



# EL CINE GÓTICO en la mirada de Mario Bava

El tiempo ha corroborado la injusta invisibilidad e infravaloración de uno de los genios que ha dado el cine italiano. Mario Bava (1914-1980) se consagró en el cine de terror de la manera más honesta posible, ofreciéndole sus grandes virtudes: perseverancia, plena dedicación y sobre todo, agudeza e inteligencia artísticas.

*África Sandonís*



*La muchacha que sabía demasiado* ◀

Fuente: [www.youtube.com/watch?v=D11zoD63fBg](http://www.youtube.com/watch?v=D11zoD63fBg)





### La máscara del demonio ◀

Fuente: johannes-esculpiendoeltiempo.blogspot.pe

La importancia de la filmografía de Bava pasó inadvertida en su momento para el gran público en un contexto histórico en que Italia comenzaba a salir del profundo agujero que había dejado la durísima posguerra tras el fascismo de Mussolini. Corrían tiempos adustos, proclives a la reflexión, y el arte cinematográfico estaba concentrado en la representación de la realidad social y el sufrimiento humano de un país con demasiadas heridas abiertas. En este escenario, Bava debutaba como realizador con *Los vampiros* (I vampiri, 1957), tras una larga e importante trayectoria como director de fotografía. Con esta parcial iniciación en la dirección, compartida con Riccardo Freda, se asentaron ciertas bases del cine de terror gótico que se consolidarían en *La máscara del demonio* (La maschera del demonio, 1960). Esta vertiente cinematográfica de terror apareció muy tardíamente en Italia, al igual que en su momento ocurrió con la novela gótica, de cuyos fundamentos se impregna, para llevar sus ficciones a la gran pantalla. En el Reino Unido se publicó la primera novela gótica, *El*

*castillo de Otranto*, escrita por el londinense Horace Walpole en 1764. Más de un siglo después, en 1881, apareció en Italia la primera muestra de dicho género literario, *Malombra* de Antonio Fogazzaro (llevada a la gran pantalla en diversas ocasiones), en las postrimerías del esplendor de lo gótico en el resto de países europeos.

*Los vampiros* es un interesante híbrido de géneros producto de la heterogénea labor de dirección de Riccardo Freda, quien establece el registro de la primera parte con una trama policial y Mario Bava, quien terminó el rodaje del filme, responsable del viraje de la urdimbre argumental inicial. Este pequeño antecedente de la expresión del cine gótico, evidenció las señas de identidad que fraguaría su subsiguiente filmografía. El vuelco en la trama policial radica en la incorporación de elementos que se alejan de la lógica de la estructura detectivesca cuando el investigador encuentra evidencias dentro de un castillo donde lo racional y lo urbano se desvanecen cuando la frialdad de los muros se hace presente y traspasa la pantalla junto con la va-

porosa atmósfera de viejas escalinatas que dan paso a un enigma enfermizo, escondido desde hace mucho tiempo. Existe un puente entre la investigación del suceso y su resolución, donde reside el *mad doctor*. Este es el autor de los sacrificios en esta reinención del vampirismo que toma como referencia el mito de la Condesa Báthory, basado en la obstinación por la permanencia de la belleza a través de la obtención de la sangre de jóvenes víctimas.

Además, la presencia de Bava en *Los vampiros* resplandece tras la elegancia de la fotografía así como en la artesanía y gran solvencia en los trucajes utilizados en las escenas de rejuvenecimiento y decrepitud de la vampira protagonista (interpretada por Gianna Maria Canale, mujer de Freda). No en vano, Mario Bava creció respirando los vapores del revelado del celuloide mientras ayudaba a su padre, Eugenio Bava, con el que aprendió el dominio técnico y la orfebrería del oficio. Bava amaba el cine por los retos que este le exigía, los cuales resolvía gracias a su genuina originalidad y creatividad.

Roger Corman, quien había realizado una serie de trabajos de terror gótico muy imaginativos y fue el creador del universo cinematográfico basado en los relatos de Edgar Allan Poe, supuso una de las referencias más importantes para el realizador alpino. Sin embargo, el propio Corman llegó a declarar que no creía que su cine inspirara los trabajos posteriores de Bava, ya que este era superior técnicamente y por otro lado, muy superior en términos artísticos y en su persecución de la estética. Otro referente del terror gótico fue el creado por la Hammer, aunque Bava sustituye la teatralidad de la productora por la proyección en primer plano de lo visceral y las secuelas de lo abyecto. Su mestizaje cruza el romanticismo pictórico alemán y la corriente de principios del siglo XX, con el surrealismo y su pasión freudiana, lo que le hace un autor con rasgos propios.

El debut definitivo de Mario Bava llegó con *La máscara del demonio*, epítome del género de terror gótico. Un libreto basado en el cuento *El viyi* de Nikolái Gógol, que nos traslada por entero a la auténtica vivencia gótica, con la que muestra su más amplio significado a través de la brujería y el vampirismo. Con este filme el cine de terror descubrió su sentido más plástico y la ambivalencia de la estética del espanto y la crueldad, contenida tras la belleza de la bruja Asa (Barbare Steele, quien fue catapultada gracias a esta cinta como la *scream queen* por excelencia de los sesenta). En plano corto su precioso rostro es perforado por la máscara que acallará sus maldiciones y producirá su muerte. La escabrosidad de la que hace gala era inédita dentro del cine gótico anterior y supuso el preludio de la violencia inherente al *giallo*, uno de los subgéneros cinematográficos más populares del cine italiano, basado en las novelas homónimas surgidas en la década de los 30, del que Bava fue iniciador y explorador. Sorprende la rigurosidad técnica, a pesar de la escasez de medios que caracterizó por entero la filmografía del director italiano y la portentosa elegancia. Muestra de esto es el pasmoso trénel subjetivo de la máscara, aproximándose al rostro de Asa o el recorrido que nos descubre, en movimiento de 360 grados, la cripta donde dos siglos antes, la hechicera fue

sepultada. Una cápsula del tiempo intacta, donde solo las telas de araña dan muestra del transcurso.

El maleficio exhalado por Asa permitirá que el amor truncado por la muerte perviva y consiga regresar a la dimensión de los vivos como reivindicación de una unión inquebrantable. En la eternidad la venganza se sirve muy fría; el tiempo es un factor inapreciable. Aquí, como en el resto de películas góticas, el castillo aparece como un lugar decadente y envejecido por cuyo interior transcurren pasadizos y corredores secretos junto a galerías ocultas. Este espacio es una representación alegórica de la psique humana y sus recovecos, donde los recuerdos quedan almacenados en un subconsciente a veces inaccesible. Cuartos oscuros donde quedan atrapados los traumas del pasado que agudizan el lado más oscuro de cada identidad. Sin embargo, el pasado siempre regresa para manifestarse de manera inesperada. El elemento espectral está referido a la transgresión de la norma moral y siempre regresa para vindicar la iniquidad acometida antes de la muerte.

Las personas que habitan el castillo pertenecen a la anacrónica aristocracia, endogámica, anquilosada y perenne, que vive presa de sus muros. Los retratos de sus antepasados cuelgan de las desgastadas paredes; cuadros donde palpitan las miradas persecutorias que preludian una pronta aparición. Una de las más grandes ocurrencias de Bava fue la de emplear a la misma actriz para encarnar a la bruja Asa y a la lánguida joven llamada Katia, quien vive en el

presente del castillo junto a su anciano padre. Esta dualidad juega con los dos lados de las realidades presentadas, la de los vivos y la de los muertos. Esto funcionará de manera sutil para apuntar hacia un erotismo incestuoso como una forma más de romper con la moral desde el plano espectral, cuando el padre de Katia es poseído. Aquí la sensualidad típica del género es trasgreída de manera inteligente y delicada por Bava. De igual manera, desde el mismo epígrafe de *El látigo y el cuerpo* (*La frusta e il corpo*, 1963) se expone una sexualidad sadomasoquista basada en la sumisión femenina, sin perder en ningún momento el sentido pictórico y plástico. Aquí aparece un Christopher Lee al frente del papel de uno de los villanos góticos más importantes, sin dejar de lado el guiño al vampiro más célebre que le dio la fama. Su figura maligna de ultratumba contiene una profundidad psicológica que contraviene el orden y la pureza. Él es parte de un amor enraizado en lo enfermizo. Su regreso a la vida, tras fenecer en manos de una venganza fantasmal, demostrará un romanticismo vinculado a los más bajos y viles instintos relacionados con el ansia de poder. Los sentimientos oscuros son magistralmente remarcados por la banda sonora de Carlo Rustichelli, elevándolos a un plano figurativo, hasta llegar al extremo de la convulsión pasional. El retrato de un amor claustrofóbico del cual es imposible librarse y donde la culpa da paso al tormento porque, en definitiva, lo gótico también es la imposibilidad de escapar de lo abyecto. En la aflicción, lo sobrenatural posee un gran calado psíquico ambivalente en el que tienen



► **Los vampiros**  
Fuente: cinelapsus.com



**Evi Marandi**  
*en Terror en el espacio*

Fuente: imdb.com

cabida varias interpretaciones sobre la materialidad del fantasma en relación a lo acontecido.

En *La familia Wurdalak*, relato dentro de *Las tres caras del miedo*, (I tre volti della paura, 1963) la figura del vampiro explota su vertiente más sádica, anhelante de la sangre de sus seres más queridos. Aquí Bava respeta el cuento de Tolstoi y solo lo subvierte para romper con su *happy end* y sitúa, en esta ocasión, a la mujer como la que vampiriza al hombre. Dicho relato cuenta con uno de los momentos más terroríficos a la par que oníricos cuando el niño muerto Iván llama quejumbroso a su madre, arrodillado en la puerta de la casa. No será este el único niño que Bava pondrá al frente para causar escalofríos.

En *Mata, bebé, mata* (Operazione paura, 1966), la niña fantasma y su famosa pelota fluorescente causarán diversos asesinatos con su presencia etérea. La etiología de su venganza también resulta ambigua. ¿Es la pequeña la que regresa por propia necesidad de venganza o es llamada a traspasar la barrera de la muerte por las artimañas esotéricas de su progenitora? Esta es una de sus cintas más oníricas e hipnóticas, con menos artificiosidad, llena de señales imprecisas, con matices surrealistas y juegos con el espacio y la atemporalidad. Un ejemplo de esto lo vemos en la escena en que el protagonista sale corriendo de una habitación para volver a entrar en ella como una persecución a sí mismo. A pesar de sus cualidades inequívocas, el filme supuso un fracaso económico que afectó negativamente su distribución dentro y fuera de Italia, por lo que pasó muy desapercibido.

En Italia, el auge de este subgénero de terror no se prolongó más allá de seis años. Sin embargo, Bava siguió incorporando elementos auténticos de la sensibilidad gótica, incluso tras el esplendor del *giallo* en la década de los setenta.

*Noche del demonio* (La ragazza che sapeva troppo, 1963) mezcla el *thriller* con el misterio gótico adaptado al tono urbano en el que se desenvuelve una joven turista de carácter independiente, como la protagonista de *El teléfono rojo* en *Las tres caras del miedo* y en definitiva, como todas las víctimas del *giallo*, algo que corres-

ponde con la estampa de la dama del relato gótico, eterna perseguida por el villano, que vive siempre en peligro y acechada. Lo mágico comparece en la memorable escena quimérica en que la joven americana atraviesa un pasillo del que cuelgan bombillas que oscilan, atraída por una voz, como si se tratase de una transición entre la realidad de la ciudad y lo espectral.

*Seis mujeres para el asesino* (6 donne per l'assassino, 1964) transcurre en un caserón a las afueras de la ciudad, con salones de moda donde trabajan jóvenes modelos que son masacradas. Este espacio guarda gran similitud con el castillo clásico por sus estancias secretas, pasillos con armaduras medievales que preceden la actuación del asesino, un sótano envejecido y lleno de telas de araña y habitaciones fantasmales donde descansan coloridos maniqués que parecen guardar vida, como el cuarto donde se adentra el psicópata de *Un hacha para la luna de miel* (Il rosso segno della follia, 1970). El asesino es un ente enmascarado que tiene el don de la ubicuidad, como si de un espectro se tratase. En la escena, con clara inspiración sobrenatural, la cámara avanza cautelosa, sorteando los maniqués, trastabillando con alguno de ellos —recorrido por el que previamente había caminado una de las víctimas—, hasta llegar al despacho donde se descubre al asesino abriendo un joyero. Tras ese punto de vista descubrimos a la mujer y cómplice del asesino, en esos momentos casi una muerta viviente tras haber caído por una cornisa. Esta fue la segunda película más importante de Bava. Más tarde, dejaría aparcada la poesía tras lo terrorífico en busca de lo funcional y la velocidad de ejecución, cuando los zooms implacables y efectistas cortaron el paso a la elegancia de los *trávelin*.

Con *Shock* (1977), una de sus cintas más irregulares, Mario Bava se despedía de su prolífica e intensa trayectoria como director. En ella se trasluce la desilusión acumulada durante los últimos años, su debilitado estado de salud y la compartida labor de realización junto a su hijo Lamberto Bava, quien todavía no había debutado como director. El libreto acumula numerosas referencias a otros filmes como *La casa encantada* (The Haun-

ting, 1963) de Robert Wise, *El exorcista* (The Exorcist, 1973) de William Friedkin, *La endemoniada* (Chi sei?, 1974) de Ovidio G. Assonitis y Robert Barrett, *La profecía* (The Omen, 1976) de Richard Donner e incluso el filme de su discípulo Dario Argento, *Rojo oscuro* (Rosso profundo, 1975).

A pesar de la ambientación en el presente de aquel 1977, la esencia de lo gótico supura desde el primero hasta el último fotograma. La casona en el campo es un lugar abandonado donde ha quedado atrapada la evocación que el hogar no ha podido olvidar. De nuevo, lo que hoy parece remoto no tardará en resurgir. Por última vez en el cine de Bava, el pasado se hace presente como síntoma reivindicativo de las injusticias subrepticias y del despojo de los traumas sepultados en la memoria. Limpiar el polvo que el tiempo ha acumulado sobre los objetos que han permanecido en el hogar será el primer disparadero para que la reminiscencia se presente. Una vez más, la línea entre la vida y la muerte se estrecha y resulta difícil discernir lo espiritual o sobrenatural de la paranoia que la mente alterada puede llegar a generar. El niño es un médium que habita entre un lado y el otro mientras sufre la ausencia del padre. La mujer vuelve a ocupar ese lugar que Bava siempre ha reservado para sus protagonistas femeninas, vapuleadas tanto por lo material como por lo intangible.

Cabe destacar que Mario Bava, carente de toda egolatría, capaz de evidenciar las costuras de su oficio como guiño al espectador, no solo desarrolló su carrera dentro del género de terror, el cual también combinó de forma magistral con la ciencia ficción en *Terror en el espacio* (Terrore nello spazio, 1965). En su haber existen películas de aventura, péplum, acción, comedia y *western*. Sin embargo, es su huella dentro del terror la que llega hasta nuestros días. Su trascendencia fue importante para el curso de la cinematografía del momento, a nivel mundial, al ser reconocido por muchos grandes autores como Romero, Fellini, Argento, etc. Mario Bava murió en 1980 pero ha permanecido vivo en la poesía visual tras el horror y en las atmósferas más sobrecogedoras del terror posterior que se niega a olvidarle. ◻