



## Hacia la construcción de un *cinedrama gótico mexicano*: el caso Taboada

## Towards the construction of a *Mexican gothic cinedrama*: the Taboada case

Christian I. Martínez Romero<sup>1</sup>

### Resumen

Se hace un recuento de los elementos estilísticos que configuraron al arte gótico, desde sus influencias arquitectónicas, escultóricas, pictóricas y literarias hasta transformarse y adaptarse a la cinematografía mexicana, obteniendo uno de los recursos narrativos más sobresalientes dentro de su industria e idiosincrasia. Hecho que desemboca en la formación de un “cinedrama gótico mexicano”. Dichos elementos configuran el estilo gótico del cineasta, ganador del Ariel en 1986; Carlos Enrique Taboada, mejor conocido como el “duque del terror”, y se analizan sobre su famosa “tetralogía del terror”. Se concluye proponiendo un modelo de interpretación y análisis de cinedramas góticos.

**Palabras clave:** Arte gótico; Estilo gótico; Cinedrama gótico mexicano; Tetralogía del terror; Taboada.

### Abstract

An account is made of the stylistic elements that shaped gothic art, from its architectural, sculptural, pictorial and literary influences to its transformation and adaptation to Mexican cinematography, obtaining one of the most outstanding narrative resources within its industry and idiosyncrasy. This fact leads to the formation of a "Mexican gothic cinedrama". These elements configure the gothic style of the filmmaker, winner of the Ariel in 1986; Carlos Enrique Taboada, better known as the 'duke of terror', and it is analyzed on his famous 'tetralogy of terror'. I conclude by proposing a model of interpretation and analysis for gothic cinedramas.

**Keywords:** Gothic art; Gothic style; Mexican gothic cinedrama; Tetralogy of terror; Taboada.

---

<sup>1</sup> Comunicador Social por la Universidad Autónoma Metropolitana y maestro en Estudios de Arte y Literatura por la Universidad Autónoma de Morelos. Se desenvuelve en el medio de la producción audiovisual, ha dirigido siete cortometrajes, entre ellos: *El vigilante* y *Un refugio para las tinieblas*. Sus áreas de interés son la teoría y práctica cinematográfica, el discurso narrativo, las convergencias entre la literatura y el cine, y el estudio semiótico - hermenéutico de los procesos culturales. Actualmente, estudia el Doctorado en Humanidades en la Universidad Autónoma Metropolitana.

## Introducción

En México, como en otros países de habla hispana, existió una tradición particular por nombrar y presentar a ciertos filmes como “cinedramas”; (*un cinedrama de...* o, *cinedrama escrito por...*) acto que figuraba en el inicio de los créditos de algunas películas y significaron parte fundamental en el proceso de realización cinematográfica que se caracterizó por utilizar historias provenientes de la literatura dramática para adaptarlas al medio de entretenimiento en boga. El uso de aquel término duró poco y fue remplazado por frases hechas, bastante reconocidas dentro del medio, que terminaron consolidándose como forma paradigmática de la presentación filmica (*una película de...*, *filme dirigido por...* o, *realización de...*), ocupando, incluso en estos tiempos, el puesto oficial del crédito narrativo.

Con todo, es relevante hacer la mención sobre aquel desaparecido crédito que, considero, albergaba más significación de la que se le puede otorgar a simple vista, pues, además de aclarar la evidente simbiosis del filme con el drama, también da cuenta de una construcción interactiva entre ambas disciplinas que remonta al espectador a buscar la definición en la parte más elemental del evento cinematográfico y del evento dramático o teatral: el espacio arquitectónico. Además, el término “cinedrama” tiene la cualidad de enunciarse como un género cinematográfico en sí y no sólo la de nombrar, de modo diferente, a la película terminada, como se ha pensado. Esto quiere decir que no es un sinónimo de filme, como lo fue el libreto o libro cinematográfico para el guion, debemos entender al *cinedrama* como uno de los grandes géneros narrativos del cine y que, como todo género (llámese literario o cinematográfico), es identificable por su lector o espectador a partir de sus elementos estéticos; en el caso del “cinedrama gótico”, estos elementos son los espaciales arquitectónicos, como explicaré más adelante.

Ahora, el cine de Carlos Enrique Taboada está diferenciado, completamente, por narrativas peculiares que lo catapultaron y asentaron como uno de los cineastas preferidos del público mexicano y referentes del terror. Aunque, cabe destacar, que no es el único género narrativo al que le dedicó su trabajo. Su vasta filmografía deambula entre el suspenso y el terror que, aunque diferentes en su forma, se entrecruzan por los modos filmicos utilizados para exponerlos concomitantemente. Taboada escribiría setenta y dos guiones y dirigiría dieciocho largometrajes, iniciando con *El juicio de Arcadio* (1965) y culminando su trabajo con la cinta nunca estrenada y perdida, que se presume llevaría el título de: *Jirón de Niebla* (1989). Dentro de esta extensa obra, sobresalen cuatro largometrajes que se distinguieron por sus recursos estéticos y por el excelente

recibimiento de parte del público mexicano. Estas cintas han sido catalogadas dentro del género del terror gótico y se les reconoce, en su conjunto, como la *tetralogía del terror*, conformada por: *Hasta el viento tiene miedo* (1968), *El libro de piedra* (1969), *Más negro que la noche* (1975) y *Veneno para las hadas* (1984). De todas estas, la única adaptación de la tetralogía es *El libro de piedra*, y lo menciono, precisamente, porque tampoco debemos confundir el término “cinedrama” con el de la adaptación teatral o literaria, aunque, inevitablemente, su nacimiento haya surgido de aquellas raíces. En la siguiente tabla se muestran los títulos dirigidos por Taboada y se subrayan aquellos que componen la *tetralogía del terror*.

<b>Director</b>	
1965	El juicio de Arcadio
1966	La recta final
1967	A la sombra
<u>1968</u>	<u>Hasta el viento tiene miedo</u>
1968	Vagabundo en la lluvia
<u>1969</u>	<u>El libro de piedra</u> (adaptación)
1969	La trinchera
1970	Rubí
1972	El arte de engañar
1972	El deseo en otoño
1972	El negocio del odio
1972	La fuerza inútil
1972	¿Quién mató al abuelo?
<u>1975</u>	<u>Más negro que la noche</u>
1975	Rapiña
1979	La guerra santa
<u>1984</u>	<u>Veneno para las hadas</u>

**Tabla 1:** Filmografía como director de Carlos Enrique Taboada.

Nota aparte, es preciso recordar que fueron estos filmes los que le dieron al cineasta el título informal del ‘duque del terror’ y que ya adelanta la enorme influencia que marcó a una generación y, todavía, en nuestros días, sigue influyendo. No por nada, de la tetralogía, la única cinta a la que no se le ha realizado un *remake* es a *Veneno para las hadas*. Pero la mano moldeadora de

Taboada sobre el género terrorífico, tan famoso, exitoso y deseable o rechazado por sus excéntricos detalles estrepitosos y desenfrenados sigue, como desde sus inicios, presente:

En la línea zigzagueante del crepúsculo y de la noche, en el umbral del sueño, en el vértice del ser y el no ser, en el arte sin concesiones del cine de terror, que es escandalosamente bello, atrozmente certero, y tan sólo un pálido reflejo del lívido pánico primigenio, encontramos la obra de Carlos Enrique, nacido en la Ciudad de México el 18 de julio de 1929; su triste muerte cabalgó por esta misma ciudad el 15 de abril de 1997. (GUISA, 2011, p. 106).

Entonces, la problemática que nos ocupa, se encuentra posicionada en la siguiente formulación: ¿será posible considerar al “cinedrama” como una nueva categoría cinematográfica a partir de su fundamento de reconocimiento en los espacios arquitectónicos filmados y presentados al público como la primer imagen-evidencia<sup>2</sup> de un drama específico?, y por lo tanto, ¿será posible situar la *tetralogía del terror* de Taboada dentro de la categoría cinematográfica, propuesta en este texto, que lleva por título “cinedrama gótico mexicano”? Las posibilidades de responder afirmativamente a estas cuestiones son tratadas en los apartados subsecuentes.

### **La ciudad y el espacio como influencia para la conformación del “cinedrama”**

El punto medular de esta primera parte es establecer la premisa de que es a partir del reconocimiento visual por medio del espacio arquitectónico en las locaciones presentadas en los filmes de Taboada, desde sus fotogramas iniciales, que aparece un aviso sobre el tipo de género narrativo al que pertenece su tema, en este caso al “cinedrama gótico mexicano”. Entonces, comenzaremos por declarar que al utilizar el término “cinedrama” en los créditos del filme, y de la mano de las primeras imágenes, el director trata de anunciarle a la audiencia el tipo de película que está a punto de iniciar, dejando clara la idea de que la historia contada y la forma del filme son una *construcción arquitectónica* entre dos dispositivos narrativos diferenciados; el drama y el cine (que no, precisamente, son lo mismo ni nacieron juntos), pero esta referencia tampoco es gratuita, ya que, bajo los cimientos de esta construcción se encuentran los atributos históricos que dieron forma a dicho término.

---

<sup>2</sup> La formulación de esta dicotomía (imagen-evidencia), podría resultar redundante, pero la relevancia de presentarla de esta manera radica en la intención de mostrar que los primeros fotogramas del filme no son gratuitos y establecen las pistas para entender a qué género narrativo pertenece esa película en particular.

Es innegable que esa *figura cinedramática* está constituida con base en sus antecedentes teatrales; donde las representaciones eran dramáticas por marcar una *desemejanza mimética* con la realidad. No obstante, incluso en estas demarcaciones, es patente que aquel significado del drama traspasó los lindes del escenario para fijarse en los asientos de la propia realidad, dejando expuesto en el lenguaje popular la existencia de un drama social, es decir, el término drama es tomado del espacio teatral para situarlo en las periferias sociales.

Con ese antecedente en la mente, es preciso enunciar que; cuando estamos ante un “cinedrama” estamos ante una narración que parte de los escenarios teatrales y que se filma para su presentación en cine. También, el concepto de *cinedrama* alude a una conjugación no solo de carácter lingüístico sino estético. Así, podemos señalar que, en México, el antecedente del “cinedrama” se ubica, específicamente, en el término y conceptualización histórica del ‘Cine-teatro’; popular en la segunda década del siglo XIX, cuando el porfiriato había sido abolido y suplantado por el maderismo. Situación para nada periférica, ya que, fue en esta temporada cuando la influencia del cine-teatro consolidaría una marcada tendencia por adaptar representaciones dramatúrgicas, pero no sólo por ello, sino, además, porque existió una convivencia entre ambas manifestaciones artísticas, es decir, el circuito que albergaba las funciones de teatro y cine era, precisamente el cine-teatro.

De este modo fue que comenzaron a tomar protagonismo algunos recintos que serían los más populares y emblemáticos del momento, esto por reunir grandes audiencias a ver representaciones filmadas que terminaron consolidándose, en el futuro, como “cinedramas”. Tal es el caso de foros como el Garibaldi, el Salón Rojo de Coliseo y el San Francisco, que ofertaban la posibilidad de mirar teatro o cine (entre muchos otros eventos de entretenimiento o educativos<sup>3</sup>), en el mismo foro, y que, sin embargo, terminaron por decantarse por uno u otro a partir de la aparición de los sindicatos en cada disciplina. Cabe mencionar, de igual manera, que alrededor de 1912, una de las principales operaciones de estos recintos fue la de impulsar una “campaña de moralización y de orden en los espectáculos” (VALDÉS, 2012), es decir, existió una preocupación por fomentar el uso didáctico de un cine que promoviera ciertos valores del contexto social de la época. Específicamente se trataba de evitar que los obreros terminaran gastando su dinero en las

---

<sup>3</sup> Algunos cine-teatros eran utilizados, en ciertos días, para programar eventos ajenos tanto al cine como al teatro, y se incluían presentaciones de danza, festivales culturales o conferencias educativas.

cantinas y pulquerías locales, hecho que influyó de manera directa en la generación de escenarios alternos para mirar cine, puesto que, se inició una tendencia para instalar pantallas al aire libre sobre plazas públicas y acercar a la población a ver las representaciones filmadas, no obstante, hubo algunos episodios que traspasaron esas intenciones de restauración para volver al cine en una especie de cómplice de estos comportamientos y vicios, vistos como hechos que corrompían la moral:

al finalizar la campaña, la prensa lamentó que una pantalla, la de Tlaxcaltongo, fuera un cine-cantina, pues los obreros fueron saliendo de las cantinas con su botella en la mano para presenciar las películas, y la de la Amargura<sup>4</sup> estuviera rodeada de hoteluchos de cuarto orden, léase, de rompe y rasga, y casas de mala nota, todo a disposición de los cinéfilos. (VALDÉS, 2012).

Este episodio no da cuenta, únicamente, de la importancia que significó el espacio de la proyección cinematográfica, en aquella época, para instaurar una relación estrechamente vinculante entre el público y los recintos físicos, sino que, también puede mostrar la influencia directa del espacio arquitectónico con el reconocimiento inmediato del acto dramático en sí, y no exclusivamente del filme o la representación teatral. En otras palabras, la arquitectura de las ciudades, los espacios de las periferias y sus elementos plenamente identificables, forjaron una tipificación concreta de las imágenes observadas en la pantalla como paralelas de aquel esparcimiento físico y su aparición dramática, comprobables inmediatamente sobre las películas. Entonces, no es para nada extravagante establecer esta relación si pensamos a los géneros dramáticos como desdoblamiento verticales que, en primera instancia, dejan en evidencia su diferenciación a partir de este reconocimiento de los espacios arquitectónicos. Así, podemos adelantar que estos pasajes configuraron una suerte de mimetismo implícito sobre las representaciones filmadas futuras, pues, quedaron asentadas aquellas ideas de que en la vida cotidiana surgían, desde la precariedad, los “auténticos dramas de la barriada de entonces” (VALDÉS, 2012), pero a diferencia de los cinedramas, estos no estaban contemplados como ejercicios culturales para ser valorados, inmersos de sus propias costumbres.

Es así que el drama social, el de la vida diaria, era visto con recelo por las miradas críticas de la época: “era el drama no contemplado por nuestros poetas, y cómo la iban a contemplar si su visión era una visión amable e idealizada de la vida de la comunidad, de la vida del barrio.” (VALDÉS,

---

<sup>4</sup> La Plaza de Tlaxcaltongo y la calle de la Amargura son, actualmente, reconocidas como la Plaza de Santa Cecilia y República de Honduras, respectivamente.

2012); algo que se presumía debía mantenerse alejado de la representación filmica, pero que poco a poco, se fue insertando hasta ocupar un espacio fundamental para la creación de nuevas narrativas. El ejemplo más evidente de esta triple relación “cine — drama — arquitectura”, se aloja en Hitchcock, que nos enseña el mutualismo entre estas esferas:

Un hombre inmovilizado en una silla de ruedas, para pasar el tiempo y entretenerse, observa a través de un marco rectangular los dramas humanos que se desarrollan ante sus ojos. Tiene la posibilidad de variar su campo de visión alternando entre una perspectiva panorámica y otra más cercana al objeto de detalle. Su postura es elevada y privilegiada y los acontecimientos parecen sucederse independientemente de su mirada, pero que sin que le hagan sentirse excluido. Es una de las maneras en que se puede resumir *La ventana indiscreta*, de Alfred Hitchcock, película que se ha convertido en un caso de estudio ejemplar en la teoría del cine precisamente porque su punto de partida es considerado a menudo como una escenificación de la situación del espectador en el cine clásico. (ELSAESSER & HAGENER, 2015, p. 27).

La ventana es tomada aquí como metáfora del marco de representabilidad visual y espacial por el que, el espectador ingresa o participa como observador del drama montado. Pero en el filme de Hitchcock, la ventana no es cualquier ventana, se trata de una ventana que permite una visión casi panorámica hacia el exterior, desde adentro del departamento de un edificio particularmente alto. Se trata de vincular metafóricamente la relación de artificio (el ingreso dramático) que se tensa entre quien mira el filme y lo que se mira, a partir de su connotación simbólica develada por la forma del marco de representabilidad visual.

Aunque los dos conceptos se encuentren en el conjunto ventana-marco, la metáfora sugiere también cualidades diferentes: se mira “a través” de una ventana y “hacia” lo que está dentro de un marco. La noción de “ventana” implica perder de vista el rectángulo del encuadre porque denota transparencia, mientras que el marco tiene que ver con el contenido de la superficie (opaca) y su naturaleza de construcción y evoca eficazmente la composición y la artificialidad. (ELSAESSER & HAGENER, 2015, p. 28-29).

Resumiendo, es en la captación del espacio arquitectónico aparecido o mostrado dentro de la narrativa del filme y envolvente del mismo, donde se consolida la identificación del género cinematográfico, pero ese género es acompañado por un drama que da forma, junto con los elementos estéticos y el tema, a la narración filmica. Dicho de otra forma, es el espacio arquitectónico el que va promoviendo el encuentro con su género y con el drama. Para el caso de *Taboada*, es la arquitectura la vinculante del encuentro con el “cinedrama gótico mexicano”.

Recordemos que en México “la producción más importante de los primeros veinte años de cine fue documental” (MIQUEL, 2005, p. 103), sin embargo, el paradigma de realización comenzó a modificarse. Además, sí podemos dar cuenta de un antecedente dramático con Salvador Toscano, que pasa como una excepción notable y explica que incluso el sentido dramático de los primeros filmes de argumento, estaba casado con su vinculante teatral, generando así las primeras manifestaciones del “teatro filmado” del que, por supuesto, se terminó alejándose por completo. “Salvador Toscano es una excepción. Este pionero comenzó su carrera en 1987, a un año de la llegada del cine a México. Sus producciones durante poco más de dos décadas fueron documentales” (MIQUEL, 2005, p. 104), no obstante, a él también se le ha considerado como el realizador del primer filme ficcional mexicano, una adaptación teatral de *Don Juan Tenorio* (1898):

Toscano tomó un *Don Juan Tenorio* -que pasa generalmente como la primera cinta de ficción mexicana- que rompía con el modelo documentalista de Lumière y abrazaba el del "teatro filmado" propuesto por Méliès. Este Tenorio tuvo también el mérito de contar una historia más o menos larga, con dos partes divididas en varias escenas. (MIQUEL, 2005, p. 104).

El país, acostumbrado a realizar filmes con tono documental tuvo que encontrar el camino a una relación del cine con sus instancias dramáticas y sociales, es así que va tomando forma en medida de que la práctica cinematográfica y el pensamiento sobre cine delinean el flujo y determinan el rumbo por el que éste transitará. Esta relación, que parecía lejana, comienza a evidenciarse como necesaria. Uno de los testimonios de aquel momento de cambio lo enunció José Revueltas en el artículo titulado “Cinematógrafo y capitalismo”, publicado en el diario *El popular* en 1940, donde queda asentada la preocupación del escritor revolucionario, pues, afirma que el cine “debería de encontrar nuevas maneras de testimoniar el drama humano” (GONZÁLEZ, 2020), y no conformarse con el uso didáctico y documental que utilizaba para desarrollar esos temas. Esta enorme afirmación es sobresaliente por el contexto al que pertenece, ya que, era la época que aperturó lo que se reconoció en México, y en todo el mundo, como la *Edad de Oro* del cine mexicano.

Estamos a las puertas de lo que se conocerá como la Época de Oro del cine mexicano [...], las producciones estadounidenses dominan el mercado latinoamericano. [...] Griffith, afirma, introdujo el movimiento de cámara, primer elemento propiamente cinematográfico en romper con las limitaciones del teatro; *Intolerancia* (1916) contribuye de tal manera a la autonomía del cine que en la Unión Soviética se sigue estudiando. El genio analítico de Orson Welles inaugura la sorpresa visual; el estreno de *El ciudadano Kane* (1941) liquida la costumbre de



subordinar las secuencias a la pura intriga, destacando el papel de la cámara. Finalmente, con *Fantasia* (1949) Disney demuestra que la metáfora tiene un lugar en el cine; el largometraje es saludado como un experimento prometedor, el cual introduce una nueva noción estética sin espantar a los burgueses. (GONZÁLEZ, 2020).

Por su parte, la espacialidad siempre estuvo ligada en todos los sentidos a la construcción del drama, en parte porque otorga la superficie física y en parte porque ajusta semánticamente los rasgos discursivos del cine. No quiere decir que el cine esté condicionado por ella, tan sólo es reconocible su captación como fuente para la cámara que logra obtener un espectro dimensional. Entonces, ¿es el espacio arquitectónico el vehículo que transporta al aparato cinematográfico y que termina por desdoblarse su drama, convirtiendo la narración en revelación de su género?

En su intento por redescubrir los pasajes que envolvieron a la ciudad de México y su relación con el cine (en la primera década del XIX), el poeta Andrés Henestrosa, dibuja una estampa<sup>5</sup> que invita a ocupar con la memoria aquellos espacios.

Interesante es que inicia refiriéndose a esos pasajes como “imágenes e impresiones de algo lejano y novelesco” (VALDÉS, 2012), es decir, apunta a su reconocimiento como formas dramáticas, sucesos que gozaron de cualidades estéticas, inclusive, dentro de sus demarcaciones caóticas y desafortunadas, dejando la idea sembrada de que la ciudad y su arquitectura tuvieron una influencia demasiado importante para la construcción cinematográfica y sus dramas, propios los géneros cinematográficos.

---

<sup>5</sup> “Eran imágenes e impresiones de algo lejano y novelesco. Así, de la noche, el idilio de los enamorados, tal y como aparecía en los folletines románticos de la época; en una plazuela, los puestos de comida y los grupos de hombres y mujeres, reunidos en el yantar cotidiano; en un mesón, el arribar de las pobres gentes para quienes el día había sido amargo y triste; y en una callejuela, el drama de la barriada en su máxima expresión: la disputa de los galanes, a cuchilladas y entre risas, por el amor de una mujerzuela. Toda la vida pintoresca, taciturna y sombría de los miserables de siempre, en el marco romanesco de las altas casonas centenarias, y frente a la piedad religiosa de una iglesia, que en vano levantaba sobre sus torres el símbolo blanco de la cruz, abiertos los brazos para todos.

En contraste, allí cerca, las casas de vecindad, cada cual, con su gran patio solariego al centro, que en otro tiempo fuera testigo de escenas caballerescas y galantes, y en donde ahora los niños jugaban y corrían, y los más jóvenes compartían sus sueños y sus travesuras. Alrededor, las viviendas limpias, con sus paredes tapizadas de imágenes, y los muebles humildes, entre los que no podía faltar un fonógrafo que con los ecos de sus canciones alegraban las veladas hogareñas al calor de los cariños familiares.

Allá afuera, el cine, que con las luces de su marquesina invitaba a los enamorados, paradójicamente, a la penumbra amable y silenciosa, para ver pasar en la pantalla las emocionantes aventuras de Charlie Chaplin, Baby Peggy y Jackie Coogan, en medio de un coro de risas infantiles. Más acá, enfrente, una carpa improvisada que levantó el espíritu errante de la farándula, y en donde una cupletista cantaba los últimos corridos y tonadillas picarescas, y el inevitable recitador entonaba con voces patéticas “En un charco de sangre...” o el “Nocturno” del poeta suicida.” (VALDÉS, 2012).

En suma, la consolidación de una fusión entre los términos cine y drama se debe, en cierta medida, al encuentro diacrónico entre los campos espaciales de la arquitectura, la actividad cinematográfica de registro y la ejecución argumental. El “cinedrama” se había construido, aunque no duraría mucho tiempo y su referencia sería utilizada en muy pocas ocasiones. Uno de los cineastas que regresaría la mirada a este concepto sería, precisamente, Carlos Enrique Taboada. Utilizaría el término para el primer filme de su tetralogía, y aunque lo volvió a usar en *El libro de piedra*, las dos películas subsecuentes ya no gozan de esta distinción. No obstante, al pertenecer al mismo campo semántico, podemos dar por hecho que los cuatro filmes han sido pensados y planteados desde el núcleo del concepto, con los atributos estéticos y cualidades narrativas que lo definen.

## **El marco vertical: estilo y construcción gótica del género cinematográfico**

### **a) Arquitectura gótica**

Son cuatro los territorios que hacen confluír las claves estilísticas de la formulación para el cinedrama gótico, en su explicación más general, y que contribuyen a que en México se haya originado una suerte de reflejo bien diferenciado por su contexto. Estas demarcaciones creativas han modelado el ambiente artístico y han sido la pauta para que el cine pudiera consolidar una expresión justificada. Dando forma a la generación de “cinedramas góticos mexicanos”, a partir de sus recursos propios. Es decir, la fundación conceptual, narrativa y estética del *cinedrama gótico mexicano* se aloja en “los ecos<sup>6</sup>” (OLMEDO, 2010, p. 14) del estilo gótico desde la arquitectura, la escultura, la pintura y la literatura; disciplinas artísticas que se enuncian más adelante. Ahora, si quisiéramos aventurar una definición concreta sobre lo que es un “cinedrama gótico”, podríamos aperturar la posibilidad de caer en un agujero sin salida, puesto que, se ha vinculado de forma estrecha al gótico actual con el terror, formando así una instancia subsecuente denominada como *terror gótico*. No obstante, y aunque el nexo “gótico — terror” es evidente y fundamental para su comprensión, la tradición gótica fue esparcida bajo estatutos diferentes a los que caben en la premisa del terror.

Es necesario recordar que el término “gótico” fue utilizado a partir de su definición etimológica y desde la raíz latina *gothicus* que hace referencia a todo aquello que es perteneciente o proveniente de los godos (uno de los pueblos germánicos orientales más relevantes en las invasiones

---

<sup>6</sup> Para Nadina Olmedo, los “ecos del gótico” no son sonidos débiles y confusos sino fuertes, evidentes y resonantes “en una región [Latinoamérica] que puede definirse casi obsesionada con esta estética.”

bárbaras y uno de responsables de la caída del Imperio Romano). Posteriormente, esta articulación se empleó para distinguir, despectivamente, una forma artística y fue utilizada por primera vez por el historiador de arte italiano Giorgio Vasari (1511-1574), en una de las obras pilares del arte titulada *Las vidas de los más excelentes arquitectos, pintores y escultores italianos desde Cimabue hasta nuestros tiempos* (1550), en el que expone a diferentes artistas toscanos a partir de sus obras y enuncia el siguiente argumento que comenzaría a tejer una relación de lo más interesante: “Este orden [el gótico] ha sido abandonado por nuestros buenos artistas por considerarlo monstruoso, bárbaro y sin ninguna armonía, y en vez de orden debería llamarse confusión y desorden. [...] Este estilo fue inventado por los godos” (ALEGRE, 2021, p. 48), es decir, por los bárbaros. Aquella forma, instaurada en la Baja Edad Media, refleja una decadencia del nivel artístico en comparación con el arte clásico, entendido por Vasari como el estilo sabio y alto al que aspiraba regresar en algún punto de la historia.

Según su opinión, el arte Gótico, entendido como todo el arte medieval, suponía una decadencia sombría con respecto a la admirada época clásica que aspiraba a restaurar. Con ello, Vasari planteó una explicación que se mantuvo vigente hasta el siglo XIX, según la cual el arte alcanza su perfección en la Antigüedad, que es su modelo más alto, para después degenerar en los siglos de la Edad Media y volver a renacer, con la imitación de los antiguos, en la perfección del arte del Renacimiento. (ALEGRE, 2021, p. 48).

Quiere decir que el estilo<sup>7</sup> gótico dio inicio a un episodio que fue mirado con desagrado por ciertos ojos despectivos, pues, las obras que comenzaron a aparecer bajo su influencia fomentaban una distancia con respecto de lo que en ese momento se valoraba del arte. Pronto, se identificó como un estilo que había surgido en Francia y difundido por el resto de Europa, predecesor del Renacimiento y que opacaba sombríamente los estímulos de relevancia artística, aunque con notables características que, en medida de que fueron evolucionando y adaptándose, fueron replicándose. El periodo artístico gótico sería impulsado desde la arquitectura, produciendo efectos en la escultura y la pintura, pero su revaloración se daría con la literatura, a más de quinientos años de que se generaron las primeras manifestaciones artísticas que le dieron nombre y forma a todo un andamiaje creativo poco valorado en su tiempo.

---

<sup>7</sup> Fue hasta el siglo XVIII que se utilizó el concepto de «estilo» como “categoría en la evolución artística”, esto gracias a que el historiador de arte Johan Joachim Winckelmann (1717-1768), sembró la idea de otorgarle un valor evolutivo del arte con solvencia en sus atributos: “Una historia del arte concebida en estos principios debe hacer conocer los diferentes estilos y los diversos caracteres, de los pueblos, de los temas y de los artistas.” (ALEGRE, 2021, p. 48).

---

Es en la segunda mitad del siglo XVIII cuando, especialmente en los campos de la estética y la literatura, empezaron a despuntar las manifestaciones en favor del arte medieval, aunque la idea del medioevo como un tiempo de barbarie y de ignorancia y el rechazo de su arte se mantienen hasta las primeras décadas del siglo XIX, que es cuando el Romanticismo descubre, con asombrosa admiración, la arrolladora fuerza y originalidad del Gótico. (ALEGRE, 2021, p. 48).

Desde la arquitectura, “el estilo gótico nació en torno a 1140 en Francia, siendo considerada como el primer monumento de este movimiento *La Basílica de la Abadía Real de San Dionisio*” (IBÁÑEZ, 2014, p. 4), aunque algunos historiadores siguieren que en ella hay más de románico que de gótico, o viceversa. Lo cierto es que el gótico es el heredero por derecho del estilo románico:

El arte románico es por esencia inestable; es un punto de tránsito, una evolución entre el ayer y el mañana; es la representación gráfica de la lucha del alma occidental contra las resistencias de la materia, que le impiden expresar libremente el vuelo audaz de su aspiración. [...] Del fondo del románico brota, como crecimiento natural, el gótico. Cuando surge el gótico -siglo XII- se ha encontrado la fórmula anhelada. Entre el románico y el gótico no hay distinción cronológica clara; uno y otro estilo responden a una misma necesidad espiritual [...] (BARRAGÁN, 1937, p. 26-27).

En este punto, el aspecto tal vez más destacable entre el paradigma clásico de la forma arquitectónica y la que se construyó con la llegada del gótico, marcó una diferencia notable, principalmente en las iglesias, pues, mientras que la construcción romana respondía a caracteres sencillos, utilizando formas rectangulares en sus pisos bajos y privilegiando la horizontalidad sobre la verticalidad. El gótico modificó ese privilegio en boga de la verticalidad sobre la horizontalidad y la luminosidad sobre el soporte mural. Desembocando en la generación de edificaciones cada vez más altas y ostentosas, con torres alzadas y seccionadas, exteriores volumétricos, arcos apuntados o vitrales y ventanas que remplazaron la función de contención de los muros.



**Figura 1:** Basílica de Santa Sabina (estilo romano) y Basílica de San Dionisio (estilo gótico).

En su disertación sobre la catedral gótica, René Barragán (1937), enumera veinte rasgos que caracterizan la técnica gótica desde su planteamiento arquitectónico, pero me gustaría destacar cinco que encuentro fundamentales para comprender el cambio paradigmático y formal en las otras artes góticas, pero que, además sirven de base para edificar los atributos que el “cinedrama gótico mexicano” de Taboada utiliza como componentes estilísticos en cada uno de los filmes de su *tetralogía del terror*, esos rasgos son los siguientes:

- 1) predominio de las líneas verticales sobre las horizontales; 2) predominio del vano (arcos y ventanas) sobre el macizo (muros); 3) muros sumamente delgados, de escasa función constructiva; 4) puertas de arco apuntado; 5) miles de estatuas de marcada tendencia realista invaden el exterior, 6) los huecos de las ventanas llevan vidrieras en las que se pintan figuras de colores translucidos. (BARRAGÁN, 1937, p. 27).

Es en este punto donde quiero apuntar que, considero, el principal aporte estético de la arquitectura gótica y que modela la perspectiva cinematográfica del “cinedrama gótico”, es la aparición de un *marco vertical*. Dicho de otro modo, la verticalidad lineal que se consolidó con el arte arquitectónico traspasó el tiempo, de tal suerte que el cine encontró una forma para usar este marco de representabilidad y apropiarlo a su lenguaje. Esto de entrada ya nos lleva a la formulación de un problema contradictorio de principio, puesto que, el formato de representación de un filme no es vertical sino horizontal (el marco, la ventana del cine, es decir, la pantalla es horizontal), no obstante, el marco vertical proveniente de la arquitectura insta a la cámara a reconocerse desde

fuera del espacio para que ésta adecúe su verticalidad, a partir de movimientos o fracturas en la imagen, una construcción fílmica de estilo gótico. Llegaré a eso más adelante.

## **b) Escultura gótica**

El avance del estilo gótico que había comenzado en la arquitectura terminó por instalarse y replicarse en la escultura, generando sus propias características de identificación. Esto contempla que las figuras escultóricas cada vez más se acercaran a la representación naturalista del humano, dejando de lado las formas estáticas para abrir un abanico de elementos destacables dentro de sus parámetros: principalmente vestían las fachadas de las catedrales o basílicas, sus materias primas eran la piedra, la madera o el alabastro, existía una cualidad policrómica en sus decorados destacando el uso de los dorados por encima de cualquier otro color y, progresivamente, se fue liberando del marco arquitectónico horizontal; esta separación también da cuenta una convivencia funcional y significativa para sostener elementos formales que se interrelacionaban entre ellos y que los mantenía unidos estéticamente: el tema, la luz, su expresión formal - el volumen y la ilusión de movimiento o contoneo - la proporción y la masa, entre otros elementos de igual envergadura. Sin embargo, una de sus características más relevantes yace en hacer que aquellas figuras tomen forma cada vez más 'humana', es decir, que dentro de sus movimientos se dejan evidenciar los gestos y actitudes más realistas. Esto va a provocar un cambio radical, y que nutre en inmensa medida a la construcción del "cinedrama gótico", pues, las figuras comienzan a tener rasgos, cada vez más individualizados, pero al mismo tiempo parece que existe una comunicación entre figuras, es decir, se va desdibujando al símbolo (esto no sucede con la arquitectura) y es remplazado por la narración. La escultura gótica es plenamente un arte narrativo.

Entonces, la idea de que las figuras escultóricas del gótico parecen estar vivas se va alojando dentro del panorama estético hasta lograr traspasar contextos, temporalidades, narraciones y pensamientos, que poco a poco consiguen formar parte de la expresión cultural.

¿Por qué se dice que son estatuas que guardan un cuerpo dentro, que respiran? Porque si en el románico vemos esculturas que más bien parecen pilares, en esto que se estudia como gótico las estatuas parecen querer salir de las fachadas de los templos. (IBÁÑEZ, 2014, p. 83).

Tal parece que la expresividad de estas nuevas formas de escultura dotó a las sociedades creyentes un reconocimiento casi inmediato con la lectura del evangelio, además de dotarles de un

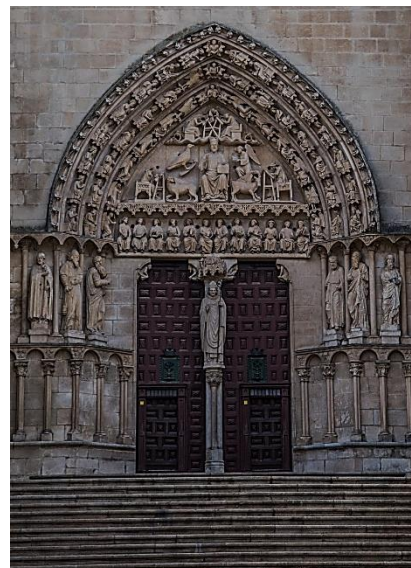
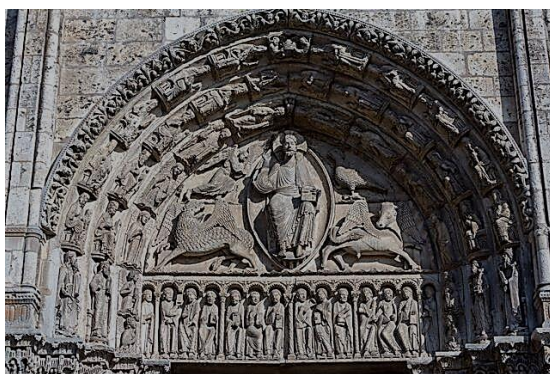


pensamiento mágico que vinculaba aquellas formas con la develación de una presencia vigilante en boga de una moralidad ajustada a los intereses eclesiásticos.

Parecen moverse, mirarse entre sí, solemnes; la disposición de sus vestiduras indica nuevamente que hay un cuerpo debajo de ellas. Cada figura está marcada, claramente con un símbolo que debía ser reconocible, para todo el que conociera el Antiguo Testamento. [...] Estas estatuas no son tan sólo símbolos sagrados, solmenes evocaciones de una verdad moral, sino [...] una figura válida en sí misma, distinta [...] en su actitud y tipo de belleza e imbuida de una dignidad individual. (IBÁÑEZ, 2014, p. 102).

Los temas que eran más utilizados por la escultura gótica fueron: vírgenes y niños, cristos crucificados, tímpanos, sepulcros, la sillería de los coros, los púlpitos, retablos y gárgolas.

La verticalidad aparece, en la escultura, desde su inclinación por buscar en la forma una nueva representabilidad de lo sacro en relación con lo mundano. La arquitectura incrementaba el tamaño de sus torres y edificaciones como simbolismo de cercanía a la divinidad celestial; por su parte, la escultura, encontró en el posicionamiento elevado de sus elementos esta misma relación. En la parte más elevada de los tímpanos o de los retablos, se encontraban las representaciones de la crucifixión, vírgenes, apóstoles o santos. Mientras que los pilares representaban algunos pasajes bíblicos.



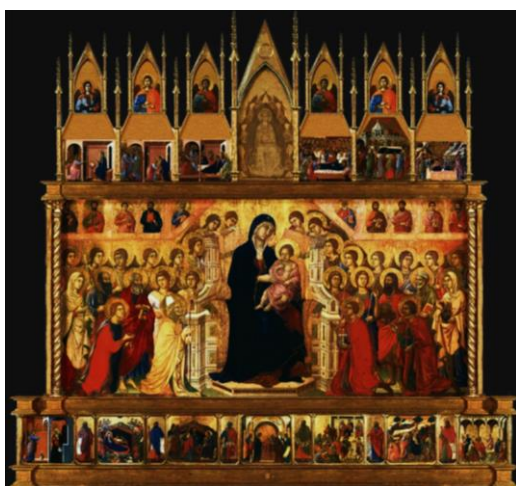
**Figura 2:** Tímpano (Catedral de Chartres) y Portada del Sarmental (Catedral de Burgos).

### c) Pintura gótica

En el terreno de la pintura, el efecto fue similar, aunque aquí hay que distinguir dos grandes modelos temáticos: los religiosos y los profanos. Sobre el modelo religioso es preciso decir que las

representaciones giraban en torno a la vida y muerte de Jesús o de los santos, un discurso completamente hagiográfico. Respecto del modelo profano, la aparición de personas ajenas a los pasajes bíblicos, pero siendo acompañadas por vírgenes o santos, era una de las tendencias. Para ejemplo, podemos considerar las pinturas de donantes<sup>8</sup> o mecenas.

Inmersos a sus rasgos formales, encontramos un canon que representaba a las figuras con proporciones alargadas y curvas, replicando la expresividad gestual obtenida de la escultura, la utilización del color dorado como elemento para dar una sintonía a los cuerpos a partir de su contacto lumínico, el “predominio de la línea sobre el dibujo” (IBÁÑEZ, 2014, p. 111) y la definición del marco vertical para construir entornos paisajísticos o de contención con base en la forma arquitectónica. Como ejemplos de ello podemos encontrar el *Políptico del Cordero Místico*, también conocido como *Políptico de Gante* (1432) de Jan van Eyck o *La Maestá* de Duccio (1308-1311), que destacan por la exposición de una composición detallada de los ornamentos dorados y simétricos, verticales y alargados, con ventanales seccionados que enmarcan una situación particular o, en su defecto, a un personaje; quiere decir que en estos retablos existe una evidencia de momentos concretos, que se terminarán de configurar como narrativos más adelante. Una vez más, el sentido que se quiere referir es el de trazar una división entre fervientes y santos, esa división que se encuentra dividida por su distancia divina y celestial. Es interesante observar en la obra de Eyck que los personajes terrenales (los humanos) son quienes están desposeídos de vestimenta, haciendo que los personajes divinos conserven el pudor y la elegancia que se quería dar a notar en este tipo de lienzos pictóricos.



**Figura 3:** La Maestá de Duccio (1308-1311) y el Políptico de Gante (1432).

<sup>8</sup> La pintura de “donantes” retrataban a personajes que hacían alguna donación económica a la iglesia o al artista para que fuera pintado al lado de personajes bíblicos.



Ahora, fue otro retablo el que le otorgó un vuelco al aporte narrativo de la pintura gótica y que se retomó siglos adelante para reconocerse como una de las piezas fundamentales e influencia directa para la articulación espacial-temporal, bastante utilizada en la narrativa literaria gótica. Este retablo fue realizado por Simone Martini entre 1283-1344 y está dividido por “tres calles, las laterales divididas en dos registros que describen los milagros del beato y en la central con una sola imagen aparece Agustín Novello” (ARTEHISTORIA, 2022), recibió el título de *El beato Agostino Novello*. Nótese que, incluso en la descripción de la obra sigue figurando la espacialidad arquitectónica, pues cada columna es mencionada como calle, perteneciente a un sistema arquitectónico que impulsa la aparición dramática y narrativa de cada uno de los paneles que lo conforman.

Uno de estos paneles ha sido el más analizado por críticos e historiadores del arte pues apunta un avance estético y temporal que enuncia la convivencia de dos tiempos (pasado y presente) dentro de la misma enmarcación.

En el panel ‘Los Milagros de Agostino Novello’ el artista dispone las historias de los milagros en cuatro cuadros que enmarcan la figura del Santo, en cada una encontramos la narración de un milagro, en el detalle del panel puedes ver la historia de un niño que cae del balcón y el Santo, a la manera de un súper héroe moderno, obra el milagro, luego encontramos al niño en el piso sano y salvo. Aquí, la secuencia del antes y el después están en el mismo cuadro. La preocupación temporal es una evidente influencia de Giotto, pero con una ingeniosa diferencia al colocar la secuencia en el mismo lugar y hacerlo claro al observador. (FERNÁNDEZ, 2022).

Se debe destacar, además de los rasgos que enmarcan la verticalidad del retablo, que es en el detalle donde también se pone en marcha un aspecto peculiar de la temporalidad, pues, aparte de que el observador es consciente de la convivencia entre dos espacios temporales distintos, ese límite se muestra en medida de que las ventanas de los edificios se van replicando, es decir, existe una fragmentación del espacio y del tiempo originada por la desestructuración visual, eco que dialoga con la cualidad caótica y desarticulada de la primer etapa gótica. Las ventanas podrían considerarse como umbrales que permiten la deambulación de los seres terrenales entre distintos espacios y tiempos, simulando las cualidades del santo. En suma, es un primer vistazo a la equidad de valencias entre lo profano y lo divino. El cielo ha bajado a la tierra.



**Figura 4:** Retablo del Beato Agustín Novello y el detalle del milagro del niño (1283-1344).

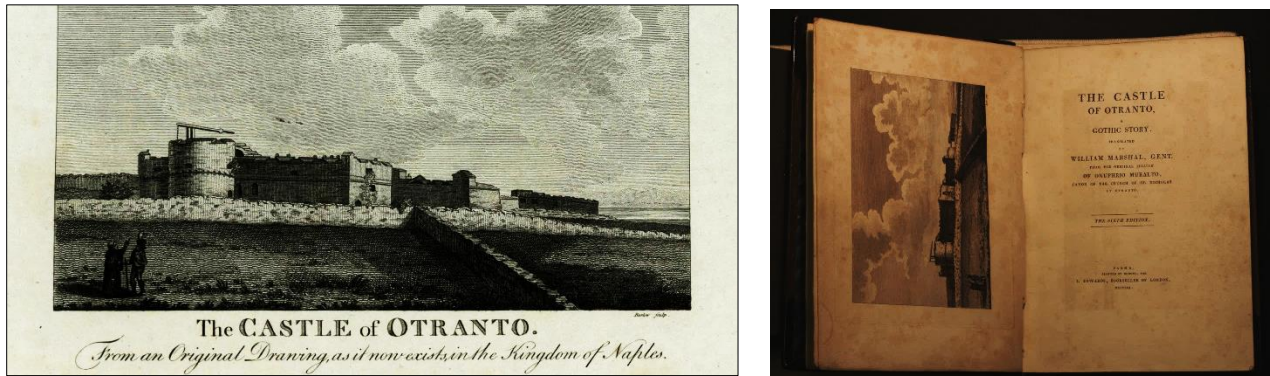
#### d) Literatura gótica

Por último, daremos cuenta de las características del estilo gótico en la narrativa literaria. Con el antecedente sobre el detalle del retablo de Martini se empieza a descocer una relación que nació separada en los términos eclesiásticos. La valorización del hombre estaba consolidándose y la literatura fantástica encontraría un camino que abriría el umbral por el que el estilo gótico culminaría su transformación y que sigue, en nuestros días, solventando sus atributos. Es innegable que el cine, y específicamente, el de Taboada, ha estado influenciado por el estilo gótico y que su *tetralogía* ha estado articulada por el mismo marco de verticalidad y replicando la herramienta de la fragmentación temporal, aunque no a partir del trabajo de edición como en el cine posmoderno, sino desde el montaje en la puesta en escena.

Por otro lado, la primera obra literaria de ficción que utilizó el término gótico fue *El Castillo de Otranto* (1764), escrita por Horace Walpole, pero firmada bajo el seudónimo de William Marshal. Resulta interesante que en la primera edición del texto la palabra “gótico” no figuraba. De hecho, se publicó como “*The Castle of Otranto, A Story. Translated by William Marshal, Gent. From the Original Italian of Onuphrio Muralto, Canon of the Church of St. Nicholas at Otranto*”, la segunda edición del libro traía tres cambios fundamentales: el subtítulo ya no era “a story” sino “a gothic story”, aparecía firmado por Walpole y tenía un segundo prólogo en el que pedía excusas por no haber incluido su nombre ni la demarcación del estilo gótico y además explicaba su intención al hacer esta “novela gótica”.

Fue un intento por mezclar los dos tipos de relato, el antiguo y el moderno. En el primero todo era imaginación e inverosimilitud; en el segundo, se ha pretendido siempre, y a veces se ha logrado con éxito, copiar a la naturaleza. [...] El autor de estas páginas pensó que era posible reconciliar ambos estilos. Deseoso de dejar que

los poderes de la fantasía se movieran libres a través del reino sin límites de la invención, y desde ahí crear situaciones más interesantes, quiso conducir los agentes mortales de su narración de acuerdo con las reglas de la verosimilitud. En pocas palabras, hacerlos pensar, hablar y actuar como lo harían hombres y mujeres puestos en situaciones extraordinarias. (GARCÍA, 2015, p. 8).



**Figura 5:** Imagen del Castillo de Otranto y fotografía de la primera edición de la novela.

Entonces, ¿cuándo comenzó a tejerse una relación del estilo gótico con el terror? Intuitivamente, se podría decir que esa comunión sucedió de la mano de la literatura dado el interés en preservar y regresar a valorar el periodo medieval y por toda la tradición creativa que se desembocó en incontables novelas, generadas a partir de la mezcla de los dos cánones del relato expuestos anteriormente. Pero, además, es innegable que Walpole enuncia por delante y sobre el título de su obra a una edificación que ocupa la línea temporal de la Alta Edad Media, en donde basa todas las pericias de la familia Manfred desde la llegada de un intruso desconocido e incomprendido por la psique humana, a la fortaleza aquella. Surge el elemento sobrenatural. Otra vez, la resonancia arquitectónica es la protagonista, ahora desde el campo de la narración literaria. Tan es así, que el nombre de la novela no apunta a un personaje, a un sentimiento o a una situación dramática, sino que enaltece un lugar, y específicamente, una edificación de estilo gótico.

Volvemos a afirmar que el espacio arquitectónico gótico es el umbral a lo desconocido, provocando miedo. Es un espacio dotado de ventanas, puertas, esculturas que parecen moverse, desajustes temporales, vitrales o marcos que ponen en marcha las relaciones causales entre personajes, situaciones y tiempos que los movilizan para tomar decisiones y actuar en medida de que el espacio les deje hacerlo. En pocas palabras, hace surgir la construcción del drama. Aunque no solo eso, ahora podemos observar que ciertos códigos estilísticos del espacio arquitectónico están más cerca de impulsar los brotes hacia el terror, porque las demarcaciones territoriales y espaciales de la arquitectura gótica (con sus texturas, estilos y características), son las idóneas para

que las extrañezas más inverosímiles se sostengan de una edificación inmensa, elevada, altísima, bastante sólida: castillos, palacios, mansiones, torres, lonjas, iglesias y, para el caso mexicano: viejas casonas, monasterios abandonados, enormes haciendas, villas en ruinas, escuelas parroquiales o internados funestos.

Existe una larga estela de ficción ocurrida en castillos lejanos llenos de pasadizos secretos, con personajes asolados por misterios sobrenaturales y maldiciones ancestrales, caballeros valientes, bellas y nobles heroínas a punto de desmayarse, y que tuvieron continuidad en un puñado de autores y obras, entre los que destacan Mary Shelley con *Frankenstein* (1818) y toda la estirpe de vampiros que vinieron de la mano de Le Fanu, Polidori y Stoker, quien llevaría estos elementos a cotas mucho más altas. *El castillo de Otranto* da las pautas para la existencia de otros castillos como el de Transilvania, donde vive el conde Drácula, y el de Estiria, adonde llega el carruaje desbocado de Carmilla; pero el texto de Walpole también marca las características de casa Usher, la vetusta mansión victoriana de *Una vuelta de tuerca*, las casas de campo en que mueren adolescentes del cine clase B, el lejano faro de *Vértigo*, la penumbrosa nave de *Alien*, el octavo pasajero, la Ciudad Gótica de Batman y los recovecos de Hogwarts. En nuestras letras, sin el Castillo de Otranto no existirían la Mansión de Araucaíma, donde ocurre el “relato gótico de tierra caliente” de Mutis, ni la casona de Donceles 815, donde viven Aura y la viuda de Montejo, en el relato de Carlos Fuentes, ni la casa tomada por gentes extrañas, fantasmales, de Cortázar, ni la Quinta de Triste Le Roy donde muere Lönnrot “entre el interminable olor de los eucaliptos”. (GARCÍA, 2015, p. 8-9).

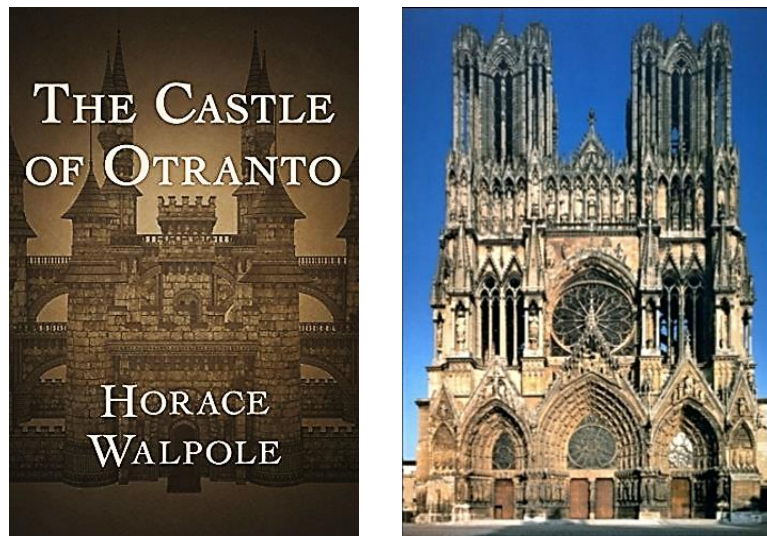
La verticalidad en la novela gótica se manifiesta como una respuesta a la “suspensión voluntaria de la incredulidad” (GARCÍA, 2015, p. 10), de la que muchos críticos hablaron tras el estreno y éxito de la novela de Walpole, pero que poco a poco, tuvieron que reconocer en este estilo un impulso creativo nada convencional, resultado de la confrontación horizontal de la arquitectura, dándole al espacio físico la más alta de las virtudes narrativas; la de ser creadora del desarrollo dramático. Es decir, el Castillo, observa desde sus inconmensurables dominios elevados a los residentes de sus laberínticos andamiajes, verlos palidecer las circunstancias menos favorables. De esto se daría cuenta el escritor estadounidense; referente del horror cósmico, Howard Phillips Lovecraft al describir a la novela de Walpole de la siguiente manera:

lo que hizo por encima de todo lo demás fue crear un tipo de escenario, de personajes-marioneta y de incidentes enteramente nuevos, los cuales, manejados con habilidad por escritores más capacitados para la creación preternatural,

<sup>9</sup> Algunos críticos de la literatura gótica argumentaban que el éxito de estas historias se debía a una “suspensión voluntaria de la incredulidad”, esto quiere decir que, el lector necesita pensar que todo lo que pase dentro de la novela es posible y verosímil, aun cuando no haya verisimilitud alguna. En cierto sentido, es una especie de autoengaño ante la literatura realista.

estimularon una escuela imitadora de lo gótico que inspiró a su vez a los auténticos maestros del terror cósmico, como Poe. (GARCÍA, 2015, p. 10).

A estas alturas, las relaciones entre el marco vertical y las distinciones artísticas expuestas, quedan solventadas. Sobraría decir que esta verticalidad, junto con diferentes elementos estéticos y formales nutrieron en su modo de representabilidad al “cinedrama gótico mexicano”.



**Figura 6:** Portada de El Castillo de Otranto y Fotografía de la Catedral de Reims.

### **El estilo gótico de Taboada: la fundación del “cinedrama gótico mexicano”**

El cine de terror mexicano ha gozado de mucha popularidad desde sus orígenes. Por lo general se le ha considerado como descendiente nativo de toda una tradición novelesca y mitológica a la que le debe muchos de los rasgos estéticos y narrativos que han ido conformando y nutriendo sus modos de representabilidad. Dentro del extenso panorama se logra destacar el cine de Carlos Enrique Taboada, quien rápidamente se posicionó como el ‘duque del terror’ y a su cine se le instaló dentro del género de terror gótico.

“[...] desde 1898 se conocen películas de este género. [...] En la década de los treinta se consolidó el género de terror en la cinematografía nacional y como ejemplo tenemos *La llorona* (1931), de Ramón Peón, así como *Dos monjes* (1934), *El fantasma del convento* (1934), *El misterio del rostro pálido* (1935) y *Nostradamus* (1937), filmadas bajo la dirección de Juan Bustillo Oro.” (GUISA, 2011, p. 7).





**Figura 7:** Carlos Enrique Taboada (1927-1997).

Yo me atrevería a aseverar que la ‘tetralogía del terror’ de Taboada, además de pertenecer al género gótico, funda en México este estilo, porque, aunque existieron coqueteos para dar a luz al estilo, anteriormente, en los trabajos que habían comenzado a realizar cineastas como Juan Bustillo Oro, Ramón Peón o Fernando Méndez, es hasta el primer filme de terror de Taboada que se impulsa una tradición de estilo gótico *como tal*, provocando que cineastas como Juan López Moctezuma, Gilberto Martínez Solares, Rubén Galindo o René Cardona, traten de igualarlo en sus trabajos posteriores. Debemos recordar que el primer filme de terror de Taboada; *Hasta el viento tiene miedo*, se estrena en 1968, el mismo año en el que se estrenaría *El escapulario* de Servando González, otra cinta de terror de culto; éste filme se estrenó sólo cuatro meses antes del de Taboada, pero condiciona uno de los elementos fundamentales que le dieron su esencia al estilo gótico mexicano: el uso de color. Mientras la película de González está hecha a blanco y negro, el de Taboada está hecho a color. Situación que de entrada marca ya una diferencia notable.

Hay otra influencia evidente en las cintas de Taboada que es imprescindible dejar pasar de largo, y se trata de las letras de Edgar Allan Poe, Mathhew Lewis, Polidori o Henry James, entre algunos más. Aunque el cine internacional, específicamente el italiano y su *giallo*<sup>10</sup>, figura como aportador directo al gótico mexicano desde su estilística y colorido. Éste cine estuvo liderado por las producciones de Mario Bava, Sergio Martino o Dario Argento, entre otros. El cine estadounidense también ayudaría, pues, cineastas como Roger Corman de la mano de Vincent Price o las producciones de la prestigiosa casa productora Hammer Film, actuarían como fuentes de los futuros paralelismos estéticos y narrativos en Taboada.

---

<sup>10</sup> El giallo italiano es un género cinematográfico de horror, que se caracteriza por el uso explosivo del color en paralelo de los temas violentos que lo representan. Aunque pueda pensarse lo contrario, es un tipo de cine bastante cuidado estéticamente.

La fulgurante decadencia del cine de terror mexicano, comparable en más de un aspecto a la del horror *all'italiana* y también, con más matices, a las de las producciones góticas británicas de la Hammer Film, tiene una suerte de oasis, presenta un refugio, incomparable e inaudito, en la figura de Carlos Enrique Taboada [...]. (ROIG, 2013).



**Figura 8:** La 'tetralogía del terror' de Taboada.

En la siguiente imagen enuncio cinco filmes mexicanos de terror y uno español: *La llorona* (1933), *Dos monjes* (1934), *El vampiro* (1967), *La maldición de la llorona* (1963), *El escapulario* (1968) y *La residencia* (1969); en éste último, aparece una clara influencia — consciente o no — de Taboada, fue estrenada en España un año después de *Hasta el viento tiene miedo* (1968). Estos filmes corresponden al periodo de 1933 hasta 1969. La intención de comparar sus créditos es mostrar los sustantivos que se utilizaban para nombrar una la película en México y en el extranjero. Encontramos que, a diferencia del término “cinedrama” que usa Taboada, las palabras más usadas son: *versión moderna, adaptación, argumento, guión cinematográfico, guión técnico y película*. El único filme, de los seis, que llega a emplear la palabra cinedrama es *El escapulario*, y lo hace en los créditos finales, ya que, es una cinta que no utiliza créditos iniciales; su título aparece hasta después del minuto 10 de iniciada la trama.



Figura 9: Formas de nombrar al filme (en créditos).

La imagen que le sigue, mostrará, por el contrario, el uso del término “cinedrama”. Taboada lo usará sólo en 1968 con *Hasta el viento tiene miedo* y *Vagabundo en la lluvia*, dejará de hacerlo en sus siguientes filmes. No obstante, y como mencioné anteriormente, dado que éste filme funda la tetralogía, encuentro adecuado mencionar que el resto de filmes, también deben considerarse “cinedramas”, y en concreto, cinedramas góticos, no obviando que *El libro de piedra*, en efecto, además de ser un cinedrama gótico, también es una adaptación libre de *Otra vuelta de tuerca* (1898) de Henry James, pero no por eso menos original. Para distinguir en la imagen los filmes pertenecientes a esta tetralogía, se han demarcado por una línea punteada.



Figura 10: Uso del término ‘cinedrama’ en Taboada.



A continuación, presentaré algunos intertextos<sup>11</sup> que están relacionados de alguna manera con el estilo gótico de Taboada. Quiero avisar que para esto utilizaré ciertos rasgos de la arqueología textual, aunque estará simplificada para dar pie al análisis fílmico de la tetralogía. Para esto, traeré a cuenta las cuatro figuras básicas de toda arqueología textual: alusión, efrasis, huella y mención.

Una de las alusiones más destacable es la figura del gato, pues, aparece, en Taboada, a partir de la proximidad entre sus filmes y otros trabajos, más o menos contemporáneas que tomaron a Poe como fuente de inspiración, desde *Tales of Terror*, (Roger Corman, 1962) hasta *Tu vicio es una habitación cerrada y sólo yo tengo la llave* (Sergio Martino, 1977) donde el gato es la figura que representa el sentimiento de culpa. Una culpa catapultada por las malas decisiones tomadas por los protagonistas, víctimas de las encrucijadas fatales que el espacio arquitectónico y la verticalidad narrativa, promueven a los personajes.

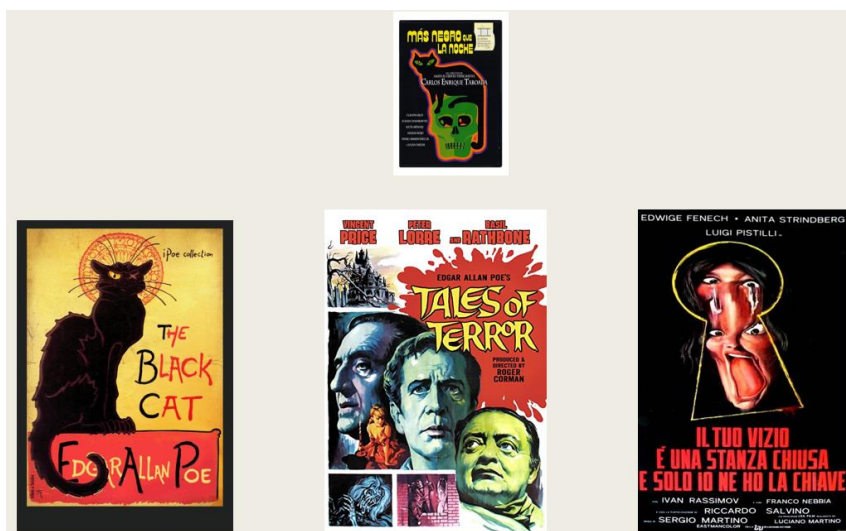


Figura 11: Arqueología textual: Alusión en Taboada.

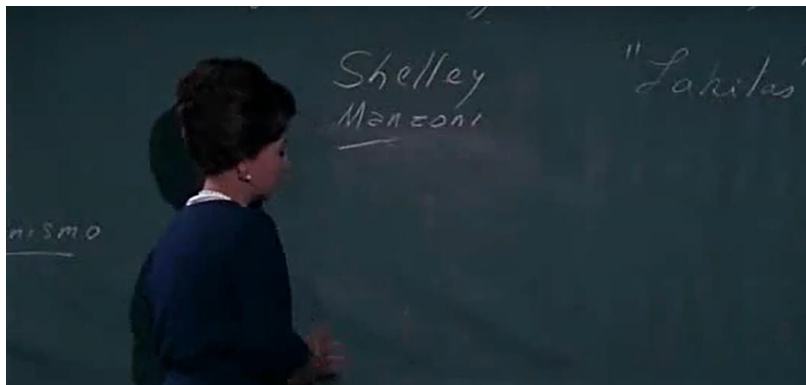
La figura femenina también resulta esencial en el cine de Taboada, pues, amalgama a toda la construcción estilística del género gótico, entre tanto se desenvuelva como fuente primordial de la culpa por un lado y la venganza por otro, como sucede en *Hasta el viento tiene miedo* (1968) o en *Más negro que la noche* (1975).

En su tetralogía del terror [...] la presencia de las mujeres como personajes fuertes y protagónicos es constante. [...] En *Hasta el viento tiene miedo*, las mujeres son los personajes protagonistas. [...] En el libro de piedra, el fantasma de un niño

<sup>11</sup> Consultar en ZAVALA (1996), Idem. (2013).

atrapado en una escultura de piedra tiene una extraña relación con una niña. [...] En veneno para las hadas, dos niñas son los personajes principales. Una de ellas dice ser bruja [...] (GUISA, 2011).

En *Hasta el viento tiene miedo*, la figura femenina también es una influencia literaria, por eso, la figura de mención textual aparece sobre un pizarrón verde. Muestra el apellido de una de las escritoras que más alentarían al género gótico a consolidarse: Shelley. En esa secuencia, también figura el nombre de Edgar Allan Poe y el apellido de Alessandro Manzoni.



**Figura 12:** Arqueología textual: Mención en Taboada.

Hay una huella que se alcanza a repetir en diferentes medidas, a lo largo de su tetralogía. Se trata del eco de *Otra vuelta de tuerca* de Henry James. Sabemos que es *El libro de piedra* la adaptación libre y directa de esta novela, pero es innegable que el estilo está replicado a lo largo del resto de filmes. Así ocurre en *Hasta el viento tiene miedo*, para dar cuenta de ello podemos comparar algunas de las portadas de la novela y el poster del filme.



**Figura 13:** Arqueología textual: Huella en Taboada.

Otra huella de James está alojada en la figura de “la torre vieja” de Hasta el viento tiene miedo, y en sus ambientaciones lúgubres a lo largo de la trama:

Había suficientes habitaciones vacías en Bly, sólo había que elegir la correcta [...], desde ahí se veía lo que llamaban ‘la torre vieja’. Aunque era una habitación cuadrada, dispuesta con cierto lujo como dormitorio [...] fui directamente hacia la ventana y descorrí el cierre de los postigos, para abrir la contraventana y dejar al descubierto los cristales [...] Entonces vi algo más. La luna hacía que la noche fuera en verdad penetrable, por lo que pude distinguir perfectamente a una persona [...] mirando hacia mí... (JAMES, 2008, p. 104-105).



**Figura 14:** Arqueología textual: Huella en Taboada (Fotograma de *Hasta el viento tiene miedo*).

La figura de la efrasis se establece en relación del paradigma estilístico del marco vertical que impulsó el gótico antiguo y desemboca hasta los lindes del texto argumental y visual, en los confines del filme. Es así que podemos encontrar, que el espacio arquitectónico, y específicamente, la figura de la ventana, resulta en la constante para modelar el estilo en la puesta en escena de la película. La ventana es el umbral que da pauta al drama humano en contra del drama sobrenatural. De esto da cuenta el guion y el propio filme.

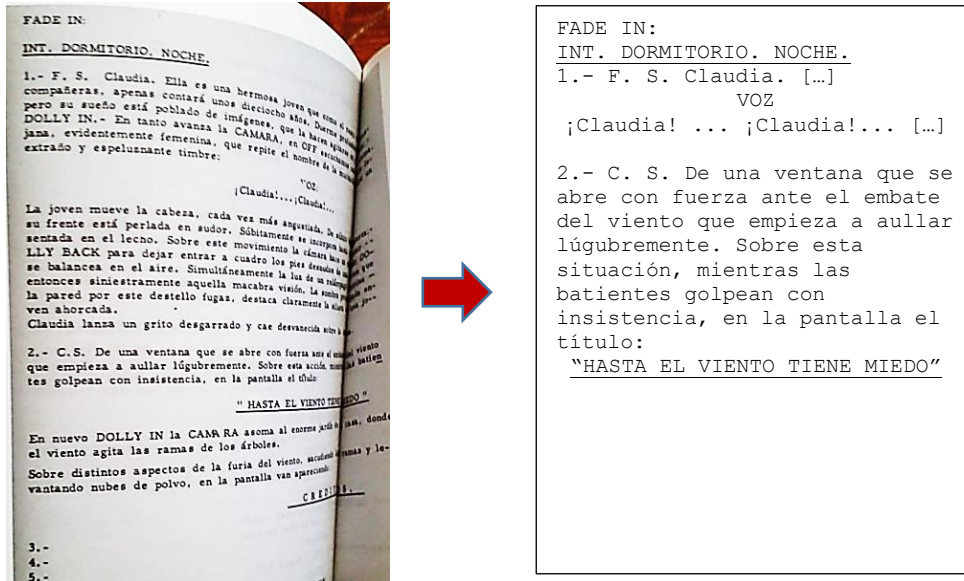


Figura 15: Arqueología textual: Ecfrafrasis en Taboada (Primer hoja de guión: HVTM).

Terminaré este apartado rescatando las características principales que forjaron el paradigma estilístico del arte gótico: arquitectura, escultura, pintura y literatura.

Arte Gótico	Paradigma Estilístico
Arquitectura	Marco vertical y simbolismo
Escultura	Movimiento y narración
Pintura	Temporalidad. Ruptura divina
Literatura	Espacio sobrenatural (terror a lo desconocido)

Tabla 2: Paradigma estilístico del arte gótico.

Ahora, se enumeran las características formales y narrativas que se originaron en la novela gótica y se transformaron y adecuaron al "cinedrama gótico mexicano".

Tradición Literaria Gótica	Cinedrama Gótico Mexicano
Castillos lejanos llenos de pasadizos secretos. Torres, iglesias, abadías, palacios, catedrales, faros, lonjas, etc.	Haciendas enormes con tenebrosos rincones. Viejas casonas, escuelas parroquiales, institutos educativos, torres, villas, monasterios, etc.
Maldiciones ancestrales	Maldiciones culposas
Caballeros valientes	Hombres como símbolos de la razón y por lo tanto sin la capacidad de comprensión

<i>Bellas y nobles heroínas, vulnerables, sin forma de modificar o incurrir sobre el destino</i>	Heroínas vulnerables, pero libre albedrío. Mujeres villanas, mujeres fantasmas
<i>Contexto victoriano con formas góticas</i>	Contexto mexicano con formas góticas y victorianas
<i>Fantasmas adoloridos, penantes</i>	Fantasmas vengativos

**Tabla 3:** Formas narrativas entre la novela gótica y el cine gótico mexicano.

### **Análisis de la ‘tetralogía del terror’**

Comenzaré por analizar comparativamente los inicios y finales de cada uno de los cuatro filmes pertenecientes a la tetralogía, para después ir enunciando los paralelismos y rasgos del estilo gótico encontrados en ciertas secuencias y fotogramas de las tramas.

En *Hasta el viento tiene miedo* (1968) se narra la venganza del fantasma de Andrea, una estudiante interna que comete suicidio desencadenado por la directora del plantel. Andrea tomará el cuerpo de Claudia para llevar a cabo su venganza. En *El libro de piedra* (1969) encontramos la historia de Hugo, un niño que quedó atrapado en una escultura y que sostiene una relación de amistad con Silva, la niña que terminará tomando su lugar convirtiéndose en piedra. *Más negro que la noche* (1975) está centrada en Ofelia, beneficiaria de la herencia de una casona tras la muerte de su tía Susana, en el testamento hay una solicitud de cuidar a su gato Bécquer, pero cuando sus amigas deciden matarlo, el fantasma de la tía cobra venganza. Por último, en *Veneno para las hadas* (1984), conocemos a Verónica y Flavia, dos niñas compañeras de clase, la primera asegura ser una bruja y quiere hacer un veneno que mate a las hadas, la segunda se vuelve su seguidora hasta que decide prenderle fuego.

#### **a) Inicios y finales**

En todos los inicios encontramos una relación equivalente con el final, salvo por *Más negro que la noche*, ya que en ésta se esboza la inclusión del tema de la modernidad como temporalidad paralela al drama gótico. En el resto, la sincronía es evidente.

Durante los primeros minutos de *Hasta el viento tiene miedo*, miramos a Claudia (la protagonista del filme) dormir y sufrir una pesadilla. De fondo escuchamos el viento del exterior y una voz femenina que enuncia su nombre. Se despierta y cuando un relámpago ilumina el interior de la habitación, la ventana se abre violentamente por el azote del viento y se iluminan unos pies flotando, que descubrimos pertenecen a una mujer ahorcada por el reflejo de su silueta en el muro

---

del cuarto. Claudia cae desmayada de la impresión y la cámara se desplaza hacia los pies, para enfatizar en la figura reflejada. Después retoma su rumbo hacia la ventana y corta al exterior, donde se aprecia la incesante fuerza del viento que mueve bruscamente las ramas de unos árboles.

Resulta lógico imaginar que estamos frente a la narración de una pesadilla o de una alucinación, sin embargo, la trama nos llevará a confirmar que no es ni una ni otra, sino la aparición del fantasma de Andrea que planea usurpar el cuerpo de Claudia para vengarse de su antigua directora. Pero el hecho de que la aparición le muestre a Claudia (y al espectador) la escena de su fatal muerte, da cuenta de que hay una invasión en el espacio de la narración. A partir de que la imagen de una escena que sí sucedió, pero que no corresponde a su tiempo ni a su espacio, puesto que Andrea no se suicidó en el cuarto de Claudia, sino en la torre de su colegio; el espectador se sabe dentro de un episodio sobrenatural. Esto demuestra que el eco fragmentario del tiempo en el estilo gótico, resuena en esta secuencia, porque, aunque en este momento no estemos ante un milagro como en la pintura de Martini (hecho que sí ocurre en otra secuencia del filme), miramos la convergencia de dos cuerpos con líneas temporales diferentes, convivir en un mismo plano. Pero esto también trae a este espacio el lugar original donde Andrea murió (una torre abandonada dentro del colegio), aunque no lo veamos, está presente por el hecho de que ella está presente.

Protagonista, espectador y cámara elevan su mirada hacia los pies colgados para tratar de encontrar una respuesta lógica, sin éxito, a esa imagen cortada. El movimiento de esa mirada resulta de la verticalidad del marco. Es cierto que el marco cinematográfico es, en función, horizontal, pero no por eso significa que la mirada sobre él también lo sea.

La ventana juega un papel indispensable. Marca el acceso al mundo sobrenatural y transporta al espectador a través del enfoque de la cámara, pero algo interesante sucede en este punto. Lo sobrenatural está en el interior de la habitación, en el interior del espacio, pero, por si fuera poco, invita a quien mira a salir por la ventana para demostrarle que, incluso, en el exterior lo sobrenatural está presente, o el título del cine drama no aseguraría que el viento (elemento natural y dentro de la comprensión lógica del humano), también será víctima de las eventualidades que se avecinan.



**Figura 16:** Fotogramas iniciales de *Hasta el viento tiene miedo* (1968).

El final del filme contiene una resolución gratificante, hasta cierto sentido. Durante el trayecto, se va descubriendo que el fantasma de Andrea no es una victimaria, por el contrario, fue una víctima de la directora del plantel donde ella estudiaba. Entonces, decide tomar venganza y asesinarla del mismo modo que ella murió. Cuando logra su cometido, la normalidad vuelve a imperar en el colegio.

En la última secuencia se muestra a Claudia mirando hacia la torre (a Andrea). Los dos personajes que se mostraron al inicio (Claudia y Andrea), conviven en el mismo espacio. Protagonista, espectador y cámara replican el movimiento vertical de la mirada inicial, se confirma por medio de la cámara, el cierre de la puerta y la ventana en la torre para poner otro cierre, ahora, al umbral de la ventana fílmica.





**Figura 16:** Fotogramas finales de *Hasta el viento tiene miedo* (1968).

Las primeras imágenes que observamos en *El libro de piedra* (1969), nos sumergen en un espacio tranquilo. Los créditos iniciales se dibujan sobre la imagen, casi estática, de un bosque abierto. No sabemos si está amaneciendo u oscureciendo, pero el registro del movimiento de la neblina baja, atraviesa el pasto enraizado y alto, delineando a la imagen con una solemnidad que se desliza lentamente por el marco filmico. Entonces, al finalizar los créditos, la imagen del exterior termina y ahora estamos en el interior de una casona inmensa (el contrapicado que hace la cámara evidencia el gran espacio que hay en el lugar). A cuadro entra Julia, la nueva institutriz de Silvia; hija de Eugenio. Mientras espera la llegada de Eugenio, ella curioseosa por la casa y una escultura pequeña (de un jinete en su caballo), llama su atención. La contempla por un momento hasta que el padre de Silvia aparece a su encuentro. En el transcurso de la trama, nos enteramos que Silvia sostiene una amistad con Hugo, una escultura de piedra, traía de Austria por el dueño original de la casa y que contiene la presencia del hijo de un brujo que le encargó cuidar un libro capaz de resucitar a los muertos. Eugenio creerá que Silvia padece de sus facultades mentales, pero se terminará convenciendo de las historias sobrenaturales, cuando encuentra a Silvia convertida en piedra y sosteniendo un libro (después de que destruyera la estatua de Hugo).

El hecho de que Julia sea quien transporte al espectador de la toma exterior hacia el interior de la casona, insta a reconocer en ella un protagonismo en paralelo del espectador, como personajes afectos a la racionalidad (no es gratuito que ella personifique a una institutriz), que se terminarán convenciendo de la fuerza sobrenatural del mundo. La escultura del caballo, al principio, es



contemplada por Julia con los códigos lógicos del mundo, sin mucho esmero y sin que le genere mayor impacto que el de la solemnidad enunciada desde los créditos iniciales.



**Figura 17:** Fotogramas iniciales de *El libro de piedra* (1969).

En los fotogramas finales encontramos que el drama se ha complejizado y roto. Podría decirse que el final abre el comienzo de los verdaderos problemas, aunque uno de los cometidos sí que se ha cumplido. Demostrarle a Julia, a Eugenio y al espectador, que lo sobrenatural no sólo existe, además es causante de tragedias funestas e irremediables.

Ahora, vemos una inversión en la transición de los espacios. Del interior de la casa se parte hacia el exterior. Julia y Eugenio salen en busca de Silvia, quien no está en su recámara. Les vemos adentrarse en el bosque presentado al inicio del filme, gritando el nombre de la niña, pero sin réplica que los tranquilice. Abruptamente, Julia reconoce en el suelo, la cabeza de Hugo, pues, Eugenio se ha encargado de destruir su escultura. Pero, Julia, Eugenio y el espectador se despiden por completo de la solemnidad, para dar paso a la incredulidad, a la tensión, al espanto y a la abrupta interrupción del impacto, cuando miran a Silvia convertida en piedra. La mirada de Julia es replicada. Cuando llega a instalarse a la casa, lo primero que mira es una figura (caballo) que, aunque le llama la atención, no la impacta, ahora, esta nueva figura (Silvia) es la encargada de modificar su mirada y su entendimiento del mundo, atravesado invasivamente por lo sobrenatural.



**Figura 17:** Fotogramas finales de *El libro de piedra* (1969).

En *Más negro que la noche* (1975), sucede algo diferente. Las imágenes que abren el filme muestran a los dos personajes principales: Bécquer, un gato negro (color y aspecto que da nombre al filme) y a la tía Susana. Por las actividades que les vemos realizando, intuimos que se hacen mutua compañía. Detalle destacable es que a Susana no le vemos más que sus manos y escuchamos su voz; ambos recursos enfocan su atención en Bécquer, ya sea para acariciarlo, para darle de comer o para llamarlo y platicar con él. Repentinamente, esta situación común se ve opacada por un infarto que sufre Susana en el sillón, mientras teje. El gato es testigo del hecho y reacciona asustándose y erizándose bruscamente. Las viñetas corresponden al preámbulo que originará que el drama se ponga en marcha. La muerte de Susana pone sobre la narración a su sobrina Ofelia; heredera de la casona donde murió Susana.

La herencia es un gran incentivo en la vida de Ofelia, aunque hay un detalle que debe considerar. Existe la petición (aunque no condición) de parte de su tía, para cuidar de Bécquer. Acepta e invita a vivir con ella a sus tres amigas; Marta, Pilar y Aurora.

Un recuerdo enunciado por Ofelia, es el encargado de transportarnos directamente al escenario gótico. La descripción, en off (que Ofelia va mencionado mientras vemos, paralelamente, las imágenes de lo que dice), manifiesta muchos de los rasgos estilísticos del gótico: candelabros enormes, cuadros, luces tenues, ventanas inmensas, pianos y quietud, solemnidad. Más tarde, vemos llegar a las cuatro amigas a la casa, mientras Lucía, el ama de llaves de la casa, las observa desde el interior. Así, es la llegada de nuestra heroína a la casona lúgubre de su tía.

En algún momento, Bécquer ataca y mata al canario de Aurora y decide, junto con Pilar y Marta, vengarse matando al gato. Este hecho es el detonante para que el fantasma de la tía Susana comience a poner orden en su casa. Una a una, las amigas de Ofelia van siendo asesinadas por el fantasma de Susana.



**Figura 18:** Fotogramas iniciales de *Más negro que la noche* (1975).

El fin de la película se presenta cuando Ofelia sale de la casa de su tía, después de que sus tres amigas han sido asesinadas. La última toma que vemos es la de una de sus amigas muertas, mientras ella huye del sitio. Aquí no hay ningún paralelismo entre la apertura y el cierre del filme, pero no es gratuito. En este filme, el tema del modernismo impera, tanto en el contexto del filme como en el de su estreno, es decir, el país era atravesado por una idea que no estaba cerca de creer en supersticiones. Con esta situación, Taboada expone a la modernidad como otra de las víctimas de sus cinedramas. En pocas palabras, el estilo gótico supera y se sobrepone por encima de cualquier tiempo y de cualquier nueva forma cultural. No hay nada imposible para el espectro sobrenatural.

Ese es el fundamento por el que la primera víctima de la tía Susana, no muere dentro de su casa, sino en la biblioteca, rodeada de los elementos capaces de dar seguridad a la razón y a la lógica. Pero, a Taboada no se le olvida que también hay libros que ocultan maldiciones y fuerzas sobrenaturales. Algunos son capaces de convertirte en piedra o algunos nunca se publican<sup>12</sup>, alojándose en el imaginario.

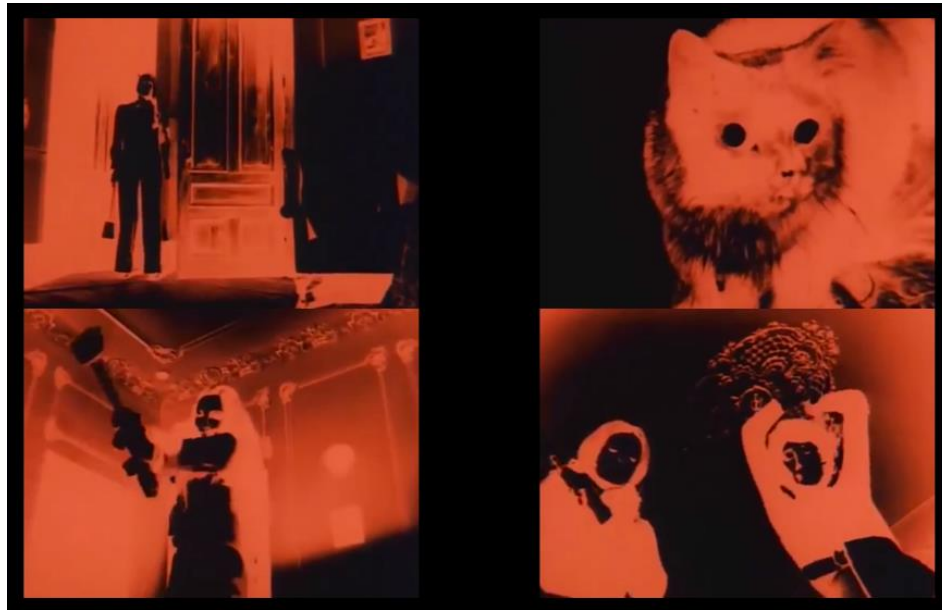


**Figura 19:** Fotogramas finales de *Más negro que la noche* (1975).

En suma, la fuerza oscura y sobrenatural siempre supera a la naturaleza y a la razón humana. Esta premisa es la fuente de que no exista, aparentemente, una conexión estable entre el inicio y el final del filme, pues, también hay un intento de vincularse con esa modernidad desde el lenguaje cinematográfico, como en la secuencia del asesinato de Bécquer (la imagen se torna anaranjada y sólo vemos el negativo de la película), en un intento de dotarle al filme de un nivel de experimentación atrevido e interesante.

---

<sup>12</sup> Taboada escribió un libro que no se ha publicado. Recibe el nombre de “Introducción a la herejía”.



**Figura 20:** Fotogramas del asesinato de Bécquer.

Finalmente, *Veneno para las hadas* (1984), inicia con las imágenes de una niña en medio de la penumbra, sostiene una vela encendida y sube una escalera de madera. Cuando llega al segundo piso, la vemos ingresar a una habitación, es ahí cuando descubrimos que en la otra mano lleva un cuchillo. Ha entrado en la habitación de una mujer adulta, a la que no le vemos el rostro, y abalanza el cuchillo violentamente contra la garganta de la mujer, provocando que se desangre y después muera. La toma de la muerte de la mujer contrasta de inmediato, pues, la tonalidad sepia anaranjada del inicio, se modifica por un blanco con negro en donde la sangre sí conserva su color natural, el rojo.

Al instante, caemos en cuenta de que ese episodio es parte de un cuento que otra mujer, a la que tampoco le vemos el rostro, pero sí escuchamos, le está leyendo a Verónica; una de las protagonistas que está fascinada con las brujas al grado de querer convertirse en una, en “la más mala de todas”. Pero hay algo peculiar en esa niña, pues, aunque ahora la vemos arriba de una cama, dispuesta a dormir mientras escucha el cuento, también reconocemos que es la misma niña que cortó la garganta de la mujer en la secuencia inicial. Este es un indicio de su interés por desdoblarse en una bruja capaz de cortar gargantas.

Después, aparecerá Flavia, la segunda protagonista del filme. Se harán amigas en la escuela y poco a poco, Verónica irá convenciendo a Flavia de que se una a su aquelarre. Además, la invita a fabricar un veneno que sirva para matar hadas, puesto que, las hadas son las enemigas naturales de las brujas. Durante el tiempo que pasan juntas, Flavia duda de la existencia de las brujas, ya que su familia la ha educado para ser escéptica y afrontar la vida en sus términos (una vez más), lógicos.

En este filme, Taboada destaca la focalización en las niñas sobre los adultos, es por eso que todos los adultos, aparecen cortados o desplazados, los vemos de espaldas o simplemente, sólo los escuchamos. Las niñas, en cambio, gozan de toda la atención de la cámara. Aquí hay una justificación importante, es el mundo infantil, el de los niños, el capaz de creer sin tapujos en el mundo sobrenatural.



**Figura 21:** Fotogramas iniciales de *Veneno para las hadas* (1984).

Taboada regresa a utilizar el recurso hiperbólico que genera un diálogo entre la apertura y el cierre del filme. Los instantes finales están ocupados por imágenes que guardan un paralelismo con el cuento que Verónica estaba escuchando antes de que fuera a dormir, en la secuencia inicial. Una vez que deciden poner en marcha el plan de hacer su veneno y tras conseguir los materiales indispensables para que funcione, se reúnen en el establo, lleno de paja, de un rancho. Para iluminarse, llevan velas. Flavia la acompaña, aunque hay un detalle al que tuvo que ceder, pero con el que no estuvo de acuerdo. Para que el veneno funcione, se debe sacrificar a un gato negro. A falta de gato, Verónica decide usar al perro de Flavia. Aquí la razón para que Flavia, en un descuido de Verónica, tome una de las velas que iluminan el lugar y prenda la paja. Acto seguido, retira la escalera que da a la parte alta del establo (lugar donde se encuentra Verónica), se lleva a su perro y abandona a la otra niña a su suerte y a su muerte segura.

Las imágenes son inversiones paralelas y actúan como reflejo del inicio. Podemos ver a una niña sosteniendo una vela. Ahora no vemos subir la escalera, sino retirarla para que no se pueda



usar. Mientras Verónica sufre y muere, a causa del fuego, como quemaban a las brujas en algún momento de la historia antigua.



**Figura 22:** Fotogramas finales de *Veneno para las hadas* (1984).

### **b) Marco vertical: pentaprisma narrativo invertido**

En este apartado, además de exponer el trabajo de Taboada con respecto del marco vertical gótico, se hace una propuesta metodológica de interpretación y análisis para cinedramas góticos. Ese modelo interpretativo-analítico recibe el nombre de “Pentaprisma narrativo invertido”.

Taboada no repara en limitarse al momento de disponer las formas y figuras que, desde su entendimiento estético, son imprescindibles a la hora de dirigir un filme. Su acercamiento al concepto de umbral por medio de las imágenes que entrelaza con el acomodo del escenario dentro del espacio fílmico, convierten a esas formas en una suerte de ‘mobiliario conceptual’ que termina por unificar el cinedrama. Sin dudar, los elementos más usados en su tetralogía, como medio para acceder al umbral son las ventanas, las puertas, los vitrales, los espejos o los marcos.

La verticalidad sustraída de la representabilidad gótica arquitectónica no solo destaca en sus filmes, también es el paradigma por excelencia de su trabajo. Con esto no sólo me refiero a capturar con la cámara espacios arquitectónicos que rebasen el panorama horizontal. No, quiero decir que la verticalidad está dispuesta en el ojo de la cámara, se traslada al ojo espectador y se superpone dentro del espacio cinedramático. Es una forma que no sólo simboliza, es una forma narrativa. Aquí está el secreto de la verticalidad. Al entrar en confrontación con el marco horizontal de la pantalla

cinematográfica, es la mirada vertical la que se incrusta para buscar una salida del marco horizontal por cualquiera de sus cuatro lados. Ojo, ni la mirada panorámica del espacio ni la profundidad de campo, deben confundirse con la verticalidad, puesto que, éstas siguen funcionando horizontalmente, sólo que en dirección contraria. Por ejemplo, la profundidad de campo es horizontal cuando la imagen fílmica se vuelve al espectador para traspasar una de esas fronteras limítrofes del marco. Se rompe la cuarta pared. Taboada lo sabe y, de hecho, al reconocer la verticalidad como forma narrativa, no significa que quiera prescindir de las horizontalidades. Incluso, en *Hasta el viento tiene miedo*, traspasa la ventana-pantalla para dirigirse al espectador. Cuando Kitty está bailando un striptease y se quita la blusa, ella dirige su mirada al centro de la cámara-ventana para mirar al espectador y arrojarle la prenda. Eso provoca que el espectador quede cegado por un instante, es decir, la ventana-pantalla queda cerrada. Sólo para dar paso a que otra ventana-pantalla se abra y el espectador se traslade de un umbral a otro. Hasta este momento, es la horizontalidad, la que va dirigiendo esa secuencia. En esa nueva ventana, el personaje se sabe observado, pero hay un detalle que origina que el marco vertical aparezca.



**Figura 23:** Kitty arroja su blusa a la cámara para cerrar la ventana-pantalla (marco horizontal).

Ahora, vale la pena preguntarse lo siguiente: si el personaje se sabe observado, y por sus reacciones entendemos que quiere y le gusta ser observado, ¿cuál es el motivo que le hace desmayarse al encontrar, tras la ventana (ahora sí, dentro del filme), la presencia del fantasma de Andrea? Por supuesto, que la respuesta podría ser hasta una tautología, pero tratemos de esbozarlo. Cuando Kitty arroja la prenda a la cámara, podemos presumir que es consciente del escenario al



que pertenece, es decir, se sabe personaje de ese espacio particular. Entonces, al reconocerse, también reconoce al espectador y por eso lo mira y lo provoca, pero, además, también conoce las formas que visten esa espacialidad. No le es ajena del todo.

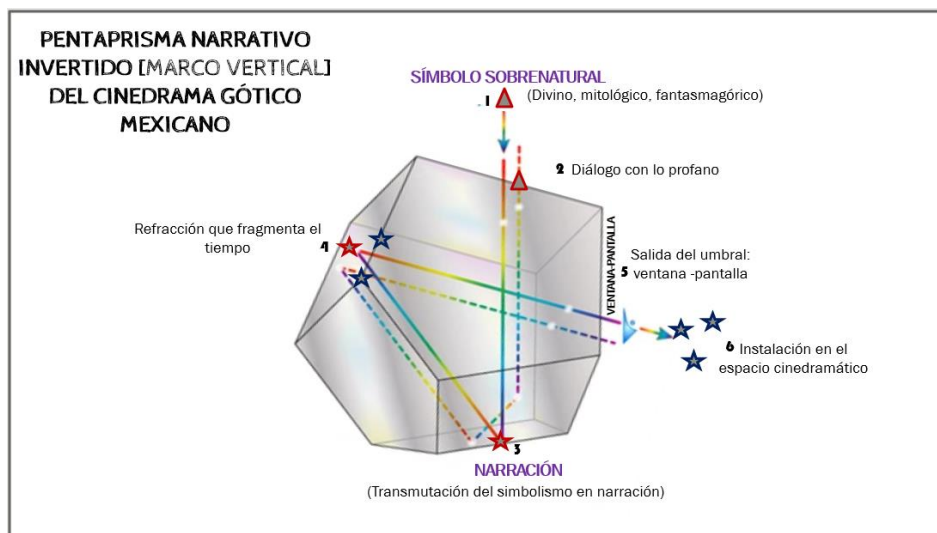
En ese reconocimiento está la validación del marco vertical, en tanto el marco desliza al simbolismo para tejer una relación de diálogo entre formas. El diálogo interno de lo sobrenatural (lo que está encima, arriba de lo natural, ya sea divino, fantasmal, mitológico, cósmico, etc.), que baja, verticalmente, a la naturalidad del espacio humano. Se instala invadiendo el espacio arquitectónico y da pauta para que el cinedrama gótico opere con todas las causales de su discurso. Entonces, lo sobrenatural es incomprendido y causante de miedo, temor, espanto, horror, asco y terror, pero también es soportado y, sutilmente, aceptado. Tanto por los personajes que sufrirán, como por los espectadores que esperan a que el drama sobrenatural aparezca. Esta es la raíz narrativa del marco vertical.



**Figura 24:** Kitty se percata de que el fantasma de Andrea, también la observa (marco vertical).

La verticalidad gótica o el marco vertical, puede entenderse de mejor forma, metafóricamente, con la representación de un “pentaprisma narrativo invertido”. Es decir, un sistema que opera a partir de la caída vertical al espacio fílmico de un símbolo o sistema de símbolos, para rebotar, en una de las paredes que componen el prisma y transformarlos en narración, continuar su curso para refractarse por medio de rasgos estilísticos y temporales que fragmentan y alteran el resultado de lo que se ve en la puesta en escena. La salida o una de las salidas de ese

resultado es lo que se dispone dentro del umbral de la ventana-pantalla, para finalmente instalarse dentro del espacio fílmico y arquitectónico del cinedrama.



**Figura 25:** Esquema del Pentaprisma narrativo invertido (elaboración propia).

Taboada, usa ese entendimiento en toda su tetralogía. No hay filme, de los cuatro, en donde sus personajes no sepan o intuyan que el espacio al que pertenecen está invadido de un espectro sobrenatural que no debería estar ahí, o que no deberían actuar como lo hacen, sin embargo, lo soportan, aceptando sus designios y consecuencias.

Los umbrales, en Taboada, son los accesos de entrada y salida a ese pentaprisma narrativo que anuncia la fragmentación simbólica del filme, para convertirlo en un sistema narrativo. Por eso, podemos ver y entender que las ventanas y las puertas de los filmes de Taboada no sólo nos permiten observar a través de ellas, sino que a través de ellas son expulsados los elementos sobrenaturales. Bajan, verticalmente, desde el simbolismo, reflejan en el cristal, el vitral o el espejo y rebotan su salida hacia el espacio arquitectónico, hacia el espacio dramático. Por eso, Kitty nos arroja su blusa, porque sabe que el espectador usa esa misma verticalidad para reflejarse y se rebota hacia su espacio por medio del pentaprisma narrativo.

Es así que, las siluetas no son sólo siluetas simbólicas, son siluetas activas en el cinedrama. Las estatuas no parecen moverse, se mueven y entonces, refractivamente, las personas no parecen estar quietas, se inmovilizan. Los fantasmas no sólo pueden ocupar o aparecerse en el espacio dramático, también lo usan y lo disponen a su antojo. La magia negra, las maldiciones y los actos

violentos no sólo son practicados por las brujas, las hadas también los comenten. En fin, el estilo gótico de los cinedramas de Taboada no sólo sospecha la presencia del marco vertical, lo confirma.

La resolución del paradigma estilístico en al arte gótico, culmina de la siguiente manera:

<b>ARTE GÓTICO</b>	<b>PARADIGMA ESTILÍSTICO</b>
<i>Arquitectura</i>	Marco vertical y simbolismo
<i>Escultura</i>	Movimiento y narración
<i>Pintura</i>	Temporalidad. Ruptura divina
<i>Literatura</i>	Espacio sobrenatural (terror a lo desconocido)
<i>Cine</i>	Pentaprisma narrativo invertido (marco vertical)

**Tabla 4:** Resolución del paradigma estilístico del arte gótico.

## Conclusiones

Hasta este momento hemos atravesado un breve itinerario por las calles del estilo gótico y sus influjos en el cine de Taboada que nos ha permitido formular las siguientes conclusiones:

1. El “cinedrama” es el nombre de un género cinematográfico que se origina del reconocimiento espacial de las ciudades y cineteatros. Se instala en el lenguaje cinematográfico como categoría fundacional de un modo de representabilidad que después fue cayendo en desuso.
2. El “cinedrama” representa episodios dramáticos de la vida diaria (sin caer en el documentalismo) y está alejado de los dramas teatrales.
3. El estilo gótico nace en Francia de la mano del arte arquitectónico y se replica en la escultura, la pintura, la literatura y el cine.
4. El cambio de paradigma estilístico que aparece con el gótico se fundamenta en la valoración de un marco vertical por encima del marco horizontal romano.
5. Aparece un nuevo modelo de acercarse a la luz, por eso se originan nuevas formas estéticas a partir de la inclusión de ventanas, marcos y vitrales sobre los muros de las piezas arquitectónicas.
6. El estilo gótico sostiene un valor simbólico en la arquitectura. Con la llegada de la impresión de movimiento en las esculturas, aparece un sentido enunciativo y, por lo tanto, da origen al valor narrativo.

7. La pintura gótica descompone y fragmenta sus figuras para hacer emerger un valor temporal que hace convivir distintos tiempos en un mismo espacio. El aspecto divino convive con el profano.
8. Con la pintura, el sentido iluminador y de cercanía a lo divino que identificaba a las ventanas y los vitrales, pasa a convertirse en umbrales que abren puertas, nuevos mundos, tiempos y espacios.
9. La literatura gótica nace por un anhelo y admiración de los valores medievales góticos. Retoma el aspecto original de la arquitectura y lo convierte en un espacio causal que deteriora el drama humano por medio de insospechados motivos externos al humano y a la naturaleza. Motivos que están lejos, encima de la comprensión lógica; sobrenaturales.
10. El miedo a lo desconocido origina el terror que estará instalado en los espacios de la literatura gótica.
11. El “cinedrama gótico” representa episodios dramáticos de la vida diaria, pero utilizando elementos formales y estilísticos del arte gótico (en todas sus modalidades).
12. El “cinedrama gótico mexicano” nace con la ‘tetralogía del terror’ de Carlos Enrique Taboada; inspirado específicamente en la herencia novelesca, que a la vez es eco y reflejo de la tradición gótica antigua.
13. El “cinedrama gótico mexicano” replica los valores simbólicos (arquitectura), narrativos (escultura), temporales (pintura) y sobrenaturales (literatura), para formular un amplio encuentro con los fantasmas de cada disciplina artística.
14. El marco de verticalidad se convirtió en la constante estética de la forma gótica, que ayudó a todas las artes a sustentarse. Es dispuesto, en el cinedrama, con la forma enunciativa de un “pentaprisma narrativo invertido”.
15. Taboada, en su ‘tetralogía del terror’, se apropia del marco de verticalidad gótico y lo refracta y fragmenta, adecuándolo al lenguaje cinematográfico.

## Referencias

ALEGRE, Esther. “El modelo artístico gótico” en ALEGRE, Esther; MONTEIRA, Inés; PERLA, Antonio (Eds.). **Las artes en la edad del gótico**. Madrid: Editorial Universitaria Ramón Areces, 2021. p. 47-71.

---

ARTEHISTORIA. “Retablo del beato Agustín Novello” en **ARTEHISTORIA**. Disponible en <https://www.artehistoria.com/es/obra/retablo-del-beato-agust%C3%ADn-novello>. Acceso en: 01/12/2022.

BARRAGÁN, René. “Silueta y simbolismo de la catedral gótica” en **Revista de la Universidad de México**. Ciudad de México, 1937. p. 26-29.

DELGADO, Mónica. “Entrono siniestro de mujeres: Más negro que la noche de Carlos Enrique Taboada” en **Revista Ventana Indiscreta**. Lima: Universidad de Lima. 2010. p. 75-78.

ELSAESSER, Thomas; HAGENER, Malte. **Introducción a la teoría del cine**. Universidad Autónoma de Madrid. 2015.

FERNÁNDEZ, Tatiana. “Pintura gótica” en **Estágo de Artista**. Disponible en [http://www.estagiodeartista.pro.br/artedu/cultuarte/talleres/taller\\_2in\\_2d2.htm](http://www.estagiodeartista.pro.br/artedu/cultuarte/talleres/taller_2in_2d2.htm). Acceso en: 01/12/2022.

GARCÍA, Antonio Ángel. “El comienzo de un género” en WARPOLE, Horace. **El castillo de Otranto**. Bogotá: Instituto Distrital de las Artes, 2015. p. 109.

GONZÁLEZ SANTOS, Roberto Kaput. “El pensamiento cinematográfico de José Revueltas” en **Acta Hispánica Supplementum**. Disponible en <https://doi.org/10.14232/actahisp.2020.0.699-709>. Acceso en: 01/12/2022.

GUISA, Pablo. **Taboada**. Editorial Jus. México. 2011.

HONORES, Elton. **La civilización del horror: el relato de terror en el Perú**. Lima: Editorial Agalma, 2014.

IBÁÑEZ, Javier. **Viaje en torno al arte gótico**. Zaragoza: Universidad de la Experiencia de Zaragoza. 2014.

JAMES, Henry. **Otra vuelta de tuerca**. Grupo Editorial Tomo. México. 2008.

MIQUEL, Ángel. **Acercamientos al cine silente mexicano**. Cuernavaca: Universidad Autónoma del Estado de Morelos. 2005.

OLMEDO, Nadina Estefanía. **Ecos góticos en la novela y el cine del cono sur**. Doctoral Dissertations. Kentucky: University of Kentucky. 2010.

PEÑA DORIA, Olga Martha. “Del teatro al guión cinematográfico: Catalina D’erzell, escritora pionera en México” en **Revista Tema y Variaciones de Literatura**. Ciudad de México. 2013. p. 65-79.

---

PÉREZ VILLAREAL, Lourdes. **Cine y literatura**: entre la realidad y la imaginación. Quito: Ediciones Abya-Yala, 2001.

ROIG, Pau. “Infancia oscura” en **Judex**. Disponible en [https://www.hermenauta.com/articles\\_judex.php?id\\_article=2299](https://www.hermenauta.com/articles_judex.php?id_article=2299). Acceso en: 01/12/2022.

VALDÉS, José Santos. “Acerca del Cine-Teatro Garibaldi de la época del cine mudo en la Ciudad de México” en **Cine Silente Mexicano**. Disponible en <https://cinesilentemexicano.wordpress.com/2012/07/05/acerca-del-cine-teatro-garibaldi-de-la-epoca-del-cine-mudo-en-la-ciudad-de-mexico/>. Acceso en: 01/12/2022.

VERA MÉNDEZ, Juan Domingo; SÁNCHEZ JORDÁN, Alberto (Eds.). **Cine y literatura**: el teatro en el cine. Alicante: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes. 2004.

WARPOLE, Horace. **El castillo de Otranto**. Bogotá: Instituto Distrital de las Artes. 2015.

ZAVALA, Lauro. “Elementos para el análisis de la intertextualidad” en **La colmena**: Revista de la Universidad Autónoma del Estado de México. México, 1996. p. 4-15.

ZAVALA, Lauro. “La evolución de los géneros cinematográficos” en **La colmena**: Revista de la Universidad Autónoma del Estado de México. México, 2013. p. 131-138.

ZAVALA, Lauro. **Para analizar cine y literatura**. Madrid: Asociación El barco ebrio, 2018.

ZERMEÑO, Carlos. “Entre el horror y la lente científica: el remake de Hasta el viento tiene miedo” en **La colmena**: Revista de la Universidad Autónoma del Estado de México. México, 2012. p. 49-56.

### Obras Audiovisuales

**EL Libro De Piedra**. Dir.: Carlos Enrique Taboada, México: Producciones AGSA, 1969. 99 min.

**HASTA EL Viento Tiene Miedo**. Dir.: Carlos Enrique Taboada, México: Tauro Films, 1968. 88 min.

**MÁS Negro Que La Noche**. Dir.: Carlos Enrique Taboada, México: CONACINE, 1975. 96 min.

**VENENO Para Las Hadas**. Dir.: Carlos Enrique Taboada, México: IMCINE, STPC, 1984. 90 min.