

EL TERROR EN EL CINE

EN 1896, Méliès rodaba una de sus películas en plena plaza de la Opera, de París. La cámara se estropeó y tuvo que interrumpir el rodaje; arreglado el desperfecto, Méliès continuó rodando sin pensar demasiado en lo que le había ocurrido. Pero al proyectar su trabajo filmado se dio cuenta de que había descubierto el primer truco del cine. Efectivamente, la interrupción en su rodaje permitía ver en la pantalla la súbita transformación de unos transeúntes de la plaza de la Opera por otros distintos; la plaza continuaba en

el mismo sitio, la cámara no se había movido, el efecto de la transformación creaba un ambiente de misterio y sorpresa en el film. El truco y el éxito del mismo condicionaría ya la obra posterior de Méliès, que continuaría una intencionada búsqueda de efectos semejantes. De esta manera se introdujo la fantasía en el cine.

Aunque hay quien dice que el cine es ya por sí mismo un arte fantástico, mítico, casi terrorífico. Las primeras proyecciones de los hermanos Lumière obligaban a los espectadores a refugiarse



«Esta clase desplazada de muerte, en la que un hombre y una mujer se entrelazan, miden sus cuerpos, se atacan con dientes, labios y uñas hasta el despedazamiento, en un furor de absoluto y de plenitud» (Julien Gracq). Foto correspondiente a «Drácula» («Horror of Dracula», 1958), de Terence Fisher.



La fealdad física determina una fealdad moral, una marginación a los esquemas sociales determinados por la mentalidad burguesa.



El monstruo es un ser con poderes sobrenaturales, con capacidad para destruir al mundo. Factor determinante del terror.

DIEGO GALAN

tras sus asientos al contemplar cómo en la pantalla un tren se acercaba precipitadamente hacia el patio de butacas. Por otra parte, el efecto de la imagen en movimiento se produce gracias a una deficiencia del ojo humano, incapaz de seguir por separado la proyección de cada uno de los fotogramas que componen una película. Esta incapacidad permite la ilusión del movimiento y, por lo tanto, la reconstrucción a nivel inconsciente del auténtico film. El cine fantástico surge, entonces, como realización lógica del cine, como única meta indiscutible de sus necesidades.

Pero el cine no sólo ha utilizado conscientemente la fantasía como medio de expresión. Otros géneros han proliferado. Y aunque la denominación de género no sea del todo ortodoxa, ya que las películas sólo responden a esa clasificación en función de una orientación industrial (la inevitable repetición de fórmulas de éxito), el convenio en esta subdivisión parece ineludible. No habrá que olvidar, sin embargo, que la aparente servidumbre a un género no impide a un realizador expresar su visión personal de los problemas que trata, y, por encima de ello, que cada película, dentro o fuera de la clasificación en que se encuentre, responda inevitablemente a las circunstancias históricas del momento en que se realiza.

Gritar de terror

Partiendo de los mitos literarios más conocidos, se ha realizado una serie de películas, agrupadas como cine de terror, que, al margen de su mayor o menor interés, responden a una estructuración común que en sus aspectos más simples y de manera nada exhaustiva se puede exponer aquí.

Algunos historiadores han señalado el hecho de que la aparición de películas «de terror» viene generalmente condicionada por una época de inseguridad colectiva. Y el ejemplo máximo aparece en la República de Weimar, donde «El gabinete del doctor Caligari» creara una serie de películas cuyo común denominador se encuentra en su técnica expresionista, claramente catalizadora de aquel momento histórico de Alemania.

Si ello es así, encontramos una justificación clara al maniqueísmo simplón de este cine de terror



El castigo final del monstruo permitirá siempre el «happy end». La inquietud producida por la historia narrada es eliminada finalmente, todo vuelve a su cauce con el triunfo de la verdad establecida.



El erotismo, elemento insustituible en el mito del vampiro, inquieta especialmente al adoptar como norma sexual todo aquello que en una sociedad conservadora está prohibido.

en el que se presentan de forma bien diferenciada dos fuerzas contrarias, el Bien y el Mal, con valores de absoluto. La explicación concreta de cada película personificará esas fuerzas como símbolos diáfanos del momento político concreto. Los primitivos mitos han ido obteniendo unas señales personales indiscutibles orientando los ojos de Drácula, identificando las ansias de dominar el mundo del Doctor Frankenstein con el «terror comunista», o reivindicando la legendaria figura de Fu Man-Chu en el momento en que se realiza la revolución cultural china.

Los monstruos del cine de terror han sido siempre feos. Encarnadores del Mal, antagonistas de la beatífica belleza de los actores de moda. La fealdad física de estos personajes es una expresión de otra fealdad, ésta ya moral, que condiciona sus características terroríficas. Debe desprenderse de un análisis serio de esta estructuración general del «cine de terror» que los elementos terroríficos del personaje-encarnación-del-Mal representan en una inmediata interpretación freudiana aquellas represiones colectivas de fácil enunciación. El ejemplo rápido a esta consideración se encontrará en el mito literario de «El extraño caso del Doctor Jekyll y Mister Hyde», varias veces adaptado al cine. Tanto más terror producirá una película cuanto más se aleje de la normalidad burguesa. La satisfacción e inquietud consiguiente que puede producir la representación cinematográfica de esas represiones quedará matemáticamente subsanada con el clásico «final feliz»: el Mal será destruido y todo acabará volviendo a sus cauces normales.

Los mitos del terror

El origen del miedo conecta con lo irracional, con la salida del útero materno, con la descomposición de cualquier tipo de comodidad estructurada. Por ello el «suspense» de cualquier película de terror consistirá fundamentalmente en no dejar ver «el secreto» de la historia, en mantener el interés hacia lo imaginativo y jugar inteligentemente con ese miedo inconsciente que no se deja materializar. Dejar ver y no dejar ver el «secreto», que, en

EL TERROR EN EL CINE

muchas ocasiones, no existe como tal.

De ahí que el éxito de las películas de terror venga condicionado por el hecho de tratarse de un espectáculo colectivo, donde la tensión y el miedo pueden concretarse en silencios y gritos. Alguien definió este cine como la materialización del miedo al peligro, pero sin peligro.

El monstruo-encarnación-del-Mal debe tener, para su funcionamiento como factor terrorífico, poderes sobrenaturales. Su mayor cantidad de poder condicionará un mayor terror en el público. Estos poderes, en manos de un ser feo, perverso, sexualmente anormal, intranquilizan la pacífica comodidad burguesa, sublimando los instintos de destrucción reprimidos de una colectividad. El placer de ver proyectados esos inconfesables deseos impiden un trastorno general gracias, como ya he señalado más arriba, el «happy end». Que, excepcionalmente tendrá una doble vertiente—caso de «Los pájaros», de Hitchcock—, ya que si bien los personajes protagonistas se salvan de la destrucción universal, los pájaros se organizan dispuestos a cumplimentar su misión de destruir el mundo.

La explicación lógica que determina el final feliz es un arma que la mentalidad burguesa tiene siempre reservada. Su manipulación de los acontecimientos narrados en la película permite la fácil solución del conflicto planteado, aun cuando puede ser analizable esa continua tendencia sadomasoquista a aterrorizarse a sí misma por medio de los clásicos mitos del terror.

Quizá no exista un esquema común a todas las películas y a todos los mitos, pero sí ese planteamiento de desdoblamiento de personalidad—Mister Hyde, Frankenstein y su monstruo, Drácula en su doble vida, King Kong, capaz de enamorarse y de destruirlo todo, etc.—. Desdoblamiento que suele originarse en personas de circunstancias muy localizadas, generalmente científicos, aristócratas decadentes, descubridores de nuevos mundos.

La relación de todos estos mitos con represiones sexuales, el factor decididamente sexual que los prefigura, es un elemento que quizá pueda desprenderse de este precipitado análisis de las constantes del cine de terror. Problemas de espacio impiden un desarrollo más extenso de todo ello.

■ D. G.



... Y LOS FANTASMAS VINIERON A NUESTRO ENCUENTRO...

Bela Lugosi, en «Drácula», del gran Ted Browning (1931).

el conde drácula

CON el Doctor Frankenstein, es el personaje más representativo y tratado del cine de terror. Personifica a la especie de los vampiros, quienes—según la leyenda—invadieron diversas zonas del Este de Europa durante los siglos XVII, XVIII y XIX. Se alimentaban de la sangre de sus víctimas, transmitiendo además su inclinación hacia el cuello de los demás. Ello permitía continuar la raza, aunque nunca se ha sabido cómo nació el primer vampiro. Se ha hecho famosa la frase de Jean-Jacques Rousseau sobre ellos: «Si ha habido en el mundo una historia garantizada, es la de los vampiros. No falta nada: infor-

mes oficiales, testimonios de personas atendibles, cirujanos, sacerdotes, jueces... Ahí están todas las pruebas». Calificado de diabólico Casanova o de Don Juan de ultratumba, su personalidad parte de la fusión de una compleja serie de elementos eróticos y necrófilos. En palabras de Román Gubern, «hay que señalar el carácter específicamente sexual de las caricias bucales sádicas de la actividad vampírica (mordisco y succión), que, además de suponer una perversión necrófila (amor con participación de un cadáver), es típicamente masoquista, ya que en ella la víctima (o vampiro pasivo) se complace en su propia destrucción».

Este esencial componente erótico ha tardado mucho tiempo en ser presentado por el cine, sin respetar fielmente la novela que el es-

critor irlandés Bram Stoker editó en 1897, aún impresionado por la fascinación que le había producido el «Carmilla», de Sheridan Le Fanu. Ni «Nosferatu», de Murnau—cuya importancia no proviene de ser una adaptación de la obra de Stoker—, en 1922, ni el «Drácula» que Ted Browning hiciera nueve años después con Bela Lugosi en el papel de Conde, ni en sus inmediatos continuadores, se incluía este enfoque erótico. Que constituyó el principal atractivo de «Horror of Dracula» («Drácula», 1958), de Terence Fisher, con Christopher Lee en un trabajo que le definiría para el resto de su carrera. Fue una de las primeras películas de la «escuela británica del horror». En 1965, el tándem Fisher-Lee volvería sobre el vampírico Conde («Drácula, Prince of darkness»).

FERNANDO LARA