



TerrorVisión

Relatos que inspiraron el cine de horror moderno

Edición de Jesús Palacios

Desde la época del cine mudo son numerosas las películas inspiradas en relatos góticos clásicos o historias de terror más modernas. En los años treinta, los estudios Universal llevaron al cine la práctica totalidad de los mitos literarios del género: «Drácula» (1931), «El doctor Frankenstein» (1931), «El hombre invisible» (1933) y muchas otras. En los años cuarenta toma el relevo la RKO con títulos como «La mujer pantera» (1942) o «El ladrón de cuerpos» (1945). Pero a partir de la década de 1950, los mitos clásicos del terror han ido dando paso a otros temas más propios de la ciencia ficción, como los monstruos mutantes, las invasiones alienígenas o los zombis, así como a la aparición de nuevos personajes como el científico loco. Finalmente, en los años sesenta se produce una revisión iconoclasta de estos mitos de la mano de productoras como la Hammer o directores como Roger Corman o Mario Bava.

La presente antología, elaborada por el crítico de cine y especialista en literatura popular Jesús Palacios, reúne dieciséis relatos que, de una u otra forma, han servido de inspiración para algunos de los títulos más representativos del cine de terror moderno.

La selección reúne relatos clásicos llevados al cine, como *El gato negro* de Poe o *La pata de mono* de Jacobs, y otros menos conocidos, como *La plaga de los muertos vivientes*, de Hyatt Verrill, precursor de «La noche de los muertos vivientes», de Romero; *El hombre elefante*, crónica del doctor Frederick Treves, que inspiró a David Lynch la película del mismo título; *No mires ahora*, de Daphne du Maurier, que se adaptó al cine como «Amenaza en la sombra» (1973), dirigida por Nicolas Roeg, o *Destructor negro*, de A. E. Van Vogt, en el que el lector descubrirá la opresiva historia de horror cósmico que hay detrás de «Alien, el octavo pasajero», de Ridley Scott.

- © *The Plague of the Living Dead* (by *Amazing Stories*, 1927)
- © *Who Goes There?* (by *Astounding Science Fiction*, 1938)
- © *Black Destroyer* (by *Astounding Science Fiction*, 1939)
- © *The Skull of Marquis de Sade* (by *Weird Tales*, 1968)
- © *Nightmare at 20.000 Feet* (by Richard Matheson, 2002)
- © *Don't Look Now* (by Daphne du Maurier, 1971)
- © *Midnight Meat Train* (by Clive Barker, 1984)

PRÓLOGO

MATERIALES OSCUROS SOBRE LAS RAÍCES LITERARIAS DEL CINE DE HORROR MODERNO

I. Hollywood Gothic

En el cine de terror, como por otro lado en el cine narrativo en términos generales, pareciera existir desde siempre una cierta continuidad respecto a la literatura, especialmente en lo que atañe a la novela, de la que en buena medida tomará el relevo a partir de las primeras décadas del siglo XX — más aún tras afianzarse el sonoro—, convirtiéndose en el medio predilecto del público para sumergirse en la ficción como forma de entretenimiento. Esta continuidad es obvia no sólo en las numerosas adaptaciones literarias que la ilustran prácticamente desde el momento, bien temprano, en que el cinematógrafo supera la estricta función de curiosidad científica y espectáculo de feria, al permitir la técnica —y el dinero— el rodaje de historias más largas y complejas, con argumentos más elaborados, sino también en la propia naturaleza eminentemente literaria que adopta el lenguaje cinematográfico, al menos aquel más funcional y estandarizado. Si bien pronto surgen cineastas que entienden el medio y la técnica del cine como elementos totalmente nuevos, fundamentalmente plásticos y poéticos, la mayor parte de producciones dirigidas al consumo popular —y no pocas de las que también nutren el *film d'art* en sus distintas concepciones— siguen estructuras narrativas ex-

traídas del teatro, la novela y el cuento, hasta el punto de que hoy son todavía una gran mayoría los guionistas que dividen sus historias en tres actos, a la manera del drama tradicional, o siguen, especialmente en el universo actual de las series de televisión, complejos arcos argumentales contruidos sobre los cimientos de las grandes novelas de los siglos XIX y XX, con diferentes tramas y subtramas que se entrecruzan, saltos adelante y atrás en el tiempo, personajes secundarios que pasan a ser protagonistas o viceversa, y demás trucos del oficio. Por supuesto, incluso cuando se violan a propósito estas estructuras clásicas se hace partiendo de las mismas, como refleja irónicamente la máxima *godardiana* de «principió, nudo y desenlace, sí, pero no necesariamente en ese orden», que, en cierto modo, no hace sino aplicar al cine lo que los escritores modernistas y de vanguardia pondrían a menudo en práctica a lo largo del siglo pasado, con mejor o peor fortuna, de Proust y Joyce a Robbe-Grillet, William Burroughs o Thomas Pynchon.

Desde sus primeros balbuceos, la literatura gótica y fantástica del pasado, lejano o reciente, fue la primera, primaria y primigenia fuente de la que surgirían los títulos de cine de terror más representativos y seminales. Empezando con Edison y Griffith y sus adaptaciones del *Frankenstein* (*Frankenstein*. J. Searle Dawley, 1910) de Mary Shelley o de los de relatos de Edgar Poe (*La conciencia vengadora / The Avenging Conscience*. D. W. Griffith, 1914, basada en "El corazón delator", entre otros varios), pasando por el gran ciclo del cine fantástico mudo alemán, iniciado en 1913 por un escritor metido a cineasta, Hanns Heinz Ewers, con su guión para la primera versión de *El estudiante de Praga* (*Der Student von Prag*, Stellan Rye y Paul Wegener, 1913), abundan los filmes que adaptan, se inspiran o se basan, con fortuna y fidelidad muy variadas, en los clásicos del género escritos desde los siglos XVIII y XIX hasta el momento mismo del nacimiento y desarrollo del cinematógrafo. Esta tendencia, claramente evidenciada por el cine fantástico

alemán de entreguerras, que pone sus ojos, a veces sin acreditarlo, en autores clásicos como Goethe, Hoffmann, Poe, Stevenson o Stoker, adaptando no tanto literalmente sus obras como sus motivos y personajes, pero sin por ello dejar de acusar su influencia, y a veces en otros contemporáneos como Maurice Renard, Norbert Jacques, Pierre Benoit o el propio Ewers, alcanza su nadir con la irrupción del gran ciclo gótico de la Universal, con el que Hollywood «secuestró» el género de terror y a muchos de sus grandes creadores europeos, consagrándolo como uno de los más exitosos y comerciales internacionalmente.

Aunque fuera partiendo casi siempre de las distintas versiones teatrales que de ellas se habían escrito y representado durante décadas, antes que de las novelas originales propiamente dichas, la Universal tradujo a comienzos de los años 30 al cine sonoro la práctica totalidad de los grandes mitos y clásicos literarios del género. *Drácula* (Tod Browning, 1931), *El Dr. Frankenstein* (*Frankenstein*. James Whale, 1931), *Doble asesinato en la calle Morgue* (*Murders in the Rue Morgue*. Robert Florey, 1932), *El caserón de las sombras* (*The Old Dark House*. James Whale, 1932), *El hombre invisible* (*The Invisible Man*. James Whale, 1933), *The Mystery of Edwin Drood* (Stuart Walker, 1935), se basaban directa o indirectamente en las obras de Stoker, Mary Shelley, Poe, J. B. Priestley, H. G. Wells y Charles Dickens, respectivamente, y venían precedidas por éxitos del mudo como *El jorobado de Notre Dame* (*The Hunchback of Notre Dame*. Wallace Worsley, 1923), *El hombre que ríe* (*The Man Who Laughs*. Paul Leni, 1928), *El fantasma de la Ópera* (*The Phantom of the Opera*. Rupert Julian, 1925), *El legado tenebroso* (*The Cat and the Canary*. Paul Leni, 1927) o *The Last Warning* (Paul Leni, 1929), que adaptaban a su vez a Victor Hugo, Gustave Leroux, la popular obra teatral de John Willard y una novela de misterio del hoy olvidado Wadsworth Camp. Otras criaturas que se sumaron a la galería de monstruos de la Universal, como *La momia* (*The Mum-*

my. Karl Freud, 1932) o *El lobo humano* (*Werewolf of London*. Stuart Walker, 1935), si bien procedían de guiones escritos para la pantalla poseían también sendos precedentes literarios, tanto clásicos como contemporáneos, a los que remitían de inmediato, como ciertas obras de Gautier y Conan Doyle en el primer caso o de Alejandro Dumas y el también guionista de Hollywood Guy Endore, en el segundo, por citar algunos ejemplos. Al igual que Universal, el resto de los grandes estudios que se vieron arrastrados al cine de terror por el éxito de la productora de Carl Laemmle Jr. seguirían también su ejemplo, tomando muy a menudo —al igual que Universal— el nombre de Poe en vano e inspirándose a su vez en obras de Stevenson (*El hombre y la bestia* / *Dr. Jekyll and Mr. Hyde*. John S. Roberson, de 1920, y subsiguientes adaptaciones de *El extraño caso del Dr. Jekyll y Mr. Hyde*), H. G. Wells (*La isla de las almas perdidas* / *Island of Lost Souls*. Erle C. Kenton, 1932), Maurice Renard (*Las manos de Orlac* / *Mad Love*. Karl Freund, 1935), Sax Rohmer (*La máscara de Fu-Manchú* / *The Mask of Fu Manchu*. Charles Brabin, 1932), Abraham Merritt (*Seven Footprints to Satan*. Benjamin Christensen, 1929; *Muñecos infernales* / *The Devil-Doll*. Tod Browning, 1936), Todd Robbins (*La parada de los monstruos* / *Freaks*. Tod Browning, 1932) o Richard Connell (*El malvado Zaroff* / *The Most Dangerous Game*. Irving Pichel, Ernest B. Schoedsack, 1932), además de en otros autores teatrales de moda y relatos *pulp* mejor o peor escogidos.

Tónica similar seguiría en los años 40 el genial Val Lewton, cuando reinventara el género en términos cinematográficos desde las trincheras de la Serie B de la productora RKO, siendo así que algunos de los filmes más famosos producidos por éste ostentaban sendas bases literarias: *La mujer pantera* (*Cat People*. Jacques Tourneur, 1942), el relato "The Bagheeta", del propio Lewton; *Yo anduve con un zombie* / *I Walked with a Zombie*. J. Tourneur, 1943), el reportaje periodístico del mismo nombre de Inez Wallace,

convenientemente combinado con *Jane Eyre* de Charlotte Brontë; *El hombre leopardo* (*The Leopard Man*. J. Tourneur, 1943), una novela de William Irish (Cornell Woolrich), y *El ladrón de cuerpos* (*The Body Snatcher*. Robert Wise, 1945), el relato de Stevenson, si bien el elegante Lewton, judío ruso emigrado de cultura tan amplia como exquisita y escritor él mismo, buscó también otras fuentes para sus producciones fantásticas, subrayando claramente su visionaria, singular y culterana manera de entender el cine y el género. Así, *La venganza de la mujer pantera* (*The Curse of the Cat People*. Gunther von Fritsch, Robert Wise, 1944) se inspiraba en un popular ensayo sobre psicología infantil; *The Inner World of Childhood*, publicado en 1927 por la psicóloga Frances Wickes; *La isla de la muerte* (*Isle of the Dead*. Mark Robson, 1945), tomaba su título y punto de partida visual de las dos versiones del cuadro del mismo nombre creadas por el pintor simbolista Arnold Böcklin, mientras *Bedlam, hospital psiquiátrico* (*Bedlam*. Mark Robson, 1946), lo hacía de una serie de grabados satíricos de William Hogarth, que componían a su vez los títulos de crédito del filme, por no hablar de que su magnífico *noir* satánico y satanista, *La séptima víctima* (*The Seventh Victim*. Mark Robson, 1943), hacía referencia al clásico fraude esotérico y antimasónico *Le Diable au XIX siècle* del polémico Léo Taxil. *Too much for Hollywood*.

Dejando de lado interminables listas, no se trata tanto en definitiva de las películas que adaptan con alguna —o ninguna— fidelidad las obras literarias que marcaron el devenir del género desde el siglo XIX al XX, como de las claras y firmes raíces literarias en las que se fundamentaría el propio cine de horror tanto en Europa como sobre todo en Hollywood hasta bien entrados los años 60, aunque entonces fuera ya a través de la revisión iconoclasta y posmoderna de sus mitos y elementos constitutivos principales, llevada a cabo por la Hammer en Inglaterra, por Roger Corman en los Estados Unidos o por Bava y otros en Italia. En cual-

quier caso, el cine de terror clásico era, salvo contadas excepciones merecidamente de culto, exactamente eso: clásico. Gótico hasta decir basta, afincado en los escenarios polvorientos, recargados y añejos de los falsos castillos medievales plagados de telarañas y en los paisajes impostados de una Europa imaginaria *made in Hollywood*. En los monstruos sobrenaturales, de origen legendario y folclórico, como vampiros, momias y licántropos. En los productos fallidos de una ciencia retorcida y perversa, como la criatura de Frankenstein, el sádico Mr. Hyde o el sociópata Hombre Invisible. O bien en monstruos humanos de melodrama sensacionalista, deformes y vengativos como el pobre Quasimodo, el Fantasma de la Ópera o el del Museo de Cera. A ellos se sumaban los misterios criminales de viejo y oscuro caserón, entre la comedia y el policial de enigma —el *whodunit*—, con sus asesinos enmascarados detrás de herencias y tesoros ocultos, además de una imparable galería de científicos locos igualmente melodramáticos, perversos y peripatéticos. Todos ellos (temas, escenarios y personajes), herencia prácticamente directa de la literatura gótica del XIX, más o menos *aggiornata* por la *pulp fiction*, pero que, para colmo, raramente podían en su traducción cinematográfica alcanzar las cotas de horror gráfico, erotismo y violencia de sus modelos literarios, debido a la impronta del siniestro Código Hays, especialmente cuando a finales de la década de los 30 éste se impusiera con vigor (no es raro que el terror se afiance en Hollywood precisamente durante los primeros años de esta década, ya que por aquel entonces el Código aún no se aplicaba rigurosamente y Hollywood vivía una suerte de corto epílogo de los locos años 20, con su erotismo y descaro, que habría ya de durar poco).

Aunque los años 40, con la notable excepción del terror cerebral y elegante producido por Val Lewton, se caracterizarían por la paródica decadencia de los monstruos de la Universal, lo cierto es que éstos seguirán dominando el pa-

norama del género hasta el desembarco, tras el radiactivo y apocalíptico final de la Segunda Guerra Mundial, de los horrores de la ciencia ficción, que siempre habían estado presentes en un segundo plano, y que en los 50 se adueñarán del imaginario popular, si bien podría decirse que lo harán de forma en cierto modo superficial. Por un lado, es innegable que los miedos sufren una transformación, pasando de un mundo sobrenatural y fantástico, que el abuso de criaturas y situaciones inverosímiles ha despojado de casi cualquier cualidad asustante, a otro de terrores científicos, supuestamente posibles y oscuramente asociado a la atmósfera de miedo atómico y paranoia anticomunista propia de la Guerra Fría. Pero, por otro, lo que tenemos generalmente es la sustitución de unos monstruos por otros —de los vampiros y licántropos a los insectos y reptiles gigantes, mutantes y alienígenas—, la continuidad de un mismo tono melodramático y moralista, y la omnipresencia del personaje del científico loco con su *hubris*, que, al fin y al cabo, venía acompañando al género desde el cine mudo a través del Dr. Frankenstein, el Dr. Jekyll y sus innumerables émulos. Pese a notables y novedosos títulos como *Planeta prohibido* (*Forbidden Planet*. Fred M. Wilcox, 1956), *El increíble hombre menguante* (*The Incredible Shrinking Man*, 1957) o *La mosca* (*The Fly*. Kurt Neumann, 1958), donde los elementos de ciencia ficción son más elaborados y las connotaciones filosóficas más profundas (todos, por cierto, con un origen literario más o menos directo), lo que predominarán serán esos monstruos afectados de gigantismo producto de la radiactividad, los extraterrestres malignos e invasores (con la más ingeniosa y terrorífica variante de aquellos que se apoderan de la personalidad humana, suplantándola como en *La invasión de los ladrones de cuerpos / Invasion of the Body Snatcher*. Don Siegel, 1956) y los *mad doctors*, sin que este Hollywood prisionero de la censura, moral y política, se atreviera nunca a llegar tan lejos como

lo habían hecho ya la literatura de horror o la de ciencia ficción, siempre varios pasos por delante.

Si bien los rancios castillos europeos eran abandonados ahora por los modernos laboratorios científicos y el público juvenil y adolescente se convertía en el nuevo y recién descubierto destinatario principal del género, lo que ofrecía la oportunidad de poner al día todos sus mitos y tópicos en versión *teenager*, la esencia del miedo en Hollywood seguía siendo de raigambre gótica. Su formato, esencialmente melodramático y romántico, y su mensaje, moral y moralista, podría resumirse en la advertencia que ya lanzara la novela de Mary Shelley en 1818, al presentar a su Frankenstein como el «moderno Prometeo»: no desafiéis a dios ni a la naturaleza (en el fondo, uno y lo mismo a estos efectos), cuyo corolario inevitable es la pérdida del alma, ya sea rendida ante lo diabólico sobrenatural —el vampiro, el licántropo, el muerto viviente o el diablo mismo con sus seguidores satánicos y satanistas— o ante la tentación del poder atómico y la existencia de fuerzas extraterrestres desconocidas e igualmente destructivas. Es fundamentalmente el Miedo al Extraño, a lo exterior y extranjero, proceda de la lejana Transilvania de cartón piedra o de los confines del Sistema Solar, que amenaza con apoderarse del ser humano y despojarle de su vida pero, sobre todo, de su alma inmortal, de su personalidad y capacidad volitiva. Aun cuando el hombre pueda convertirse en monstruo, como el Hombre Lobo o el Dr. Jekyll, como el vampiro a su pesar y la resucitada criatura artificial de Frankenstein, o como las víctimas de los incontables experimentos locos y radiaciones misteriosas que tanto abundan en la Serie B, el terror se desencadena casi siempre como producto de un agente exterior, sobrenatural o fantacientífico, pero en última instancia ajeno a nosotros. Recapitulemos: básicamente moralista y cuasi religioso, el miedo en el cine clásico de horror pertenece todavía a la órbita romántica del terror gótico y es literario hasta la medula, encontrando sus fuentes de ins-

piración en los clásicos del género del siglo XIX y comienzos del XX, pero sin poder plasmar casi nunca los aspectos más gráficos y perturbadores de éstos, a menudo paradójicamente mucho más modernos que sus versiones cinematográficas.

II. El amanecer del nuevo terror

Tengo para mí que, sin duda alguna, el momento en que todo cambió fue 1960. Ese año indeciso, que puede ser tanto el último de la década de los 50 como el primero de la de los 60, según gustos y opiniones, ven la luz cuatro películas tan peculiares como significativas; *El esqueleto de la señora Morales*, del mexicano Rogelio A. González, con guión del exiliado español y colaborador habitual de Buñuel, Luis Alcoriza; *El fotógrafo del pánico* (*Peeping Tom*) de Michael Powell, con guion de Leo Marks; *Los ojos sin rostro* (*Les yeux sans visage*), de George Franju; y, finalmente pero, por supuesto, no menos importante, *Psicosis* (*Psycho*) de Alfred Hitchcock. Aunque todavía deberá afianzarse a lo largo de la década, coincidiendo, no por casualidad, con la decadencia y práctica desaparición del nefasto Código Hays, el terror moderno acababa de hacer su violenta entrada en la historia del cine en general y en la de Hollywood en particular. Y a nadie pareció gustarle un carajo.

Estas cuatro películas, hoy consideradas clásicos de culto dentro y fuera del ámbito de los aficionados al género de horror, poseen una serie de llamativos elementos comunes que, además, marcan y remarcan sus diferencias y distancia respecto al Hollywood gótico de antaño. En todas ellas, el horror, que se inscribe en un marco contemporáneo y cotidiano, tiene un origen estrictamente natural, y si lo fantástico está totalmente ausente, lo científico es apenas una pátina en el caso de *Los ojos sin rostro*, siendo antes un horror clínico y quirúrgico que radiactivo o futurista. En todas ellas el subtexto fundamental es el sexo, el erotis-

mo desviado y la represión sexual como fuente del horror, a través de las psicologías perversas que genera y que escapan ferozmente al control de lo racional, sin obedecer tampoco a ningún tipo de instancia moral o metafísica superior, más bien todo lo contrario. En dos, *El fotógrafo del pánico* y *Psicosis*, el nuevo monstruo es terriblemente humano: el asesino psicópata en serie, un personaje preanunciado por algunos filmes visionarios (*M, el vampiro de Dusseldorf* / *M - Eine Stadt sucht einen Mörder*, 1931, de Lang; la citada *El hombre leopardo* de Tourneur...), pero que nunca antes había aparecido bajo el prisma monstruoso que ahora adopta y que con el tiempo le convertirá en mito moderno por excelencia del horror. Dos se basan en «casos reales»: *El esqueleto de la señora Morales* y *Psicosis* hunden sus raíces más allá del referente literario inmediato en la pura crónica negra, en personajes como Crippen y Ed Gein, que ocuparon las páginas de sucesos de los periódicos. Las cuatro retratan la familia y las relaciones familiares, cuanto más próximas peor, como caldo de cultivo del mal, la represión, el crimen, el incesto y la locura. Tres de ellas llevaron la expresión gráfica de lo que se podía y no se podía mostrar en pantalla todo lo lejos que el cine comercial de la época podía permitir... y más allá. *El fotógrafo del pánico* con su afilada cámara fálica asesina en primer plano y sus *snuff movies* infantiles *avant la lettre*; *Los ojos sin rostro* con su operación quirúrgica de cambio de cara rodada en largos planos fijos y en mudo detalle sin desviar un ápice el foco; y *Psicosis*, con sus tres *set pieces* criminales: la mítica muerte en la ducha de la supuesta protagonista, el apuñalamiento escaleras abajo del detective y el descubrimiento de la difunta Sra. Bates momificada, consiguieron revolver el estómago de una generación de críticos de cine y espectadores. Pese al éxito popular de *Psicosis*, las tres resultaron despreciadas y severamente condenadas por la crítica: *El fotógrafo del pánico* fue calificada como pornográfica, repulsiva, deprimente y nauseabunda, contribuyendo decisi-

vamente al final de la carrera de su director. *Los ojos sin rostro* constituyó a los ciegos ojos de la crítica francesa una traición de Franju a sus inicios como documentalista y una imitación sensacionalista del cine «expresionista» alemán, mientras, por su parte, la crítica inglesa la calificaba como «la película más enferma de la historia del cine»; y aunque *Psicosis* se convertía gracias al público en el filme más rentable de la carrera de Hitchcock, gran parte de la crítica lo rechazaba por violento, vulgar y truculento, y colegas como Jerry Lewis afirmaban que su director había ido demasiado lejos en su forma de mostrar la violencia. Por supuesto, todas ellas han sido posteriormente revisadas, vindicadas y reivindicadas como clásicos no sólo del cine de horror, sino de la historia del cine. Pero lo cierto es que son clásicos estrictamente modernos, que contribuyeron decisivamente a la evolución e incluso revolución del género, deslizándolo hacia el ámbito de un nuevo cine de horror que trasladaba el foco del miedo y del mal de lo exterior a lo interior, de lo fantástico o fantacientífico a lo real, de lo sobrenatural o demoníaco a lo humano y material, de los temores del alma inmortal a los del cuerpo perecedero y la mente enferma, proponiéndose mostrar en pantalla el máximo soportable —y a veces insoportable— de violencia física y sexual, retratando con detalle los procesos de degradación, degeneración y destrucción de la carne, la sinfonía de sangre, mutilación y dolor que acompaña al crimen, la tortura y el asesinato, así como el disfrute que todo ello despierta en el ojo del espectador a través de los actos del monstruo humano de ficción, tan culpable en la pantalla como cómplices complacientes somos todos en nuestras butacas del teatro. En 1960 el cine de terror se desgajó dolorosamente del tronco gótico tradicional, para transitar hacia la modernidad de un horror contemporáneo sin dios, sin sentido y sin moral.

Pero además y sobre todo, este cuarteto infernal, del que quizá la pieza menos conocida sea *El esqueleto de la Señora Morales*, se significaba también de forma especial

por su construcción —o reconstrucción— de un lenguaje cinematográfico del horror y para el horror. Los cuatro filmes contienen momentos cumbre que lo son estrictamente por la escritura cinematográfica de los mismos, y no por sus débitos argumentales o por sus personajes y diálogos. El entierro en primera persona de, precisamente, *El esqueleto de la Señora Morales*; la operación a cara descubierta de *Los ojos sin rostro*; el meticuloso montaje de la escena en la ducha de *Psicosis* y, finalmente, el suicidio en primer plano cámara en mano de *El fotógrafo del pánico*, donde se consume la metáfora del propio cinematógrafo como perverso instrumento de muerte y obsesión, son momentos pura y estrictamente cinematográficos, en los que el horror se eleva en alas del montaje, de los planos y ángulos escogidos, los tiempos y cortes, las luces y sombras de la fotografía y el uso de la banda sonora, para suscitar la emoción del espectador por medios netamente audiovisuales. Por supuesto, esto no quiere decir que no existiera un lenguaje propiamente cinematográfico en el cine de terror clásico, pero sólo ocasionalmente se alzaba —desde los gloriosos tiempos del mudo— con un protagonismo tal, haciendo alarde de su consistencia e independencia como vehículo privilegiado para provocar las emociones y sentimientos del espectador, despertando sus miedos, deseos, sueños y pesadillas más íntimos y secretos.

Desde ese seminal año de 1960 (que también vio clásicos menores como *El hotel del horror / The City of the Dead*, de John Llewellyn Moxey, *thriller* de satanismo británico que presenta sorprendentes concomitancias con *Psicosis*) hasta hoy, el devenir del terror moderno se vería marcado por una serie de hitos que, a pesar de sus muchas diferencias y de la reaparición a menudo de elementos góticos y sobrenaturales, poseen en común gran parte de los elementos, tanto estructurales como temáticos y estilísticos, que ya evidencian estas cuatro obras adelantadas a su tiempo, estos cuatro jinetes del apocalipsis que iban a reve-