



El Molino como espacio gótico del cine fantástico

Dr. Carlos A. Cuéllar Alejandro

Universitat de València

Resumen

La escenografía gótica en el cine fantástico y de terror admite una variedad mayor que la que se suele reconocer, y el molino ha sido, sin duda, una de sus variantes más sugerentes. El presente estudio parte de la hipótesis de que, desde el punto de vista simbólico, el molino constituye un híbrido: por su morfología se asimila al simbolismo de la torre, pero la naturaleza y los movimientos de las aspas y de la rueda añaden la simbología del círculo y la de la propia rueda, tanto la de la Vida como la de la Fortuna.

Películas como *Vampyr* (Carl Theodor Dreyer, 1931), *La novia de Frankenstein* (*Bride of Frankenstein*, James Whale, 1935), *El molino de las mujeres de piedra* (*Il mulino delle donne di pietra*, Giorgio Ferroni, 1960) o *Sleepy Hollow* (*Sleepy Hollow*, Tim Burton, 1999) demuestran que el molino es un tipo arquitectónico tan digno como cualquier otro para configurar un espacio fantástico.

“¡Válame Dios! --dijo Sancho--. ¿No le dije yo a vuestra merced que mirase bien lo que hacía, que no eran sino molinos de viento, y no lo podía ignorar sino quien llevase otros tales en la cabeza?”

De esta manera, el fiel y pragmático escudero razona frente a la agresiva reacción de su señor, que le ha llevado a atacar un molino tomándolo por un gigante. El famoso pasaje forma parte del capítulo VIII de *El ingenioso hidalgo Don Quijote de la Mancha* (1605) escrito por Miguel de Cervantes, posiblemente el referente literario más célebre en el que el molino sirve de estímulo a la fantasía. Ciertamente es que esta novela ni pertenece al género fantástico ni presenta a los molinos de viento como espacio de terror gótico; sin embargo, ofrece un vínculo con el tema que voy a tratar, pues es la creatividad subjetiva (la percepción paranoide

de Don Quijote, la recreación consciente de los cineastas, la expectativa gozosa del público) la responsable de que una construcción arquitectónica (un molino) provoque en la psique del receptor la evocación de sus terrores más profundos (un grotesco gigantismo en el caso del valeroso hidalgo; los fenómenos asociados al “horror gótico” en el caso de los molinos de las películas que voy a comentar) representando simbólicamente a los agentes estimuladores del miedo en el ser humano.

El cementerio, el monasterio en ruinas, la vieja mansión o el castillo medieval suelen ser los espacios góticos por excelencia del cine y la literatura. En principio, y en su función más práctica, el molino configura un espacio arquitectónico cuyo interior cobija un mecanismo que tiene por objetivo transformar la energía natural (eólica o hídrica) para moler el grano de los cereales y participar en uno de los eslabones básicos en la cadena de preparación de alimentos. Pero como voy a demostrar, el molino es un tipo arquitectónico tan digno como cualquier otro para configurar un espacio fantástico.

Los diccionarios de símbolos tienden a ignorarlo, pero si descomponemos este edificio utilitario en sus formas básicas, seremos capaces de desenredar la madeja de su contenido simbólico. La clave reside en la evidencia de que el molino constituye un híbrido: su morfología se asimila a la de la torre, pero la naturaleza y los movimientos de las aspas y de la rueda añaden la simbología del círculo y la de la propia rueda, tanto la de la Vida como la de la Fortuna.

Con respecto al primer elemento, la torre se interpreta con frecuencia a modo de “axis mundi” con el “significado de escala entre la tierra y el cielo, por simple aplicación del simbolismo del nivel para el cual altura material equivale a elevación espiritual”¹.

Sin embargo, su solidez ascendente puede cobrar un sentido aciago: “La construcción de una torre evoca inmediatamente Babel, la puerta del cielo, cuyo fin es restablecer mediante un artificio el eje primordial roto y elevarse por él hasta la estancia de los dioses”².

En referencia al segundo elemento: “La rueda posee la perfección sugerida por el círculo, pero con cierta valencia de imperfección, pues se refiere al mundo del devenir, de la creación continua y, por tanto, de la contingencia y de lo precedido”³. Y es que la alternancia de lo positivo y de lo negativo parece inherente a la dinámica del artefacto, lo que fue reconocido ya desde tiempos antiguos: “Los filósofos nos hablan de

1. CIRLOT, Juan Eduardo, *Diccionario de símbolos*, Barcelona, Editorial Labor, S. A., 1988, p. 446.

2. CHEVALIER, Jean y GHEERBRANT, Alain, *Diccionario de símbolos*, Barcelona, Herder Editorial, S.L., 2007, p. 1005.

3. Idem, p. 895.

una mujer unida a una rueda que gira perpetuamente, y nos dicen que su cabeza tanto se eleva como se baja. ¿Qué es esta rueda? Es la gloria del mundo en un movimiento eterno. La mujer unida a la rueda es la Fortuna: su cabeza se eleva y baja alternativamente, porque aquellos que por su poder y su riqueza han sido elevados son frecuentemente precipitados en la pobreza y en la miseria”⁴.

Como vemos, ambos símbolos se caracterizan por su posible ambivalencia, hecho del que se ha aprovechado el cine “Gótico”, cuestión que desarrollaré a continuación siguiendo un orden cronológico.

Vampyr (Carl Theodor Dreyer, 1931) es, sin duda, la más atípica, original y fascinante adaptación que el cine ha hecho de *Carmilla*, escrita en 1872 por J. Sheridan Le Fanu. Uno de los mejores relatos de vampiros se traduce en una de las mejores películas del género. La cuidada fotografía de Rudolph Mathé juega con todo tipo de registros, desde el clásico a los vanguardistas, para envolver a los personajes en una atmósfera onírica “ad hoc” en un argumento donde las fronteras entre la fantasía y la realidad, el sueño y la vigilia, están totalmente difuminadas. Esta es una película heterodoxa y, como tal, el protagonista arquitectónico del terror gótico no va a ser una mansión o un castillo, sino una fábrica de harina que funciona gracias a un molino de agua y que sirve de guarida a los malvados antagonistas. El director artístico Hermann Warm, famoso por su participación en *El gabinete del Dr. Caligari* (*Das Kabinett des Dr. Caligari*, Robert Wiene, 1919), confiere al molino un aspecto especial que lo diferencia del resto de moradas aparecidas en la película. Frente a la sensación claustrofóbica de la posada o del castillo saturados de mobiliario, el interior del molino revela su carácter macizo y sobrio. Las blancas paredes sirven de pantalla donde se proyectan las sombras de las entidades espectrales que lo pueblan. Músicos y bailarines fantasmales rememoran las actividades de las que gozaron en vida hasta que la anciana vampiro ordena silencio.

Pensando en la hibridación simbólica que he propuesto antes, en este molino no impera tanto el simbolismo de la torre como el de la rueda: desde las ruedas de carro que cuelgan de su estructura o que se apoyan en sus paredes, hasta las ruedas colgantes que giran hasta que la mujer vampiro las detiene, pasando por las gruesas ruedas del perfecto engranaje que forma el mecanismo interno del molino. Al final del relato, el fiel sirviente que acaba con la vampiro, aniquila también al médico corrupto que le ha servido como pérfido ayudante. Es el sirviente quien pone en marcha el mecanismo del molino y consigue que el galeno muera asfixiado por el grano molido que le cubre en la estancia en que se ha quedado encerrado. Eliminado el médico, las ruedas detienen su giro, indicando con ello la muerte del único ser vivo que formaba parte

4. HONORIO DE AUTUN, *Speculum Ecclesiae*, citado en SEBASTIÁN LÓPEZ, Santiago, *Iconografía medieval*, Donostia, Eusko Kultur Eragintza Etor, S. A., 1988, p. 260.

de las fuerzas malignas. Como ya he señalado, el movimiento de la rueda no es solo signo de vida; también lo es del cambio de la fortuna y del castigo que el destino reservaba a la vampiro y sus secuaces.

El efecto de extrañamiento constante que provocan la imagen y el sonido es paralelo al carácter experimental con el que Dreyer abordó una historia tan conocida, hasta el punto de hacerla casi irreconocible. Pero esto, lejos de ser un defecto, se erige en una de sus máximas virtudes. El austero realismo de las localizaciones naturales (matizado por la iluminación, la fotografía, el "atrezzo" y la perspectiva poética de Dreyer) configuran un espacio perfecto para la manifestación de lo sobrenatural. Quizás sea este el primer filme importante en el que el molino actúa como espacio del terror gótico.

El mismo año en el que Dreyer dirigió su película, el británico James Whale filmó en los Estados Unidos *Frankenstein*, película que destacó no solo por su truculencia en la adaptación de la novela *Frankenstein o el moderno Prometeo* (1918) de Mary W. Shelley; también lo hizo por generar un nuevo astro del cine de terror: Boris Karloff, actor británico sensible e inteligente cuya interpretación fue capaz de trascender el aparatoso e inquietante maquillaje con el que Jack Pierce cubrió a su personaje.

Pensado inicialmente para alojar en su interior el laboratorio del doctor Frankenstein y, por consiguiente, la célebre secuencia de la resurrección científica de su criatura, el molino fue finalmente sustituido por una torre, y limitó su presencia a la penúltima secuencia de la película. En compensación, sirvió de sugerente marco arquitectónico al clímax final del relato: perseguido por el enfurecido populacho, el monstruo (un magistral Karloff) rapta a su creador (Colin Clive) y se lo lleva a un viejo molino en el que busca refugio. La productora Universal construyó a escala natural la estructura inferior, a la que se le unió, gracias a la magia de los efectos especiales, la parte superior, en realidad una maqueta en miniatura. Pero el refugio se torna campo de batalla cuando Frankenstein recupera la conciencia y se enfrenta encarnizadamente al monstruo. El cuerpo del doctor es lanzado contra las aspas del molino y cae al suelo, pero la victoria de la desdichada criatura es solo aparente, pues sus perseguidores prenden fuego al edificio que, junto a su efímero ocupante, cae pasto de las llamas.

Si asimilamos el simbolismo de la torre para explicar este molino, cabe destacar una curiosa coincidencia con el arcano número XVI del Tarot, denominado precisamente "La torre". En el naípe un rayo cae sobre una torre a la que destruye, coincidiendo en este sentido con el simbolismo de la torre de Babel, pues ambas configuran una "sutil parábola sobre el orgullo, por la desmesura que supone la tentativa de imitar al Gran Arquitecto"⁵. Y el orgullo es atributo de la ciencia positivista encarnada

5. COUSTÉ, Alberto, *El Tarot o la Máquina de imaginar*, Barcelona, Bruguera, p. 183.

por Frankenstein; al fin y al cabo "de la Torre se dice que es la concepción materialista del universo, y en el rayo se ve la destrucción que se abate sobre una vida basada en principios puramente materialistas"⁶. Lógico resulta, a tenor de estas interpretaciones, que el orgullo desmedido de un científico que juega a ser Dios desafiando las leyes naturales sea castigado en una torre con aspas consumida por el fuego. Por otro lado, el hecho de que los molinos sean pasto de las llamas en la mayor parte de las películas de terror, permite su vinculación, por el simbolismo de la rueda, con las "ruedas de fuego" de las festividades populares que marcan el cambio estacional en los solsticios. Si estas anuncian el fin de una estación y el inicio de la siguiente, el molino en llamas marca el fin trágico de una historia y el inicio feliz de la siguiente. Y si la secuencia del incendio y la destrucción del molino prioriza el significado simbólico de la torre frente al de la rueda, la caída del edificio fálico simboliza a su vez la castración de la ambición masculina que desafiaba al sumo poder patriarcal: el del dios judeocristiano. Con ello, Whale ofrece una metáfora que consiguió su más terrible "puesta en escena" el día que los noticiarios de todo el mundo ofrecieron la destrucción de las Torres Gemelas en la ciudad de Nueva York el 11 de septiembre de 2001, configurando una temible versión posmoderna de la iconografía divulgada a lo largo de la historia por el Tarot y por el emblema nº 35 de Otto Vaenius.

El éxito de la película generó una secuela tan prestigiosa como la original: *La novia de Frankenstein* (*Bride of Frankenstein*, James Whale, 1935). Tras un atípico prólogo en el que la mismísima Mary Shelley (Elsa Lanchester) habla de su obra a Lord Byron y a Percy Shelley, el filme continúa con un plano general que muestra el molino en llamas derrumbándose. Reducido a escombros, su carácter gótico se intensifica en este caso por su naturaleza subterránea. Sus ruinas nos conducen al interior de sus cimientos inundados de agua, suerte de líquido amniótico de donde renace el monstruo. De hecho, lo que queda del molino adopta una función uterina equivalente a la del ataúd que, en la película anterior, alberga el cuerpo que Frankenstein y su ayudante roban del cementerio tras sacarlo de la "madre tierra". La coherencia de las películas es lógica teniendo en cuenta que el equipo responsable de ambas es prácticamente el mismo.

A veces no se necesita relato, basta con una buena recreación de la atmósfera para que el efecto "gótico" invada la percepción del público cinematográfico. *El viejo molino* (*The Old Mill*, Walt Disney, 1937) es un cortometraje cuya extraordinaria calidad técnica y estética le hicieron merecedor del Óscar al mejor corto de animación. Esta pequeña joya pertenece a la serie de las "Silly Symphonies", cuyo objetivo inicial era promocionar la cultura musical en el público infantil, pero la edad de

6. POLLACK, Rachel, *Los setenta y ocho grados de sabiduría del Tarot. Arcanos Mayores*, Barcelona, Ediciones Urano, S. A., 1987, p. 161.

los espectadores nunca fue obstáculo para que Disney hiciera uso de la panoplia propia del Fantástico.

Muchas son las cualidades del filme. El amor por el detalle y un cuidado diseño ganan efectismo gracias al uso de la cámara multiplano, dispositivo que Disney usó por vez primera en esta película y que proporciona la oportunidad de jugar con la profundidad de campo, añadiendo así realismo y nuevos matices inexistentes hasta ese momento en la técnica de los dibujos animados. Con ello Disney demostraba, una vez más, estar en la vanguardia del cine de animación.

La película se presenta como si fuera un documental sobre un molino en ruinas y sus pequeños habitantes. Desafiando las normas del cine clásico, Disney denuncia la presencia del dispositivo fílmico cuando hace que los animalitos miren directamente a una cámara desencadenada que se mueve libremente por el espacio exterior e interior de un edificio que comparte su protagonismo con sus inquilinos, pues toda una fauna se cobija en este espacio gótico. Con ello Disney nos presenta la muerte como receptáculo de la vida: ratones que iluminan sus ojos en la oscuridad, palomas, pajaritos, murciélagos, un búho y arañas que apenas vemos pero de cuya presencia sabemos por la multitud de telas que han tejido y que adornan con sus macabras guirnalda el edificio muerto. Y, como en las mejores películas de terror, el cadáver cobra vida: el viento anima sus aspas, la noche y la tormenta enfatizan la atmósfera gótica y, al final, un rayo devuelve el molino al Más Allá. Cesa la tormenta y el apacible sonido de la lluvia da paso al amanecer. La paz regresa al viejo molino, que ha quedado en un estado todavía más ruinoso debido al rayo que le ha caído. Disney usa todo un repertorio de elementos góticos sin construir por ello un filme de terror, pero sin prescindir tampoco de la naturaleza siniestra de dichos elementos.

Los años pasan, pero ciertos lugares perviven como tópicos del cine de terror. La productora británica Hammer Films nos regaló una de sus mejores películas cuando encargó a su gran especialista Terence Fisher la dirección, en 1960, de *Las novias de Drácula* (*The Brides of Dracula*). Muchos consideraron tramposo el título de un filme en el que no aparecía el citado personaje. En realidad, el título desplaza el protagonismo a las amantes víctimas del vampirismo entendido como religión establecida por un ya desaparecido Drácula. Poco importa la ausencia del ilustre depredador; el magnífico guión de Jimmy Sangster, Peter Bryan, Edward Percy y Anthony Hinds ofrece una historia fascinante en la que el vampirismo aparece como un culto pagano enemigo del cristianismo, y lo es fundamentalmente por su naturaleza matriarcal. La baronesa Meinster (Martita Hunt) aparece como una versión femenina del conde Drácula, quizás para confundir a la audiencia con una falsa pista. Su poderoso y siniestro porte viene marcado por un rostro anguloso cubierto de piel extremadamente pálida y un vestuario negro con capa de forro rojo. Nuevos guiños al personaje de Drácula aparecen en el comportamiento de la baronesa cuando se niega a consumir ali-

mentos mientras su invitada, una profesora de francés, degusta la cena que le han servido. Pero el castillo esconde un secreto: su hijo, el barón Meinster, vampiro rubio y seductor que vive encadenado por imposición materna. El personaje consigue "emanciparse" de su progenitora y la vampiriza incestuosamente para ejercer su poder patriarcal sobre las mujeres que configuran su futuro harén. Pero si la madre acaba sucumbiendo ante el poder del hijo, no por ello desaparece la presencia matriarcal. No solo la mayor parte de vampiros del filme son de sexo femenino, sino que en una de sus mejores secuencias se muestra el nacimiento de una de esas mujeres vampiro desde el seno de su Madre Tierra. La diabólica criada de la familia Meinster (Freda Jackson) ejerce de comadrona que anima a la no muerta a salir por sus propios medios del útero simbólico que conforma su ataúd enterrado en el cementerio. Las virtudes del filme son numerosas: desde la iluminación y los decorados hasta la carismática actuación del inolvidable e insustituible Peter Cushing, confirmando de nuevo que este actor ha sido el mejor Van Helsing de la historia del cine gracias a la sensibilidad con la que aborda el personaje y al perfecto e inteligente control de cada uno de sus gestos y de sus movimientos.

En este filme, el molino como espacio en el que se manifiesta lo sobrenatural sufre la competencia feroz de otros lugares que rivalizan en protagonismo: el castillo, el cementerio y el establo anexo a la residencia de señoritas. Sin embargo, y aunque su presencia solo ocupa un octavo del metraje del filme, es el molino el que acaba erigiéndose como dominante. Aunque es citado por los personajes con anterioridad, su aparición física no tiene lugar hasta el minuto 71, y se mantiene durante los diez últimos minutos del filme. Su función es la de constituir un refugio para los vampiros, pero al final invierte su naturaleza y se convierte en causa directa de su destrucción.

El responsable del diseño y la construcción de los decorados fue Bernard Robinson, habitual en el equipo de filmación de Terence Fisher. La productora utilizó dos estudios diferentes para montar los decorados que simulan el molino. En uno de ellos se construyó una maqueta del molino completo, que servirá para el plano general en el que se encuadra el molino en llamas al final de la película. Allí también se construyó, a escala natural, la parte superior, necesaria para los planos en los que Van Helsing y la institutriz huyen del incendio. En otro estudio se reconstruyó el exterior de la planta baja del molino y su interior, elaborado con especial mimo y detallismo. Las herramientas equipan perfectamente al edificio para cumplir con sus funciones; sin embargo, la presencia abundante de telarañas indica que hace ya mucho tiempo que el molino dejó de usarse, lo que explica el hecho de que los vampiros lo hayan elegido como vivienda. Si el "atrezzo" y la lógica espacial aportan verosimilitud, la iluminación, en cambio, genera un efecto de extrañamiento fantástico puramente moderno. Jack Asher, director de fotografía del filme, contrasta el cromatismo neutro típico del cine moderno con espacios concretos dominados por un cromatismo saturado: el rojo chillón del brasero, cercano a

la cámara, y el verde intenso que ilumina una estancia al fondo. Usando luces con filtros de color, Jack Asher dirige así la mirada del espectador y potencia la profundidad de campo.

Resulta interesante comprobar la lógica interna del filme en la relación que se establece entre espacio y valores morales. Si la arquitectura “gótica”, tal y como la entiende la literatura y el cine fantástico, sirve para crear una atmósfera siniestra en la que se manifiestan y encuentran cobijo la maldad y lo sobrenatural, esa misma arquitectura cambia de función y de significado si es la bondad la que domina en los personajes que la habitan. El momento en que el molino pierde su personalidad gótica llega cuando Van Helsing mortifica el cuerpo para elevar su alma. Me refiero al instante en el que, tras haber sido atacado por el barón Meinster, Van Helsing cauteriza la herida del mordisco con un hierro candente y se desinfecta con agua bendita. Una poderosa sexualidad subyace en dicho acto, pues si la homosexualidad se esconde tras el ataque del vampiro, el masoquismo parece dominar el sacrificio físico del doctor. En todo caso, el fuego y el agua bendita purifican a Van Helsing y le libran del proceso de vampirización. De este modo, un personaje contaminado recupera su virtud y, con ello, la impone sobre la atmósfera malsana. A partir de ese momento, el molino deja de ser el cobijo del culto vampírico para transformarse en su agente destructor. En el enfrentamiento final, un torpe barón Meinster prende fuego al interior al tirar el brasero al suelo. Cuando el vampiro intenta huir del incendio saliendo al exterior, es eliminado por el poder sacro de la cruz que forma la sombra proyectada de las aspas del molino. Si la potente luna es la fuente lumínica, Van Helsing es quien, colgándose y haciendo contrapeso con su ágil cuerpo, consigue que las aspas formen una cruz vertical. El giro de las aspas, la rueda en movimiento, decretan la fatal fortuna del vampiro. El fuego purificador que consume a la “torre” hace otro tanto con las dos mujeres vampiro que estaban en su interior. El destino habitual de estos molinos nos remite, una vez más, a la iconografía del Tarot: “El naipe hace referencia (...) a la destrucción de situaciones largamente establecidas (...); las explosiones están despejando alguna situación que ha llegado a provocar presiones intolerables y pueden señalar el camino a nuevos comienzos”⁷.

“El mensaje de esta carta es el de un gran alivio espiritual. (...) La entidad fulgurante que surge de la torre o penetra en ella, llamada, pájaro de fuego o relámpago, está unida a la corona almenada: no hay destrucción, sino transformación del poder material en fulguración espiritual”⁸.

Antes de que apareciese el “Giallo”, el cine de terror italiano llevaba años destacando gracias a su filmografía “gótica”, de la que *El molino de*

7. Idem, p. 166.

8. COSTA, Marianne y JODOROWSKY, Alejandro, *La vía del Tarot*, Barcelona, Ediciones Siruela, S. A., 2009, pp. 247, 248 y 249.

las mujeres de piedra (*Il mulino delle donne di pietra*, Giorgio Ferroni, 1960) constituye una digna muestra que utiliza el molino como atributo de la identidad nacional: la historia se ubica en una Holanda que no es solo la tierra de los tulipanes. Pero de tópico folclórico, el molino pasa enseñada a convertirse en vivienda de los protagonistas y, a continuación, en espacio de terror gótico en toda regla.

Desde el punto de vista argumental, esta película es una inteligente mixtura de éxitos precedentes como *Los crímenes del museo de cera* (*House of Wax*, André de Toth, 1953), *Los vampiros* (*I Vampiri*, Riccardo Freda, 1957) y *Los ojos sin rostro* (*Les yeux sans visage*, Georges Franju, 1960). En lo referente a la estética, Ferroni toma préstamos del expresionismo alemán por el tipo de fotografía empleada, aunque en este caso el tradicional blanco y negro sea sustituido por un moderno cromatismo. La interpretación del reparto, la dirección artística y la banda sonora musical son exponentes del buen hacer del cine gótico italiano de la época. En suma, sobre un terreno bien abonado crece un filme estimable cuya originalidad radica en una sabia combinación de modelos preexistentes.

El molino, en este filme, posee una idiosincrasia especial al cobijar en su interior, por una parte, un sótano donde el “Mad Doctor” (encarnado por Wolfgang Preiss) ha establecido su laboratorio; por otra, un carillón gigante que pone en movimiento una serie de figuras de cera. Categorías estéticas como lo Grotesco, lo Gótico y lo Siniestro avanzan juntas cada vez que se pone en marcha el mecanismo de relojería, y el macabro desfile circular coreografía la música que lo acompaña. El gigantesco autómeta se convierte en el doble siniestro de lo que en su día gozó de juvenil vida: las figuras del carillón enmascaran en su interior los cadáveres de las infortunadas que el médico asesinó para alimentar con su sangre a su moribunda hija. Afortunadamente, la dirección artística contribuye a la unidad y coherencia de una película que alberga tal variedad de temas. La ciencia-ficción y el vampirismo se integran sin problemas gracias al decorado gótico del que el molino se erige como emblema.

Otra variante especialmente folclórica es la que nos ofrece *Leptirica* (Dorde Kadjevic, 1973), telefilme yugoslavo que adapta el relato *Después de noventa años*, escrito en 1880 por Milovan Glisic, quien, a su vez, se inspiró en la leyenda serbia del vampiro Sava Savanovic. La tradición afirma que el molino de agua, alimentado por el río Rogacica y situado en la ciudad de Zaroze (municipalidad de Bajina Basta), está habitado por un vampiro que, a modo de “genius loci” protege el lugar y se alimenta de quienes allí pernoctan. Esta interesante producción combina el entrañable encanto narrativo de los cuentos de hadas con la fuerza de algunas escenas que compensan la carestía de medios con la que se ha filmado.

Con la distancia que otorga el tiempo y dada la evolución posterior de su director, queda claro que *Sleepy Hollow* (Tim Burton, 1999) se erige entre sus películas más logradas. Partiendo de una de las obras pione-

ras de la literatura fantástica norteamericana, Burton amplía el texto de Washington Irving y se impregna de la estética del cine de terror moderno (la Hammer, Roger Corman, Mario Bava) para pasarlo por el filtro de su personal mirada y construir un vehículo perfecto que permita el goce infantil de lo sobrenatural.

El filme crea en un espacio sugerente para recrear una atmósfera terrorífica en la que muchos son los elementos góticos: desde el puente cubierto de madera hasta la casa en ruinas, pasando por el tenebroso bosque que rodea al árbol de los muertos, verdadero portal infernal que alberga lo más oscuro de la psique de un pueblo, materializada con humorística literalidad por las cabezas cercenadas por el jinete Hessiano. Pero a estos espacios góticos se añade, por supuesto, un molino. Coherente con el resto de decorados y construcciones, el de *Sleepy Hollow* fue diseñado por Rick Heindrichs siguiendo un estilo calificado como “expresionismo colonial”⁹. Exagerando las proporciones, distorsiona la perspectiva en un molino que enfatiza con su forma, función y presencia el espíritu de la película. Es la “sala de operaciones” de la bruja malvada, donde Lady Van Tassel (Miranda Richardson) invoca al jinete sin cabeza (Christopher Walken) para utilizarlo como mercenario. Allí es donde la bruja desvela todos los misterios al confesarse con prepotencia ante su hijastra (Christina Ricci) y donde tiene lugar el principio del fin para las fuerzas del mal, pues el molino se prende fuego (como de costumbre) durante el enfrentamiento entre el jinete y Ichabod Crane (un inspirado Johnny Depp que demuestra ser un aventajado discípulo de Charles Chaplin) y acaba estallando. Sin embargo, la destrucción purificadora del espacio del mal no implica la de sus habitantes, y la resolución del relato se hace esperar tras dos secuencias de trepidante acción. En lugar de constituir el clímax del filme, aquí la destrucción del molino es el atractivo preámbulo del enfrentamiento final. Volviendo a la torre del Tarot: “Su forma circular y su manivela nos indican (...) el final de un ciclo y la espera de la fuerza que pondrá en movimiento el ciclo siguiente. (...) La Rueda de Fortuna está claramente orientada hacia el cierre del pasado y la espera del futuro”¹⁰.

A diferencia de otros edificios en el filme, el molino se construyó a tamaño natural pero de forma seccionada, y solo el montaje y los planos generales construidos infográficamente proporcionan la sensación de su unidad. El trabajo de Heindrichs al respecto es propiamente posmoderno al fusionar en un eficaz híbrido los molinos de la Universal con el de la Hammer. “Para mí el molino es un lugar que simboliza nuestra mente”¹¹,

9. Citado en SÁNCHEZ-NAVARRO, Jordi, *Tim Burton. Cuentos en sombras*, Glénat, 2000, p. 39.

10. COSTA, Marianne y JODOROWSKY, Alejandro, Op. cit., p. 207.

11. En la entrevista contenida en el “Making-off” del film, incluido en los “Extras” de su edición en DVD.

declaró Tim Burton, uniendo así la estética del terror gótico con la del expresionismo cinematográfico.

Significativa del triste estado actual del género es *Van Helsing* (Stephen Sommers, 2004), decepcionante pastiche que pretende homenajear al cine de terror de la productora Universal partiendo de una decisión poco afortunada: en lugar de tomar como referente los filmes de la etapa dorada de la Universal (los de la década de los años 30), prefiere inspirarse en aquellos que se produjeron en su etapa de decadencia (los de los años 40). Por desgracia ni siquiera consigue el encanto de aquellos y se limita a reproducir la política del “cross-over” que tanto les caracterizó. La secuencia inicial de la película transcurre en el castillo del Dr. Frankenstein cuando va a ser atacado por los aldeanos. Inconsciente, el creador es llevado por su criatura al molino cercano, que acaba prendido como una antorcha mientras se derrumba ante Drácula y sus novias, testigos de la catástrofe. Feísmo estético, hipérbole de la composición e histrionismo interpretativo que alcanzan la más pura histeria en el caso del actor que encarna a Drácula. Por desgracia, el molino pierde aquí toda su trascendencia simbólica para convertirse en mero decorado gótico, pero no se trata aquí del “gótico” de calidad, el que sirve para crear una atmósfera terrorífica, sino del “gótico” superficial, sensacionalista, aparente y gratuito, calificativos todos ellos que podrían aplicarse sin dificultad a muchas de las películas de género fantástico de los últimos diez años.

Por no finalizar esta panorámica dejando mal sabor de boca, prescindiré de la línea cronológica que hasta ahora he seguido para destacar tres homenajes al planteamiento original de James Whale. Ambos casos tienen en común el hecho de parodiar *Frankenstein* y *La novia de Frankenstein*, pero desde el respeto y haciendo gala del mismo en el proceso de producción. Me refiero al largometraje *El jovencito Frankenstein* (*Young Frankenstein*, Mel Brooks, 1974) y al cortometraje *Frankenweenie* (Tim Burton, 1984) y su “remake” del 2012 en formato de largometraje. La fidelidad mimética de los decorados que el primero muestra con respecto a sus referentes contrasta con la visión caricaturesca que ofrecen los otros, pero en todos los casos la dirección artística mantiene el espíritu gótico del molino. La parodia de un género implica, inevitablemente, la convivencia de características de la comedia con las del género parodiado y, en este sentido, tanto Mel Brooks como Tim Burton consiguieron dignos ejemplos de mixtura genérica en la que el sentido del humor no empañaba el espíritu fantástico de la historia ni el tono gótico del relato.

Las películas mencionadas en este artículo demuestran que la escenografía gótica en el cine fantástico y de terror admite una variedad mayor que la que se suele reconocer. Y el molino ha sido, sin duda, una de sus variantes más sugerentes.

