

Entorno siniestro de mujeres

Más negro que la noche de
Carlos Enrique Taboada

En México, las películas de Carlos Enrique Taboada (1929-1996) han sido recientemente revaloradas a causa de una serie de flojos *remakes* para público juvenil. Es casi un desconocido en América Latina, y gracias a una reedición en DVD de sus filmes, nos podemos acercar al universo ominoso y femenino de este interesante cineasta del género fantástico.

Mónica Delgado

En las atmósferas de horror y extrañeza del cine del desaparecido Carlos Enrique Taboada, lo desconocido atenta contra el espacio íntimo, familiar y, sobre todo, femenino. El horror surge cerrado y confrontado, solo entre “ellas”. Las mujeres en el cine de Taboada (refiriéndome en este breve ensayo solamente a sus cuatro películas de horror de entornos góticos) abren las puertas a lo sinuoso y siniestro, pero no a la manera de Mario Bava, Darío Argento o Lucio Fulci, donde la

locura irrefrenable parece estar presente de modo surreal en las fauces de sus protagonistas sino a partir de encuentros inesperados en plena normalidad, donde el más allá es encarnado por una entelequia vengativa, virgen o anciana, o por la imaginación infantil que desequilibra el orden. El mal viene en vestidos de blondas o en pijamas de adolescentes.

En sus películas, Taboada subvierte lo real, lo casero, la vida en familia, la convivencia entre amigas o la etapa

escolar, para en un dos por tres hacer visible lo oculto: el ente de una estudiante suicida que quiere vengarse de la directora de su colegio, una tía muerta que quiere dar un escarmiento a las nuevas inquilinas de la mansión que han heredado, una pequeña que tiene un amigo imaginario nada santo o la niña que se inventa su “otro” como bruja. Y es así como Taboada plantea con maestría lugares comunes del género, como señala Rosemary Jackson, al emplear una “función transgresiva

al poner en descubierto cosas que deberían permanecer a oscuras³¹, o al proponer la intromisión de lo que está fuera de la realidad: la irrupción del fantasma.

Carlos Enrique Taboada (1929-1996) permanece en la historia del cine mexicano como uno de los autores que logró consolidar un mundo coherente del horror a través de sutilezas en la puesta en escena, escasa sangre, a diferencia de otras filmografías de moda entre los años 60 y 70, y por centrar sus historias en protagonistas femeninas, ya sea como elementos de una maquinaria de la sospecha o como prodigios de una psicología malsana. Carlos Enrique Taboada dirigió 17 películas a lo largo de toda su carrera, comenzando a trabajar en cine desde el año 1950, haciendo guiones y dirigiendo filmes de bajo presupuesto que no tuvieron éxito y que fueron vapuleados por la crítica. Pero no es hasta la realización de sus cuatro cintas de horror gótico (sobre todo denominados así por el tipo de escenografías que utiliza), que alcanzó notoriedad como director de culto y como un exponente del fantástico en América Latina.

Las protagonistas de Taboada entran en contacto avasallador con lo ominoso, en términos de Freud: “Aquella suerte de espanto que afecta las cosas conocidas y familiares desde tiempo atrás³². Vemos historias sobre

maleficios vudú (*El libro de piedra*, 1969), la irrupción de la muerte desde el más allá, que vendría a ser lo más primario en cuanto a superstición (*Hasta el viento tiene miedo*, 1968, o *Más negro que la noche*, 1974) o el tema del doble (*Veneno para las hadas*, 1984). En todas estas películas encontramos lo que Freud, dentro de lo ominoso, alude como el regreso del “fantasma que no descansa hasta encontrar solución y liberación”, que Taboada sabe muy bien poner en escena sin mayores artificios.

Más negro que la noche (1974), la película que analizaremos por contener algunos motivos paradigmáticos que se extienden a los otros tres filmes de la tetralogía de horror de Taboada, cuenta la historia de Ofelia (Claudia Islas) y sus amigas Aurora (Susana Dosamantes), Pilar (Helena Rojo) y Marta (Lucía Méndez), quienes heredan una casa, que pertenecía a la tía anciana de Ofelia, con la condición de que vivan ahí y cuiden de su gato negro Bécquer. Al llegar a la mansión (un ardid típico del cine de terror como el de las casas encantadas recibidas en herencia) las asiste un ama de llaves oscura y reticente a las costumbres actuales de las recién llegadas, que también será foco de incomodidad y de extrañeza, y que se convierte en la salvaguarda del legado de la anciana. Pero todo se trastorna con la desaparición del gato: cada una

de las inquilinas muere de manera es-trepitosa, sin explicación, y hasta encontrar esa respuesta es que Taboada nos va llevando a los interiores de la casa, a la sospecha del ama de llaves y al cuestionamiento de la vida en apariencia relajada de las jóvenes.

1. El gato

El filme comienza con un artefacto típico de Taboada, una secuencia introductoria donde va echando señas del devenir del relato (y que es sello en las cuatro cintas mencionadas): Un gato, más negro que la noche, es el objeto de afecto de una anciana soltera, quien le habla y llena de atenciones como si se tratara de un pariente fiel. A la vez, el felino es testigo impávido de su cotidianidad en una gran mansión, es leal en la medida en que mantiene la atención si se le habla de moda, de flores enfermas o del clima. No hay nada más en ese universo casero que ella y el gato.

A través de cuatro breves viñetas, donde jamás se ve el rostro de la dama, Taboada nos sumerge en un entorno anacrónico a partir del fragmento: planos de una mano avejentada que luce un anillo llamativo, el rostro del gato preocupado por los movimientos de su ama, flores afectadas por el moho, un vestido negro a la antigua usanza, una vasija que se llena de leche, o los brazos tendidos, que sueltan los palos de tejer, señalan el último aliento de la madura mujer. Y el gato erizado, que lanza un maullido de crispación, anuncia el paso de la muerte. De esta manera, Taboada nos vaticina, mientras se presentan los créditos del filme, que la historia está centrada en estos dos personajes, la ausente y su amigo leal y mudo.

El paso del color al contraste entre rojo y azul, capturando la imagen del gato para ceder a los créditos, no va a ser comprendido hasta el final del filme, en que una de las protagonistas narra la manera en que murió el gato, en un *flashback* que se convierte en uno de los recursos más interesantes que Taboada haya empleado en su cine.

A diferencia del gato de los mitos populares, donde se dice que trae mala suerte o es mensajero de infortunio, o de aquel que construyera Poe para su famoso relato y que tuvo adaptaciones en el cine como la que hiciera



► Susana Dosamantes.

Lucio Fulci, el animal que describe Taboada en *Más negro que la noche* (México, 1974) es dócil y no encarna ningún ente del mal, sino, tal como lo mencionara, es un testigo paciente y sereno, cuya vida dependerá absolutamente de la voluntad humana.

Mientras transcurre el filme el animal, si bien no es maltratado, es objeto de burlas, de rechazo: es la prueba que la anciana fantasma está dejando para ver el actuar de las muchachas. El ama de llaves, que se viste igual de negro, emparentándose así con el lado “diferente” del gato y la ausente, se convierte en el otro pesar, la molestia, el lado “antiguo” que no es percibido como amable por las chicas, despertando entre ellas una relación tirante entre lo generacional, que en el siguiente punto detallaremos.



► Helena Rojo y Claudia Islas.

2. Las mujeres

El argumento de *Más negro que la noche* se desarrolla en un ambiente de personajes femeninos dispares. Taboada nos presenta a las cuatro amigas jóvenes viviendo en un departamento rentado, donde oímos diálogos sobre infidelidades o desempleo, demostrando aires de despreocupación propio de la juventud. Todas veinteañeras, una modelo, otra actriz, una bibliotecaria y otra ama de casa divorciada, que comparten no solo el techo sino la tranquilidad de una vida sin estrecheces ni hombres, a pesar de que tienen novios o ex maridos rondando. Todas aparecen desinhibidas, frescas, y con buen humor. Han armado una cofradía.

Taboada delinea con perfil bajo este lado “bueno”, claro o cotidiano, utilizando lugares comunes propios del género, y de subgéneros sobre todo del *giallo* o del *exploitation* estadounidense de esas mismas épocas, a través de la contemplación de la sensualidad de los cuerpos de las protagonistas (aunque con mucha pacatería y modosidad). Taboada no perderá la oportunidad para que el espectador masculino se deleite con planos de las chicas en ropa interior, *derrières* provocadores, *baby dolls* coquetos, (aspecto que también se repite en *Hasta el viento tiene miedo*, si se recuerda el *striptease* de una de las colegialas delante de sus amigas horrorizadas), dejando entrever así que el cineasta

tenía claro que el filme podía ser apreciado mayormente por hombres, de allí la exarcebación de la belleza de las protagonistas, de sus trajes y de sus desnudos sugeridos. Taboada inscribe a las chicas de esta cinta también como objeto erótico, puntal del deseo masculino. Ya que no existe en la trama un hombre como elemento activo que desarrolle esta mirada, Taboada emplea escenas que pueden dar fe de esta necesidad y producir algún tipo de gratificación simbólica.

Por otro lado, la iluminación clara y el ritmo de comedia ligera e ingenua de estos primeros minutos se va a confrontar con la oscuridad de la casa heredada y con los personajes tenebrosos que la habitan: el ama de llaves madura y rígida y el fantasma iracundo y quejoso de la anciana.

Desde el encuentro con el ama de llaves, Taboada plantea un desacuerdo generacional, pues las jóvenes no son solo vistas por la regenta como intrusas sino como ejemplo de la intromisión de nuevas modas (estamos a mediados de los setentas, época de minifaldas, música disco y liberación femenina) que no son aprobadas por la mujer de aspecto reprimido. “El modernismo ha degenerado el gusto de las personas”, exclama secamente alterada el ama de llaves al sentir la incompreensión de las herederas ante el estilo clásico y de “alta cultura” que evidencian los decorados de la mansión. Y es aquí donde me pregunto si

hay una intención del cineasta al hacer víctimas a las muchachas por el hecho de ser veinteañeras, independientes y seguras y al hacer atormentadoras y triunfantes a las mujeres que pertenecen a una tradición más conservadora, que “guarda las formas”. Lo antiguo termina perdurando.

Por otro lado, el fantasma de la tía, que asusta por el solo hecho de ser “vieja”, se arma a partir de recuerdos: un vestido de novia que relata la frustración de un casamiento y de allí la soledad y la opción de vivir sola con su gato, y un retrato que se luce en la sala donde se desprende una figura adusta e implacable. Que tiene como álgico al ama de llaves, que parece por momentos convertirse en su sosias.

Hay una escena en el sótano (el descenso) que gráfica bien el lado de esta confrontación generacional. Al rebuscar en las viejas cajas de la tía, las muchachas irrumpen por curiosidad (a la manera de Pandora) en un pasado clandestino y demodé, de ropas de los años veinte y de objetos venerados. Esta idea de entrar en otro “mundo” al abrir un baúl sellado, tal como lo señala Juan Eduardo Cirlot, que es como “todos los objetos que sirven para guardar o contener algo, símbolo femenino, que puede referirse al inconsciente o al mismo cuerpo materno”³, nos remite también al ingreso a lo ominoso y a una suerte de lucha entre mujeres. La puerta para someterse a las reglas de la fallecida.

Un punto aparte. Si bien el mundo de las mujeres es definido por estilos de vida (lo moderno de la actualidad frente a los gustos y costumbres de antaño), los hombres son apenas esbozados en dos personajes, el novio de Ofelia y el ex marido de Pilar. Ella en algún momento señala, al hablar del gato que deben cuidar a la fuerza, que “A excepción del marido no existe animal más ingrato”.

Y este mundo de mujeres dentro de un tira y afloja generacional también es descrito de manera similar en *Hasta el viento tiene miedo*, una historia del fantasma de una estudiante suicida que cobra venganza en el contexto de un internado de adolescentes. Las escolares aparecen como curiosas, atentas al romance, al juego, a la afrenta hacia sus superiores, donde la presencia de la directora es castradora y severa. Sin embargo, en cintas como *El libro de piedra* o la estupenda *Veneno para las hadas*, el asunto se centra más en entornos familiares donde los adultos no sospechan o no tienen control de la imaginación desmesurada de las niñas protagonistas. Y esto tiene más énfasis en *Veneno...*, ya que debido a un juego de punto de vista Taboada jamás permite ver el rostro de los adultos sino apenas sus sinuosidades, sus espaldas, sus cinturas, sus manos.

3. Taboada

Estas cuatro películas de Carlos Enrique Taboada muestran el cuidado para elaborar un universo de lo oculto con códigos propios. Si bien el cineasta se alimenta de los elementos más usados del género fantástico como las casas embrujadas, los muertos que retornan por alguna razón del más allá, el niño como encarnación del mal y los modus operandi usuales para el asesinato, ha prodigado a sus cintas de una marca personal que es reconocible en el uso de los colores en secuencias específicas para alcanzar el efecto de irrealidad, por ejemplo, y en el hecho de insuflar de una atmósfera enrarecida a situaciones de normalidad.

Taboada usa los contrapicados no solo para deformar la realidad sino para denotar el punto de vista de los protagonistas, ya sea la mirada del gato en *Más negro que la noche*, o los momentos de tensión en *El libro de*

Taboada ha prodigado a sus cintas de una marca personal, reconocible en el uso de los colores para alcanzar el efecto de irrealidad, o insuflar de una atmósfera enrarecida a situaciones de normalidad.

piedra, aunque los introitos a sus cintas también poseen una carga peculiar, ya sea la secuencia en que la niña (Patricia Rojo) degolla a una mujer que duerme (donde la sangre adquiere artificialidad de manera sorprendente) en *Veneno para las hadas*, o el ahorcamiento sorpresivo que se presencia en *Hasta el viento tiene miedo*.

Las referencias de Taboada son reconocibles, desde el cine de la Hammer y elementos del cine de Roger Corman, en el uso de los decorados (mansiones, internados, casas de campo, de arquitecturas sombrías, si bien no existen planos generales de estos espacios, la parte por el todo, va armando espacios de espíritu antiguo y sombrío), así como de las referencias a ese entorno familiar que se envilece a partir de la llegada de un extraño, como en el clásico de Jack Clayton, *Los inocentes* (1960), que tiene muchas similitudes con *El libro de piedra*.

Tampoco es inevitable asociar *Veneno para las hadas* a cintas como *La mala semilla* (1956) de Melvin LeRoy, sobre todo reconociendo a las rubias protagonistas y sus bondades en apariencia, o a *El otro* (1972) de Robert Mulligan, para mencionar algunos ejemplos de cómo representar a la infancia como posibilidad de maldad.

Pero existe otro punto que revela el ingenio de Taboada para adentrarnos en el terreno de lo fantasmal y ominoso, que tiene que ver más con la visión de los vivos como puente de los muertos que buscan algún tipo de justicia. *Hasta el viento tiene miedo* fácilmente se engrana con el imaginario del humano que es contactado inexplicablemente por una fuerza sobrenatural, con el fin de develar una verdad oculta donde existen culpables (como las víctimas/verdugo de *Más negro que la noche*, solo que aquí no existen puentes). El fantasma no solo quiere vengarse sino tener un descanso en paz justo. Si pensamos en cintas recientes como *El ojo* de los hermanos Pang, en *Aguas oscuras* de Hideo Nakata o en *Llamada perdida* de Takashi Miike, los fantasmas quieren transmitir algún mensaje que cuesta descifrar, dan pautas a los soñantes, a los elegidos de manera agresiva para que los ayuden. O sino basta recordar también la estadounidense *Sexto sentido* de M. Night Shyamalan en la década pasada, que traía este tema de manera original. Pero si ubicamos a Taboada cuatro décadas antes, ya tenía una propuesta similar, a la manera de las cintas fundacionales de fantasmas asiáticos, como en *El más allá* de Masaki Kobayashi, que se estrenó cuatro años antes, en 1964 (donde la figura del ente de cabello largo y negro quedó patentada).

De esta manera, Taboada se centró en una puesta en escena clásica, explotando los recursos que encontró apropiados con maestría, como el uso de panorámicos, el lucimiento de la sensualidad de sus personajes, contrapicados para los puntos de vista, exploración de las sombras, la curiosidad de las mujeres en las escenas de búsquedas nocturnas y una dirección de actrices sobria, sin excesos, como la que muestran Marga López o Patricia Rojo. Pero lo más importante, por configurar un proceso de antagonismos donde las mujeres se ven pescadas entre ellas. ◻

Bibliografía

- ¹ Jackson, Rosemary. *Fantasy: literatura y subversión*. Buenos Aires: Catálogos, 1986, p. 70.
- ² Freud Sigmund. *Obras completas*. Vol. XVII, “Lo ominoso”. Buenos Aires: Amorrortu Editores, 1976.
- ³ Cirlot, Juan Eduardo. *Diccionario de símbolos*. Barcelona: Siruela, 2007, p. 122.