Ed. Dirigido por...Nº 291. Julio 2000.
- PEREZ, Jose María. *Pan, amor y circo*. (pág. 25-32). VV. AA. *Nosferatu, revista de cine*. Monográfico: Cine épico Italiano Mudo. San Sebastián. Donostia Kultura. Nº 4. Mayo 1990.
- QUARESIMA, Leonardo. *Releer a Krakauer*. (pág. 100-141). VV.AA. *Archivos de la filmoteca. Valencia*. Ed. De la Fimoteca. Nº 62. Junio 2009.
- RODRIGUEZ, Hilario. *La zona oscura*. (pág. 26-29). VV. AA. *Dirigido por...* Barcelona. Ed. Dirigido por...Nº 314. Julio-Agosto 2002.