

DE INSECTOS Y OTROS DEMONIOS: BREVES APUNTES SOBRE LAS OBSESIONES DE GUILLERMO DEL TORO

Héctor D. Fernández L'Hoeste
Georgia State University
USA

En *La eficacia del cine mexicano* (1994), Jorge Ayala Blanco le recrimina a Guillermo Del Toro el acto de “vampirizar películas de vampiros sin siquiera un discreto encanto de color local”. Para el crítico, la mayor falta de *Cronos* (1992), el primer largometraje de Del Toro, radica en su desbocado afán de imitar, un afán que yo, en términos más prosaicos, justificaría a partir de su manía de involucrar toda suerte de convenciones cinematográficas. En un artículo reciente, Raúl Rodríguez-Hernández y Claudia Schaefer hacen una lectura benjaminiana de este primer filme de Guillermo Del Toro (Rodríguez-Hernández y Schaefer, 1999:85-108). Para ellos, la cinta representa, ante todo, un ejemplo magistral del gótico mexicano y forma parte de una larga tradición mexicana de cine de vampiros, empezando por *El fantasma del convento* (1934), *El vampiro* (1957) y *El ataúd del vampiro* (1959). Sus planteamientos, difícil dejar de notarlo, contrastan con la opinión de Ayala Blanco. Según Rodríguez-Hernández y Schaefer, la película, si algo enfatiza, es precisamente una forma de la mexicanidad. La diferencia de juicios -en especial, su marcada incompatibilidad- es sustancial. El tamaño de la discrepancia llama la atención, sobre todo tratándose, como es evidente, de criterios emitidos en torno a la apreciación de idéntica materia cinematográfica, de una producción directamente relacionada a una formulación identitaria mexicana.

La respuesta, me aventuro a insinuar, no radica únicamente en una diferencia de opiniones o en un entendimiento particular de la mexicanidad. Bien lo afirman Rodríguez-Hernández y Schaefer, a la hora de ubicarlo, el

cine de Guillermo Del Toro plantea un reto taxonómico formidable. Debido a su amalgama de convenciones, se manifiesta como arte desconcertante, inclasificable o por lo menos, como material igualmente criticable según perspectivas muy disímiles. A raíz de su seguimiento de un cúmulo de fórmulas cinematográficas, característica obligatoria del cine según Del Toro, se dificulta un análisis unilateral y el consecuente encasillamiento crítico.

El siguiente artículo quizás ofrezca alguna luz a este respecto. Su propósito es esclarecer cómo, mediante un quehacer cinematográfico afinado en el género del terror, Guillermo Del Toro se aprovecha del medio con el fin de problematizar su personal entendimiento de la modernidad. A Del Toro, parecen sugerir sus películas, le interesa mofarse de quienes, regidos por dictámenes contrarios a la razón, reniegan de ella, y, de manera simultánea, fustigar el arribismo exacerbado de quienes, afanados por alcanzarla, adoptan los logros de la ciencia de manera acrítica. La práctica cinematográfica de Del Toro, por lo menos en lo que compete a sus largometrajes, se reduce a una serie de constantes. Dichas expresiones abarcan las tramas de sus dos películas y se refieren a las fuentes temáticas a las que el joven director acude, de una u otra manera, para conferir un orden a sus historias. El cine de Del Toro se fundamenta en torno a cuatro delineamientos concretos, de los cuales, sus dos obras son apenas permutaciones: en primer lugar, su obsesión por los insectos, a quienes aprovecha diestramente como fuente de terror; segundo, la mitología del catolicismo, que nutre sus guiones de neurosis y de culpa; tercero, la recurrente relación afectiva en torno a una figura infantil, emulando los torpes avances de Frankenstein cual arquetipo del cine de terror; y, finalmente, un aprovechamiento de lo urbano como enclave ideal para toda serie de despropósitos, valiéndose de los acompañantes beneficios en materia escenográfica.

La primera de estas constantes, la más evidente, es su obsesión por los insectos. Son sus protagonistas predilectos porque, en gran parte, son sinónimos de terror y desagrado. Para Del Toro, la omnipresencia de los animalitos es sintomática de la fragilidad de la civilización. El ser humano -en especial, el ser moderno- puede jactarse de haber domado la naturaleza, de haber construido grandes obras y de haber neutralizado, mediante su fe en la tecnología, las grandes plagas. Sin embargo, los insectos son los acompañantes ineludibles de todo gran proyecto de modernidad. En cualquier gran urbe, trátase de México o Nueva York (como en los flimes del director mexicano), su presencia

es un asomo inmediato a la vida en su expresión más simple, reducida al más ínfimo denominador: el instinto de supervivencia. En otras palabras, en toda jungla de concreto, pese a la erradicación de presencias animales de mayor proporción, dicha especie representa un nexo indeleble con el orden primitivo de las cosas, previo y posterior al afianzamiento de la mano humana. De hecho, los insectos combinan, de la manera más mecánica posible, el vigor reproductor y la tenacidad demográfica. Nos recuerdan constantemente la fragilidad de una modernidad fundamentada en una noción de progreso, en una comprensión particular de nuestra relación con el tiempo. (Nos recuerdan, al fin y al cabo, la longevidad de su especie, superior a la radiactividad, asegurando su supervivencia tras nuestra desaparición.)

En el cine de Del Toro, el insecto funge de recordatorio de lo impredecible, de aquello que escapa al control -el ojo atento- de la humanidad. De ahí que sea el agente ideal para contrarrestar cualquier designio civilizador. En su primera película, el insecto encarna un fenómeno inexplicable, incomprensible según los postulados racionalistas de la ciencia. La eternidad, esquiva e intangible, no ha sido posible mediante los desarrollos científicos. Sin embargo, el dispositivo Cronos, mezcla de superstición y esoterismo medieval, confiere lo imposible: quien lo utilice, tiene garantizada la vida eterna; eso sí, a cambio de un desagradable efecto secundario (la sed de sangre). La contradicción latente es la siguiente: si lo ansiado es la eternidad, y la eternidad contiene, en sí, la anulación del tiempo, y por ende, de una fe en el progreso, en el desarrollo cronológico de las cosas, ¿cómo es posible conciliar la vida eterna con el entendimiento de la modernidad? Para Del Toro, la solución al acertijo reside en invertir el paradigma: frente a la eternidad, la modernidad no se convierte en una entelequia progresista, sino en un deterioro acelerado. Se canjea la connotación triunfante del desarrollo infraestructural por la de una decadencia prolongada; la modernidad se convierte en el eterno apuro, no por cómo mejorar las cosas, sino por cómo impedir la marcha inexorable de la obsolescencia, del degradamiento de las cosas. En la segunda cinta, los insectos, que representan la prueba misma del carácter apresurado de nuestras decisiones, propinan una nueva lección de humildad a la raza humana. Su figuración como germen y antídoto de una peste que arrasa con la población infantil de la metrópoli es únicamente posible gracias a su extraordinaria capacidad de adaptación. El aceleramiento de su metabolismo les faculta a retar, en cuestión de años, un orden que el ser humano se ha tomado siglos en

implementar. Su disciplina enfermiza, explicada por la científica protagonista en una especie de macabra síntesis pedagógica, les permitiría apoderarse, con el paso del tiempo, no sólo de las entrañas de la urbe, sino de todo el planeta, relegándonos al papel de presas alimenticias.

En cuanto al catolicismo, las alusiones son infinitas. Se supone que Del Toro concibió la trama de su primera cinta partiendo de su interés por Gerbert de Aurillac, el monje francés del siglo décimo, quien se distraía manufacturando autómatas y quien posteriormente llegaría a ser Papa. El hecho de que ambas películas compartan un protagonista llamado Jesús -el anciano Jesús Gris (Federico Luppi), en la primera; el niño Chuy (Alexander Goodwin), en la segunda-, va más allá de la coincidencia. La connotación religiosa de la estatuilla del bazar de antigüedades y de la alusión onomástica al ángel de la guarda (personificado, de manera hilarante, en Ron Perlman, de la serie televisiva *La bella y la bestia*), es evidente. En *Cronos*, Jesús Gris muere en Nochebuena y, respetando la tradición, resucita a los tres días, el Día de los Inocentes (léase, del público desprevenido). En *Mimic*, la Navidad nuevamente figura como única fecha identificable. La asociación entre el dogma religioso y los insectos, pese a ser mucho más explícita en el primer filme -se alude a la idéntica capacidad de Jesucristo y de los insectos a caminar sobre el agua y a la resurrección-, también está presente en la segunda: una iglesia, con una enorme cruz de neón, es el nexo comunicador entre la vida callejera y el inframundo de los insectos asesinos, bautizados “Judas” por su progenitora. El remordimiento de la Dra. Susan Tyler (Mira Sorvino), luego de haber concretado su irresponsabilidad, es, según su esposo, fruto de algún rezago católico. La posterior visita a su mentor, el Dr. Gates (F. Murray Abraham), es, a sugerencia del venerable catedrático, en busca de una absolución, evocando las consecuencias benéficas de la confesión. La angustia de Jesús Gris no es menor: a la hora de aplicarse el dispositivo sobre el pecho, justo frente al árbol de Navidad, no se abstiene de rogarle a Dios.

La intertextualidad religiosa está justificada. Del Toro la emplea para complementar el lado científicista de sus tramas. Si por un lado tenemos una fe ciega en el progreso mediante la tecnología, por el otro tenemos la reiterada convicción en el dogma. El director mexicano quiere equilibrar la balanza. A la manera de Gris y de Aurora (Tamara Shanath) -la oscuridad y la luz-, que se necesitan mutuamente para evidenciarse (sin la una no existe la otra), Del Toro enfatiza el dominio de la fe para aumentar la relevancia de la ciencia.

Ubica a Fulcanelli (Mario Iván Martínez), el alquimista inventor del dispositivo Cronos, quien dicho sea de paso llega a México prófugo de la Inquisición, en el Renacimiento, para privilegiar la traslación del orden medieval, del teocentrismo, a una dimensión antropocéntrica, propiciatoria de la Era Moderna. Del Toro hace las veces de ilustrado finisecular, yuxtaponiendo la modernidad norteamericana (en el primer caso, mediante una fábrica aséptica, ausente de obreros, con una producción invisible, es decir, mediante una representación esencialista; en el segundo, mediante las tribulaciones de los investigadores del Centro de Control de Enfermedades, transformándoles en adalides de la modernidad) a las doctrinas de la Iglesia, cuyo gran amparo es la obcecada convicción de sus fieles. De manera que, para vislumbrar las bondades o los excesos de la modernidad, Del Toro se obliga a incluir aspectos que contrasten y diagramen su perfil con creciente nitidez. Para este efecto, el énfasis en el subtexto religioso es clave.

Ambas películas incluyen la presencia de un niño autista. Dicha participación excusa la figuración de una relación afectiva con el monstruo, amparándose en el modelo de Hollywood. En la primera cinta, Jesús y Aurora son una copia de fiar: el monstruo y la niña, tal cual *Frankenstein* (1931), de James Whale. En la segunda, la bella reemplaza a la bestia y el nexo afectivo se invierte. El componente adulto de la pareja es una mujer, la doctora responsable del desierto científico, quien, ansiosa de procrear, se conforma con cuidar del niño Jesús (Chuy), el hijo del embolador de calzado (Giancarlo Gianini). Su verdadera progenie, la especie resultante de su investigación genética, dista de expresar una filiación maternal y, al final, será ella la encargada de eliminarla. Del Toro invierte los sexos pero se queda con la relación, fiel al precedente. Cabe anotar, éste no es el único trastrocamiento en la segunda cinta: el melodramático final, con una estridente banda sonora, aparte de ser una concesión a las prácticas de la industria cinematográfica norteamericana -el consabido *happy ending*-, es pura parodia, de manera que, en vez de ser la culminación de un momento feliz, raya en lo patético.

De cualquier forma, las parejas no son una reencarnación de la saga de Frankenstein de manera fortuita. La relación afectiva, si para algo sirve, es para contrastar el raciocinio (agente de la modernidad) y el instinto (ajeno a toda enseñanza). Frente a la niña muda, carente de formalismos y guiada de manera casi exclusiva por sus sentidos, el viejo conocedor de antigüedades representa toda una tradición del conocimiento, muchísimo más intelectual.

Jesús Gris es un anticuario y, por ende, se supone que conoce y maneja al dedillo el bagaje de la historia, sus expresiones artísticas, sus estilos, las diferentes escuelas, etc. En el caso de Chuy, la formulación es similar. El niño autista se salva de ser depredado gracias a su destreza para imitar sonidos, a raíz de una habilidad innata, ajena a toda instrucción, y fruto de un desbalance fisiológico inevitable mediante la ciencia. La protagonista, en cambio, tiene que recurrir al conocimiento científico (a restregarse la piel con líquidos provenientes de las vísceras de los enormes insectos) para salvarse la vida. Su especialización científica encarna, de hecho, una fase vanguardista de la experimentación genética, una de las mayores fronteras de la modernidad. Al igual que los factores anteriores, su presencia contribuye a validar y legitimar la visión del cineasta, en la que ambos lenguajes, ciencia y fe, desempeñan papeles grotescos. Semejante figuración nos remite a planteamientos de Linda Hutcheon, según los cuales, la oposición crítica nace de una recontextualización, de una reformulación de las convenciones estéticas. Para parodiar lo establecido y confrontar lo oficial, se emplea lo grotesco. Se enfrenta lo establecido a la retórica común y corriente del discurso popular, de manera que lo primero aparezca desnivelado, degradado, fuera de lugar. Luego, el empeño de Del Toro en favorecer recuentos grotescos no es sino una forma de desequilibrar un poco la balanza en contra de un orden superficial, demasiado preocupado por las apariencias. En *Cronos*, si el embalsamador de cadáveres (Daniel Giménez Cacho) se esmera de manera absurda en maquillar a su muerto, es con ese fin en mente.

Las ciudades, finalmente, son el último as de la baraja. Si bien coincido con algunos de los planteamientos de la crítica, me aventuraría a afirmar que lo descrito como rasgo primigenio del gótico en la obra de Del Toro -el desliz del protagonista al utilizar la tecnología sin precaución alguna-, apunta, en realidad, en otra dirección. Para Del Toro, la gran urbe, la megalópolis, pese a testimoniar mayor civilización, es el espacio donde se gestan los grandes descalabros, de manera que es indispensable integrar lo urbano a la trama de sus películas. Su respuesta, a mi entender, es la siguiente: lo urbano radica en su aprovechamiento del cine negro. En la forma de su adopción de una representatividad malévolamente clara -por lo menos para mí-, su mayor rasgo urbano.

Antes de referir la obra de Del Toro a la tradición del cine negro, vale la pena anotar que dicha modalidad, lejos de ser un género en sí, no se destaca

por su fácil definición. La imposibilidad de referirse al cine negro en términos de serie o ciclo, por cuanto su naturaleza así lo impide, debe quedar clara. La fórmula más popular, de gran ambigüedad, ha sido la de Borde y Chaumeton (1955), quienes entienden el cine negro como “un grupo de filmes nacionales que comparten ciertos rasgos -estilo, atmósfera, temática- lo suficientemente fuertes como para señalarlos inequívocamente y darles, con el paso del tiempo, un carácter indeleble” (Palmer, 1994:21). Wilson (1971) lo define como una influencia “transgénica” de filmes que tienen que ver con el crimen. Según él, el cine negro se caracteriza por su contenido artístico y no por su riqueza sociológica; su rasgo esencial es su sentido de humor, su tono. Para el crítico y director Paul Schrader (1971), el cine negro es apenas un estilo y está de acuerdo con que su rasgo primordial sea el tono, fruto de la influencia del expresionismo alemán e independiente de la incertidumbre en la relación entre ambas vertientes cinematográficas. En resumidas cuentas, el cine negro es un cine comercial con personalidad propia, producto del sistema de los grandes estudios, de naturaleza indefinible y poco convencional. El cine negro, según la definición adoptada, pese a no descartar un análisis de estilo, favorece una lectura social. Si bien la estética de *Cronos* y de *Mimic*, difícil de representar a nivel escrito, confirma el legado expresionista, lo que prima es la transgresión burguesa, iniciando un viaje funesto hacia el terror y el abandono.

El tono al que Schrader se refiere es el producto de elementos estilísticos: la iluminación, la composición de imágenes, el ordenamiento cronológico, la narración en primera persona, etc. Si se toma en cuenta el cuidado con que Del Toro manufactura su cine, se nota el énfasis prestado a elementos de este orden. Para *Cronos*, por ejemplo, fue indispensable que la estética fuese “alquímicamente” correcta, es decir, que los colores favorecidos, definidores del afán de trascendencia del personaje, fuesen negro, rojo, dorado y blanco, emulando las correspondientes etapas de pureza según la alquimia. El aporte de los simbolistas, del pintor mexicano Julio Ruelas, de Moureau o de Schwabe, fue significativo; en sus obras, Del Toro halló una clave para estructurar el color y la forma de la película. La colaboración con Guillermo Navarro y Tolita Figueroa, con quienes Del Toro compartió su afición por las películas de Terence Fisher (*Curse of the Werewolf* (1961), *Curse of Frankenstein* (1957), etc.), fue definitiva. En el caso de *Mimic*, la camarografía de Dan Laustsen y la escenografía de Carol Spier, en las que predomina, de manera literal, una ambientación oscura, brindaron una composición afín. La cinta

transcurre, en su mayoría, en un entorno nocturno. Incluso los escasos pasajes que hacen gala de mayor iluminación -por ejemplo, la visita de la Dra. Tyler al pabellón de desahuciados, recinto que se asemeja a una catedral medieval-, aluden visualmente a una experiencia gótica.

El cine de Del Toro es cine de terror, ciertamente, pero con maquillaje de cine negro. Los argumentos de sus historias así lo atestiguan. En ambos relatos, la violencia y la liviandad moral crean una atmósfera de pesadilla, con el fin de reproducir en el espectador la perplejidad y angustia experimentadas por el protagonista. En el auténtico cine negro, la travesía es vista desde una perspectiva interior, es decir, concediendo claro protagonismo al transgresor. Por lo general, se busca representar los aspectos intrínsecamente falaces de una figura legítima de la sociedad, un detective, un vendedor de seguros o un pequeño burgués. En el caso de *Cronos*, Jesús Gris es un abuelo relegado al plano de una tranquila vivencia de la tercera edad. Pese a sospechar su efecto nefasto, escoge usar la invención y, por tanto, abandona el espacio que delimita su vida afable. En el caso de *Mimic*, dada la epidemia neoyorquina, la Dra. Tyler se ve presionada -casi obligada, diríamos- a desdeñar toda precaución. De idéntica manera, en el cine negro, el espectador ha de identificarse con personajes cuyo comportamiento será reprochable e indudablemente cuestionable.

El personaje del cine negro, a semejanza de Jesús o de la Dra. Tyler, concibe su autodestrucción y edifica de manera cuidadosa sus propios dilemas. Se mete en situaciones de peligro haciendo caso omiso de los dictámenes de la justicia y el sentido común. Jesús es un necio, un tonto por quien el espectador ha de manifestar una abierta simpatía, inclusive cuando su comportamiento resulte incoherente. En el cine negro, encuentros como los de Ángel y Jesús, los de Ángel y su tío Dieter (Claudio Brook, ataviado como la bruja de Disney), son siempre de naturaleza desigual -el viejo contra el joven, el pobre contra el rico- y reflejan, en forma brutal, la oposición a una efímera posibilidad de felicidad. Los desenlaces trágicos son siempre de naturaleza accidental. La muerte del viejo Dieter, la de Ángel, son eventualidades inesperadas, impredecibles; jamás estuvieron dentro de sus planes. Jesús no sabe qué demonios pasa con su cuerpo; su súbita sed de sangre le resulta incomprensible. Para él, únicamente ha de esperarse el lado provechoso del asunto (el repentino rejuvenecimiento) y jamás han de aceptarse los efectos ulteriores de la relación (la desbocada sed de sangre, el despellejamiento, etc.).

Del Toro diagrama cuadros de seres amorales, ambiciosos y degradados, quienes lejos de tranquilizar, ponen en evidencia los aspectos desconcertantes de la sociedad. Sus personajes se encuentran a gusto en un medio hostil, injusto, donde el débil acepta y nunca cuestiona las inconveniencias de su debilidad. En *Cronos*, la norma es la invitación a infringir el orden establecido, admitiendo la presencia de lo extraño e ilícito en la vida común. Por algo aparecen de manera tan diáfana las señales prohibitivas de tránsito, denunciando el contrasentido del relato a seguir. Nos advierten el peligro, el tamaño despropósito, justo después de una primera experiencia con el animalito. En *Mimic*, en cambio, las circunstancias extremas, pese a justificar el desacierto, nunca escapan al ojo avisor del Dr. Gates, quien se retira asqueado de una jactanciosa rueda de prensa; para él, el riesgo está bien claro. Con una sorna digna del humor más macabro, el director acompaña el torpe devenir del transgresor, quien de forma ingenua se mete en un enredo mayúsculo.

Ambas producciones, pese a representar prácticas cinematográficas disímiles -*Cronos* es un filme mexicano, creado con los inconvenientes típicos del cine tercermundista; *Mimic*, en cambio, viene de Hollywood, con mejor presupuesto y destinado a un mercado más amplio-, guardan en común los elementos propios del quehacer fílmico del joven cineasta. Mediante estos filmes, de la acostumbrada historia del burgués incauto, quien, ajeno a toda sospecha, se labra a sí mismo una suerte sin salida, del aprovechamiento irreverente del dogma religioso y de su fascinación por los insectos, Del Toro diagrama un cuadro desesperanzador de la vivencia urbana. Sus relatos fungen de eje narrativo a una propuesta desconcertante, sugiriendo, en un recorrido que va de las calles del Distrito Federal a las entrañas mismas de Manhattan, un porvenir azaroso para el habitante de las grandes urbes. Para Del Toro, las ciudades son los sitios ideales para acontecimientos de orden apocalíptico: grandes terremotos, pestes amenazantes que pretenden aniquilar la raza humana, brotes de artrópodos megalomaníacos, etc. Son, a la vez, los caóticos laboratorios donde toda suerte de seres horripilantes, de parásitos, ridiculizan la fragilidad humana, sugiriendo las graves consecuencias de los planteamientos extremistas, de los dogmatismos totalizantes característicos, en gran parte, de los máximos desastres de la humanidad. Según sus esquemas, el humor y el terror son, al fin de cuentas, las armas indispensables para denunciar semejantes villanías.

Bibliografía:

- AYALA, Blanco (1994): *La eficacia del cine mexicano. Entre lo viejo y lo nuevo*. México, DF. Grijalbo.
- BAROME, James (1994): "Cronos". Reseña. *Times Literary Supplement*. 23 de diciembre. 17.
- BERARDINELLI, James (1992): "Cronos". Reseña. Internet. Mayo de 1994.1-2.
- CRONOS*. Dir. Guillermo del Toro. México, DF: Ventana Films, 1992.
- FARANCE, JEFF. "Multitude of mutant bugs give 'Mimic' buzz". Reseña. Internet. 29 de agosto de 1997. 1.
- HOFFMAN, Max (1992): "Cronos". Reseña. Internet.1994.1-3.
- HUTCHEON, Linda (1985): *A Theory of Parody. The Teachings of Twentieth-Century Art Forms*. Nueva York, NY: Methuen.
- JAHIEL, Edwin (1992): "Cronos". Reseña. Internet 1994.1-2.
- JOHNSON, Gary. "Mimic". Reseña. Internet. 1-4
- LEEPER, Mark (1994): "Cronos". Reseña. 1
- MAGBEE, Max. "Mimic. Old Tricks Still Work". Reseña. Internet. 28 de agosto de 1997. 1-2.
- MIMIC*. Dir. Guillermo del Toro. Nueva York, NY: Dimension Films, 1997.
- NAFUS, Charles. "Cronos". Reseña. Internet. 19 de octubre de 1998. 1-2.
- PALMER, R. Barton (1994): *Hollywood's Dark Cinema: The American Film Noir*. New York, Twayne Publishers.
- RENSHAW, Scott. "Cronos (1992)". Reseña. Internet. 1994. 1-2.
- RODRIGUEZ-HERNANDEZ, Raul y SCHAEFER, Claudia (1999): "Cronos an the Man of Science..." en *Revista de Estudios Hispánicos*, N° 33.
- WATERS, Chuck (1994): "Cronos". Reseña. Internet. 1.