

BÁSICOS FILMOTECA

LOS GÉNEROS CINEMATOGRÁFICOS

DRÁCULA

DRACULA. Tod Browning. EEUU. 1931

CAIMÁN CDC PRESENTA

Sesión 16 / Jueves 11 de abril de 2013

Presentación y coloquio a cargo de Roberto Cueto,
crítico de la revista.



EL CINE DE TERROR COMO GÉNERO

¿Qué es lo que distingue a un filme de terror? ¿Cuál es la característica unificadora que consigue que el *horror film*, más allá de su oposición al *fantastique*, pueda abordarse como un conjunto sistemático de elementos interdependientes, exactamente igual que los demás géneros? [...] En principio, si el género resulta incapaz de autodefinirse en relación a lo fantástico, es decir, si el lugar de su distintividad no se encuentra en su pertenencia a otro ámbito mayor, entonces, no le queda otro ámbito de acción que la definición de su individualidad, de sus propias reglas intrínsecas.

[...] El género del terror concebido como artefacto, con sus normas de funcionamiento y sus instrucciones de uso, podría definirse perfectamente en y por sí mismo, atendiendo a un análisis descriptivo de sus elementos integrantes –reducidos a su puesta en escena y su estructura arquetípica– y de las relaciones que se establecen entre ellos. Pero en ese caso se obviaría un elemento importante: la delimitación, ya mencionada, de su zona fronteriza [...].

Precisamente es la relación del cine de terror con el concepto de realidad la que favorece la primera delimitación de sus fronteras, ya no con respecto al *fantastique*, sino en relación a los demás géneros. En efecto, existen abundantes indicios prácticos para deducir que el código en cuestión puede presentar numerosos puntos de contacto con otro código más o menos cercano, más o menos coincidente con él en algunos aspectos, que muchos llaman *thriller* y otros «cine negro», y que en ese sentido puede presentar una mayor o menor amplitud según las denominaciones.

Al hilo de este razonamiento, ¿por qué una película como *El estrangulador de Boston*, de Richard Fleischer, por ejemplo,

suele considerarse un *thriller* mientras que otra como *El fotógrafo del pánico*, de Michael Powell, tiende a incluirse en el territorio del terror, a pesar de que ambas tomen como materia prima las escalofriantes andanzas de un psicópata, de lo que últimamente se viene llamando un *serial killer*? La respuesta, sin duda, está en el «estilo», en la «puesta en escena»: la acerada frialdad casi documental de Fleischer contra el insondable abismo parapsicoanalítico propuesto por Powell. El primero provoca una incómoda curiosidad sociológica y científica; el segundo una abominable implicación psicológica.

Se trata, pues, de un caso en el que, a idéntica estructura arquetípica, corresponde una puesta en escena distinta en cada filme. En otras palabras: el psicópata es observado con una mirada diferente en ambas películas. De este modo, podría decirse que la distancia entre ciertos *thrillers* y el cine de terror se reflejaría únicamente en el nivel de la puesta en escena, puesto que la estructura arquetípica no variaría: la figura del psicópata no es un arquetipo privativo del cine de terror, es más, diríase que la tradición del cine clásico suele encuadrarlo más bien en el *thriller*, como demuestran a la perfección filmes como *M*, de Fritz Lang, o *La sombra de una duda*, de Alfred Hitchcock.

No ocurre lo mismo con la ciencia ficción, el otro modelo genérico que, sobre todo en su nivel mítico, puede correr también el peligro de verse confundido con el cine de terror. En efecto, ¿cómo caracterizar, por ejemplo, una película como *Alien, el octavo pasajero*, de Ridley Scott? [...] ¿Se trata de una película de ciencia ficción con elementos terroríficos, o simplemente de una película de terror que transcurre en un decorado propio de la ciencia ficción, del mismo modo que *Viernes 13* transcurre en un campamento de vacaciones y no por ello debe considerarse un filme estrictamente juvenil? [...]

La lucha, pues, se establece una vez más entre el significado y el significante, entre lo que esas películas dicen, sugieren, y lo que sus formas dejan adivinar: aquel elemento que rompa el equilibrio –entre la puesta en escena y los arquetipos– inclinará la balanza hacia su lado, es decir, hará ingresar al filme en el código genérico al que represente. En otras palabras: si en una película pesa más una puesta en escena propia del cine de terror que una estructura arquetípica procedente de la ciencia ficción, la mejor manera de analizarla será insertándola teóricamente en el llamado «cine de terror». Y viceversa, claro está. [...]

Ahora bien, lo que parece quedar un poco confuso en todo esto es sin duda el verdadero estatuto de esas dos categorías que han servido para establecer todas las diferenciaciones. En efecto, ¿qué rasgos deben caracterizar a una puesta en escena determinada para que deba clasificarse como perteneciente al cine de terror? ¿Y qué elementos tendrá que incluir forzosamente una estructura arquetípica que quiera verse relacionada también con el género en cuestión? [...]

En principio, la iconografía que se desprende de la estructura arquetípica del cine de terror parece girar en torno a ciertos conceptos generales que podrían resumirse en la Antigüedad, la religión, la naturaleza y los impulsos inconscientes, respectivamente enfrentados a la modernidad, la ciencia, la civilización y la inteligencia consciente, que constituirían la estructura arquetípica de la ciencia ficción.

En este sentido, los términos apuntados podrían aplicarse a cualquier muestra del género: mientras los monstruos más clásicos –símbolos de los impulsos inconscientes más enraizados–, o los filmes de posesiones, aludirían a un pasado más o menos legendario y remoto absolutamente acientífico y relacionado por ello con modos de vida de alguna manera religiosos o atávicos, los psicópatas o similares deberían inscribirse principalmente en el terreno de los impulsos inconscientes, y por ello reconducir igualmente a las demás palabras clave: el absoluto dominio de la Naturaleza, es decir, de la condición primigenia, precivilizada del hombre, y el retorno a la Antigüedad, a un pasado mítico en el que presuntamente se habrían transformado los magmas inconscientes de la agresión y la violencia, amparados siempre en justificaciones de inspiración Religiosa.

Así pues, en un mundo dominado por la tecnología y la ciencia –como es el que refleja el cine desde sus inicios–, todos estos conceptos acabarían refiriéndose a dos categorías básicas, dos estatutos de lo terrorífico cinematográfico que no tendrían tanto que ver con el miedo como con sus efectos: la categoría de *lo transgresor* y la categoría de *lo oculto*. La primera se referiría, para empezar, a la negación absoluta de los presuntos privilegios de la contemporaneidad –avances tecnológicos, descubrimientos científicos: nada sirve frente a los poderes de un mal ancestral y atávico–, y luego, a la negación de cualquier tipo de norma social o estética –los rasgos deformes y el comportamiento atípico del monstruo frente a las reglas de la normalidad, por ejemplo–, mientras que la segunda aludiría frontalmente al hecho del mal subterráneo, latente, que puede salir a la superficie en el momento aparentemente más plácido y tranquilo.

Esta última categoría, sin embargo, no se detendría –ni siquiera se inscribiría– en el ámbito de la estructura arquetípica, sino que pasaría a formar automáticamente parte, gracias a sus características, del dominio de la puesta en escena: en efecto, la puesta en escena del cine de terror se dedicaría entonces fundamentalmente a destacar el carácter oculto de lo filmado, la

relación de lo que aparece en pantalla con aquello que no aparece, o con aquello que sí aparece pero de un modo casi implícito, o incluso con aquello que aparece de un modo explícito pero investido de un aparato escénico que tiende a subrayar sus aspectos más misteriosos o incomprensibles. De esta manera, tanto las luces y las sombras alusivas de los años 30, como la explicitud en la mostración de la sangre y las mutilaciones del *gore* más reciente, constituirán la plasmación estética adecuada –y en sintonía con su época– del objeto referencial que constituye el centro neurálgico del cine de terror: los misterios que se ocultan tras el concepto de normalidad –que no de realidad, como sucede en el *fantastique*– que ofrecen los mecanismos reproductores del cine.

[...] De este modo, tomando el concepto de *lo desconocido* –en toda su amplitud– como base mítica y convirtiéndolo en categoría fílmica a través de los propios mecanismos cinematográficos, el cine de terror se erige en género independiente, más allá del conglomerado del *fantastique*, a partir de una utilización autónoma de las estructuras arquetípicas y la puesta en escena, en la que *lo transgresor* y *lo oculto* desempeñan los roles principales: un esbozo de definición intrínseca que, partiendo de la delimitación, consideraría finalmente al código en cuestión como autosuficiente y le otorgaría un lugar concreto y determinado en el ámbito de los demás géneros.

En cuanto a la relación del género con el espectador –segundo punto de referencia para completar la definición del cine de terror–, el conjunto de «reglas compositivas» que el propio código intenta definir para sí entra extrañamente en una especie de circuito retroactivo: a saber, aquel que le conduce de nuevo hasta sus raíces míticas y acaba devolviéndolo finalmente a la cuestión genérica.

En este sentido, son dos de los mayores expertos en el género quienes ofrecen el marco conceptual adecuado. [...] Mientras en opinión de Robert Wood «se puede decir que el verdadero tema del género de terror es la lucha por el reconocimiento de todo aquello que nuestra civilización reprime u oprime», y que «su reaparición suele dramatizarse, como nuestras pesadillas, en forma de objeto, de conflicto terrorífico, significando el ‘final feliz’, en caso de existir, el restablecimiento de la represión», para Andrew Tudor, por el contrario, «un género es un tipo especial de subcultura, un conjunto de convenciones narrativas, decorados, caracterización, motivos, imaginería, iconografía, etc., que existe en la conciencia práctica [del espectador]...».

[...] De ahí que resulte necesario analizar ambos aspectos para una cabal comprensión del cine de terror, de sus constantes, de su historia y de su evolución: es decir, tanto la evolución del género como la evolución de los temores inconscientes representados en la pantalla, o mejor, la evolución simultánea –por inseparable– de ambos elementos.

LAS VÍAS DEL CLASICISMO (1931 – 1954)

En esta fase, el aspecto «psicológico» del género, el trasfondo de sus arquetipos, tiene unas características perfectamente definidas: los fantasmas personales y sociales se proyectan hacia fuera, materializándose en distintos tipos de monstruos –generalmente de procedencia europea– cuya aniquilación final restituye el orden en el cuerpo de lo social. El enemigo, pues, el mal, reside en el exterior, los protagonistas y su entorno se desembarazan de sus miedos y obsesiones fijándolos en algo ajeno a ellos que se puede estigmatizar, combatir y finalmente eliminar, como si se tratara de una inexplicable y aberrante desviación de la norma fabricada por

equivocación en un universo esencialmente *bueno*. Sin embargo, hay siempre, en estos filmes, detalles que delatan la procedencia inequívocamente humana de ese mal aterrador que se quiere ignorar desterrándolo a las zonas más profundas del inconsciente. [...]

Este periodo de *proyección*, de expulsión del mal hacia el universo exterior, es el que, en términos ya estéticos, corresponde al clasicismo hollywoodiense, cuyas constantes estilísticas acaban definiendo exactamente esa misma dualidad: sí, por un lado, el discurso proclama la radical separación entre personajes «normales» y monstruos, entre el individuo y sus fantasmas, por otro, la puesta en escena presenta un desdoblamiento también proyectivo, tajante, el territorio de la norma y el territorio de la desviación.

Así, la totalidad de la escenificación se realiza por parejas de elementos: el blanco y el negro, el plano fijo (quietud) y el *travelling* (inquietud), la raíz expresionista (decorados) y el ímpetu clasicista (narratividad), etc. Siempre hay un espacio de la normalidad enfrentado a la amenaza del movimiento, de lo que escapa a las leyes de lo razonable y se define por oposición –también estética– a ellas. Por ejemplo, las sombras negras enfrentadas a la blanca luz, el *travelling* que rompe la quietud y anuncia la presencia de algo abominable, la aparente tranquilidad narrativa que se ve de repente rota por la aparición de un decorado inquietante, etc. Se trata de dualidades estéticas, cuyos elementos se enfrentan entre sí sin salir de sus respectivas posiciones, es decir, sin entremezclarse en absoluto, como corresponde a una representación proyectiva.

Carlos Losilla. *El cine de terror. Una introducción.* Barcelona: Paidós, 1993.



DRÁCULA

La importancia que *Drácula*, producida por el estudio Universal en 1931, ha adquirido en el cine de terror es a la vez histórica e icónica: Bela Lugosi, envuelto en su capa y mirando a cámara con sus ojos refulgentes que nunca parpadean, fue durante décadas (junto al monstruo de Frankenstein de Boris Karloff) la imagen-síntesis por excelencia de un género, el emblema del Miedo en Hollywood. Lejos quedan ahora aquellos tiempos en que la publicidad de la película anunciaba la presencia de médicos en la sala por si algún espectador se desmayaba. Han venido después otros 'Dráculas' que han desplazado a Lugosi del imaginario colectivo, desde el ágil y felino Christopher Lee de los filmes de Terence Fisher hasta otros de efímera vida, como el Gary Oldman del *Drácula* de Francis Ford Coppola (hoy, puro *kitsch* de los años noventa).

Dura tarea la de convencer a un público actual, criado con los vampiros guaperas de la saga *Crepúsculo*, de que ese maduro actor húngaro de pelo engominado e inglés imposible pueda ser algo más que un polvoriento fósil de remotos tiempos. Y algo de razón tienen, en parte, pero solo en parte: las técnicas interpretativas de Lugosi, tomadas directamente del teatro popular en el que había hecho su carrera, son testimonio de arcaicas formas de gesticulación y dicción que pueden distanciar al espectador y llevarlo al borde de la hilaridad. *Eppur si muove*: más allá de la apreciación estrictamente contextual o historicista del film de Tod Browning, hay algo en él que sigue agitando bajo el peso de los años, que está muy vivo y es todavía inquietante. Hay que buscarlo con esmero, porque se oculta y acecha en los rincones, pero sigue ahí.

La mejor manera de entender una producción como *Drácula* es partiendo de la tensión interna que la recorre, del choque entre la fuerza creativa de un director indomable y las rígidas estructuras de producción de un estudio como Universal. La proverbial desidia con que Browning afrontó el rodaje (y que tuvo como consecuencia incoherencias narrativas y lapsos de montaje) quizá fuera la típica respuesta del niño superdotado que se aburre en clase. Browning tenía tras de sí una formidable carrera en el cine mudo al lado de su cómplice de maldades, el actor Lon Chaney, con quien cultivó en el mismísimo seno de Hollywood un cine de la barbarie y la crueldad que solo tiene parangón con la obra de un Erich Von Stroheim. Y más tarde rodaría una película que hoy parece inconcebible, *La parada de los monstruos* (Freaks, 1932), la flor maldita por excelencia del cine clásico americano. *Drácula*, en cambio, partía de una aburguesada versión teatral de la fascinante novela de Bram Stoker que rebajaba buena parte de su fuerza revulsiva. No es de extrañar, por tanto, que el film se paralice en largas y estáticas escenas dialogadas donde las cosas se dicen, pero apenas se ven. O que sea una película de vampiros donde la sangre y el sexo permanezcan recatadamente fuera de campo. Parece obvio que a Browning nada le interesaba el lado civilizado y racional de la trama, el de los humanos que luchan contra el vampiro. Su reino nunca fue de este mundo, sino del otro, el de lo grotesco y lo malsano. Browning solo se relaja y se siente a gusto cuando filma al conde Drácula en su universo privado, y es ahí cuando la película genera las poderosas imágenes capaces de dejar una marca grabada a fuego en la memoria del espectador.

El mundo del vampiro que filma Browning se erige en la inversión de la gramática del cine clásico: ausencia de diálogo y música, insoportables silencios que paralizan el curso del tiempo, miradas de Lugosi directamente a cámara, planos dislocados que no mantienen ningún sentido del *raccord*, decorados tétricos filmados con una delectación que va más allá del funcional plano de situación... Ese es el 'otro *Drácula*' que convive con el otro, con el que sigue atado a convenciones teatrales y narrativas. A veces, incluso lo agrade directamente: por una serie de errores de continuidad, los planos de Drácula se insertan entre los planos del mundo civilizado sin ninguna relación espacial con ellos, como desafiando no solo la lógica de ese mundo, sino también las propias reglas del montaje cinematográfico. Puede que los vampiros de hoy aporten un aspecto más actual, pero su sometimiento a las exigencias de una narrativa caduca (por mucho que sea contemporánea) los hace menos perturbadores que ese Lugosi frente a la cámara, mirándonos a nosotros, desafiándonos en su impertinente y abrumador silencio.

Roberto Cueto. «La marca del vampiro», *Caimán Cuadernos de Cine*, nº 15, abril 2013.

CENTRO DE DOCUMENTACIÓN

C/ Doctor García Brustenga, 3 · Valencia

Bibliografía y filmografía seleccionada, complementaria a esta sesión de *Básicos Filmoteca*. Puedes encontrar muchos más recursos relacionados en nuestro catálogo en línea.

EN LA BIBLIOTECA

ivac_documentacion@gva.es
<http://opac.ivac-lafilMOTECA.es>

CINE DE TERROR CLÁSICO

- CUETO, Roberto. «El silencio del monstruo: imágenes espectrales en el cine de terror americano de comienzos del sonoro», *Secuencias*, nº 33, 2011.
- GARCÍA GÓMEZ, Francisco. *El miedo sugerente. Val Lewton y el cine fantástico y de terror de la RKO*. Málaga: Diputación Provincial de Málaga, 2007.
- GUARNER, José Luis. *Cine de terror*. Barcelona: Planeta DeAgostini, 1992.
- LOSILLA, Carlos. *El cine de terror. Una introducción*. Barcelona: Paidós, 1993.
- MEMBA, Javier. *El cine de terror de la Universal*. Madrid: T&B Editores, 2004.
- RODRÍGUEZ, Hilario J. *Museo del miedo. Las mejores películas de terror*. Madrid: Ediciones JC, 2003.
- VV. AA. *El cine fantástico y de terror de la Universal*. San Sebastián: Donostia Kultura. Semana de Cine Fantástico y de Terror, 2000.

DRÁCULA

- CORTIJO, Javier. *Bela Lugosi: Drácula vampirizado*. Madrid: T&B Editores, 1999.
- CUÉLLAR, Carlos A. *Cine y literatura: Drácula como paradigma*. Valencia: Escuela Técnica Superior de Arquitectura de Valencia, 1998.
- CUETO, Roberto. *Drácula: de Transilvania a Hollywood*. Madrid: Nuer, 1997.
- GÓMEZ RIVERO, Ángel. *Drácula versus Frankenstein*. Madrid: Ediciones Jaguar, 2006.
- HAINING, Peter. *The Dracula Centenary Book*. London: Souvenir Press, 1987.
- NAVARRO, J. Antonio. «Tod Browning», *Dirigido por*, nº 257, 1997.
- SKAL, David J.; SAVADA, Elias. *El carnaval de las tinieblas. El mundo secreto de Tod Browning, maestro de lo macabro en el cine de Hollywood*. Madrid; San Sebastián: Filmoteca Española, Festival Internacional de Cine de San Sebastián, 1996
- VV. AA. «Tod Browning ou le meilleur des monstres», *Cahiers du cinéma*, nº 550, octubre 2000.
- VV. AA. «Cien años de Drácula», *Dirigido por*, nº 256, 1997.