

EL CINE DE TERROR: NOTAS PARA UNA REESCRITURA

Carlos Losilla

1. Hace ya casi seis años que publiqué mi libro *El cine de terror. Una introducción* (Barcelona, Paidós, 1993), en el que intentaba una aproximación psicoanalítica al género. Hoy en día, gran parte de lo que allí dije me parece absolutamente fuera de lugar, pero no así, como podría pensarse, esa inclinación freudiana, sobre la que, según creo, pende un equívoco fundamental. El trabajo de Freud suele contemplarse, sobre todo por parte de quienes lo conocen peor, desde un punto de vista estrictamente médico o, como mucho, médico-especulativo, cuando quizá sólo se trate de filosofía. Es lógico, entonces, que por lo general despierte muchas más suspicacias una interpretación freudiana que, pongamos por caso, una interpretación gombriichiana. ¿Por qué? Parece que está muy de moda desacreditar a los hermeneutas que utilizan metáforas científicas para sus trabajos de interpretación. Es como en el instituto: los de ciencias siempre se han sentido de algún modo celosos poseedores e inalienables dueños de sus conocimientos, que consideran patrimonio de una especie de secta o club exclusivo. Y ese sentimiento ha acabado traspasándose incluso a los más neófitos: el culto al dato presuntamente exacto parece siempre mucho más respetable que la imprecisa vaguedad de las asociaciones, las comparaciones, las valoraciones, todo eso, en fin, que forma parte de la hermenéutica. Sólo por ello ya me siento orgulloso de haber hecho lo que hice, por mucho que el resultado final siga dejando bastante que desear: desvelar el carácter meramente narrativo del paradigma científico, contribuir al caos generalizado mediante el espejismo de un orden que no es tal. Porque, en el fondo, ¿acaso el psicoanálisis no es también una narración que intenta regular el desorden? Y, paradójicamente, ese mismo desorden que yo pretendía ordenar, el llamado cine de terror, ¿acaso no es un código heredero de otro, el denominado romanticismo, que acabaría prestándole sus personajes escindidos

y atormentados, sus brumas y neblinas, a la vez en el sentido literal y en el simbólico? De alguna manera, ahora sé que el sendero que empecé a tomar con mi libro era el correcto, pero quizá no el modo en que lo hice. Porque, vamos a ver, ¿qué tienen en común el romanticismo y el psicoanálisis?

2. Antes que nada, ¿dónde hay que buscar ese romanticismo en el cine de terror? Sin duda, no en los personajes, no en esos monstruos en el fondo víctimas de su entorno social, no en esos vampiros y psicópatas condenados desde el principio por un destino inmisericorde. Con ello nos acercaríamos peligrosamente, más que al romanticismo, al típico romántico. ¿En la forma, entonces? ¿Puede haber una puesta en escena romántica, como la hay clasicista o barroca? Al contrario que estas dos últimas, el romanticismo no es a la vez una categoría estética y un estado de ánimo, depende mucho más de la sensibilidad que de la casuística, de modo que directores considerados desde siempre «románticos», como Terence Fisher, suelen desplegar en sus films estilos de realización más bien sobrios y contenidos si se comparan con el arrebatado de sus tramas, incluso de su tratamiento del color o de los decorados. Así pues, ¿qué ocurre? Viendo hace poco *Huellas de un espíritu*, el bonito documental sobre *El espíritu de la colmena* escrito por Carlos F. Heredero, y ya rondándome por la cabeza estos interrogantes, me parecía dar con la respuesta, o por lo menos con el cabo de un hilo conductor que podría conducirme a ella: esa escena sobrecogedora, ese momento inolvidable en el que Ana ve por primera vez a la criatura, encarnada en las luces y las sombras de la pantalla, y también por primera vez accede no sólo al misterio del otro sino también de lo otro, de lo desconocido que se esconde tras una realidad sórdida y banal... Erice sabe que el punto de vista de la audiencia es esencial en todo este proceso, y por ello muestra sobre todo a la niña mirando, sorprendiéndose, a la vez asustada y fascinada. ¿No será, pues, la mirada del espectador la que genere ese plus de romanticismo que albergan las mejores muestras del género? Pero entonces, ¿qué pintan en todo esto los responsables de la película, si lo único que importa es la reelaboración que el público pueda o no llevar a cabo respecto a ella?

3. Una cosa, como siempre, lleva a otra. Y en este caso, esa mezcla de fascinación y rechazo impresa en la mirada de aquella niña me llevó a pensar en ciertos cuadros de Caspar David Friedrich, en apariencia absolutamente opuestos a la escena en cuestión: frente al minimalismo del rostro enfrentado a la pantalla, el maximalismo del paisaje imponiéndose sobre la extrema pequeñez de la figura humana; frente al primer plano, el plano general... Pero había una semejanza: el inesperado dinamismo de Friedrich deriva de una especie de montaje interno en el que coexisten, de una manera ideal y en distintas dimensiones, el plano y el contraplano, el campo y el contracampo, el personaje que mira y el paisaje que se extiende ante él, como si ahí estuviera ya anticipado el motivo básico del cine de terror: el enfrentamiento con el abismo, el *tête á tête*

con la inmensidad de la nada, el mismísimo rostro del vacío, momento sublime que en incontables películas del género suele plasmarse también, curiosamente, en alguna de las formas del plano-contraplano, a veces a través de la elisión de este último, siendo aquello que se mira tan aberrante que impide incluso su reflejo en la pantalla. La chica, llegada al motel esa misma noche, se está duchando y, en determinado momento, mira hacia el espacio en *off*, más allá de la cámara que la encuadra, y emite un grito desgarrador; lo que ve es una masa informe, indistinguible, con un cuchillo en la mano. O bien: el viajero, también recién llegado de un largo viaje, observa asombrado el viejo castillo en el que va a pasar la noche, cuando, de repente, advierte una extraña presencia a su alrededor, se vuelve precipitadamente y se encuentra cara a cara con el inexpugnable rostro del conde Drácula. Y así sucesivamente. Ciertos directores -por ejemplo Jacques Tourneur- acostumbra a ignorar el funcionamiento tradicional de este doble movimiento no sólo para convertir el efecto-sorpresa en efecto-inquietud, sino, más que nada, para poner en escena una especie de abismo panteísta en el que no hay separación posible entre un universo y otro, entre la normalidad y la anormalidad, sino que todo parece suceder en un único ámbito. Estamos, pues, cerca de Friedrich, pero ahí el cine va por delante de la pintura: desaparece incluso el montaje interno, de manera que el hombre se queda solo ante sus propios temores, que ni siquiera se materializan, y el miedo a lo desconocido se hace a la vez más físico y más abstracto. El cine de terror parte de los hallazgos del teatro y la pintura románticos para superarlos a través de su elemento más específico: la manipulación del punto de vista del



Drácula

público hasta lograr su total implicación, su identificación absoluta con los personajes, el borrado de cualquier tipo de distancia entre la obra y su espectador. El cine de terror, lejos de la pasividad, arrastra hacia sí la mirada del espectador, hasta el mismísimo borde del abismo. Pero, ¿de qué abismo estamos hablando?

4. Eugenio Trías, en *Lo bello y lo siniestro*, habla de «el abismo que sube y se desborda» para referirse a *Vértigo* de Alfred Hitchcock. El motivo del vértigo, común a toda la filmografía de Hitchcock, pertenece al mismo campo semántico que el del abismo, que en la película en cuestión suele aparecer en forma de espirales que absorben la mirada del espectador hacia el complejo interior de la ficción. Aunque no se trata de una película de terror, *Vértigo* es el siguiente eslabón de nuestra cadena, porque en ella los abismos toman forma definida y se identifican con el estado de ánimo de un personaje con el que, a su vez, el espectador se ve obligado también a identificarse: el abismo de los puntos de vista, precipitándose el uno en el otro, se convierte lentamente en un abismo metafísico para el que ya no existe límite, en una caída sin fin en las profundidades de los propios miedos y temores. El plano-contraplano cede su lugar al *travelling* circular. Y la mirada hacia lo otro se repliega sobre sí misma hasta que el espectador queda desarmado ante su propia imagen reflejada en el vacío, como el personaje de James Stewart en el último plano de la película. Poco tiempo después, Hitchcock formalizaría estos hallazgos en dos de las películas fundacionales del cine de terror moderno, *Psicosis* y *Los pájaros*, en la primera convirtiendo los desagües de una ducha en un mecanismo de arrastre de la conciencia espectral, en la segunda transformando un objeto del deseo masculino en el preludio de un apocalipsis, poniendo en evidencia a la mirada como desencadenante de una pesadilla atroz. En el cine de monstruos de los años treinta y cuarenta, la mirada daba forma, convocaba a las distintas criaturas de la noche luego recreadas por Tod Browning o James Whale. A partir de los sesenta, en cambio, la mirada posee ya una mayor autoconciencia y sabe que aquello que recrea no es otra cosa que ella misma, que los miedos reflejados en la pantalla son en realidad sus miedos. No hay cambios en el fondo. Sólo una especie de autoconciencia del mal que se desplaza desde el otro hasta uno mismo, en un circuito interminable. El abismo no es algo exterior a esa mirada sino su consecuencia, su prolongación: un abismo moral que se desprende de la propia condición humana, una inclinación hacia el mal que se manifiesta ya en la fascinación respecto a la anormalidad, ya en la asunción de esa anormalidad como parte de uno mismo, de la propia mirada. Y el cine de terror, a través de esta inmersión en el yo, no hace otra cosa que sublimar esa apoteosis de la subjetividad que ya proclamara el primer romanticismo: una subjetividad triunfante, por encima de todo y de todos, pero también una puerta abierta al abismo de la conciencia de sí.

5. Abrir la puerta de la conciencia: eso es lo que intenta igualmente el psicoanálisis, y mi propósito al utilizarlo como método hermenéutico en *El cine*

de terror tenía que ver más con esa intención que con cualquier otro objetivo pseudocientífico. Como los sistemas filosóficos de Kant o Schelling, como los orígenes literarios del propio romanticismo, como el expresionismo que luego dio origen al terror hollywoodiense, también el psicoanálisis hunde sus raíces en la tradición centroeuropea. Freud no existiría sin Novalis. Y Karl Freund no existiría sin Freud. Lo que ocurre es que en la evolución del romanticismo tiene lugar un doble proceso: por un lado, sus axiomas más complejos adquieren progresivamente una mayor abstracción, hasta desembocar de lleno en la psicología; por otro, sus características más superficiales se convierten en clichés, se degradan hasta el punto de dar forma a algunas de las manifestaciones más alienantes de la imaginería popular. De la primera tendencia surgen Freud y el psicoanálisis. De la segunda, la novela rosa y la prensa del corazón. En el terreno intermedio, el romanticismo evoluciona, de muy distintas formas, hacia innumerables variantes de su envoltorio original: de la novela negra al expresionismo abstracto, el universo contemplado a través de un yo a la vez omnipresente y fragmentado, prepotente y escindido. Lo que me importa ahora mismo, no obstante, mi conclusión a partir de todo esto, es que tanto el psicoanálisis como el cine de terror pueden considerarse formas posrománticas desde el momento en que utilizan la subjetividad simultáneamente como punto de vista y objeto de contemplación, una conciencia que observa a otra que en el fondo es igual a ella, es ella misma: una pirueta, en fin, que acerca a ambos a ciertas manifestaciones de la modernidad en las que el mecanismo de la mirada queda puesto en evidencia, al descubierto en su complejo funcionamiento. ¿O acaso no es verdad que, eternos narcisos, siempre estamos mirándonos a nosotros mismos? El cine es la forma privilegiada de este ensimismamiento: cientos de personas que, en la oscuridad de la sala, contemplan un rectángulo de luz en el que se representan sus propias pasiones, sus conflictos interiores. Cientos de personas contemplándose a sí mismas, como Ana cuando empieza a tomar conciencia de sí al ver al monstruo de Frankenstein en una pantalla. Ésa quería que fuera mi conclusión al terminar de escribir *El cine de terror*; y seguramente por ello recurrí al psicoanálisis como herramienta hermenéutica. Ahora veo que fue una forma quizá demasiado fácil de sintetizar muchas cosas, de tomar el psicoanálisis como un resumen, una narración paradigmática según la cual el hombre no sería otra cosa que una conciencia permanentemente en crisis, por otra parte el gran descubrimiento del romanticismo decimonónico. Sigo pensando lo mismo en cuanto a la definición, pero ahora no cometería el error de utilizarla tal cual como hilo conductor de mi discurso, sobre todo porque el lector no tiene en modo alguno la obligación de saber qué se esconde detrás de ella. Intentando limpiar el romanticismo de todos los tópicos románticos, caí en el extremo opuesto, en una peligrosa abstracción. Sirvan estas líneas a la vez como penitencia y propósito de enmienda. Pero nunca como muestra de arrepentimiento.