

24 CUADROS

NÚMERO 35 - DIC 2020



La vuelta del miedo

ESCRIBEN

CASTAÑO / VALLARELLI / ACEVEDO / FONTE
ELESGARAY / REAL / LEMA HUERGO / MINEVITZ / MUJICA /
DUARTE/ SALGADO / OSORIO / VAZQUEZ

R24C



Hacía un rato largo que no escribía un Plot. Hay razones válidas para ello. La revista creció y hoy es mucho más que la voluntad de un par de amigos. No es que nos hayamos convertido en un conglomerado editorial tampoco. Pero, ciertamente, el sueño de un proyecto colectivo ha sido alcanzado. No solo con las publicaciones periódicas en la página, sino en la cantidad y calidad de las plumas que alimentan cada número de la renovada edición en PDF.

Ese crecimiento y el ímpetu por seguir saliendo en formato revista tienen un responsable, que es Fabio Vallarelli, *Editor in Chief*. Si no fuera por él, nuestro presente sería distinto: la edición clásica no se publicaría, seríamos la mitad de redactores y la página tendría mucho menos movimiento.

Paradójicamente, la 24 ha tenido buenos recuerdos en un año para el olvido. Sumamos columnas fijas de diversa periodicidad (*Los ilusos*, *Los invisibles*, *La rueda de Ginebra*) cubrimos el Festival de Mar del Plata, creamos un segundo Podcast (*El cuarto cerrado*) y superamos nuestro máximo histórico de lectores. Para cuando estén leyendo este Plot, la página alcanzará las 115.000 visitas en el año. Nada mal para una revista nacida en las mesas de la pizzería, frente a la *Escuela de Cine de Avellaneda*.

En este contexto, el mundo del cine y del análisis cinematográfico sigue siendo el mismo. Un grupo de amigos y conocidos que

se comparten los contenidos con la esperanza de reciprocidad. Análisis vacíos, transformados en hilos de twitter, en los que se vinculan témpera y dulce de leche, buscando significados ocultos, homenajes inexistentes e influencias improbables, con la esperanza de muchos likes y seguidores a granel. Por suerte, me rodeo de gente que me recuerda que no es por ahí. Que nuestro camino es este, como dice el mandaloriano.

El número 35 de la revista, que estoy presentando en estas breves palabras, nos llevará por los caminos del *nuevo terror*. No sé si decirle revival a algo que nunca se fue, pero puedo arriesgar que esta encarnación está lejos del terror del explotación de la década pasada, y más cerca de un terror de *qualité setentista*.

Como Director de Fotografía filmé varios cortos y un largometraje en el género. Allí aprendí que es un animal difícil de domar. Siempre al borde del ridículo, incluso un sencillo *jumpscare* requiere conocimientos y visión cinematográfica vastas, como ningún otro recurso en el cine.

En un medio de directores, el terror es el género que requiere de más habilidades y destrezas para hacerlo funcionar. Estos últimos años, ha surgido una camada de realizadores que muestran virtuosismo, con escasos recursos económicos, pero con vastos recursos intelectuales. A todos ellos va dedicado el 35 de la 24.

Empecemos.



Hagasuzza (2017)

Miedo, Asco y Horror en el Séptimo Arte

POR MARCELO ACEVEDO

Desde hace algunos años el cine de terror vive su propia primavera. Fría, oscura, tenebrosa, pero primavera al fin.

Es posible que para el grueso de los espectadores esta renovación pase desapercibida, pero el nivel –no sólo cuantitativo sino también cualitativo– de las películas que se producen en la actualidad, la transforman en una realidad indiscutible.

Y como no podía ser de otra manera, la primavera oscura florece en los rincones más profundos y sombríos de la cinefilia: el *underground* artesanal y demente, y el cine independiente con un presupuesto acotado pero sin –tantas– presiones y demandas de productores obsesivos y estudios que únicamente piensan en la taquilla; espacios donde las ganas de arriesgarse con ideas delirantes no es algo extraordinario, porque la libertad creativa está limitada únicamente por el presupuesto.

También es cierto que las películas no nacieron por generación espontánea ni tras la explosión de un misterioso *Big Bang* cinematográfico; esta floración terrorífica se viene gestando desde comienzos del año 2000 y, con sus altas y bajas, aún hoy sigue dando que hablar en este presente enrarecido y pandémico.

Por supuesto que en estos veinte años se filmaron y estrenaron películas de terror muy malas, pero ¿acaso no es lo que pasa siempre con todos los géneros? El 80, la década del terror por antonomasia, también dejó una pila de cadáveres putrefactos en forma de películas olvidables, fracasos comerciales que se filmaban al mismo tiempo que obras maestras como como *Poltergeist* (Hooper, 1982), *Hellraiser* (Barker, 1987), *A Nightmare on Elm Street* (Craven, 1984), *Possession* (Zulawski, 1981), *Cannibal Holocaust* (Deodato, 1980), *Pince of Darkness* (Carpenter, 1987), *The Changeling* (Medak, 1980), *Pet Sematary* (Lambert, 1989), *Evil Dead* (Raimi, 1981) o *The Thing* (Carpenter, 1982), solo por nombrar algunas.

El paso del tiempo suele tirar las películas malas a la papelera de reciclaje del olvido, y las que quedan registradas —en las listas, en los análisis, en nuestro recuerdo— son aquellas que realmente valen la pena por su propuesta original y su calidad artística. Lo que queda grabado en el imaginario popular cinéfilo, entonces, es lo mejor de la década, y como los 80 dejaron tras de sí un tendal obras maestras, lo que queda es una sensación colectiva de que se trató de una década que solo parió films geniales y de culto. Pero la realidad es distinta. Mi teoría es que con el paso del tiempo recordaremos a estas últimas dos décadas de la misma manera que a los '80, porque las pocas películas buenas hoy en día superan con creces a las malas, no en cuanto a cantidad pero sí en términos de calidad.

Hay subgéneros de horror para elegir en esta primavera terrorífica: falsos documentales, slashers y casas embrujadas, posesiones demoníacas, brujas y fantasmas pálidos con el rostro cubierto por una cabellera larga y oscura, invasión violenta del hogar, sectas, cultos extraños y ritos paganos sacrificiales al aire libre y a plena luz del sol.

Pero para llegar hasta el punto en que nos encontramos en la actualidad tuvo que correr mucha sangre agua bajo el puente. Entre el 2000 y el 2010, antes de dar paso a esta nueva ola de directores atrevidos y virtuosos, tuvieron su auge y caída diferentes tipos de cine de terror como el nuevo extremismo francés, el J-Horror, o el home invasion.

Comenzamos este *dossier* analizando un subgénero en particular, sin dudas el más controversial de todos ellos: el *found footage*.

FOUND FOOTAGE Y SNUFF MOVIE

El *found footage* o metraje encontrado es una técnica narrativa cinematográfica devenida en subgénero del cine de terror que, a partir de los primeros años de la década del 2000, ha ganado notoriedad dentro de las producciones independientes, pero también con algunas incursiones felices en el *mainstream*. Si bien el *found footage* es un recurso utilizado en películas de ciencia ficción, comedia y *mockumentary* (falsos documentales) de todo tipo, así como también en una amplia mayoría de *shockumentary* —también conocido como cine "mondo": pseudo documentales sensacionalistas rellenos con escenas de falso documental, como la iniciática *Mondo Cane* (1962) del trío italiano Jacopetti, Cavara y Prosperi, la saga *Faces of Death* (1978-1999) o la infame *Mondo Topples* (1966) de Russ Meyer—, es en el género terror donde supo cobrar relevancia.

En el *found footage* se utilizan algunas herramientas narrativas particulares, técnicas y artificios que resultan ideales para relatar este tipo de historias: la idea del material audiovisual descubierto luego de la desaparición o muerte de los protagonistas, la inestabilidad de la cámara en mano que le otorga realismo a las tomas —junto con los cortes abruptos—, el montaje errático o la fotografía descuidada que simula condiciones de iluminación no controladas. En general, el punto de vista suele estar anclado en uno o varios protagonistas, siempre atravesado por el lente de una cámara y en tiempo real, prescindiendo de la música extradiegética en pos del realismo. Dependiendo del tipo de película, el metraje encontrado suele exponerse tal cual fue hallado, sin edición y en crudo, o en todo caso, se utilizan fragmentos editados dentro del marco de un falso documental. En fin, lo que en otro tipo de producciones sería inaceptable y considerado como una muestra de amateurismo, inexperiencia e impericia por parte del director y todo el equipo técnico, aquí es aceptado sin problemas porque se trata nada más y nada menos que de las propias reglas y convenciones del subgénero para generar diferentes sensaciones en el espectador e imponer la idea de un cine realista, espontáneo e improvisado.

Por tanto, podemos decir que el *found footage* es una técnica cinematográfica que se convirtió en subgénero, intrínsecamente ligada al *mockumentary*, al *shockumentary* y a un tipo de técnica de registro que tal vez ni siquiera exista y solo se halle en el corazón del mito o el imaginario popular: el cine *snuff*.

(Según el teórico cinematográfico David Bordwell, autor de un libro imprescindible junto a Kristin Thompson llamado *El arte cinematográfico* (Paidós, 2003), el término "metraje encontrado" no es del todo correcto y se presta a confusiones, por lo que la forma ideal de llamarlo sería "metraje descubierto", pero por el momento vamos a obviar los tecnicismos de Bordwell.)

El origen del mito de las *snuff movies* se remonta hasta mediados de los años 70 y nace como una forma de llevar aún más allá el excesivo porno *ultra hardcore*. Si bien quien creó el término fue el escritor Ed Sanders en su libro sobre los asesinatos del Clan Manson, *The Family: The story of Charles Manson's Dune Buggy attack battalion* (1969), el encargado de convertirlo en un subgénero controversialmente célebre fue el productor Allan Shackleton gracias a *Snuff*, una película apócrifa llamada originalmente *Slaughter* (1971), que había sido filmada en Argentina por Michael y Roberta Findlay, conocidos por ser los creadores de una variedad de cintas porno y *sexploitation*¹. Shackleton se apropió de dicha cinta poniéndole un nuevo nombre, haciendo un remontaje y agregándole un final donde, después de finalizada la ficción, se ve al director y a todo el equipo técnico en pleno rodaje sometiendo a tortura, descuartizamiento y posterior asesinato a una actriz. La película se lanzó acompañada de una campaña que advertía que las imágenes que se verían al final de la cinta eran reales, que tanto el director como los técnicos estaban desaparecidos sin rastro y que la intención al estrenar el film era denunciar una práctica que se había vuelto común en países sudamericanos tercermundistas, como por ejemplo Argentina.² Y aunque al final a Shackleton no le quedó otra que confesar su bulo, ¿adivinen qué? Aún hoy en día hay gente que está convencida de que las últimas escenas de *Snuff* son reales.

Las *snuff movies* son, entonces, supuestas filmaciones reales de asesinatos, en general, precedidas de violaciones, torturas, mutilaciones, y parafilias varias –incluso pedofilia e infanticidio–, realizados con fines comerciales y de entretenimiento. Hablando en criollo, se basa en la oferta y la demanda: así como se supone que hay dementes y psicópatas que pagan por estos videos, existen dementes y psicópatas que los llevan a cabo. Lo cierto es que aún no se ha podido comprobar la existencia de cintas reales *snuff*.³ Para ser claros: existen miles de videos de asesinatos, violaciones, mutilaciones, torturas o suicidios, y hoy con los nuevos medios de comunicación y las redes sociales es más fácil que nunca acceder a ellos –incluso puede llegar hasta nosotros sin que nos interese–, pero como ninguno de esos videos fue realizado con fines comerciales, no pueden considerarse *snuff movie*. Los narcos no decapitan a sus rivales para vender los videos en tiendas *underground*, quienes linchan a un ladrón hasta darle muerte no lo hacen pensando en comercializar una película filmada en celular, por lo tanto, es probable que haya nadie ha visto aún una verdadera *snuff*, un asesinato en cámara hecho solo para vender la película. Lo que sí existen son muchas leyendas en Internet, *creepypastas*, mitos radicados en la *deep/dark web* y el infaltable "primo del amigo del hermano de un amigo del sobrino de una amiga" que dice haber visto uno de esos videos. Por lo tanto, las *snuff movies* no puede ser considerada más que una leyenda urbana, un mito que solo cobra vida en las mentes más extremas y retorcidas, en ficciones que tratan este tema, o que directamente tratan de emular este tipo de cintas.⁴

ARCHIVO ENCONTRADO Y FALSO DOCUMENTAL: EL MIEDO A LO REAL

El cine de terror que utiliza como recurso narrativo el *found footage* tuvo sus inicios con los falsos documentales *The Legend of Boggy Creek* (1972, EE. UU.), de Charles B. Pierce –*mockumentary* presentado como real, que trata sobre un monstruo al estilo *Bigfoot* que aterroriza a los ciudadanos de Arkansas– y el clásico de culto sospechado aún al día de hoy de ser una *snuff movie*, *Cannibal Holocaust*



The Legend of Boggy Creek (1972)

(1980, Italia-Colombia), del controversial Ruggero Deodato, pero su verdadero auge y popularización comenzó con la película de bajo presupuesto *The Blair Witch Project* (1999, Daniel Myrick y Eduardo Sánchez). Ciertamente es que un año antes del estreno de la ópera prima de los directores Myrick y Sánchez existieron al menos dos películas que no lograron ni por asomo el éxito de la bruja Blair, pero sentaron las bases de un nuevo subgénero que de cierta forma venía a renovar el cine de terror: una de ellas es *The Last Broadcast* (Stefan Avalos y Lance Weiler), con un argumento muy similar al de *The Blair Witch Project* –tan parecido es el argumento que los productores le iniciaron un juicio por plagio a los responsables de la película de la bruja–, pero con una ejecución pésima y un ritmo de lo más cansino; la otra es una película que dejó una fuerte marca en mi adolescencia porque básicamente la vi convencido que se trataba de una cinta real: *Alien Abduction: Incident in Lake County* (Dean Alioto, 1998), las filmaciones encontradas de uno de los integrantes de una familia acosada y más adelante abducida por extraterrestres que me hicieron fascinarme por el cine de terror *found footage*.

Pero en última instancia fue *The Blair Witch Project* la película que rompió todo, crítica y taquilla por igual. Detrás de ella vieron la luz dos films que preanunciarían el éxito que años después tendría otra película de metraje encontrado pero esta vez con fantasmas, espíritus y casas embrujadas: *Paranormal Activity* (Oren Peli, 2009). *909 Experiment* (Wayne Smith, 1999) nos revela las filmaciones de una pareja de estudiantes universitarios que, luego de pagarles unos pocos dólares a los dueños de una casa de campo donde se perciben fenómenos paranormales, se instalan allí durante tres días para poder registrar todo lo extraño que pueda suceder durante su estadía.

Por otro lado, *The St. Francisville Experiment* (Ted Nicolau, 2000) cuenta la historia de cuatro aficionados a lo paranormal y el ocultismo que armados de cámaras y grabadoras deberán pasar una noche en la antigua mansión de la tristemente célebre Delphine Lalaurie, donde cientos de años atrás un grupo de esclavos afroamericanos fueron torturados y asesinados por sus crueles dueños.⁵

En el año 1985 y con apenas tres meses de diferencia, aparecen en Japón dos brutales y perturbadoras películas gore de culto, que intentan emular el estilo *snuff* y de cierta manera lo logran, porque aún hoy día existen personas que las consideran reales. Se titulan *Guinea Pig: The Devil's Experiment* (Satoru Ogura) y *Guinea Pig 2: Flower of Flesh and Blood* (Hideshi Hino), y no son más que falsas filmaciones de tortura y asesinato.⁶

Pero sería 2001 el año que vería la llegada desde lo más profundo del cine *under* norteamericano de la película que mejor entendió la forma de utilizar las técnicas *found footage* para recrear una *snuff movie* falsa pero perturbadoramente realista. *August Underground* (Fred Vogel) es una película controversial, densa, repulsiva, anárquica y excesiva. Sus creadores parecían tener un solo objetivo en mente: provocar y llevar al espectador de paseo por las profundidades del pozo más oscuro de la imaginación del ser humano, con el más violento, desagradable y realista gore y *torture porn* que se pueda encontrar en el cine independiente. Así que estás avisado: si querés ver algo perturbador y extremo, agarrá la bolsita para el vómito y preparate para pasar un mal rato. *August Underground* tiene un argumento simple y minimalista y nos invita a ver la recopilación de supuestas filmaciones reales encontradas y más o menos editadas, en las que quedaron plasmadas en video las atrocidades cometidas por un par de jóvenes psicópatas nihilistas, *white-trashers* extremistas y aburridos de la rutina diaria, dos sádicos que deberían estar en un calabozo pero sin embargo andan sueltos y se divierten jugando a aterrorizar, torturar, violar, desmembrar y asesinar a jóvenes, ancianos, familias y todo lo que se cruce en su camino, mientras filman todos los hechos entre risotadas idiotas a lo Beavis and Butt-Head. *August Underground* puede llegar a producir en el espectador un pavor mucho más profundo que cualquier película de fantasmas, espíritus, posesiones o casas embrujadas, por una simple razón: la idea de que todo eso que estamos viendo transcurre en el terreno de la realidad más real no deja de dar vueltas en nuestra cabeza. Se puede creer o no en *poltergeists* y fenómenos paranormales, pero nadie puede negar que existen, existieron y existirán seres humanos que disfrutaban de violar, matar y torturar sin remordimiento. Y esos psicópatas pueden ser tus vecinos, tus compañeros de trabajo e, incluso, tu pareja.⁷

No conforme con toda esta demencia, Fred Vogel filmó dos secuelas que, según dicen, son tanto o más perturbadoras que la primera: *August Underground's Mordum* (2002) y *August Underground's Penance* (2007).⁸

The Houses October Built, la ópera prima de Bobby Roe de 2014, es una interesante y climática *road movie mockumentary* bastante más suave que la trilogía de Vogel, y muestra las filmaciones de un grupo de chicos y chicas que recorren el país en búsqueda de la "casa del horror" más tétrica que puedan encontrar. La película fue producida por Zack Andrews y Steven Schneider, productores de algunos éxitos de taquilla como *Paranormal Activity*, *Insidious* (James Wan, 2011), *The Devil Inside* (William Brent Bell, 2012), *The Visit* (2015) y *Split* (2016) del reconocido director hindú M. Night Shyamalan.

NOROI, O CÓMO EXPLOTAR LOS RECURSOS DEL MOCKUMENTARY Y EL FOUND FOOTAGE DE MANERA IMPECABLE

En el año 2005 se estrena el que para este redactor es el mejor film de terror *found footage*/falso documental de horror filmado hasta la fecha, una película japonesa rodada en pleno auge del cine de horror japonés pero con la suficiente inteligencia y pericia narrativa como para escapar de sus clichés más burdos. La película en cuestión se titula *Noroi: The Curse* y fue dirigida por Kōji Shiraishi, quien incluyó una inusual cantidad de personajes –más de veinte– que complejizan y enriquecen la trama. *Noroi* es una pequeña obra maestra del género, una película inusitadamente larga y compleja en comparación con las típicas obras de la época enmarcadas dentro de lo que se llamó *J-Horror*, y está narrada enteramente desde el punto de vista del lente del camarógrafo que sigue de forma permanente al protagonista, un periodista e investigador de lo paranormal que se topa con una serie de casos sin relación aparente –una niña con supuestos poderes psíquicos que desaparece de su casa sin dejar rastros, suicidios en masa, simbología extraña y un médium ultra conspiranoico y con evidentes problemas mentales– que lo llevan al Japón rural profundo donde se topa con historias de rituales demoníacos, tradiciones oscuras, brujos, posesiones y sectas adoradoras de entidades del folclore japonés. *Noroi* es una película ultra climática, narrada con el ritmo ideal para desarrollar una trama densa y hacer evolucionar a los varios personajes que pueblan la historia, y filmada íntegramente con una cámara Mini-DV, lo que logra una estética que refuerza la idea del metraje encontrado, algo que sin dudas juega un papel importante en la psiquis del espectador.

Cuando parecía que el furor por las cintas de terror *found footage* pasaba de moda de forma definitiva, reemplazado por la nueva ola del extremismo francés, en el año 2007 hubo un chispazo que no llegó a ser explosión pero dejó algunas películas más o menos interesantes como *Death of a Ghost Hunter* (Sean Tretta), *Head Case* (Anthony Spadaccini), *Exhibit A* (Dom Rotheroe), *Paranormal Activity*, y las más que recomendadas *The Poughkeepsie Tapes* (John Erick Dowdle) y *REC* (Jaume Balagueró y Paco Plaza). Como todo subgénero que se pone de moda, el cine de metraje encontrado tuvo su auge y caída en un periodo de seis o siete años –bastante para la media de los subgéneros en general–, y lo que subsiste en el recuerdo de los espectadores son aquellas pocas películas que de verdad valen la pena por su búsqueda particular, con una estética original y una narrativa sincera. Valga como ejemplo de estas virtudes cinematográficas *Noroi: The curse*, para este redactor la mejor película del estilo terror *found footage*.

HORROR NIPÓN

Mientras en Occidente se producía un cine visceral, crudo y ultra violento, que emulaba a la realidad con los recursos del *mockumentary* y el *found footage*, en el país del sol naciente se filmaban historias repletas de espíritus malignos, maldiciones milenarias y suicidios masivos. Esta nueva ola de películas de terror japonesas –y sus inevitables y devaluadas remakes norteamericanas– tendría su punto álgido entre los años 2002 y 2006, y sería conocida por estos lares con el rótulo de *J-Horror*.

J-Horror es el término con el que se denomina a las películas japonesas de terror en general, pero también es como se conoce la nueva ola del cine japonés de fantasmas vengativos, *poltergeist*, maldiciones y casas embrujadas. A igual que el *found footage* con *The Blair Witch Project*, el *J-Horror* tuvo su explosión de popularidad mundial a comienzos del 2000 con *The Ring* (Gore Verbinski, 2002), adaptación norteamericana del clásico de culto japonés *Ringu* (Hideo Nakata), estrenado cuatro años atrás. Este estilo de horror moderno japonés, que algunos llaman neo-kaidan⁹ o *yūrei-eiga*, se nutre de los típicos *yūrei* –fantasmas o espíritus japoneses– y los actualiza adaptándolos al contexto tecnológico actual y urbano, haciendo hincapié en el horror psicológico, los climas y la tensión, más que en los sustos fáciles –algo de lo que carecen sus remakes norteamericanas que juegan más que nada al aburrido juego de los *jump scares*–, y como Japón es un país con muchas leyendas urbanas y fantasmas de todo tipo –"Bajo Tokio hay túneles y pasadizos ocultos, es un mito urbano muy conocido. Pero obviamente, no



The House October Built (2014)

es solo un mito", dice el protagonista de la extraña y oscura *Marebito* (Takashi Shimizu, 2004)-, en este tipo de películas no faltan los espíritus vengativos que ellos llaman *onry*, los muertos malditos y los *poltergeist* molestos.

Las historias japonesas de fantasmas tienen un origen que proviene en gran medida de la filosofía religiosa conocida como sintoísmo, considerada la religión animista más antigua de Japón. Los sintoístas creen que los muertos van a un lugar específico, un inframundo sucio y oscuro. Los fantasmas y espíritus japoneses son integrados a la cultura y religión de Occidente de una manera particular, son más bien seres incorpóreos que permanecen entre la tierra de los muertos y la de los vivos, una especie de limbo del cual pueden regresar para atormentar a los vivos. No están muertos, sino que serían espíritus que permanecen más allá de la vida y la muerte. Por esta razón no es extraño ver en las casas japonesas un altar sintoísta llamado *butsudán*, utilizado como ofrenda para el alma del difunto, un objeto místico con el cual los familiares se pueden comunicar con ellos a través de los rezos y ofrendar comida y bebida en honor a su espíritu.

Los fantasmas o *yûrei* del *J-Horror* son reconocibles para nosotros, los occidentales, por unas particularidades ajenas a las de nuestros espectros, características que derivan directamente de la tradición cultural y el teatro kabuki japonés: mujeres con ropas largas y blancas, pelo largo y negro que cubre un rostro pálido de un blanco teatral y un andar tan errático como perturbador.

Los sintoístas de Okinawa, por ejemplo, creen que existe un inframundo llamado *Nirai Kanai*, ubicado en las profundidades del mar, y en la mitología japonesa los espíritus suelen estar asociados al agua –como el *Kappa*, *yôkai* o demonio de los ríos y lagos–, por eso no es extraño que en dos de las películas más populares del fenómeno J-Horror –*Ringu* y *Dark Water*–, el agua sea un elemento clave en la trama.

Las raigambres de las artes japonesas modernas, con su tradición milenaria y sus cuentos de fantasmas más antiguos, hacen que Hideo Nakata adapte al lenguaje cinematográfico la novela *Ringu*, de Koji Suzuki, versión libre y aggiornada de *Banchi Sarayashiki* o "*La casa del plato Bansho*", una leyenda japonesa del periodo Edo (1603-1868).

FANTASMAS PÁLIDOS DE MOVIMIENTOS ERRÁTICOS

Nakata, contradiciendo la famosa sentencia, supo ser profeta en su tierra y se ganó un lugar de culto en el cine de Japón con *Ringu*, considerada una de las películas más terroríficas del país del sol naciente. Pero la verdadera importancia del film se entendería un poco más adelante cuando lograrse traspasar las fronteras de las islas. *Ringu* obtuvo varios galardones fuera de su país en importantes festivales de cine de género como Sitges y gracias a eso pudo conseguir que los ojos de Oriente se posaran en este cine. En

resumen, Hideo Nakata no solo cimentó las bases para un nuevo subgénero, sino que ayudó a la exportación y el subsiguiente fervor por el cine de horror japonés en Occidente –sobre todo los Estados Unidos– que aportó a la fiebre del *J-Horror* con la remake de *Ringu*, renombrada como *The Ring*. Luego vendrían otra remakes –flojas en su gran mayoría– como *Dark Water* (Walter Salles, 2005), *One Missed Call* (Eric Valette, 2008) o *The Grudge* (2004), a cargo del director de la película original.

Casualmente fue *Ju-On* (2003) –conocida en Occidente como *The Grudge* gracias a su popular remake– del director Takashi Shimizu la otra película que se hizo conocida alrededor del mundo y se convirtió en un emblema del *J-Horror* exportable. Hoy en día se trata de una saga compuesta por ocho películas y dos cortometrajes a modo de precuelas.¹⁰ La trama de *Ju-On* gira en torno a la típica leyenda de casa embrujada japonesa, una maldición relacionada con la muerte, el rencor y el odio extremo, emociones que impregnan el lugar de los hechos y lo maldicen. El onry o espíritu vengativo –de características clásicas como la piel pálida, el pelo negro y largo que cubre parcialmente el rostro maligno y el andar errático– es el encargado de seguir propagando la maldición que se repite con las nuevas víctimas, en un loop interminable.

Dark Water (2002) completa la "trilogía" –y pongo la palabra entre comillas porque en realidad no es tal y sólo se relacionan entre sí por haber triunfado en el exterior– de películas que le abrieron las puertas del mundo al cine de horror japonés actual. Dirigida por Hideo Nakata que, al igual que con *Ringu*, eligió una vez más adaptar una novela de Koji Suzuki: *Honogurai mizu no soko kara* (*En las profundidades del agua oscura*), se trata de una oscura historia de ruptura familiar y una madre desesperada, una tragedia con muertos que no descansan en paz, espíritus de niños vengativos y el agua turbia, estancada, sucia¹¹, como *leitmotiv* del horror y la maldición.

A partir del 2004 la fiebre del *J-Horror* ya era un virus imparable que había contagiado a todo el planeta. Entre octubre de 2004 y julio del 2010, aprovechando la cresta de la ola, se lanzaron una serie de películas de terror enmarcadas dentro de un proyecto llamado *J-Horror Theatre*. Se trató ni más ni menos que de un *dream team* armado por el productor Takashige Ichise para explotar el furor del *J-Horror* después del éxito de *The Ring*. Ichise reclutó a seis directores para que cada uno se hiciera cargo de una película. El resultado es desparejo pero interesante: *Premonition* (2004) de Norio Tsuruta, *Infection* (2004) de Masayuki Ochiai, *Reincarnation* (2006) de Takashi Shimizu, *Kaidan* (2007) de Hideo Nakata, *Retribution* (2007) de Kiyoshi Kurosawa, y la que cierra la hexalogía del teatro del horror: *Kyofu* (2010) de Hiroshi Takahashi y Takashige Ichise, guionista y productor respectivamente de la película que inició toda esta locura: *Ringu*.

Kairo (2001) es, para este redactor, la mejor película de terror japonesa de todas las que se filmaron en la primera década de los 2000. Es anterior a la fiebre que se desató en Occidente por el *J-Horror*, pero cuando se estrenó en Japón ya existían películas iniciáticas como *Ringu*, *Ringu 2* (1999), *Ju-On The Curse* (2000), *Uzumaki* (2000) y la perturbadoramente imprescindible *Audition* (1999) del genio nipón Takashi Miike. Dirigida por Kiyoshi Kurosawa, *Kairo* es una obra maestra del terror moderno, una película intimista e incluso minimalista, adelantada a su época –aún faltaban unos cuantos años para que aparecieran las redes sociales alienantes como Facebook, Youtube o Twitter–, crítica social de las nuevas tecnologías y el efecto de atomización que genera en sus usuarios y, en especial, el miedo a la soledad y el grave problema de la alta tasa de suicidio que sufre Japón, temática también explorada de manera inquietante y cuasi experimental en esa otra gran y extraña película llamada *Suicide club* (2002) del poeta –en el sentido literal de la palabra– Sion Sono.

Con fuerte influencia de los mitos urbanos o, más bien, los mitos de Internet (*creepypastas*), en el universo ficcional de *Kairo* existe una página web que empuja a la gente al aislamiento, la depresión y, finalmente, el suicidio. Los fantasmas que pueblan la diégesis de *Kairo* están lejos del típico *yūrei* o el clásico onry resentido; se trata más bien de espíritus tristes, verdaderas almas en pena que se materializan como una mancha negra en la pared o como espectros que sufren suspendidos entre el mundo de los vivos y el más allá –sea cual sea este y quede donde quede– conectados con la realidad a través de la tecnología y la World Wide Web, en el contexto de un Japón con una atmósfera oscura y decadente que deriva en un clímax poético-apocalíptico que contrasta con la sencillez del primer acto.

Kairo es una película que perturba, incomoda e, incluso, asusta con muy poco. Se trata de un gran ejemplo de cómo hacer cine de "miedo" con un presupuesto acotado. Kiyoshi Kurosawa es un director

que sugiere antes de mostrar, que inquieta la psiquis del espectador antes que hacerlos saltar con un *jump scare*, que se toma su tiempo para crear climas, atmósferas, y narrar de manera sublime una película que al día de hoy es considerada de culto.

AGUA Y TECNOLOGÍA. AGGIORNANDO AL (NEO)KAIDAN

Si el agua es un elemento natural de relevancia en las películas del *J-Horror*, su contrapartida inerte es la tecnología con sus medios de comunicación y sus incipientes redes sociales. No es casual que tres de sus obras más emblemáticas –*Kairo*, *Ringu* y *Chakushin ari* (Takashi Miike, 2002)– utilicen como portales entre mundos la tecnología y destilen una especie de tecnofobia latente. El *J-Horror* es un cine de espíritus con elementos sociales contemporáneos: donde antes había pagodas de madera y papel, bosques que no conocían la electricidad y cementerios macabros que no entendían de la contaminación visual con luces de neón y el bullicio citadino, ahora hay edificios atestados de personas con sus ascensores y sus redes de cables, ciudades invadidas por televisores, computadoras, carteles luminosos y celulares, ciudadanos seducidos por la tecnología y los nuevos medios de comunicación –teléfono, televisión e Internet– como anclaje a una modernidad que se ve invadida por un mundo antiguo y espiritual. En *Ringu* el VHS y la televisión son portales que comunican con el otro mundo y el teléfono, el medio de comunicación por el cual se transmite la maldición. En *Chakushin ari* (*Una Llamada Perdida*) el teléfono celular es la tecnología que condena a las personas, y en *Kairo*, Internet es el portal que trae los espíritus malditos y el apocalipsis.

Tal vez las dos películas de *J-Horror* más extrañas y experimentales de la década sean *Uzumaki* (Higuchinsky, 2000), basada en el oscuro manga de Junji Ito¹² y *Marebito*, de Takashi Shimizu, creador de la saga *Ju-On*. En *Uzumaki*, una película con una estética particular y un llamativo tratamiento del color, se narra la anómala historia de un pueblo obsesionado con espirales y remolinos malignos que llevan a la locura y la muerte a sus habitantes. *Marebito*, una película de bajo presupuesto filmada en video digital mientras Shimizu rodaba *Ju-On* y *The Grudge*, es un delirio sobre un camarógrafo obsesionado con el dolor, un mundo subterráneo lleno de seres inhumanos y espectrales –otra vez los mitos y las *creepypastas*–, con un final que pone en duda la cordura del protagonista y devela la subtrama que yace escondida bajo una capa de terror clase B durante la totalidad del film.

Transcurridos cuatro o cinco años desde aquel despegue mundial con *The Ring*, el interés de Occidente por el *J-Horror* fue decayendo paulatinamente y poco a poco el público empalagado con tanto espectro pálido de andar errático –que a esta altura ya causaba más gracia que miedo– comenzó a interesarse por otro tipo de historias. El terror japonés ya no era novedad: lo más interesante para el público era esa extrañeza que proporcionaba este cine diferente y exótico. Cuando esas características se volvieron



Sadako Vs Kayako (2016)

moneda corriente en cada sala, el cine de horror japonés perdió su atractivo y pasó de causar pavor a aburrir. Comenzó a caer en el olvido, aun cuando se lo intentaba revivir constantemente con todas esas remakes norteamericanas edulcoradas, una mezcla poco heterogénea de diferentes culturas que no terminaban de encajar, llenas de FX exagerados que rompían definitivamente con las espontaneidad y el trabajo artesanal nipón, cuyos directores estaban más preocupados por poner el acento en los *jump scares* y mostrar todo eso que los japoneses solo sugerían antes que tomarse su tiempo para crear tensión, climas y personajes profundos.

Cabe destacar que esta decadencia, como era de esperarse, solo se dio en Occidente. En Japón el cine que nosotros conocemos como *J-Horror* sigue siendo tan popular como siempre, como lo demuestra el estreno en el año 2016 de *Sadako Vs Kayako* (Koji Shiraishi), un improbable crossover entre dos populares películas del género: *Ringu* y *Ju-on*.

Mientras tanto, en el continente europeo se estaba gestando otra corriente del género terror, diametralmente opuesta al cine japonés de espectros y maldiciones, por su violencia extrema y por sus temáticas más realistas, que prescinden de los fantasmas y los miedos fantásticos. El nuevo extremismo francés había nacido en 2003 de la mano de Alexandre Aja y su *Haute Tension*, pero la verdadera popularidad internacional llegaría junto con la caída en el olvido del *J-Horror*, de la mano de películas como *Martyrs* (2007) y *À l'intérieur* (2008).

Y LAS CALLES DE PARÍS SE TIÑERON DE SANGRE

Un monstruo con corazón de *slasher*, extremidades de *home invasion*, cabeza de *torture porn*, ojos de gore y atuendo de *survival horror*¹³, llegó desde el viejo continente para acaparar la atención del mundo cinéfilo en general y de los amantes del terror en particular. Este grupo de cineastas con un sello de autor e ideas y temáticas similares fue bautizado como la "nueva ola del terror francés" o "nuevo extremismo francés".

Pero ¿Por qué las películas de este subgénero tuvieron tal efecto en el público? ¿De qué manera los directores lograron causar un impacto tan fuerte como para que todos los ojos se posaran en aquella parte de Europa?

La respuesta podemos encontrarla por un lado en el hartazgo de los espectadores, y por el otro en la arriesgada apuesta de estos jóvenes directores que pretendían sacar de su modorra a un cine Europeo adormilado en sus laureles. E iban a hacerlo de la forma más violenta posible.

Luego de años de saturación con películas llenas de espíritus japoneses malditos, espectros vengativos, casas embrujadas y terror fantástico en general, los hastiados espectadores recibieron con los brazos abiertos la propuesta del nuevo extremismo francés que los alejaba de la ruta de los estereotipos del cine de terror clásico y les proponía perderse en las profundidades de un terror más real, visceral, sexual y político, prescindiendo por completo de lo paranormal y centrándose en una violencia extrema y explícita. Donde el cine de fantasmas sugiere, el nuevo extremismo francés muestra sin pudor y juega con la psicología de sus personajes –y por extensión, la del espectador-, llevándolos al límite de la racionalidad en sendos *tour de force* intensos y sangrientos. Este grupo de jóvenes autores tomaron temas tabú para la sociedad occidental tales como la tortura, el canibalismo, el infanticidio, el embarazo, la invasión del hogar y sobre todo el miedo al otro, al diferente, para crear un cine sensorial, sinestésico, jugado desde todo punto de vista, capaz de convulsionar la psique pero también el cuerpo del espectador. No es extraño sentir los pelos de la nuca erizados o frotarnos partes del cuerpo para asegurarnos de que aún está en su lugar mientras visionamos las escenas más extremas de películas como *Martyrs* o *Frontier(s)*.

No es casualidad que se le haya bautizado como "un cine del cuerpo".

NOUVELLE HORREUR VAGUE

La *nouvelle horreur vague* es un cine brutal e hiperrealista, que pone a las mujeres en primer plano. No diría que es un cine feminista –todas las mujeres sufren vejaciones, torturas físicas y psicológicas, aunque al final sean las únicas supervivientes-, pero si tomamos las cinco películas más importantes de este subgénero, todas ellas tiene como protagonista a una "final girl"¹⁴, una heroína violentada que termina violentando a su opresor y aplicando la justicia del ojo por ojo, sin piedad ni ahorro de hemoglobina.



Martyrs (2008)

Si bien la verdadera explosión de la nueva ola del terror francés se dio en el año 2006, no podemos olvidar a la película que se erigió como piedra angular del subgénero y dio el puntapié inicial a todo este movimiento extremo allá por el año 2003, cuando el *J-Horror* todavía estaba en alza. Nutriéndose principalmente del *slasher*, el *splatter* y el cine de explotación norteamericano de los años '70, Alexandre Aja logró notoriedad con *Haute tension*, una película producida por Luc Besson (*Europa Corp*) que no solo es recordada como la avanzadilla de la nueva ola de terror francés que llegaría con fuerza algunos años después, sino también por ser una de las mejores de todo el nuevo extremismo francés. Ganadora de los premios como mejor director, mejor maquillaje y mejor actriz (Cécile de France) en el festival Sitges 2003, *Haute Tension* es un *tour de force* en el que una joven que está siendo cazada por un psicópata asesino tiene que sobrevivir al mejor estilo survival horror. Aja tomó prestados elementos de lo mejor de las películas de asesinos en serie y del *home invasion* y lo transformó en una persecución adrenalínica llena de suspense, una reversión de *Aquiles y la tortuga*, aunque bastante más sangrienta y extrema, con una más que interesante vuelta de tuerca final. *Haute tension* no fue un éxito comercial, pero gracias a ella Alexandre Aja pudo llegar a Hollywood para realizar películas industriales como la remake de aquella obra maestra de Wes Craven llamada *The hill have eyes* (1977) y la divertida *Piranha 3D*, aunque podría decirse que su logro más importante fue el de dar inicio a un cine que no existía en Francia y abrirle las puertas a esa camada de directores jóvenes con ganas de romper todo y cagarse en el cine convencional.

Ils (2006) de David Moreau y Xavier Palud es la película que tres años después seguiría la senda marcada por *Haute tension*, y tras ella llegaría una tromba de cintas ultraviolentas y realizada por jóvenes autores franceses. Como decía algunos párrafos atrás, el *home invasion* es uno de los subgéneros base para el nuevo extremismo francés: si tanto *Haute tension* como *Martyr's* (2008) anclan su primer punto de giro en base una invasión a la morada de una familia para luego seguir otros derroteros, *À l'intérieur* (2007) e *Ils* organizan –casi- toda su trama entre las paredes de un hogar invadido por psicópatas con sed de sangre.

Ils es pura tensión y suspense, terror minimalista de bajo presupuesto que no necesita de muertes constantes para poner los pelos de punta al espectador: una joven pareja que descansa en su casona perdida en un bosque, un grupo de locos de los cuales nada sabemos y apenas llegamos a ver sus contornos que irrumpen en la noche colándose en la caza jugando a un perturbador juego psicológico y de amenazas que se concretan a cuentagotas, y el terror que va en aumento a medida que los asesinos se van mostrando y desatando la violencia. Como casi todas las películas de esta camada tiene una vuelta de tuerca por demás interesante, aunque con un plus shockeante: el guión fue escrito en base a un caso real ocurrido en Rumania.

Al igual que *Ils, À l'intérieur* –dirigida por Alexandre Bustillo y Julien Maury– es un *home invasion* en toda regla, solo que mucho más perturbador y gore que la película de Moreau y Palud. Ninguna de las dos supera los 75 minutos de duración, y ni a una ni a la otra parecen quedarse cortas de tiempo. Bustillo y Maury juegan con un tema tabú y lo retuercen hasta sacarle sangre: una embarazada es acechada por una mujer misteriosa que quiere arrancarle del vientre a su nonato –literalmente–, convirtiendo a esa casa en un infierno de violencia gore y asfixiante. Toda la acción transcurre en un espacio reducido que comprende living, pasillo y baño, lo que lo transforma en un thriller claustrofóbico de supervivencia que se apoya en las actuaciones y en los hiperrealistas efectos que hacen que uno tema por la seguridad de los personajes, aunque en el fondo sepamos que son profesionales actuando una ficción. Hay algunos guiños al *giallo* más clásico –mujer asesina de guantes de cuero negro que utiliza como arma mortal unas tijeras, en inclusive ciertos planos de apuñalamientos– y claras intenciones de trastocar la sensibilidad del espectador. Y una fotografía de puta madre.

Tanto el cine de explotación norteamericano de los '70 como la nueva ola del terror francés buscaron retorcer la aparente tranquilidad de la clase media y la media-alta, no solo con historias ultraviolentas, sino también alterar el statu quo al jugar en contra de los ideales conservadores que engloban familia, religión y patria. La gran mayoría de las películas agrupadas en este subgénero contienen críticas culturales y sociopolíticas, son relatos subversivos y transgresores. Jon Towlson –autor del libro *Subversive horror cinema. Countercultural messages of films from Frankenstein the present*– dice que "el movimiento del nuevo extremismo francés, [sic] puede... verse más considerablemente como una respuesta al aumento del extremismo derechista en Francia durante los últimos diez años..., una reacción sobre la que los cineastas están trabajando".

Si en *À l'intérieur* los personajes remarcen en cada oportunidad su miedo a la violencia callejera –coches incendiados, vándalos con molotov, revueltas y represión en las banlieues parisinas–, una violencia exterior que nunca se muestra pero que sirve como paradoja de la violencia "interior" que se presenta mil veces más jodida y mortal, en *Frontier(s)* (2007) de Xavier Gens, ese trasfondo social de una Francia en llamas por los disturbios y la represión por parte de un gobierno de ultraderecha es parte fundamental de la trama. Es de esa represión que está escapando un grupo de jóvenes delincuentes magrebíes, quienes terminarán en una hostel alejado de los suburbios y atendido por sus propios dueños, una familia de neonazis psicópatas, torturadores y caníbales, quienes los someterán a las peores torturas y vejaciones, no solo por su color de piel sino también con intenciones aún más oscuras. *Frontier(s)* remite a la obra maestra de Tob Hooper *The Texas chain saw massacre*, como si fuese un homenaje o una remake aggiornada donde en vez de una familia de *rednecks* caníbales y subnormales introduce a una familia nacionalsocialista disfuncional liderada por un jerarca nazi que vive en su particular mundo subterráneo de dolor y locura, un mundo con sus propias y enfermizas reglas, que incluyen la esclavitud, tortura y violación –nada que no se haya hecho antes en Treblinka o Auschwitz– en pos de ideales espantosos.

En 2008 llegaría la película que muchos consideramos la joya del género. Se trata de la controversial *Martyrs*, de Pascal Laugier. Este film lleva la violencia a otro nivel, y la palabra extremo cobra nuevos significados en manos de Laugier y su equipo técnico/artístico. Mitad *home invasion* y mitad relato de venganza *gore/splatter* –con algunos fantasmas psicológicos más terroríficos que cualquier ente paranormal propuesto por el cine de espíritus malignos– *Martyrs* es una exploración de los límites de la psique y el cuerpo humano, una oda al dolor, a la desesperación, una película lúdica y maldita que busca shockear al espectador, una pesadilla brutal con punto de giro en el tercer acto que prepara el terreno para un clímax intenso y excesivo, no apto para estómagos sensibles o corazones débiles. Y al final, después de todos esos actos terribles cometidos por personas horribles, Laugier se da el lujo de dejar flotando una incógnita existencial, una pregunta cuasi filosófica que cuestiona todo lo que sabemos del "más allá" y la búsqueda de la trascendencia.

Cómo todo subgénero cinematográfico, la nueva ola del cine de terror francés no es homogéneo ni uniforme, pero a pesar de las notorias diferencias entre películas y directores, las similitudes que las hermanan son incontrastables. Si tomamos como ejemplo las cinco películas analizadas en este texto, encontraremos que existen entre ellas al menos cinco puntos en común:

- En todas las películas las mujeres son protagonistas, y en muchos casos también las antagonistas o villanas.
- Las cinco tienen un giro inesperado (y original) en el tercer acto.
- En cuatro de las cinco hay secuencias de invasión de hogar.
- Tres de las cinco utilizan túneles o escondites subterráneos como escenario macabro.
- Ninguno de los directores utiliza elementos sobrenaturales para generar terror. No hacen falta fantasmas cuando el ser humano es el verdadero monstruo.

DEL GRAND GUIGNOL A GEORGES BATAILLE

James Quandt, crítico de la prestigiosa revista neoyorquina *Artforum* y creador del término "nuevo extremismo francés", dijo sobre las influencias de este subgénero que "Tanto Bava como Bataille, y sin ser Saló menos que Sade, parecen las influencias clave de un cine que repentinamente está decidido a romper cada tabú; a vadear ríos de vísceras y espumas de esperma, a llenar cada fotograma con desnudez, atractiva o arrugada, y someterla a toda forma de penetración, mutilación y corrupción".

A la lista encabezada por Bava, Bataille, Pasolini y el Marqués de Sade, podríamos sumarle al Cronenberg de *Videodrome*, a William Burroughs, a Georges Franju (*Les yeux sans visage*, 1960), Henri-Georges Clouzot (*Les diaboliques*, 1955) y Charles Laughton (*The night of the hunter*, 1955), a Gaspar Noe, Michael Haneke y Michel Houellebecq.

Pero sobre todo el infame teatro del Grand Guignol fundado en 1897 en París –Quartier Pigalle- por Oscar Métenier, un teatro hiperrealista donde se exhibían shows sangrientos, viscerales, extremos, que narraban historias horribles con asesinos psicópatas, seres deformados y sádicos como protagonistas, relatos violentos de venganza y dolor, llenos de mutilaciones, violaciones, misas negras, humillaciones y todo lo que constituyese una ofensa a la moral y las buenas costumbres de la época.

La nueva ola del terror francés tuvo su momento de gloria y, al igual que todos los subgéneros de terror antes nombrados, fue efímero. Sus mejores películas se estrenaron entre el año 2006 y el 2008, y luego la conmoción por este cine extremo y ultraviolento decayó paulatinamente. En tan solo tres años las ideas comenzaron a agotarse o, en el peor de los casos, a repetirse y reciclarse, y cuando los directores comenzaron a emigrar a Norteamérica para trabajar en la industria más grande de todas, ya no había vuelta atrás. Por otro lado, las películas del nuevo extremismo francés –independientes, de bajo o medio presupuesto- no podían competir de igual a igual con los *blockbusters* que llenaban de espectadores los cines, y si a eso le sumamos el hecho de que las distribuidoras locales evitaban en lo posible agregar estas películas a su catálogo y algunos críticos las destrozaban por su violencia explícita y sus crudas imágenes no aptas para cualquier público, el fin era inevitable.

El director de *Martyrs* alguna vez dijo que los directores del nuevo extremismo francés con sus películas "tenemos mucho más éxito en países extranjeros, mientras que en nuestro país natal se realizan siempre



Apostle (2018)

las mismas ideas, así que nunca eres un profeta... Lo que quiero decir es que los fans del terror, los franceses, son muy condescendientes cuando se trata de películas de terror francesas. Sigue siendo un infierno conseguir dinero, un infierno convencer a la gente de que tenemos legitimidad para producir este tipo de películas en Francia. Por eso sé que desde un punto de vista americano y probablemente también uno inglés, parece que hay como una nueva tendencia de películas de terror moderna, pero no es cierto. Sigue siendo un suplicio."

FOLK HORROR REVIVAL

"Qué fácil es minusvalorar la naturaleza en el siglo XXI, considerarla como algo supeditado a un mundo cada vez más urbanizado. (...) Sin embargo, basta una excursión al campo (el jersey que se engancha a un espino, la pierna que roza una espiga) para recordar quién es el que manda, lo insignificantes que somos cuando se amplía la perspectiva. Y cuanto más al oeste de Londres, más clara resulta la evidencia; no porque la naturaleza se muestre más salvaje que en otras partes del Reino Unido, pero sí menos conocida, y se va haciendo más y más extraña hasta que su alteridad nos eclipsa por completo. Su población no minusvalora la naturaleza. Allí habitan los monstruos: en los páramos y las desiertas e interminables carreteras de Wiltshire, bajo los perturbadoramente llamados Hangers de Hampshire, tras la fotogénica fauna que jalona las desconocidas ciénagas de New Forest, y más lejos aún, en el Parque Nacional de Dartmoor." Palabras de Bob Stanley en la introducción de *Ritual* (1967), la novela de David Pinner que inspiró la película de culto *The Wicker Man*, dirigida por Robin Hardy en 1973. La opera prima de Hardy no es la primera pero sí la más emblemática película del subgénero conocido como *folk horror*. Como dijo alguien por ahí: "¿Querés saber cuan 'folk horror' es tu película? Comparala con *The Wicker Man*, y listo."

Según la Wikipedia, el folclore es: "el cuerpo expresivo de la cultura compartida por un grupo particular de personas; abarca la tradiciones comunes a esa cultura, subcultura o grupo. Estas incluyen tradiciones orales, como cuentos leyendas proverbios, chistes, música tradicional y cultura material, que va desde los estilos de construcción tradicionales hasta los juguetes hechos a mano. El folclore también incluye las tradiciones, las formas y rituales de las celebraciones como la Navidad y las bodas, las danzas folclóricas y los ritos de iniciación."

Muchas de estas tradiciones y rituales han caído en el olvido, pero otras han sobrevivido al paso del tiempo gracias al relato oral, los cuentos populares, la música o la pintura que, además de arte y entretenimiento, son formas de transferir costumbres y creencias de generación en generación.

El *folk horror* tiene su basamento en el folclore, sobre todo en las leyendas y cuentos infantiles tradicionales, esos relatos mágicos, fantásticos y un poco oscuros¹⁵, de donde tomaron varios elementos narrativos a los que le sumaron otros mitos más terroríficos, violentos y ocultistas, para convertirlos en verdaderos relatos de horror.

El escritor galés Arthur Machen fue una figura fundamental para el renacer de la literatura de horror con claros antecedentes folk. Machen creía que era necesario una verdadera revisión y algunos cambios profundos en el cuento de terror, y para eso eliminó ciertos elementos que ya no funcionaban dentro de la sociedad moderna: el muerto, el fantasma, el castillo medieval y la noche como escenario fueron desterrados de las historias de miedo. O como dice el ensayista español especializado en literatura fantástica y de terror Rafael Llopis: "En una palabra [Machen], sepultó la tramoya romántica y se puso a escribir cuentos de miedo a base de luz, de campo, de verano, de cantos de insectos, de piedras y de montes"¹⁶. De esas modificaciones y nuevas ideas nacen cuentos fundacionales como *El gran dios Pan* (1894), *El sello negro* (1895) o *El pueblo blanco* (1899) –considerado por muchos críticos como el cuento de terror mejor escrito de la historia del género–, historias plagadas de ocultismo –con más de un guiño a la Hermetic Order of the Golden Dawn, organización secreta mágico-esotérica a la que pertenecía Machen–, dioses primigenios, cultos oscuros, ritos sacrificiales, magia arcana, y mundos arquetípicos ante los que el hombre se empequeñecía hasta volverse insignificante. Según Llopis, el escritor galés se refugiaba en estos universos ficcionales arquetípicos que él mismo creaba, para huir de la violencia del mundo real: "Superpuesto al Londres mísero y tiznado, soñó un Londres espiritualmente transmutado. Frente al horror de la gran ciudad mecanizada, huyó a los misterios paganos de su Gales natal. (...) Exhumó literariamente los restos de la dominación romana en Gales y en sus ruinas –ruinas clásicas, ya no medievales– hizo revivir cultos horrendos, sacrificios humanos, sátiros y faunos, magia arcaica y ciencia hoy perdida por el hombre. Para Machen el saber de los antiguos hierofantes se

escondía en una verdad hoy olvidada y por eso lo sobrenatural es en él mucho menos sobrenatural. (...) los terrores más antiguos de la humanidad resucitaron, como arte nuevo, al quedar liberados por liberados por el avance de en profundidad de la razón. La viejísima creencia se convirtió en novísimo arte. Los terrores primitivos vinieron a ser antídoto del último terror."¹⁷

Arthur Machen y Algernon Blackwood –con sus clásicos cuentos *El Wéndigo* (1910) y *El sacrificio* (1914)- quizá sean los antecedentes literarios más poderosos del folk horror inglés, que llegaría a su punto álgido en 1967 con *Ritual*, novela que, como contaba unos párrafos antes, es la inspiración para la película emblema de este subgénero cinematográfico.

Estas historias -que casi siempre transcurren bajo la luz diurna- se enmarcan en escenarios naturales como aldeas o pueblos en entornos rurales, y trabajan sobre varios tropos que se repiten como una marca registrada propia del subgénero: pequeñas comunidades herméticas con reglas y leyes propias, grupos o cultos con tradiciones paganas -que nunca se dan a conocer de entrada-, adoración de dioses antiguos que suelen venerar en ritos extraños y casi siempre horrendos, elementos precristianos, alienación, costumbres extravagantes, brujería, ocultismo y maldiciones antiguas.

Y, por supuesto, la siempre la apabullante presencia de la furiosa, salvaje e inconmensurable naturaleza, donde moran entidades sin edad que amenaza al hombre, sobre todo al extranjero, que es peón -muchas veces sin siquiera saberlo- de una batalla entre el iluminismo y la tradición, entre la racionalidad y los rituales antiguos y modernos.

Con todos estos elementos constituyentes, era sólo cuestión de tiempo que el horror folclórico se adaptara al cine de terror.

LA INFAME TRILOGÍA FOLK

El término *folk horror* se hizo popular desde el momento en que el actor y guionista inglés Mark Gattis lo utilizó en el tercer capítulo (*Home Counties Horror*) de la serie documental de la BBC titulada *A history of horror* (2010), pero lo cierto es que el término fue acuñado varios años antes por Piers Haggard, el director de *Blood on Satan's Claw* (1971). En una entrevista para la revista *Fangoria* de 2003 dijo que su película era "... una historia sobre personas sujetas a supersticiones acerca de vivir en el bosque, la poesía oscura de eso me atrajo. Estaba tratando de hacer una película de folk horror, supongo."

Mattis había utilizado el término de Haggard para referirse a tres películas en particular, la infame trilogía iniciática del *folk horror*: *Witchfinder General* (1968) de Michael Reeves, *Blood on Satan's Claw* (1971) de Piers Haggard, y *The Wicker Man* (1973) de Robin Hardy.

Witchfinder General es la historia de Matthew Hopkins (Vincent Price) un implacable cazador de "brujas" y todo tipo de personas acusadas de pactar con el diablo y practicar brujería, y su ayudante John Stearne (Robert Russell), quienes se dedican a recorrer los pueblos y aldeas de la Inglaterra del siglo XVII en plena guerra civil, utilizando métodos de tortura sanguinarios y ejecuciones ultraviolentas. Michael Reeves era un joven de 24 años cuando rodó la infame *Witchfinder General*, y murió al año siguiente por una sobredosis fatal de alcohol y barbitúricos. Con sólo 25 años dejó para la posteridad una película seminal del *folk horror*.

Blood on Satan's Claw, que también transcurre en una aldea rural de la Inglaterra del siglo XVII, comienza con la aparición un extraño cráneo deformado que llevará locura, peste y maldición a un pequeño pueblo que verá a sus jóvenes corromperse entre rituales paganos y sacrificios humanos, mientras un sacerdote cristiano intenta develar el terrible misterio que se esconde tras toda esa maldad.

The Wicker Man, la –aún en la actualidad- obra cumbre del *folk horror*, nos presenta a Neil Howie (Edward Woodward), un sargento de la Scotland Yard que arriba a la isla Summerisle para investigar la desaparición de una niña. El problema es que Howie es un chupacirio apegado a la ley, y los isleños son un grupo de libidinosos paganos con ideas opuestas al cristianismo, liderados por Lord Summerisle (Christopher Lee), quienes tienen un plan muy especial para él; plan que incluye fuego, un muñeco de paja gigante y un sacrificio ritual. "Con su muy evocadora banda sonora y –por una feliz casualidad- su estética ocre y desvaída, *The Wicker Man* ha ido ganando fuerza y peso con el paso de los años; tanto es así que hoy en día podemos afirmar que ha trascendido el estatus de filme de culto y en la sombra para



A Field in England (2013)

convertirse en la película británica de terror más apreciada", asegura Bob Stanley sobre esta obra maestra en la introducción de la novela *Ritual*.

Según Mark Gattis, las películas *folk horror* "Comparten una obsesión común con el paisaje británico, su folklore y sus supersticiones."

Estas tres películas fundacionales contienen casi todo los elementos que hicieron popular al subgénero: escenas terroríficas bajo condiciones de luz diurna, una comunidad con sus propias reglas y costumbres aisladas en alguna zona rural, las creencias cristianas vs. el paganismo y sus ritos oscuros, y el extranjero o turista –factor de suma importancia en el desarrollo de la trama- que representa a la civilización y la modernidad, una pieza que al no encajar en el molde se convierte, casi sin excepción, en protagonista-víctima del relato, porque al fin y al cabo todo su conocimiento urbanita no le sirve de mucho para superar los retos de una sociedad con sus propias reglas y leyes, en un entorno natural salvaje.

El problema es que, más allá de lo propuesto por estas tres películas, no hay nada nuevo. Nadie se arriesgó a romper las reglas del *folk horror*, y todas los films que las sucedieron, en mayor o menor medida, se ciñeron a estos lineamientos estético-formales, y se cerraron como las aldeas y pueblos paganos donde transcurren sus historias. Por tanto, es probable que su rápido agotamiento se haya debido a esta falta de innovación, y haya tardado tantos años en regresar con la popularidad con la que lo hace hoy, después de un largo tiempo de hibernación¹⁸.

Pero el terror a la inmensidad y el poder terrible de la naturaleza, el rechazo a lo distinto, a lo inexplicable, esa mezcla de fascinación y aversión que sentimos por los ritos arcanos, por los viejos dioses antiguos, por las leyendas y mitos paganos, sigue funcionando en el nivel más básico de nuestra consciencia y nuestros más profundos temores.

Todo aquello que parece olvidado, pero que en realidad solo se ha retraído y sigue escondido en el campo, el bosque, la isla, entre las calles de tierra de comunidades pequeñas, en los parajes alejados, entre las ruinas, en los ritos extraños que, en el fondo de nuestro pequeño y temeroso ser. Todos aquellos que sabemos que aún están allí, escondidos, agazapados, y que nunca desaparecieron, sino que fuimos nosotros quienes pretendimos olvidarlos, pero que sin embargo cada tanto volvemos a ellos, fascinados, obsesionados. Quizá sea por esta razón que la esencia del *folk horror* nunca se agota del todo y sus propuestas regresan al cine de terror, como sucede en la actualidad.

FOLK HORROR MODERNO

Si bien es cierto que luego del auge que vivió finales de los 60 y los 70, en los años posteriores cada tanto surgieron películas *folk horror* de variada calidad –pienso en *Children of the Corn* (1984) de Fritz Kiersch, basada en un cuento de Stephen King, la galesa *Darklands* (1997) de Julian Richards, *Wendigo* (2001) adaptación del clásico Algernon Blackwood a cargo del director Larry Fessenden, o la fallida remake

norteamericana de *The Wicker Man* (2006) de Neil Labute con Nicholas Cage como Edward Malus, una pobre reversión del Neil Howie de la original-, es a partir del 2010 cuando comienza a abrirse el camino para el verdadero revival que vivimos actualmente.

Sin olvidar películas interesantes dentro del marco del subgénero como *Wake Wood* (David Keating, 2010) o *The Wicker Tree* (Robin Hardy, 2011), una especie de remake actualizada de su propio clásico de culto del '73, cabe decir que el verdadero impulsor de este revival es el director inglés Ben Wheatley, sobre todo con *Kill List* (2011) una película que pocos años después de su estreno ya era considerada un fenómeno de culto.

Kill List es un *back-to-the-roots* pero con algunos alicientes que le dan un aura de originalidad que parecía difícil de conseguir en este subgénero: dos asesinos a sueldo –o más bien un asesino a sueldo que convence a su amigo de convertirse en un sicario - se embarcan en una misión que los llevará a recorrer parajes londinenses inquietantes, carreteras frías y bosques oscuros, hasta toparse con sectas paganas, rituales aterradores, y un final que no tiene nada que envidiarle a los mejores exponentes del género. *Folk horror* con pistolas.

Su siguiente película *A Field in England* (2013) tiene todos los ingredientes para ser considerada parte del canon: desde su nombre ("Un campo en Inglaterra"), hasta la época en la que transcurre (mediados del 1600), la estética y la luz diurna como telón de fondo, el terror atávico a la naturaleza, los rituales extraños, un alquimista o brujo como antagonista, y mucha lisergia.

Pero es recién en el año 2015 cuando el *folk horror* más clásico –tanto desde lo formal como desde lo conceptual- volvería a los cines para acercar a una nueva generación de cinéfilos a este subgénero. Y, contrario a lo que se esperaba, el renacer no llegaría desde Inglaterra sino desde los Estados Unidos y de la mano de un director novato llamado Robert Eggers.

The Witch (2015) está basada en leyendas populares y macabras de la Nueva Inglaterra del siglo XVII, época en la que el fervor religioso y la caza de brujas aún eran prácticas habituales. En su ópera prima, Robert Eggers mezcla el drama familiar con el terror psicológico y sobre todo el *folk horror* clásico, prescindiendo del efectismo y utilizando de forma certera las herramientas que ofrece el lenguaje cinematográfico. Además de un ritmo que llena de tensión y paranoia al espectador, una puesta de cámara que narra con precisión y una iluminación con influencias del tenebrismo -que por momentos recuerda a las pinturas de Goya o Caravaggio con sus *chiaroscuros* profusos y sus sombras que siempre parecen esconder algo, o a alguien-, Eggers moldea de manera impecable el espacio fuera de campo, un lugar que solo existe en la imaginación del espectador pero que, monopolizado con astucia, se convierte en una herramienta fundamental para la narración y el verosímil en el cine de terror. *The Witch* cuenta la historia de una familia cristiana ortodoxa de Nueva Inglaterra que elige marcharse de la aldea donde convive con vecinos que -según el inexpugnable padre de la familia- no cumplen ni acatan las verdaderas leyes del cristianismo. Así las cosas, se alejan hacia el inhóspito bosque y allí se instalan para intentar sobrevivir con poco. A partir de ese momento, la familia deberá superar sus temores y demonios, y lidiar contra un supuesto mal que habita en el bosque y parece ponerlos unos contra otros, destruyendo familia y fe, pilares fundamentales del cristianismo ortodoxo. En resumen, *The Witch* es un relato simple en su exterior, pero lleno de complejidad interna. El folklore de un relato antiguo y posiblemente oral, un clásico cuento de brujas, es la excusa para profundizar sobre temáticas tan fuertes como el incesto, el complejo de Edipo freudiano y el junguiano complejo de Electra, la dualidad entre lo divino y lo demoníaco, la religión cristiana y el paganismo, la caza de brujas y la libertad de culto, el terror a lo desconocido, enmarcado de manera sólida y verosímil dentro de un drama familiar denso y asfixiante como una buena pesadilla nocturna, y quizá el mejor exponente de este subgénero en lo que va de la década.

2017 se perfila como una fecha fundamental para el resurgimiento del *folk horror* clásico. En ese mismo año se estrenaron *Hagazussa* -película alemana ambientada en los Alpes del siglo XV, ejemplo del mejor *classic folk horror*, que incluye bosques, brujas, ritos paganos, supersticiones, oscuridad y lisergia-, poderosa e hipnótica ópera prima y tesis con la que el director Lukas Feigelfeld se graduó de la escuela de cine de Berlín; la inglesa *The Ritual*, de David Bruckner, una interesante miscelánea entre *El Wendigo*, *The*



Wicker Man y la mitología escandinava, en la que un grupo de amigos decide hacer senderismo en el norte de Suecia en memoria de un amigo fallecido, y terminan perdidos en un denso y oscuro bosque a merced de un culto pagano y un dios antiquísimo; y *November*, obra verdaderamente extraña dirigida por Rainer Sarnet, que transcurre en una aldea pagana de Estonia en el siglo XIX donde abundan las plagas, las maldiciones, la brujería, los espíritus, las criaturas sobrenaturales y la magia negra, un verdadero cuento de hadas oscuro y retorcido, *folk horror* surrealista en blanco y negro.

De 2018 podemos destacar *The Wind* (Emma Tammi, 2018), una película fuera de lo común que transcurre en el lejano y salvaje oeste norteamericano del siglo XIX, donde una presencia siniestra acecha a una mujer que termina envuelta en un torbellino de paranoia, demencia y desesperación. "*The Wind* es una obra exquisita. Emma Tammi se luce en la planificación de las escenas para construir la historia sobre alternancias constantes: pasado y presente, oscuridad y mediodía, los momentos de paz y los momentos de conflicto, el infinito vacío del campo y la asfixiante soledad de la cabaña en la que Lizzy sobrelleva su espera. El otro pilar sobre el que *The Wind* se sostiene es el guion de Teresa Sutherland. En efecto, *The Wind* es un relato de *folk horror* que entronca con el terror gótico europeo", asegura Adriano Duarte en una excelente reseña publicada en la web de la 24 Cuadros.

También de 2018 es la interesante *Apostle*, última película hasta el momento de Gareth Evans –director de las magistrales *The Raid* y *Jersey*–, que después de tantas patadas, huesos quebrados, cuchillazos, policías y delincuentes, viró para el lado del *folk horror* –sin dejar de lado el gore que tan bien le sienta– y siguió unos derroteros muy similares a los de *The Wicker Man* –¿Cuántas veces hablamos ya de películas influenciadas por el clásico de Robin Hardy?– para contar la historia de un hombre que se infiltra en la extraña comunidad de una isleña galesa para investigar a las personas que tiene secuestrada a su hermana, para descubrir que en realidad se trata de un culto religioso sincrético que mezcla paganismo y cristianismo y "venera" a una diosa antigua con horribles ritos sacrificiales, que hace a la isla fértil y próspera.

De 2019 cabe destacar al menos 2 películas: *In the tall grass*, dirigida por Vincenzo Natali y basada en una novela de Stephen King en colaboración con su hijo el escritor Joe King –que tiene mucho en común con su clásico *The Children of the Corn*–, cuenta la historia de una joven embarazada y su hermano, quienes en su recorrido por las rutas de Kansas ingresan a un campo de maíz para auxiliar a un niño que parece perdido, pero pronto entienden que están atrapados y que un mal muy antiguo los acecha. *In the tall grass* transcurre en un paraje rural, hay un campo infinito, un monolito que parece una especie de ruina milenaria y que además tiene poderes oscuros, y una iglesia del culto al monolito llamada "La iglesia de la Roca Negra del Redentor"... puro *folk horror* a la norteamericana.

Finalmente llegamos a *Midsommar*, la película que acaparó toda la atención tanto de público como de crítica –para bien o para mal- y puso la palabra *folk horror* en boca de mucha gente que hasta hace no mucho ni siquiera conocía su existencia. Dirigida por Ari Aster –que el año anterior ya había hecho bastante ruido con la excepcional *Hereditary*- *Midsommar* es una película *folk horror* que transcurre en el presente y se desarrolla en Hårga, una remota aldea sueca donde arriba un grupo de amigos estadounidenses para presenciar el festival sueco del solsticio de verano –el midsommar-¹⁹, y lo que encuentran es, por supuesto, ritos paganos, cultos horribles, sacrificios humanos, y terror en medio de la naturaleza y a plena luz del día.

No es casualidad que al menos tres de las películas antes nombradas (*The Ritual*, *In the tall grass* y *Apostle*) sean producciones de Netflix, y que el gigante del streaming mundial esté apostando al –no tan-renovado *folk horror* que, a pesar de atravesar una época de globalización, alienación tecnológica, redes sociales y smartphones, parece volver con fuerza para alucinar a la nuevas generaciones de cinéfilos con su terror al aire libre y a la luz del día, lejos de toda tecnología moderna y apegado a los ritos antiguos.

Incluso películas como *Gretel and Hansel* (2020) de Oz Perkins –no confundir con la pésima *Hansel & Gretel: Witch Hunters* (2013) de Tommy Wirkola-, que busca actualizar y revivir el clásico cuento de los hermanos Grimm, recurre a la estética y la narrativa del cine folk horror clásico de los años '70.

UNA ACTUALIDAD BRILLANTE PARA UN CINE OSCURO

Desde hace algunos años el cine de terror vive su propia primavera. Fría, oscura, tenebrosa, pero primavera al fin. Esta nota intenta demostrar que las películas que se estrenan en la actualidad no nacieron por generación espontánea ni tras la explosión de un misterioso *Big Bang* cinematográfico. Esta floración terrorífica que se viene gestando desde inicios de los 2000 a través del cine de *terror found footage/mockumentary*, el *J-Horror*, el nuevo extremismo francés y el *folk horror*, ha llevado al cine de terror a una nueva y fructífera etapa.

También es cierto que para analizar lo sucedido culturalmente durante una década, siempre es conveniente esperar y tomar distancia. Hace un tiempo vi un monólogo de Dave Chapelle en el que hablaba de "tener al elefante muy cerca", en referencia a que si tenés al animal demasiado cerca tuyo la vista puede engañarte y no verás más que un fragmento de su cuerpo, un pedazo de piel gris y rugosa, pero si te alejás lo suficiente vas a poder ver lo que realmente tenés enfrente: un elefante gordo y gris. Puede que esta idea sirva como analogía para el contexto actual del cine de terror: quizá lo mejor sea



Gretel and Hansel (2020)

hacerle caso a Chappelle, y que ese alejarnos del elefante sea esperar cuatro o cinco años más para ver cómo termina de desarrollarse todo. Pero si me apuran, no me parece descabellado aventurar que el cine de terror que abarca los años 2010 a 2020 pueda llegar a ser tan interesante como el de la que considera "la mejor década".

Si dejamos a un costado a Hollywood y su maquinaria de hacer remakes malos y películas repetitivas, obvias y enfocadas en el susto fácil, rápido y pasatista (benditos *jump scares* que se vuelven veneno en manos inadecuadas), podremos ver la cantidad y variedad de buenas películas que se están produciendo en la actualidad. Eso sí: ningún estilo, escuela o subgénero en particular podrá colgarse la medalla: la peculiaridad de este siglo es la heterogeneidad. Cómo si todo ese cine pasado que tanto agradó al público en su momento hubiese sido absorbido y puesto en práctica por las nuevas generaciones de amantes del buen cine de género.

Para cerrar este dossier quisiera hacer un pequeño listado de películas que no fueron nombradas por diferentes motivos pero creo que merecen ser destacadas: *A Dark Song*, de Liam Gavin (2017) una pequeña obra maestra del terror ocultista y ceremonial; el crudo relato sobre canibalismo de Jim Mickle titulado *We Are What We Are* (2013)²⁰; *It Comes At Night* (2017) esa versión particular del terror post-apocalíptico del director Trey Edward Shults; el *home invasion* a la inversa de la magistral *Don't Breathe* (2016) dirigida por el uruguayo Federico Álvarez; *Grave* (Julia Ducornau) una película franco-belga que fue estrenada en el 2016 pero parece salida directamente del mejor momento de la explosión del nuevo extremismo francés; *Under The Shadows* (Babk Anvari, 2016) una clásica historia de fantasmas –o *djins* en este caso- ambientada en Irán; películas con aroma –y sonido, y puesta en escena- ochentoso como la imprescindible *It follows* (David Robert Mitchell, 2014) o la interesante –aunque fallida- y lovecraftiana *The Void* (Steven Kostanski y Jeremy Gillespie, 2016), intentos de revivir el *found footage* en películas episódicas con resultados desparejos pero siempre interesantes como *V/H/S* (V.A, 2012) y su secuela *S-V/H/S* (V.A, 2013) superior en todos los aspectos, o la excepcional opera prima del inglés Elliot Goldner *The Borderlands* (2013), comedias paródicas como *Cabin In The Woods* (Drew Goddard, 2012), *Tucker and Dale Vs Evil* (Eli Craig, 2010), *The Final Girls* (Todd Strauss-Schulson, 2015) o *Antibirth* (Danny Perez, 2016), la terrorífica película surcoreana *The Wailing* (Hong-Jin Na, 2016), el terror clásico de *The Babadook* (Jennifer Kent, 2014) y *The Hole In The Ground* (Lee Cronin, 2019)²¹; el magistral y terrorífico surrealismo de neon de Panos Cosmatos en *Beyond The Black Rainbow* (2010) y *Mandy* (2018), la abrumadora –y desnivelada- producción de cine de terror de Blumhouse Productions y el más que interesante universo indie del mumblecore, la inevitable llegada del cine de terror sobre redes sociales, smartphones y videollamadas, e inclusive esas películas que aparecen una vez cada tanto para convertirse en clásico de culto, por lo *weird* y delirante de su propuesta: *The Evil Within* (2017)²², el delirio de un millonario adicto a las anfetaminas y sin experiencia cinematográfica que se animó a rodar una extraña y bizarra –en ambos sentidos de la palabra- película de terror onírico con toques surrealistas que tardó diez años en terminar.

Porque como asegura el refrán: hay de todo en la viña cinematográfica del ~~señor~~ Satán.

NOTAS

1-Subgénero del cine de explotación que hace hincapié principalmente en el erotismo, los desnudos e incluso el sexo explícito, con argumentos simples y banales que ofician de excusa para mostrar mujeres desnudas y porno softcore.

2-Para más información sobre *Slaughter*, *Snuff*, Allan Shackleton, Michael Findlay y el mito de la snuff movie filmada en Argentina, leer la brutal novela *Petite mort* (2014), del argentino Matías Bragagnolo.

3-Antes de que me salten al cuello: existe alguna que otra noticia sobre un pedófilo arrestado que se supone grababa snuff movies con niños y era el autor de un mito muy difundido en Internet conocido con *Daisy's* destrucción, pero la realidad es que nadie vio el supuesto video.

4-Algunas películas que tratan la temática snuff son *Hardcore* (1979) de Paul Schrader, *Tesis* (1996) de Alejandro Amenábar, *8MM* (1999) de Joel Schumacher, la polaca –e infumable– *Gunblast Vodka* (2000) de Jean-Louis Daniel o *A Serbian Film* (2010) de Srdjan Spasojevic.

5-Se trata de una historia real: https://es.wikipedia.org/wiki/Delphine_LaLaurie

6- Existen al menos dos anécdotas interesantes alrededor de estas películas: *Flower of Flesh and Blood* se hizo conocida fuera de Japón cuando en una noche de fiesta y descontrol el actor Charlie Sheen –célebre por sus excesos y adicciones– entró a una habitación donde se estaba proyectando la película y, preocupado porque creía estar viendo una snuff movie verdadera, dio aviso al FBI para que se ocuparan del caso. La otra anécdota, un poco menos divertida, tiene que ver con un asesino serial conocido como El asesino Otaku (Tsutomu Miyazaki), a quien luego de un allanamiento le encontraron la colección completa de la serie *Guinea Pig* y más tarde confesó haberse inspirado en algunas de sus escenas para cometer aquellos brutales

asesinatos.

7-Los productores de August Underground tenían planeado promocionarla dejando cintas "olvidadas" en diferentes lugares, como paradas de colectivo, metros, trenes, etc., haciendo que circulara de boca en boca para generar el mito de una snuff movie real, pero la exacerbada sensibilidad por los atentados del 11 de septiembre a las Torres Gemelas los hicieron desistir de su idea y la película se distribuyó de la manera clásica en que suele hacerse con las producciones independientes y de bajo presupuesto.

8-Para ser sincero, no vi ninguna de las dos. Me alcanzó y me sobró con haber visto la primera parte de esta trilogía repulsiva.

9-Historias clásicas del folclore japonés, raras, extrañas, misteriosas, no siempre de terror.

10-Ambos cortometrajes pueden verse subtítulos en Youtube: https://www.youtube.com/watch?v=y_UdvJzkmV8

11-En 2013 la policía de Los Ángeles halló el cadáver en descomposición de Elisa Lam en el tanque de agua del hotel Cecil, agua con la que se asearon –e incluso bebieron- los huéspedes. En el video de seguridad del ascensor del hotel que muestra sus últimos minutos de vida se la ve actuando de una manera extrañísima, como si estuviera escondiéndose y luego discutiendo con un ser invisible. Prueba de que la realidad muchas veces supera a la ficción.

12- Recomiendo con fervor a quien guste del terror japonés leer al mangaka Junji Ito, sobre todo sus obras Uzumaki, Gyo y Black Paradox.

13-Slasher: Nacido en el seno del cine de explotación estadounidense, el slasher se caracteriza por tener como antagonista a un psicópata enmascarado que asesina de manera rápida y brutal a jóvenes que por lo general están solos, drogados o teniendo sexo –o todo eso junto- utilizando armas blancas o elementos corto-punzantes.

-Home invasion: películas en las cuales la acción mayoritaria transcurre dentro una casa a la cual uno o varios asesinos se cuelan con la intención de torturar física y psicológicamente, o directamente asesinar a sus víctimas.

-Torture porn: un poco de splatter, una pizca de gore, mucha tortura, mutilación, humillación y sadismo –muchas veces sin sentido-, mostrados de forma cruda y directa. No hay piedad para el espectador en la cintas torture porn

-Gore: cine de explotación que se regodea en el asesinato brutal, la sangre de a litros y la violencia gráfica. Muchas vísceras, tripas, mutilaciones y algo de humor negro. Suelen ser películas clase B con efectos especiales cutres y sangre falsa. Todo en exceso, por supuesto.

-Survival horror: Historias en las que el/los protagonistas deben escapar de uno o varios asesinos que los acechan, en una carrera por la supervivencia que se transforma en un tour de force físico y psicológico.

14-Dicese de aquellas mujeres protagonistas, fuertes e inteligentes, que sobreviven hasta el final para derrotar al villano de turno.

15- Los cuentos de los hermanos Grimm, por ejemplo, fueron suavizados con el paso del tiempo. Ningún padre sensato se atrevería, hoy, a contarle a sus hijos antes de ir a dormir algún cuento de los Grimm en su versión original.

16-Rafael Llopis en el estudio de los Mitos de Cthulhu, a modo de introducción en el libro Los Mitos de Cthulhu. Lovecraft y otros (1969, Alianza Editorial)

17-Ibidem.

18-Existe la posibilidad de que el auge, caída y resurrección del folk horror se deba también a cuestiones ligadas a lo estrictamente sociocultural, y no sólo a un agotamiento estético-narrativo, si tenemos en cuenta que la época en la que apareció la trilogía fundacional del subgénero, en gran parte del mundo se vivía una revolución contracultural, y la idea de una vuelta a la naturaleza, el neo paganismo –y también el ocultismo- eran bien aceptadas entre la juventud más rebelde.

19- Midsommar es una festividad pagana milenaria y auténtica, y quizá la más importante para el pueblo sueco. De hecho, el lugar donde transcurre la mayor parte de la película (Hårga) también es real, y se ubica en una provincia sueca llamada Hälsingland, un lugar lleno de mitos y leyendas oscuras.

20-Remake de la sobresaliente película mexicana Somos Lo Que Hay (2010), opera prima del director Jorge Michel Grau.

21- Detrás de la trama de la película The Hole In The Ground hay un interesante mito de "cambiantes" o personas que después de perderse regresan a sus hogares habiendo sido sustituidos por entidades o doppelgängers siniestros. Además de en la opera prima de Lee Cronin, podemos encontrar este mito en la novela The Hidden People (2016) de Alison Littlewood ("Inspirada por el horrible hecho histórico de casos de personas que queman a los llamados 'cambiantes', o personas reemplazadas por espíritus malignos"), la novela Distancia de rescate (2014) de la autora argentina Samanta Schweblin, donde un niño a punto de morir pierde la mitad de su alma en un oscuro ritual para salvarlo y regresa a su hogar completamente cambiado, o el cuento de Luciano Lamberti -uno de los mejores escritores del género terror en nuestro país, junto a Mariana Enríquez- titulado La canción que cantábamos todos los días (2013), donde se narra la historia de un pibe que está convencido de que su hermano fue suplantado por un ser extraño y oscuro luego de perderse en el "bosquecito" detrás del parador de una ruta cordobesa.

22-Adrew Rork Getty, heredero de una compañía petrolera y sin experiencia en el séptimo arte, se embarcó en una odisea personal para plasmar en lenguaje cinematográfico sus miedos, obsesiones, y su adicción a las drogas. El resultado es una película muy personal, rara, anacrónica –iUtiliza animatronics!- que le costó 5 millones de dólares y lo dejó en la bancarrota. Lamentablemente Getty falleció a causa de una hemorragia por el uso excesivo de metanfetaminas y no pudo ver su película estrenada.



El Noble Oficio

POR MARIANO CASTAÑO

De una forma o de otra, el género cinematográfico "terror" (u horror, como es llamado usualmente por los mismos puristas que les sacan el artículo a los apodos) está signado por la técnica cinematográfica. Siempre lo estuvo. Sospecho que siempre lo estará.

¿A qué me refiero con la técnica cinematográfica? Al conjunto de conocimientos sobre el funcionamiento del lenguaje cinematográfico, la explotación de sus posibilidades estéticas y plásticas y, finalmente, sus efectos sobre el espectador.

El cineasta que se dedica al cine de terror con cierta efectividad es, en general, un conocedor profundo de la historia y de la técnica cinematográfica.

TOUJOURS HISTOIRE

George Méliès hizo aparecer al diablo acompañado por fantasmas en *Le manoir du diable*. Estamos en 1896. Los Lumière todavía estaban desarmando el trípode en la estación de trenes y George ya estaba transformando a un murciélago en demonio, materializando fantasmas en escena y sacando humo extraño de un caldero. El tono, como era de esperar tratándose de Méliès, es más bien juguetón y risueño. Pero los elementos están ahí. Y, sobre todo, aún sin una idea de montaje, ya se vislumbra la necesidad de apelar a técnicas variadas para sorprender al espectador. Por supuesto, aquí se mezcla en nuestro relato el concepto de "trick film", películas diseñadas para mostrar los efectos como los que proponía Méliès. Primer presagio: el terror será el banco de pruebas de la técnica.

La historia salta a Segundo de Chomón, un español nacionalizado francés, mitad juglar, un cuarto de científico, otro cuarto de cineasta, que filma en 1908 *La maison ensorcelée*, en la que los cuadros cobran vida, los objetos se mueven solos, los muebles desaparecen y, por supuesto, los fantasmas irrumpen. Al mismo tiempo, se adapta *Dr. Jekyll and Mr. Hyde*, dirigida por Otis Turner, y de nuevo en 1913, dirigida por Lucius Henderson.

La llama prende en todo el mundo. En Italia se adapta *L'Inferno*, fragmento extraído de la *Divina Comedia*, en el que se representan los horrores de los nueve círculos del infierno. El diseño del set deja sin aliento a los espectadores. En 1912, Abel Gance dirige en Francia *Le masque d'horreur*. Méliès continúa con su período "faustiano", en el que aparece repetida veces caracterizado como el demonio. Louis Feuillade filma un serial semanal titulado *Les vampires*, y Paul Wegener arremete en Austria con su versión de *Der Golem*.

El mundo del cine es chico y está explotando en todos lados. Los cineastas profesionales están haciendo terror. El público quiere verlo. Experimentación formal y de taquilla. La fórmula de siempre.

En 1920 Robert Wiene filma en Alemania *Das Cabinet des Dr. Caligari*. Tenemos un nuevo movimiento: el expresionismo alemán. Es fácil olvidarse hoy que uno de los primeros clásicos del cine perteneció al género del terror. Solo dos años después, F.W. Murnau filma, también en Alemania, *Nosferatu*. En solo 25 años de cine, ya se habían representado al demonio, fantasmas, casas embrujadas, asesinos seriales, vampiros, brujas, monstruos míticos y artistas mutilados. Nada mal.

FABRIQUÉMOSLO

Este no es el artículo en que se relatará la historia del cine de monstruos del estudio Universal, pero no puede dejar de nombrarse. Carl Laemmle padre nombra a su hijo Carl Laemmle Jr. presidente de la Universal en 1928. En 1925, la Universal había estrenado *The Phantom of The Opera* con Lon Chaney, que había fascinado a Junior. Tanto es así que decidió abrir una nueva división de películas de "mostros", que se inaugura en 1931 con *Dracula*, dirigida por Tod Browning y protagonizada por Bela Lugosi. Sigue *Frankenstein*, el mismo año, protagonizada por Boris Karloff y dirigida por James Whale. Luego vienen *The Mummy* (Karl Freund, 1932), *The Invisible Man* (James Whale, 1933), *The Bride of Frankenstein* (James Whale, 1935), *Werewolf of London* (Stuart Walker, 1935). Tenemos el primer universo compartido de relatos y personajes. Duraría 25 años más y convertiría el género en industria pura y dura.

Por esos años se popularizó el término "B movie" o clase B. Este término era la forma industrial de llamar a las producciones más baratas, producidas por el *staff* permanente del estudio. La cuestión es compleja, pero simplificando, sería así: con la llegada del sonido, los exhibidores abandonan el modelo imperante que incluía el número vivo (aprovechando al músico ya contratado) y unos cuantos cortometrajes antes de la película principal. Se adopta un nuevo modelo que consistía en un noticiario, seguido de un solo corto o serial, un dibujo animado y luego dos largometrajes. En cuanto a costos, el largometraje les salía más barato por minuto a los estudios que el minuto de cortometraje. Pensémoslo así: con el personal contratado y el estudio propio, es más efectivo en costos filmar un largometraje que un cortometraje.

La idea era entonces poner en cartel un largometraje caro y uno barato, y con géneros variados. El programa tenía algo atractivo para todos y cada uno. Una fábrica de películas, con directores que hacían sus primeras pruebas allí, mezclándose con técnicos experimentados.

Tanto las Big Five (MGM, Paramount, Fox, Warner y RKO), las Little Three (Columbia, Universal y United Artists), como las Poverty Row (Grand National, Republic y Monogram) volcarían gran parte de sus esfuerzos a las B movies. ¿Qué géneros eligieron? Durante un tiempo, reinó el western. Luego, llegaría la época del muy popular cine de terror. ¿Por qué? Es posible hacer una película de terror sin estrellas, con decorados modestos, en un tiempo prudencial y salir airosos del encargo. Solo se requiere saber hacer cine.

Sin embargo, la explotación tiene sus costos. El terror pasa de ser un artículo de *qualité* en 1920, con *Caligari*, a ser un artículo de explotación desmedida para 1940. A los ojos del público en general nada cambió. El cine de terror es la apuesta económica más segura de la historia del cine. Pero a los ojos de la "alta cultura" (no confundir con alta costura), cada vez que se llena un cine se muere un panda.

Las factorías de un cine económico y popular explotan. En Estados Unidos, William Castle es contratado por Columbia. Castle es un genio de la promoción. Usa inescrupulosamente "gimmicks", trucos promocionales para atraer gente a las salas. Butacas que se mueven, esqueletos voladores, visores de fantasmas y mucho, mucho más. A Castle se lo recuerda por sus hermosos trucos, pero antes que eso fue guionista, productor, actor y director de decenas de films. Y por si quedaban dudas de su pericia técnica: fue asistente de dirección de Orson Welles en *The Lady from Shanghai*. Su experiencia en el género lo llevó a producir *Rosemary's Baby*, de Roman Polanski en 1968.

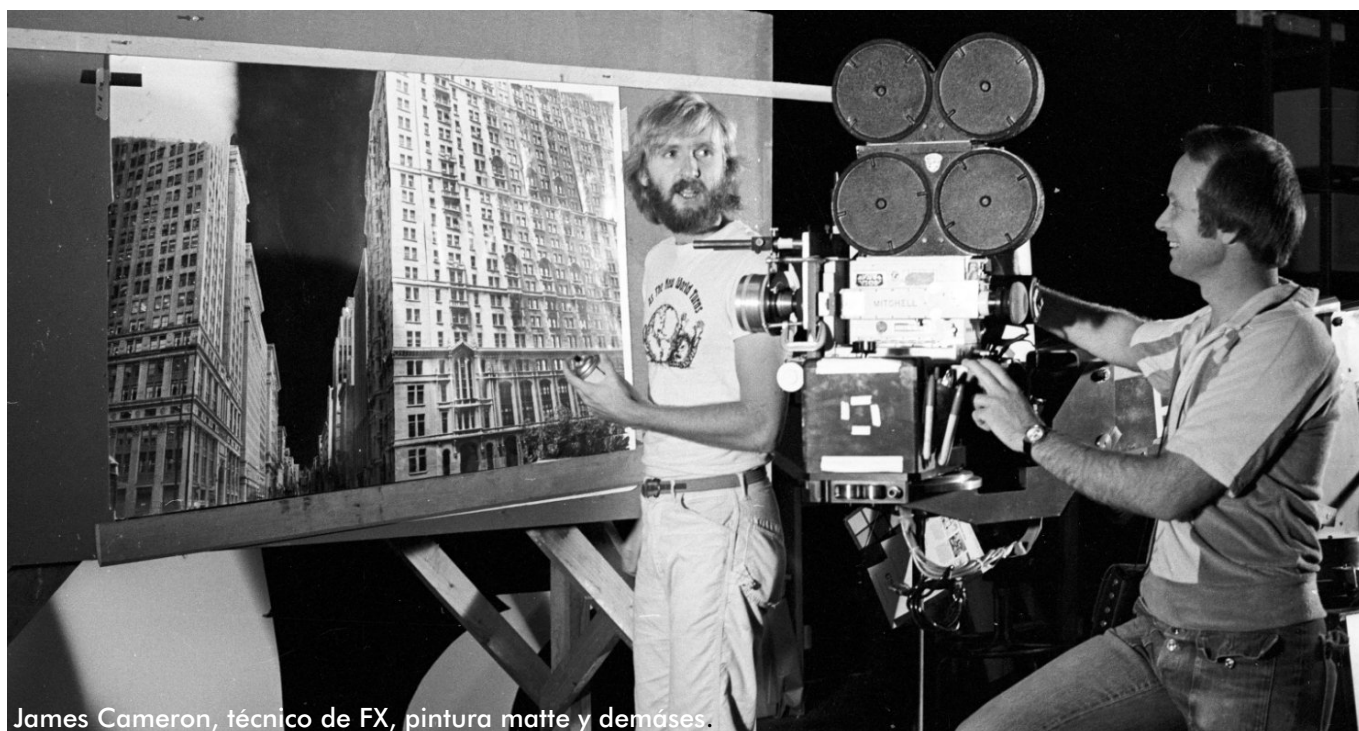
En Inglaterra la Hammer Films, a mediados de los cincuenta, entra en su época de oro. Adaptan *Drácula*, *Frankenstein*, *La Momia*. Filman películas de monstruos clásicos, filman thrillers psicológicos, cercanos al terror moderno. Todo por una fracción del dinero que se gastaba del otro lado del Atlántico. Su director estrella era Terence Fisher, un artesano que tuvo la feliz idea de poner a Christopher Lee como Drácula y a Peter Cushing como Van Helsing. Fisher, antes de dirigir, fue un avezado asistente de dirección y editor para la Warner Brothers. Editó 17 largometrajes y dirigió 50. No era el único director de la Hammer, tenía compañeritos como Freddie Francis, no solo director de films de terror para la Hammer, sino también director de fotografía, ganador de dos Óscar, el primero por *Sons and Lovers*, de Jack Cardiff en 1960 y por *Glory*, de Edward Zwick en 1989. Además, como extra, Francis fue el director de fotografía de *The Elephant Man*, *Dune* y *The Straight Story*, de David Lynch, de *Cape Fear*, de un tal Martin Scorsese y de *The French Lieutenant's Woman*, de Karel Reisz. En la Hammer estaba lleno de artesanos, podemos nombrar a Roy Ward Baker o John Gilling. Pero la historia continúa su camino.

En medio de este frenesí, en 1960, el mismísimo Alfred Hitchcock le propone a la Paramount filmar *Psycho*. La Paramount no quería gastar plata de "clase A" en un film que consideraba por debajo de clase B. No les gustaba que el bueno de Alfred se ensuciase con el terror. Le niegan financiación. Al final, Alfred llama a su equipo de TV, financia y filma la película, por una fracción del presupuesto original. Costó 800.000 dólares. Recaudó 50 millones y se convirtió en un clásico instantáneo, dejando para la historia la secuencia de montaje más famosa del cine.

En Estados Unidos, un tal Roger Corman estaba harto de ser el director más rápido y barato de Columbia y United Artists. A inicios de los setenta, funda su propia compañía a la que llama New World Pictures. Corman había hecho mucho terror y westerns. Su ojo clínico lo lleva a fichar a debutantes como Martin Scorsese, Jonathan Demme, John Sayles. Editando los tráileres tenía a un tal Joe Dante. Haciendo los efectos especiales se destacaba un joven James Cameron.

El cine de terror cambia y muta. Tenemos directores puristas, que a partir de finales de la década del sesenta llegaron y nunca lo abandonaron como George Romero, Tobe Hooper o Wes Craven. Y tenemos directores consagrados, que lo visitaron una vez para nunca volver como Roman Polanski (*El bebé de Rosemary*, 1968), William Friedkin (*The Exorcist*, 1973) y Richard Donner (*The Omen*, 1976).

Y en eso andábamos cuando nos encontramos con el "body horror" sesudo y profundo de David Cronenberg y con John Carpenter. Este último no solo inventa los *slasher*, con *Halloween* (1978), a la que siguen un sinfín de monstruos, como Freddie y Jason, sino que luego se volvería en el maestro y la inspiración del cine de hoy con una seguidilla de clásicos, como *The Fog* (1980), *The Thing* (1982), *Christine* (1983) y *In the Mouth of Madness* (1994).



James Cameron, técnico de FX, pintura matte y demáses.

LA PIEDRA ROSETTA

John Carpenter es un hombre instrumental en el propósito de este artículo. La piedra Rosetta que nos permite decodificar el hoy. Carpenter es el ejecutante eximio del cine de bajo presupuesto, a tal punto que hace desaparecer la definición.

Hijo de la misma generación de cineastas que nos dio a Spielberg, Coppola, Lucas, Scorsese y De Palma, su influencia es tardía. Y se ve hoy más que nunca.

En principio este artículo iba a tratar sobre las fronteras del cine de terror. Pero para llegar a las fronteras, tuve que recorrer y describir someramente el país del terror. Creo haber dejado pistas de una tesis que sostengo. Dije y reafirmo que el terror es el género cinematográfico que más pericia técnica requiere de la mano del director. Esto es como consecuencia de su devenir histórico como un cine de presupuestos acotados. Lejos de "no importarle a nadie", como podría pasar con estas películas que estaban destinadas a hacer un negocio modesto, había una competencia feroz por aprovechar esta puerta de entrada, dejar una marca, y en el camino, en muchos casos, decir algo sobre la sociedad. Para hacerlo, mostrando lo que se podía mostrar, sin exceder el presupuesto y al mismo tiempo evadiendo las calificaciones prohibitivas, se requería saber qué filmar, qué no filmar, desde dónde hacerlo, cómo sugerirlo, fotografiarlo y hacerlo sonar. Esto debía hacerse con intérpretes poco dúctiles, poco tiempo y un productor con un cronómetro en la mano, literalmente.

A otras plumas, en este mismo número, les tocará escribir sobre Ari Aster (*Hereditary*, *Midsommar*), que juega definitivamente en el país del terror. También harán lo propio con Robert Eggers (*The Witch*, *The Lighthouse*), David Robert Mitchell (*It Follows*). Por supuesto, en otras notas se hablará de Jordan Peele (*Ger Out, Us*), Panos Cosmatos (*Beyond the Black Rainbow*, *Mandy*) o Brandon Cronenberg (*Possessor*, *Antiviral*) y demás cineastas que decididamente han trabajado en el género.

Por mi parte, voy a escribirles sobre tres cineastas que están en las fronteras. Tres cineastas que hacen películas que se ven como películas de terror. Suenan como películas de terror, usan la pericia técnica aprendida por décadas de cine de terror barato, y sin embargo, hacen otra cosa. Empecemos.

S. CRAIG ZAHLER: VIOLENCIA DEADPAN

S. Craig Zahler (SCZ) es un caso de contrabando permanente con el país del terror. Además de director, SCZ es guionista y novelista. Como guionista, escribió *Asylum Blackout*, dirigida en 2012 por Alexandre Courtès, un correcto exponente de "horror de hospital psiquiátrico" y *Puppet Master: The Littlest Reich*, última entrega de la franquicia de *Puppet Master* de 2017, que técnicamente es una comedia shocker, pero que en definitiva es una provincia del terror.

Bone Tomahawk (2015), su primer largometraje como director, es un western con caníbales. El segundo, *Brawl in Cell Block 99* (2017) es un thriller carcelario bestial. La tercera, *Dragged Across Concrete* (2019) es un policial ultraviolento, protagonizado por villanos.

En *Bone Tomahawk*, SCZ toma por asalto el western clase B y juega con él. *Bone Tomahawk* tiene un elenco grande (Kurt Russell, Patrick Wilson, Richard Jenkins, David Arquette, Lili Simmons, Matthew Fox) pero es una película chica. Un puñado de locaciones y situaciones. Un rapto por parte de un malón fantasmagórico y presuntamente caníbal, un grupo de búsqueda, y un final atrocemente violento. Una película que se toma su tiempo en empezar, pero que saborea los diálogos. SCZ puede hacer lo que se les acusa a los imitadores de Tarantino, y sin embargo, salir airoso del trance. Filma los dos primeros actos, emulando al John Ford de *The Searchers*. Y luego puede canalizar su cambio en el tercer acto, de una manera efectiva, como no se veía desde *From Dusk Till Dawn*, del mencionado Tarantino en conjunto con Robert Rodriguez. En síntesis: *Bone Tomahawk* es un western con elementos horrorosos. Como *Vampires* (1998) del amigo Carpenter.

Bone Tomahawk costó 1.8 millones de dólares. La nada misma. Y perdió plata. Pero demostró que SCZ podía filmar con poco, en 21 días, y mostrar un estilo personal.

En *Brawl in Cell Block 99*, SCZ conjuga un thriller carcelario. Una carnicería desatada, repleta de



S. Craig Zahler

imaginería espeluznante, como el médico llamado "El Abortista", el oscuro villano "Placid Man" y el depósito humano "Redleaf". Vince Vaughn está en una misión suicida y sacrificial, para salvar a su hijo no nacido. *Brawl...* es una película que podría haberse parecido deliberadamente a un videojuego, o a *Game of Death* (1978), la película de Bruce Lee. Incluso podría evocar a *The Raid*. Sin embargo, SCZ logra un ritmo propio. Saborea la sangre que tiene entre los dientes.

En *Dragged Across Concrete*, SCZ provoca al espectador a diestra y siniestra. Nuevamente, Vince Vaughn, esta vez acompañado por Mel Gibson, como una pareja de policías racistas, violentos y sexistas. Todo filmado a un ritmo que haría desesperar al mismísimo Antonioni. Y por supuesto, derramando violencia.

El estilo de Zahler está determinado por algo que llamo "violencia deadpan". SCZ no acentúa ni glorifica la violencia mediante el montaje o los movimientos. Pero tampoco corre la cámara, sino que la deja ahí, en plano general corto, mostrándonos las escenas de cuerpo entero. El efecto es extraño porque está muy cerca del regodeo, pero por razones que solo pueden explicarse desde la puesta en escena y la interpretación, no cae en ello, sino que, sencillamente, parece que mostrar lo que está mostrando es inevitable. Parece que estuviera filmando la verdad, y que en realidad todos los que no lo hacen así "son caretas". La sensación es extraña y deliberada, pero por sobre todo, es casi imposible de emular. Solo con maestría absoluta puede lograrse.

JEREMY SAULNIER: GOLPE DE TENSIÓN

Jeremy Saulnier tiene dirigidos a la fecha cuatro largometrajes: *Murder Party* (2007), *Blue Ruin* (2013), *Green Room* (2015) y *Hold the Dark* (2018). Además dirigió los dos primeros capítulos de la excelente tercera temporada de *True Detective*. En la lógica de mi análisis superficial, podemos decir que Saulnier mira con cariño por sobre el alambrado hacia la tierra del terror. Y cada vez da un paso más adentro.

Murder Party es apenas un ejercicio del que no vale la pena reparar. *Blue Ruin* en cambio ya es cosa seria. Una película que se va desenrollando a su paso, que de repente se convierte ante nuestros ojos en una brutal historia de venganza. El chiste, si cabe la definición, es que uno no espera del personaje los niveles de violencia que llega a desplegar. Dwight es un *homeless* perturbado que se entera de que el hombre que mató a su familia está por salir libre de prisión. A partir de esta noticia hay un clic, y nos movemos al terreno de la venganza. Esta historia, tantas veces vista, se lleva adelante con un personaje que casi no habla, como *Le Samourai*, de Jean-Pierre Melville, pero al mismo tiempo, y en oposición a este y a muchos otros, conocemos su psiquis: entendemos lo que está sintiendo.

Saulnier ama el horror. Se le nota en cada plano, en la puesta en escena y en su juego con el *off*. Sin llegar al *jump scare*, pero definitivamente en el camino opuesto al de SCZ, Saulnier despliega un montaje de la violencia, totalmente coordinado.

En *Green Room*, todo sale bien para Saulnier y todo sale mal para sus personajes. Una banda punk en gira es contratada para un show en una juntada en un salón en medio de la nada. La juntada es de neonazis. La banda presencia, accidentalmente, un asesinato. Quedan encerrados en el *green room* (camerinos), acechados detrás de la puerta por el líder de los neonazis, un genial Patrick Stewart y sus salvajes secuaces. El conflicto armado en lugar cerrado, sin escape, ya sea con pistolas, o hachas, palos y cuchillos, se ha tocado muchas veces. Una de las mejores, *Assault on Precinct 13* (1976), de John Carpenter.

En *Hold the Dark*, Saulnier acelera a fondo. Estamos en Alaska. Un lobo merodea a los vecinos de una comunidad inuit. Al parecer ha atacado al hijo de la blanca como la nieve Medora (Riley Keough). Su padre, el rubio Vernon (Alexander Skarsgård) está desplegado con el Ejército en Afganistán. Para rastrear al lobo llega el experto Russell Core (Jeffrey Wright). La violencia de esta película explota y nos deja atónitos. Es de una brutalidad y con un efecto sorpresa que no se ve en el cine de hoy. Su narrativa es intrincada. Es una película que se hunde en una mitología que no termina de explicarse. No concede nada.

Saulnier, financiado por Netflix, no solo sube la apuesta en su merodeo al terror, sino que se acerca definitivamente a los monstruos clásicos, sin necesidades de relecturas, remakes, ni universos. Lo hace de manera que el espectador no puede saber qué se esconde detrás de cada esquina, en cada recoveco de la imagen y de la historia. Saulnier vive para sorprendernos, sin necesidad de *jump scares*. A puro clima.

Su estilo es más clásico que el de SCZ. Saulnier comanda las películas, que suelen ser un *crescendo* de tensión, con la mano de un artesano como los que ya no se ven. Lleva el thriller a niveles insostenibles, al mismo tiempo que todo lo que ocurre parece lógico e inevitable. Es, si se quiere, un hombre de lo plausible, como lo es Christopher Nolan. Esto es cabal en *Hold the Dark*. Si lo que ocurre allí fuera a ocurrir alguna vez, si ese horror se desatase sobre nosotros, sería de la manera que lo expone Saulnier.



Jeremy Saulnier

KARYN KUSAMA: VIRTUOSISMO IMPLÍCITO

No soy un esclavo de IMDb, y tal vez confíe más en mi memoria de lo que debería. Es por ello que me perdí un detalle inquietante: Karyn Kusama no empezó su carrera con *The Invitation*, tal era mi presunción. Tiene una tanda de películas, bastante conocidas, filmadas entre 2000 y 2009. Sus primeras obras son *Girlfight* (2000), *Aeon Flux* (2005) y *Jennifer's Body* (2009). Luego tenemos un salto hasta 2015 con *The Invitation*, y finalmente, *Destroyer* en 2018. En el medio, dirigió capítulos para buena parte de las series que valen la pena ver: *Halt and Catch Fire* (2014), *The Man in High Castle* (2015), *Masters of Sex* (2016), *Billions* (2016) y *The Outsider* (2020).

Por suerte para mí, he visto casi todo lo que filmó, ya sean películas o series, y les digo con el orgullo del que sigue a la banda desde Cemento: Kusama es cosa seria.

Voy a hablar de mis intenciones primigenias que son *The Invitation* y *Destroyer*. Y les voy a decir por qué: *Aeon Flux* fue un vehículo para llevar a la pantalla la animación de Peter Chung, muy popular en MTV a finales de los noventa. Es la "Dune" de Kusama, que reniega de ese paso por la industria grande, con toneladas de FX y pantallas verdes y sin ningún control sobre lo que pasa. *Jennifer's Body* fue el producto mimado de la guionista Diablo Cody, a la que le dieron una suerte carta blanca luego de *Juno* (2007). *Jennifer's Body* es una comedia de terror, protagonizada por Megan Fox, a la que le fue horrorosamente mal en la taquilla, porque su guionista y directora filmaron un manifiesto de terror dirigido a un público femenino y feminista, y la Fox lo vendió como una película de horror y escotes con Megan Fox, la chica sexy de *Transformers*. Es muy probable que Kusama se haya alejado durante años de los sets debido a *Jennifer's Body*.

No obstante, y en su tono muy a la Diablo Cody, *Jennifer's Body* es un gran vehículo de horror feminista, en el que Jennifer es una suerte de Spawn. Luego de ser ofrecida como sacrificio humano por una banda de rock satanista, regresa de la muerte con poderes sobrenaturales, sed de sangre, y una impuesta sororidad con su amiga Needy, a raíz de pactos previos.

En *The Invitation*, una de las mejores películas de los últimos años, Kusama despliega un virtuosismo fascinante. Usa el thriller como vehículo para hablar de otra cosa, de una manera tal que si uno solamente se quedara con la trama, de cualquier manera se iría satisfecho. Esta es la mejor forma de hacer cine alegórico: de manera sutil.

La tensión se cocina a baño María. Will (Logan Marshall Green, o como me gusta llamarlo, el Tom Hardy de los pobres) y su pareja Kira (Emayatzy Corinealdi) asisten a la fiesta organizada por la expareja de Will, llamada Eden (Tammy Blanchard), que a su vez está en pareja con David (Michiel Huisman). Eden y Will



Karyn Kusama

tuvieron un hijo, que falleció, lo que propició que Eden se alejase unos años de Will, de la ciudad y de su vida allí.

Eden retornó cambiada. Hay un brillo en sus ojos. Tiene nuevos amigos, y una nueva actitud. La situación se presenta como normal, aunque con incomodidades obvias. Pero hay mucha historia compartida entre Eden y Will, algunos amigos de antaño presentes, y el planteamiento hace parecer todo muy lógico, muy superado. No obstante, Will percibe que algo va mal. Empieza a recorrer su vieja casa. Su paranoia va en aumento. Hay un invitado silencioso e inquietante, llamado Pruitt (John Carroll Lynch). La gente que conocía desde antes y la gente que conoce ahora le parecen muy extrañas. Como en *They Live* (1985), de John Carpenter, Will es el único que parece percibir que la realidad es otra, que todo esto es una fachada y que algo terrible está por ocurrir.

The Invitation es un thriller con visos sobrenaturales, conspiranoicos o alegóricos. Puede ser una mirada política de la Estados Unidos del Tea Party que derivó en Trump o puede ser otra cosa. La maestría de Kusama filmando una película que sucede en solo un par de horas una noche, en una sola locación, es pasmosa. Todo está realizado de tal manera que se recuerda como una pesadilla, pero cuando se está viendo no nos damos cuenta de esos detalles pesadillescos. Se nos ocultó el bosque detrás del árbol adrede, y el resultado es genial y terrorífico.

En *Destroyer* el ocultamiento es diferente. Estamos ante un neo noir hecho y derecho, ocurre en lo más bajo de Los Ángeles, bajo la luz del sol. Erin Bell (Nicole Kidman) es una detective con severos problemas con el alcohol, tal vez drogas y, de seguro, de comportamiento. En el pasado, que se cuenta con *flashbacks*, se infiltró en una banda de ladrones comandada por un tal Silas. Aquí es donde entra el elemento horroroso: Bell quiere atrapar a Silas, pero al mismo tiempo le teme. Es un ser que provoca miedo. No se muestra, pero se sugiere todo el tiempo. Es astuto como el diablo, y la gente que lo rodea lo considera como al líder de un culto.

Ahora Silas está de vuelta rondando y Bell quiere venganza, no justicia, sobre un hecho del pasado, de su tiempo como infiltrada.

Lo que ocurrió se nos va develando a fuego lento, así como la línea temporal de la película. *Destroyer* juega en tándem con *Brick* (Rian Johnson, 2005), *Drive* (Nicolas Winding Refn, 2011), *Under the Silver Lake* (David Robert Mitchell, 2018), en este género, con la salvedad, compartida con *Under the Silver Lake*, de que todo el tiempo parece que estamos ante una próxima y terrorífica revelación. Al borde del terror, que puede irrumpir en un *flashback*, o en una camioneta, al lado nuestro.

LA PRÓXIMA GENERACIÓN DORADA

El cine de estos años y presumiblemente de los que vienen se divide en dos vertientes: superproducciones de franquicias, o cuasi independientes de bajísimo presupuesto. Los cineastas que vienen del terror puro y del *mumblecore* tienen una capacidad adquirida para adaptarse a presupuestos restrictivos, donde se sienten cómodos, pero usualmente sin explorar otros géneros que no sean los suyos. Sin embargo, sostengo que hay una tercera vía: la que llamo "la vía de los amantes". Los alimentados a terror, que estudiaron especialmente a John Carpenter y su eclecticismo a la hora de elegir proyectos. Entendieron que para sobrevivir en este ecosistema, el tono carpenteriano, serio pero no solemne, clásico desde lo narrativo, claro y conciso en la puesta e inteligente en lo productivo podría ser una respuesta.

S. Craig Zahler, Jeremy Saulnier y Karyn Kusama pueden ser los grandes de la próxima década. También puedo sorprenderme con otros, como Joe Begos, Panos Cosmatos, Brandon Cronenberg, David Robert Mitchell, Rober Eggers y Ari Aster. Todos ellos son los cultores del noble oficio de dirigir cine. De saber de cine. De haber estudiado el cine que los precedió. Su técnica, su historia, sus formas y personajes. No son arribistas con suerte. No son talentos enormes e innatos, que desbordan. Son más bien artesanos. "Craftsmen" les dicen en inglés: personas que conocen su trabajo. Enhorabuena por todos los amantes de este oficio. Esperamos de ustedes grandes cosas.



SERÁS LO QUE DEBAS SER, O SERÁS BRUJA POR AGUSTINA OSORIO

El siguiente texto es un análisis de la película *La Bruja: Una leyenda de Nueva Inglaterra*, dirigida por Robert Eggers, estrenada en 2015.

UN CONTEXTO CONOCIDO PARA UNA PELÍCULA DISTINTA

Desde el título, la película nos ubica en un contexto preciso que indica sobre qué tipo de bruja nos hablará en la historia. La bruja a la que alude vive en la Nueva Inglaterra del siglo XV. Situada en el noreste de EE. UU. Esta región fue una de las primeras en ser habitadas por los colonos de origen británico que conformaron las comunidades puritanas del país en aquella época. Un lugar propicio para la persecución de todo aquel distinto, identificado como heresiarca.

La Bruja es el primer largometraje de Robert Eggers, quien hasta entonces había tenido más trayectoria en otros rubros como el diseño de producción, la dirección de arte y el diseño de vestuario. Para esta película, tomó el mando de los roles más significativos, como director y guionista, y se instaló como nueva gran promesa del cine, al lograr que cada elemento de la película estuviera en función de la historia.

Si bien esta no tuvo gran repercusión en las salas comerciales en Argentina, desde su estreno en 2015 recibió varios premios, entre ellos, el de mejor director en el Festival de Sundance y mejor largometraje en el de New Hampshire. La falta de

éxito taquillero tuvo que ver con que, a pesar de haberse anunciado como película de terror, nos habla de la cacería de brujas (un tema familiar para los amantes del género), saliéndose del molde en varios aspectos. El uso de los tiempos y el tipo de suspenso que maneja no resultan tan habituales para el público acostumbrado al terror del *mainstream*; no obstante, pasados los años se ha convertido en una de las favoritas del público cinéfilo.

DECADENCIA Y ELEVACIÓN

La película empieza con un silencio abrumador que, sumado a la pantalla en negro absoluto, nos mete de lleno en un clima de suspenso. Algo va a suceder pero aún no sabemos qué. La música empieza pero seguimos viendo solo negro; la primera imagen es el primer plano de la cara angelical de la protagonista y luego heroína, Thomasin (Anya Taylor-Joy), una jovencita rubia, vestida con un tradicional ropaje puritano. A su mirada angelical se contrapone una voz masculina, profunda y grave, que se pregunta para qué han venido hasta esta nueva tierra, como si le estuviera hablando a ella pero, a medida que se va completando el cuadro, vemos que hay otros a quienes se dirige: un joven con mirada asustadiza, dos niños en actitud similar y, finalmente, la espalda de un hombre y un plano que se abre mostrando las espaldas de toda la familia. Mientras, seguimos escuchando la única voz que se dirige ahora a la comunidad entera que los acusa de ser falsos cristianos.

Pronto entendemos que estamos conociendo a la familia de Thomasin: sus hermanos, su madre y su padre (Ralph Ineson). Un padre irreconocible en la primera escena, pero absoluto, cuya voz de autoridad defiende a la familia frente a la acusación de la congregación y posterior expulsión. A continuación, los vemos partir alejándose de la vida organizada, dejándola en el pasado mientras los enormes portones se cierran tras ellos.

En la siguiente escena, mediante un plano panorámico, vemos la nueva morada de la familia. Una casa en el medio de un paisaje desolador, cercado por el bosque que funciona como elemento de temor, de profundidad desconocida. Como límite inquebrantable.

Un sonido agudo y distorsionado acompaña la imagen de la familia, apartada pero unida, rezando de rodillas en el exterior de la casa y hacia el bosque. Sus rostros se muestran alegres, pero no transmiten paz. Algo está por venir.

De allí en adelante la película nos hará recorrer lentamente la decadencia familiar que permitirá la elevación final de Thomasin, acusada sin fundamentos de bruja y por esto empujada a asumir ese papel una vez destruida la familia y desvanecida la autoridad del padre.

El mal augurio comienza con la misteriosa desaparición del bebé de la familia en medio de un inocente juego frente al bosque. Las sospechas recaen sobre Thomasin, la mayor de los cuatro hijos, quien estaba a cargo del pequeño en el momento de la tragedia.

El misterio se acrecienta cuando, el bebé Samuel es llevado al interior del bosque. La música va aumentando en su intensidad, mientras, en un juego de luces y sombras, una figura femenina desnuda toca al niño también desnudo, para verla luego engrasando un cuchillo con la grasa del bebé y bañándose luego en la sangre del aún no bautizado.

Mientras tanto, en el entorno de la familia crecen las sospechas del acto de brujería al no poder encontrar una respuesta lógica por la desaparición del más pequeño. Este hecho desencadenante pone en jaque las creencias de cada uno y los obliga a elegir una posición donde ubicarse.

Thomasin es la única de la familia que se

muestra, en un primer plano con el rostro iluminado y la oscuridad de fondo, rezando y admitiendo frente a Dios (y los espectadores) sus pecados. La cámara se posará siempre frente a ella, generándonos una cercanía que la humaniza.

Caleb (Harvey Scrimshaw), el mayor de los hermanos varones, lucha entre seguir la autoridad de la religión, guiado por la voz de su padre, o desviarse por su impulso sexual latente, mientras desea, con culpa, el cuerpo de su hermana. A pesar de esta tensión, en principio elige a su padre, William, adentrándose en el bosque para ayudarlo a conseguir comida para todos. La desgracia ha recaído no solo sobre las personas sino también sobre la cosecha, por lo que William decide robar un objeto de valor de su esposa para comprar trampas e ir de caza al bosque, ese lugar prohibido y tenebroso que pronto será nuevamente protagonista del mal.

Katherine (Kate Dickie), la madre de la familia, sufre y ruega a Dios-padre que perdone sus fantasías y la reconozca como hija. Su rostro se verá cada vez más gris y su mirada más amarga a medida que avanza la película, y será ella la principal acusadora de Thomasin por todos los males que sufre la familia.

Los hermanos más chicos, mellizos, juegan y hablan en coro, molestando hasta casi enloquecer a todos a su alrededor. En una escena los vemos jugar cerca del río, donde también se encuentran los hermanos mayores. La más chica de los mellizos canta diciendo que es la bruja del bosque, a lo que Thomasin responde que ella lo es, atemorizando a los más pequeños y haciendo crecer aún más las sospechas sobre su persona.

El padre, quien debe proveer y proteger a su familia, va perdiendo fuerzas a medida que la historia avanza. Su decadencia empieza al alejarse de la congregación, en un acto de orgullo. Seguidamente, desesperado por no poder proveer como corresponde, roba a su esposa, quien acusa a Thomasin por el hecho y él calla dejando que su hija cargue con la culpa. La tensión sexual padre-hija, presente a lo largo de la película, se romperá más adelante, cuando ella lo enfrente a su propio pecado, reprochándole haber ocultado ese dato.

Por su parte, Caleb también pagará por sus transgresiones, siendo secuestrado y endemoniado por una bruja. En esta escena, el rostro temeroso del chico avanza en la oscuridad

del bosque, mientras un coro de voces agudas acompaña la aparición del cuerpo voluptuoso e incitante de una mujer.

El muchacho muere en medio de un trance místico que se asemeja al éxtasis orgásmico, hablándole a Dios. El padre desespera rogando y pidiendo perdón al Creador por su orgullo. Su voz ya no es profunda ni grave, sino más bien un grito desesperanzado. Las capelinas y el resto de la vestimenta de la familia se van cayendo o destrozando, dejando al desnudo las miserias de cada uno. La decadencia es absoluta.

La familia acusa a Thomasin de herejía, y esta, a su vez, acusa a los mellizos de haber hecho un pacto con el demonio, materializado en el macho cabrío negro, llamado Black Philip.

A la muerte y desgracia de toda la familia, solo le escapan Thomasin y este Mal, transfigurado en cabra. El demonio estuvo todo este tiempo dentro de la familia y ahora, habiéndola destruido, invita a Thomasin a que forme parte de algo delicioso y prohibido hasta entonces.

Así, en el final, volvemos a encontrarnos con el rostro de la protagonista en primer plano, pero esta vez ya no es angelical y añorado, sino el de una mujer bañada en sangre y erotismo. En este cierre circular también escuchamos una voz en off, pero al igual que Thomasin, esta se ha transformado. La voz de la autoridad ahora es demoníaca e irá guiando a la protagonista hacia aquel bosque, iluminado por un fuego erótico, donde se reúnen aquellas que se han liberado de toda autoridad y atadura moral.

ENCERRADOS AFUERA

Jarin Blaschke, a cargo de la fotografía, quien había tenido un encuentro cercano con el terror en *Blood Night: The legend of Mary Hatched* (Frank Sabatella, 2009), logra un uso increíble de las luces y sombras, ayudando a crear el clima de desamparo y decadencia durante toda la película.

Los sepías y grises abundan en la mayoría de las escenas, reflejando la frialdad misma del hogar. Paradójicamente, los únicos momentos cálidos son aquellos en los que se sugiere la presencia de hechicerías, como el acto con el bebé y la escena final en el bosque.

Eggers y Blaschke se encargan de meternos en el universo interno de los personajes, a través de

planos cerrados, como aquellos que recaen sobre el rostro afligido de Caleb, quien claramente teme desatar sus impulsos, o los primeros planos sobre la heroína, quien se revela sin engaños frente a nosotros, confesando sus pecados o eligiendo seguir al demonio.

Sin embargo, cuando los planos son amplios, la sensación no es de liberación y apertura sino de opresión, al igual que la represión que opera en todos los personajes. Por ejemplo, la casa se muestra en planos abiertos, en medio de un páramo desolador, con el cielo gris que pesa sobre toda la escena.

El dentro y fuera de campo juegan en todo momento, haciendo que la historia oscile entre la coacción que viene desde afuera o desde el interior de cada uno. La voz del padre inicial fuera de campo, que cae de lleno sobre la cara de Thomasin y luego sobre el resto de los hijos, hace las veces de autoridad absoluta que luego será reemplazada por la voz (nuevamente en off) tentadora de Black Philip. Samuel, el bebé, desaparece en un abrir y cerrar de ojos, frente a su hermana y a nosotros mismos, es el primer castigo por no obedecer la Ley. Ante su ausencia, está el bosque con una presencia imponente. En otra oportunidad, Thomasin reza mirando hacia fuera de campo, haciéndonos otra vez conscientes de esa existencia omnipresente que no vemos pero sentimos.

La música también suma al clima de opresión, alternando entre silencios que generan tensión y tonos agudos que van escalando en la estridencia, generando el clímax perfecto para la liberación, como lo vemos en escenas tales como el acercamiento de Caleb hacia la mujer en el bosque o en la previa al final, cuando Thomasin se desviste para su encuentro con el mal.

Las voces de los protagonistas hacen su parte para contar la historia. La voz del padre empieza gruesa y profunda, pero va perdiendo fuerza a medida que su fortaleza como hombre de la casa y creyente se desvanecen. Los mellizos suenan burlones, cantando acusaciones o jugando con el mismo Black Philip de una forma infantil pero inquietante a la vez.

Cada plano está puesto al servicio de la idea que presenta la película. Esta tensión entre represión versus erotismo y liberación se presentan en la expresión atribulada de Caleb al enfrentarse al pecho liberado de su hermana mientras duerme despreocupada.



Robert Eggers

Nada está dejado al azar. Al igual que la autoridad del padre, la presencia del director en la película es omnipresente.

DEL MITO DE LA HORDA PRIMITIVA A LA LIBERACIÓN FEMENINA

La mirada principal de *La Bruja* es la de su protagonista, una mujer joven en plena ebullición hormonal, frente a quien se desmorona todo orden conocido.

La figura del padre pesará a lo largo de toda la película. En la primera parte, lo hará desde el lugar de la opresión, mientras que en la segunda, su decaimiento y pérdida de autoridad harán que pese su ausencia. El padre no solo representa al *pater familia*, sino también a esa ley incuestionable, una dominación patriarcal, masculina. Su contrapunto es su propia hija y creación, la heroína (mujer) que, ante la pérdida de toda autoridad y tergiversación de las leyes, se revela para luego elevarse en una nueva organización.

A diferencia del mito de la *Horda primitiva*, utilizado por Freud para explicar la organización de la vida cultural del hombre, donde la horda mata al padre tirano para luego convertirlo en la ley simbólica que ordenará a la horda y fundará la sociedad, en *La Bruja* "matar al padre" (en todos sus significados) implica la liberación y el

des-orden. La ruptura con la autoridad patriarcal significa la libertad, la elevación de la mujer y el quiebre con aquel orden impuesto (ya quebrantado con la expulsión del comienzo).

Frente a las acusaciones externas, Thomasin es empujada a revelarse y revelar(los), como lo hace con su padre y hermanos más chicos, convirtiéndose en bruja, en una profecía autocumplida, mientras que el resto de la familia reprimida es destruida. No es casual. La destrucción de su familia nos habla de la destrucción de esta institución, que se desmorona junto al resto de las leyes y organizaciones establecidas, como la iglesia, la comunidad fundada en torno a ella y en especial la norma, antes incuestionable, establecida por un dios desconocido.

En contraposición a ese Dios que no se ve pero del cual todos se ocupan de invocar como certero, se presenta una nueva figura materializada, que invita a la heroína, quien también vio sus creencias cuestionadas al ser acusada de herejía, por el simple hecho de representar la tentación en carne propia. En el final de la película, el mundo de Thomasin se ha desvanecido, ya no tiene autoridad en la cual ampararse, y esta libertad no buscada es la que le permite su transformación de niña a mujer y de mujer a bruja.



A GIRL WALKS HOME ALONE AT NIGHT: LA MIRADA DE UNA CHICA QUE CAMINA SOLA DE NOCHE POR ADRIANO DUARTE

1

Tal como comentamos en una reseña anterior, Ana Lily Amirpour apostó en *The Bad Batch* (2016) a reelaborar el sci-fi posapocalíptico en clave de aproximación crítica a la era Trump. *A Girl Walks Home Alone at Night* (2014), en este sentido, se anticipa en esa misma mirada incisiva pero desde una clave distinta. El lugar es Bad City, un pueblo de paisaje posindustrial (quizá de Teherán o de Texas) que separa la opulencia y la marginalidad mediante un zanjón donde se apilan cadáveres que nadie reclama. El idioma es el persa, lo cual otorga a los diálogos la distancia de un mundo desconocido. En la televisión aparece una suerte de predicador de bigote poblado y expresión severa que vende baratijas y frases de higiene moral. Las radios, las caseteras de los autos, los tocadiscos reproducen canciones que suenan como *hits* de los ochenta pero cantados con una lengua inusual. Las paredes combinan afiches con la imagen de un líder político o espiritual y *graffitis* que parecen de protesta (o al menos es lo que uno supone, ya que emplean la grafía persa). Todo esto, contado en blanco y negro, mediante planos de un ritmo pausado, de precisión quirúrgica, que por momentos se regodea con el panorama decadente de ese pueblo y por momentos se enfoca en las caras mudas pero sumamente expresivas de sus protagonistas. Es poco lo que se dice pero mucho lo que se muestra.

2

Arash (Arash Marandi) usa *jeans* ajustados y camisetas blancas a lo James Dean. Su padre, Hossein (Marshall Manesh), víctima de un luto interminable, vive ausente en las nubes de la heroína. Arash se defiende como puede en ese sitio despiadado y que no da lugar a la esperanza. La adicción de su padre lo llevará a cruzarse con Saeed (Dominic Rains), un *dealer*, en una situación de la que no tiene otra que perder. Sin embargo, Saeed constituirá en gran medida la causa remota del encuentro que hará cambiar el rumbo de su vida. Por contrapartida, *The Girl* (Sheila Vand) aparece en medio de esta historia de marginalidad como una sombra inesperada. Vaga por las calles desoladas de Bad City con un chador negro que flamea en torno a su cuerpo como una capa. *The Girl* observa de lejos, vigila en silencio y ejecuta su justicia que, al mismo tiempo, la ayuda a saciar su sed de sangre. Porque *The Girl* no es una chica cualquiera. Es cierto que, como muchas de las chicas de su edad, tiene las paredes de su habitación tapadas con *posters* de las celebridades que imitan cantando en persa a bandas *new wave* o a Michael Jackson. Sin embargo, *The Girl* no tiene nombre, recorre la ciudad solo de noche y no tiene piedad con aquellos que se aprovechan de los indefensos.



The Girl (Sheila Vand)

3

A *A Girl Walks Home Alone at Night*, en consecuencia, tiene en la base de su historia una estructura sencilla. Esta economía del relato le permite a Amirpour explorar cuestiones que componen la verdadera columna vertebral de la película. En esencia, todo consiste en un distanciamiento muy bien calculado: el mundo en blanco y negro, el idioma persa, la ciudad posindustrial, el eclecticismo del vestuario, la música folk y retro. Así como las afueras de Texas en *The Bad Batch*, *Bad City* es también un territorio fuera del tiempo: constituye una distopía, un territorio de ficción donde todo es posible pero en el que —a diferencia de la utopía— nada de lo que ocurre allí es sueño realizado, sino que más bien es la encarnación de lo peor del mundo cotidiano. En *Bad City* (al igual que en el páramo de *The Bad Batch*) no hay ley: los cadáveres se acumulan en un zanjón que es tan parte del paisaje habitual como el humo tóxico de las chimeneas o las bombas petrolíferas que picotean incansablemente. A su vez, todas las épocas y todas las culturas acuden a reunirse en ese lugar: el rockabilly convive con el gangsta, no hay modo de diferenciar si las calles recorren un suburbio de Teherán o de Detroit, el orden natural marida con el orden sobrenatural. Arash y *The Girl*, por lo tanto, se hallan entrampados en una encrucijada donde se mueven como parias: sus ojos constituyen los lentes por medio de los cuales el espectador contempla el caos de *Bad City* y, al mismo tiempo, intuye la distopía de nuestra realidad inmediata.

4

A *A Girl Walks Home Alone at Night* se luce por la economía de su trama, por la precisión de sus planos, por la sobriedad de sus actores. Pero donde la obra deslumbra es en la composición de una estética sostenida en el pastiche y el remixado que le otorgan al film un sabor crepuscular, entre nostálgico y despiadado. La mirada de la chica que camina sola de noche es la de quien ha gastado las sendas interminables de este mundo y, luego de una peregrinación de siglos, ha arribado a un lugar en ruinas, que no vive más que de glorias pasadas y de sombras de lo que pudo ser y ya no ha de ser nunca más. Ese lugar es el futuro. Y ese futuro es el hoy que se vive con los ojos bien abiertos, con la parálisis de una pesadilla. Una pesadilla que no asusta, sino que provoca más bien rabia, desaliento, impotencia.

A *A Girl Walks Home Alone at Night* se luce por la economía de su trama, por la precisión de sus planos, por la sobriedad de sus actores. Pero donde la obra deslumbra es en la composición de una estética sostenida en el pastiche y el remixado que le otorgan al film un sabor crepuscular, entre nostálgico y despiadado. La mirada de la chica que camina sola de noche es la de quien ha gastado las sendas interminables de este mundo y, luego de una peregrinación de siglos, ha arribado a un lugar en ruinas, que no vive más que de glorias pasadas y de sombras de lo que pudo ser y ya no ha de ser nunca más. Ese lugar es el futuro. Y ese futuro es el hoy que se vive con los ojos bien abiertos, con la parálisis de una pesadilla. Una pesadilla que no asusta, sino que provoca más bien rabia, desaliento, impotencia.



Hereditary (2018)

Ari Aster: el terror familiar

POR LUCÍA VAZQUEZ

Hay algo familiar en Ari Aster, y en varios sentidos. El joven director, nacido en 1986 en Nueva York, contó en entrevistas cómo accedió al cine de terror, "agotando la sección" en cada videoclub que encontró. Imposible no sentirnos identificadxs con ese adolescente que consumía género como agua en el desierto y que, también según se cuenta, salió corriendo despavorido de un cine a los cuatro años cuando escuchó unos disparos en *Dick Tracy*. Tanto esta fascinación por el miedo como su formación académica en Bellas Artes se pueden apreciar en cada guion que filmó.

Lo familiar también aparece desde su debut en el cine, que quedaría marcado por la representación siniestra de la familia y sus derivados. Su primer cortometraje *The Strange Thing About the Johnsons* (2011) trata de una relación incestuosa padre-hijo, pero con la relación abusador-abusado invertida: es el hijo, enamorado de su padre, quien lo abusa a lo largo de los años hasta que este muere, escapando de él, en un accidente de auto. En el corto, terriblemente angustiante, podemos ver las líneas temáticas que Aster seguirá explorando hasta terminar de moldearlas a la perfección en su primer largometraje, su debut en las ligas mayores, la increíble *Hereditary*. El título del corto condensa estas dos inquietudes: lo extraño y lo familiar. La familia, el hogar, no es un lugar de contención o seguridad, todo lo contrario, es el origen del terror y el dolor que los personajes pueden experimentar. La "inquietante extrañeza" de la que hablaba Freud, que vuelve lo familiar extraño, amenazante, constituye lo siniestro, y es el corazón de la filmografía de Aster. Más orientado al horror o al terror, o incluso a lo cómico, la idea de lo siniestro, de lo conocido vuelto motivo de amenaza e inquietud insiste en sus nueve obras.

Aster es un superador de motivos del género, que a fuerza de repetición se cristalizan y se vuelven inocuos. Con un pie siempre en otro lugar, un poco más allá, su filmografía se permite varias extrañezas. Su segundo corto, *TDF Really Works* (2011), también protagonizado por él, es una especie de comercial sobre un aparato que permite producir dick's farts (algo así como "pedos de pene"), muy gracioso y también punta de lanza de otro de los temas freudianos de Aster: el pene, que en las versiones de horror, se vincula a la descendencia. En *The Turtle's Head* (2014), un detective bastante misógino ve con espanto cómo su pene se va retrayendo hasta que se mete para adentro definitivamente. El horror del personaje es inversamente proporcional a la comicidad que se logra en el espectador, es casi imposible contener la carcajada. Estos dos cortos, los más abiertamente cómicos, problematizan el poder del aparato reproductor masculino, lo que, según mi humilde lectura, tendrá su corolario

en la última pieza de Aster, la bellísima *Midsommar*.

En 2011 también filmó *Beau* (protagonizado por Billy Mayo, el padre de *The Strange Thing About the Johnsons*), una historia en que la presencia de la madre es ominosa al punto de ser un animal que debe asistir al hijo al borde de la metamorfosis. Este quizá es su corto más confuso o menos logrado, pero ingresa de forma armónica en el resto de su obra por tratar la figura materna. El que lo sigue, *Munchausen* (2013), tiene un comienzo llamativamente similar al primero, pero aquí se producirá una nueva inversión: esta vez es la madre la que entra a la habitación del hijo y no será él quien se encuentre en falta. Como el título adelanta, ante la perspectiva de "perder" a su único hijo, a punto de entrar en la universidad y empezar su propia vida, la madre lo envenena y lo pierde definitivamente. Es que no se puede escapar de la familia, excepto con la muerte, parece decir Aster varias veces. Una familia que, de nuevo, es contención y amenaza, es espacio de crecimiento y destino fatal.

Antes de *Hereditary* hay dos cortometrajes más que, creo, deben verse en espejo. Son también dos rarezas narrativas, ambas enfocadas en un personaje que monologa durante varios minutos sobre su vida y su hogar. El primero, *Basically*, protagonizado por Rachel Brosnahan (que también aparece en *Munchausen*), tiene a una joven aspirante a actriz, Shandy, como narradora. Ella nos cuenta, básicamente y tal como el título lo indica, cuál es la relación con su madre, cuál es la relación con los hombres y cuál es la relación con su hogar. En un relato que parece superficial, lleno de reflexiones banales y superfluas, empieza a asomar el núcleo traumático de la pérdida. En *C'est la vie* (2016), un personaje opuesto en todos los sentidos a Shandy narra su vida en la calle. Es *homeless*, es hombre y no tiene familia (al menos eso se sostiene hasta el final). "Así es la vida" es un relato agrio, lleno de frustración y rencor social. Su protagonista es siniestro en sí mismo, ya que mientras nos habla de otras cosas lo vemos irrumpir en casas ajenas, robar y, suponemos, asesinar. Por si nos quedan dudas, va a explicarnos la noción de Freud en su relato, el *unheimlich*. Pareciera ser él mismo, en este caso, el vehículo de lo extraño, la resaca social que se mete en las casas cuando nadie está atento, el núcleo que corroe el hogar desde afuera. Estos dos parecen ser los cortos más "sociales" de Aster, aparece la cuestión de clase, sobre todo si se los mira en serie, como en espejo.

Y llegamos a 2018, ese año en el que fuimos al cine para espantarnos y enamorarnos de Aster para siempre. Fue un buen año para el terror, pero pocas películas del género me han parecido tan incómodas como *Hereditary*. De hecho, recuerdo en el cine un público que no fue capaz de mantener el silencio, que se veía quebrado todo el tiempo por risas nerviosas y hasta imitaciones del "cloc" que hace involuntariamente el personaje de Charly (Milly Shapiro). Es que no es fácil lidiar con cosas como el duelo, el fratricidio, el filicidio. Si pensamos que Aster comenzó contando un parricidio y un incesto, no puede extrañarnos que llegara a la pantalla grande narrando esta historia. En español se tradujo *El legado del diablo*, una porquería, básicamente, pero que tiene algo interesante porque rescata la idea de "legado", que se vincula con lo "hereditario", el corazón oscuro de la película. De nuevo, qué nos ata a lo familiar y cuán imposible es escapar del núcleo siniestro parecen ser las preguntas y las respuestas. Aster puede contar una historia en siete minutos o en dos horas, pero siempre parece estar hablando de "la casa". Así comienza *Hereditary*, con un plano de una de las maquetas que hace Annie (impresionante Tony Collette), que es justamente un hogar. Lo que parece no puede ser, nadie vive en una miniatura, de manera estática o inmutable; las casas de verdad esconden secretos que no quedan a la vista y en ellas laten los cadáveres y los incendios, siempre a punto de ser descubiertos.

El guion de *Hereditary* es complejo y, en una segunda mirada, perfecto. Mezcla y entreteje temas como la identidad, la herencia y la culpa. Las enfermedades mentales, el suicidio, los rituales y secretos familiares aparecen exacerbados en una trama que hace ingresar lo sobrenatural como hasta el momento no había aparecido en su filmografía. La madre de Annie quiere a su hijo para que lo habite un demonio. Tiene que ser hombre y las mujeres deben perder la cabeza por él; quizá muy sutilmente, pero el tema de los roles de género es importante en la historia. También reaparece el tema de la transformación, ya que la posesión implica una metamorfosis. Los hombres deben ser quemados y las mujeres renacen. Además de ofrecernos una joya del cine de terror, con una de las escenas más terribles que vi/no vi en mi vida, Aster estaba preparando el terreno para el que sería (hasta ahora) su último salto: *Midsommar*.

En principio podría decirse que todo lo que planteé hasta acá se cae con *Midsommar* (2019). Aster sale de la casa, y a plena luz del día nos trae la historia sobre un ritual pagano que incidirá en una desgastada relación de pareja. Pero creo que no solo no abandona sus temas, sino que abre el juego de una manera espectacular. La familia también puede ser la comunidad, el hogar también puede ser un espacio enorme al aire libre, el ritual es previo a

Ari Aster dirigiendo *Midsommar* (2020)

cualquier subjetividad, el horror puede experimentarse bajo el sol más brillante y claro. La oscuridad que oculta no es necesariamente oscura, puede velarse lo siniestro a plena luz. Lo que debían ser unas alegres vacaciones se transforman primero en una matanza y luego en un renacimiento pagano que al comienzo de la película no parecen ni insinuarse. Igual, no olvidemos cómo empieza la película: la hermana de Dani (potente Florence Pugh) se suicida y mata a sus padres llenando la casa con monóxido de carbono. Su novio la suma a desgano a un viaje de estudio/placer a Suecia y allí reciben a su grupo como si fueran parte de la familia. En *Hereditary*, Aster se metía con la herencia familiar, en *Midsommar* va un poco más allá y explora la herencia folclórica, pero también desde una perspectiva de familia, solo que con un modelo alternativo.

Enorme director de actores y actrices. Compositor de escenas terribles y hermosas. Excelente narrador, creo (y espero) que a Aster le queda mucho por contar, pero *Midsommar* es sin dudas un punto de llegada. Si algo hace bien es subvertir las posibilidades de control, lo que cuenta va bien al centro de la neurosis: el mundo es caos, no hay resquicio para la seguridad, lo extraño acecha en cada espacio, en cada vínculo, amenazante. Películas sobre sectas hay muchas (algunas muy buenas: *Rosemary's Baby* para empezar, una indie más contemporánea digna de mencionar es *Sound of my Voice*) y *Midsommar* le debe a *The Wicker Man* todo lo que explicita. Lo novedoso, creo, es que en este campo temático —el de la familia/culto— Aster inserta la historia de una relación sexoafectiva cis bien millennial que termina definiendo la trama. El póster es tan engañoso como otras cuestiones en la película, Dani no es el cordero para el sacrificio sino quien dicta la sentencia de su pareja, egoísta y desapegado, fallido como ella y finalmente secado (drenado) y pasado por el fuego. La diferencia es que con el correr de la película Dani deviene divinidad mientras que Christian (Jack Reynor) solo oficia de objeto sexual con fines reproductivos, interesante subversión en este espacio tan alternativo como puede serlo una comunidad en Suecia durante las festividades del solsticio de verano. No hay que esperar la oscuridad ni el frío para sentir horror. A plena luz del día, con un cielo prístino, envuelta en flores, Dani completa el sacrificio ritual, y finalmente asistimos a una liberación, a una especie de corte de los lazos con lo familiar, aunque ese fotograma bien siniestro que circula, donde podemos ver la "cara" de la hermana en los árboles mientras Dani avanza seguida de su cohorte, nos incline a lo contrario. La sonrisa de Dani, transformada, purgada por el fuego que anuló a su pareja (a diferencia de Annie, vuelta monstruo luego de la muerte también por fuego de su marido), se opone al gesto sufriente del póster del *film*. Lo extraño triunfa, lo siniestro se vuelve norma en el final de *Midsommar*, las fuerzas del horror llegaron para quedarse, como el demonio en el cuerpo de Peter (Alex Wolff): ni en la luz ni en la oscuridad nos salvaremos del él. El universo de Aster es tan ominoso como atractivo, vale la pena meterse en él para salir transformadxs y extrañadxs.



THE NIGHTINGALE: EL CANTO DEL RUISEÑOR POR JOAQUÍN LEMA HUERGO

Pantalla en negro, escuchamos una voz masculina nombrar a Clare, la protagonista, el negro se va despejando y la luz de las velas nos va revelando su cara. Ese paso de la oscuridad más absoluta a la luz, aunque tenue, que permite discernir lo que hay alrededor pero no otorga verdadera claridad ni alivio, es un mecanismo formal mínimo que a su vez engloba el sentido de la película.

Después de sacudir el terror contemporáneo con *The Babadook*, la realizadora australiana Jennifer Kent vuelve con una película arraigada a la historia de su continente, ambientada en Tasmania a principios del siglo XIX, durante el genocidio perpetrado por colonos británicos que devastó gran parte de la población aborigen. Se aleja del género de su aclamada ópera prima, lo único que la emparenta con el terror es una estructura propia del subgénero *rape and revenge*: Clare, una convicta irlandesa, es violada por un soldado inglés que además mata a su esposo e hija, y busca venganza. Pasados unos primeros veinte minutos a todo trapo, en un tono de violencia y desborde, la película se desarrolla como un drama.

Luego de cometer las atrocidades mencionadas, confiado de no tener problemas con la justicia por el respaldo institucional que le proporciona su posición, el soldado emprende viaje a una ciudad al norte donde tiene prometido un mejor puesto. Así, la película se bifurca en dos viajes que en realidad son uno, el del soldado, acompañado de otros dos soldados de rango inferior, dos convictos (uno de ellos un niño) y un negro guía; y el de Clare, que va tras ellos acompañada también por un negro guía, y por Becky, la yegua de su difunto esposo. Los negros son despreciados por todos los blancos, desde los soldados ingleses de más alto rango hasta por los convictos irlandeses explotados hasta el asco por los primeros, pero son imprescindibles para atravesar la selva. En el acto de acudir a su ayuda, pues son estos los únicos verdaderos conocedores del terreno y de la

naturaleza, los británicos admiten implícitamente que esa tierra les pertenecía y les fue usurpada.

Los dos viajes se desenvuelven de manera más o menos independiente, uno tras las huellas del otro pero sin demasiados cruces emocionantes, más bien se preocupan por delinear las relaciones entre los personajes que componen cada grupo. El de Clare es predecible, ambos empiezan con furtivas miradas de desconfianza pero al irse dando cuenta de que comparten el odio hacia los ingleses, cada uno con su respectivo discurso lastimero en una fogata, comienzan a llevarse mejor hasta el punto de protegerse mutuamente y sentir un verdadero afecto. El camino de los malos es más interesante. Los dos soldados que acompañan al líder, déspota implacable, son arquetipos opuestos y muy bien delineados. Uno es un joven que siente repulsión por la barbarie que lo rodea pero no tiene las agallas para rebelarse o siquiera escapar. El otro es la epítome de lo bárbaro, goza de cada crueldad, de cada uno de los actos que ponen nauseabundo al joven. El líder no se inclina ni para un lado ni para el otro de esa balanza, tira para su lado y repudia y reprende sin culpa ni sadismo cualquier acto que le represente un palo en la rueda.

El canto del ruiseñor anuncia la llegada de la primavera y popularmente se dice que es buen augurio, que trae amor y optimismo. Clare más de una vez canta en situaciones adversas, a veces incómodamente obligada, otras como un consuelo o como una forma de mantener la esperanza, una búsqueda sagrada e irracional por ese optimismo, ese buen augurio, esa resiliencia que parece esconderse tras la venganza. Tal vez le sobren algunos minutos, o de a ratos se achate por falta de un "algo más", una irrupción impredecible, un momento de vuelo cinematográfico mayor durante el desarrollo que lo saque de cierto letargo en el que por momentos se sumerge pero *The Nightingale* es un intento noble de una mixtura de géneros que en ningún momento desentona como tal.



RAW: LOS INOCENTES SIGUEN PAGANDO POR NÉSTOR FONTE

"Raw", la película sobre una estudiante caníbal que provoca náuseas y al mismo tiempo ha conquistado a la crítica, titula Mundo Noticias de BBC.com. (1)

Y este fenómeno se da en un contexto en el que buena parte del cine de terror moderno ha hecho del cuerpo humano un territorio donde puede manifestarse el "monstruo", cualquiera sea su naturaleza.

Para la comprensión de este prodigio, iniciaremos el análisis en la idea sobre la que cual se ha movido el género en las últimas décadas: el mal es algo inherente a la condición humana, configurando un enemigo que no viene necesariamente de afuera. Poniendo el acento en esta ocasión no tanto en la maldad humana que transforma o degenera ese cuerpo, sino en el impulso que permite que fluyan y se expresen, obscenamente incluso, ciertas pulsiones e instintos que la educación, la cultura y la moral morigeran, contienen o, directamente, reprimen. ¿Cuál podría ser, entonces, el vehículo más adecuado para profundizar este tipo de planteo, para transitar el favorable cause del género?

Sin duda, el llamado horror corporal resulta una excelente alternativa cuya sustancia se nutre del terror de comprobar que aquello que conocemos como "nuestra humanidad" se desmorona ante nuestros ojos, tanto a nivel físico como intelectual o emocional, y se potencia con el morbo de ver a

nuestros congéneres, con los cuales podemos llegar a tener algún momento de empatía, ceder ante ese lado primitivo, animal y predatorio, propio de una criatura sin inteligencia "humana", que en algún rincón lo habita, y transformarse en ese monstruo que tanto rechazo nos produce.

Así es como el horror corporal inyecta un elemento adicional dramático al género del terror más tradicional. Un elemento lleno de angustia existencial, donde un ser humano de apariencia normal, de repente, deja de serlo mientras nos plantea que, tal vez, nosotros mismos no seríamos mejores en similares circunstancias. Un estado de incertidumbre vital que no solo nos afecta el ánimo cotidiano, sino que nos golpea el corazón de una manera notable, porque detrás se esconde una enorme necesidad de buscar un sentido.

Y si a esto le sumamos un canibalismo explícito, ahí tendremos el combo que ha hecho que Raw se convirtiera en una de las películas de terror más comentadas de los últimos años, con un público enloquecido por el feminismo provocativo de su joven directora y el estilo a lo David Cronenberg que viste.

Si hay algo que distingue a la filmografía de Cronenberg, es el componente reflexivo y filosófico que aplica a la hora de abordar las temáticas de sus películas (2). Quizás sea por eso por lo que se permite indagar sobre asuntos arduos y ásperos, en algún sentido; e

independientemente de que guste o no su cine, tiene la potestad de no dejar a nadie indiferente. Y esto se puede reconocer en buena medida en el filme de Ducournau. Otras características de ese estilo con que se asocia la película son: un fuerte componente visual coligado a algo tan incontrolable y atroz como perder el control sobre el propio cuerpo, la confluencia armoniosa entre la angustia vital interna de la protagonista y el desolador mundo exterior que la entorna, la exploración de los límites de la moralidad y una sucia exquisitez para la creación de la historia junto a la extraña verosimilitud con que se expresa en pantalla.

Como mencionamos, todos estos aspectos están presentes y consustanciados en *Raw* ("grave" en origen, "voraz" en Latinoamérica y "crudo" en español), el primer largometraje (franco-belga) dirigido por Julia Ducournau y estrenado en 2016.

En el relato, todo comienza cuando vemos a una joven caminando por el costado de una ruta. Y en un momento determinado, cuando está por pasar un auto, se lanza contra este, obligando al conductor a una maniobra forzada para esquivarla, que lo hace chocar violentamente contra un árbol. La mujer termina acercándose al auto siniestrado y abre la puerta, aparentemente interesada en algo de lo que hay adentro.

A continuación, conocemos a la protagonista, Justine, una joven vegana que junto a sus papás viaja rumbo a la universidad. Se han detenido a comer algo en un bar al paso. Extrañamente a lo que podría esperarse, Justine pide solo puré, pero cuando se lo sirven, descubre que por equivocación le han servido en el plato algo así como una pequeña albóndiga de carne. Esto produce su rechazo y airados reclamos de su madre a la cocinera. La reacción parece exagerada, pero con el correr del relato veremos que tiene su razón.

Una vez instalada en la facultad de veterinaria, en la que ya cursa su hermana mayor Alexia y donde, unos cuantos años antes, estudiaron sus padres, Justine comparte cuarto con Adrien, otro alumno del curso inicial que muestra una ambigua sexualidad.

En la noche, la sorprende la visita intempestiva de otros estudiantes avanzados que están reclutando a los novatos para hacerlos participar de un grotesco ritual de iniciación que

comenzará esa noche con el desordenamiento violento de la habitación, caminatas en cuatro patas de lo nuevos y una fiesta deschavetada, y continuará al día siguiente con un baño en sangre de chancho y los novatos, forzados a comer riñones crudos de conejo. Justine, como una de las nuevas, se niega a hacerlo, argumentando que es vegana y cuando pide ayuda a Alexia para que la apoye, su hermana se pone del lado de los acosadores y la obliga a tragarse la víscera animal.

Esa noche, Justine sufre una reacción alérgica que le produce un sarpullido y una fuerte picazón en el cuerpo. Va a la enfermería y le dan algunos medicamentos y la tranquilidad de que eso pronto pasará. Sin embargo, algo ha empezado a cambiar en su metabolismo. Aunque su conciencia se resiste, su gusto por la ingesta de carne ha comenzado a latir en ella. Progresivamente, irá intentando satisfacer ese nuevo impulso. Robarse una hamburguesa del comedor de la facultad, comer con voracidad un kebab o desayunar carne cruda a escondidas serán parte de esas acciones.

Una noche en la que las hermanas están juntas, Alexia convence a Justine para que se depile el pubis, y por problemas en el procedimiento, la hermana mayor pretende solucionar el inconveniente empuñando unas filosas tijeras. Trastornada por el dolor de la coyuntura, Justine la golpea y, sin querer, la hace cortarse medio dedo. Perturbada por el accidente Alexia se desmaya. La menor llama a una ambulancia, y en la espera por su arribo, se tienta con el potencial bocadillo que representa en pedazo de carne desprendido de la mano de su hermana. Consultadas más tarde por su padre, le echan toda la culpa al perro y el hombre decide que hay que sacrificar a la mascota, ya que si se atrevió a comer carne humana, será irre recuperable y un potencial peligro a futuro.

Al otro día, las dos hermanas caminan por la misma ruta que vimos al principio de la película, en un momento en el que pasa un auto, sorpresivamente Alexia se arroja sobre este, obligando al conductor a una maniobra brusca que le hace perder el rumbo y terminar chocando con un árbol. Luego se aprovecha de las consecuencias del accidente, y se empiezan a revelar datos que explican la emergente antropofagia de Justine.

A partir de este episodio las cosas comienzan a

ponerse más extrañas. El apetito de Justine por la carne humana crece, por ejemplo, va a una fiesta y besa a un chico arrancándole un pedazo de labio; le ofrece su virginidad a Adrien, tienen sexo y durante el acto intenta morderlo y termina hincando los dientes en su propio brazo. Manipulada por Alexia, termina tentándose con los restos de un cadáver de la morgue y corona este espiral desquiciado con un enfrentamiento con su hermana al estilo de dos perros de pelea. Un último acto cruento de Alexia y la confesión del papá de algunos secretos de familia, muy bien guardados hasta ese momento, aclaran finalmente el sustento de la extravagante transformación de Justine.

A pesar de que muestra acciones de canibalismo, la película toma este tópico y lo desarrolla simbólicamente, aprovechando la ocasión para tocar el tema de la exploración de la sexualidad femenina, tópico que ya fue tratado a través de la sangre en otras grandísimas películas que la precedieron, como *Carrie* (1976), famoso filme dirigido por Brian De Palma. Por esta razón, podríamos señalar que *Raw* se vale, para su trama, de un tema tabú (el canibalismo) para plantear una subtrama que habla de otro tema tabú (la sexualidad femenina), impregnando el relato de elementos de horror y mucha sangre, para formular una propuesta cinematográfica firme y fundamentada.

Además de ser el debut de Julia Ducournau como su directora y guionista, también lo es para su protagonista Garance Marillier, quien antes solo

había aparecido en cortometrajes.

La crítica internacional ha reconocido en Ducournau méritos suficientes como para derribar muros en un género que, a menudo, suele identificarse con cineastas masculinos, valiéndose, con cierta astucia, de un formato de arte-horror para cambiar el tradicional relato de formación o aprendizaje adolescente, manipulando las interacciones de Justine para mostrar las formas que utilizan las jóvenes para educarse, unas a otras, acerca de cómo sentirse respecto de sus cuerpos.

En las entrevistas, Ducournau se ha resistido a precisar el significado o la metáfora de su película, pero ha declarado su aspiración a que cualquiera que alguna vez se haya sentido avergonzado por sus deseos, se reconozca en Justine, incluso si nunca ha tenido un impulso irrefrenable a masticar carne cruda.

Al mismo tiempo, en muchas de sus expresiones públicas, Ducournau se ha mostrado como una directora detallista, precisa y autoexigente, obsesionada por algunas cuestiones que considera innegociables. Por ejemplo, en lo que ha manifestado en el reportaje publicado en la página de IndieWire con motivo del estreno de la película:

Cuando estaba en la escuela de cine, comencé a dirigir pequeños cortometrajes, como todos, y de hecho me di cuenta de que no quería que nadie más dirigiera algo que yo había escrito. Para mí, fue una continuidad. Cuando escribo, escribo con mucha precisión. Escribo sobre la luz, escribo





Julia Ducornau

sobre el vestuario, escribo sobre la canción que tienes que escuchar en este momento. Pero escribo, sobre todo.

Para mí, el primer paso para empezar a pensar en la película es el guion. Quería plantearme un desafío de escritura, que era subvertir el estado de ánimo de la audiencia a lo largo de la película. Quería que sintieran empatía por alguien que iba a cometer un acto que era completamente contrario a sus estándares morales. (3)

Cuando nos detenemos por un rato para hacernos algunas preguntas existenciales sobre la conciencia y la esencia humana, no siempre contamos con herramientas ilustrativas que nos ayuden a la reflexión. En este sentido, la historia de Justine, con su particular entorno social y familiar, hace su contribución al poner en crisis la idea de que siempre son las costumbres, normas y valores generalmente aceptados los elementos culturales que guían y estandarizan el comportamiento de los individuos como miembros de un grupo social. El estado de cosas que se desarrollan en torno a la sociedad actual, indica que, de alguna manera, las actitudes y apetencias humanas han avanzado más allá de sus fronteras.

Si el cuerpo humano es un territorio donde puede manifestarse el "monstruo", que permite que fluyan y se expresen pulsiones e instintos primitivos, animales y predatorios, es posible que

el enemigo no venga, necesariamente, de afuera; que haya un lugar en la condición humana para la existencia del mal y que la imagen consensuada de nosotros mismos, como seres vivos dotados de raciocinio, se desmitifique. Flotar en la superficie, con los menores riesgos, o profundizar más allá del fondo visible de las cosas, o detrás de la apariencia o intención de las acciones humanas, es una decisión personal. En esta ocasión, los invito a sumergirse en *Raw*, que no es más que una película, pero les deja como sedimento un par de preguntas más que interesantes.

Notas

1 - "Raw", la película sobre una estudiante caníbal que provoca náuseas y al mismo tiempo ha conquistado a la crítica. Disponible en <https://www.bbc.com/mundo/noticias-39509891>

2 - Carlos Salas González (2012) "El cuerpo como morada del monstruo en el cine de terror contemporáneo". En *Revista del Departamento de Historia del Arte y Música de la Universidad del País Vasco*. Disponible en <https://www.ucentral.edu.co/sites/default/files/inline-files/cuerpo-morada-monstruo-cineclub-julio-2020.pdf>

3 - Entrevista a la cineasta francesa Julia Ducornau, directora del filme *Raw*. Disponible en <https://www.indiewire.com/2017/03/raw-review-julia-ducornau-art-horror-cronenberg-feminist-1201792386/>



CRÍTICA SOCIAL Y TERROR, A TRAVÉS DE LOS AÑOS

Una de las características más fantásticas del cine de terror es que a pesar de que suele ser descartado por gran parte de la crítica como un género superficial que prioriza la espectacularización a la profundidad y pone el foco en el capital económico dejando de lado lo simbólico, esta apreciación no podría estar más lejos de la verdad. Desde sus orígenes el terror apela a una de las emociones humanas más básicas para dejar entrever sutiles mensajes que van mucho más allá de la monstruosidad frente a la cámara.

Basta con observar la impresionante novela de Mary Shelley, *Frankenstein*, en el mundo de la literatura, que se muestra como un desgarrador relato sobre el rechazo a lo diferente, la alienación y la crueldad social. El monstruo no es aquel que fue creado en un laboratorio sino el científico que lo condena a una vida de sufrimiento (de allí el nombre de la obra) y la gente afuera que lo desprecia por su apariencia, por la aparente amenaza de lo desconocido. Muchas piezas literarias con crítica social fueron adaptadas al cine y mantuvieron este mensaje intacto. El desagradable vampiro *Nosferatu*, lejos de ese sexy *Drácula* por el que todos nos dejaríamos morder, le saca los trapitos al sol a la ostentosa burguesía de la época. También viene a la mente la versión de "La máscara de la Muerte Roja", junto con otros cuentos de Edgar Allan Poe, y su exquisita versión con Vincent Price.

En 1985 *Re-Animator* retoma una obra de H.P. Lovecraft que reflexiona sobre los límites de la ciencia, sobre los seres humanos que juegan con la línea entre la vida y la muerte, deseando acercarse a "la labor de Dios". Ejemplos de esas décadas también pueden ser los films basados en las novelas de Stephen King, como *Carrie* con una fuerte línea que advierte los peligros de la obsesión religiosa (y tal vez inadvertidamente un adelanto sobre el *bullying* entre adolescentes) o *IT*, cuyos personajes también tienen historias de maltrato, abuso intrafamiliar, entre otros tópicos. Otras obras son *El bebé de Rosemary* (maternidad y roles de género) y *El Exorcista*, una de las mejores películas de terror de todos los tiempos (aunque es una opinión personal, no confíen).

Pero ¿qué pasa con las películas originales sin la literatura detrás? Allí los ejemplos son menos, pero existen. Las obras de John Carpenter, *Invasion of the Body Snatchers* y *La Cosa* han sido interpretadas por mucha gente como un mensaje macartista y anticomunista (la primera) y como una analogía al virus del HIV (la segunda). *Eraserhead*, el primer largometraje de David Lynch, tiene una fuerte bajada sobre la paternidad, los cánones de normalidad, lo abrupto de la adultez y las responsabilidades que eso conlleva.

En los 90 y con el auge del *slasher*, el cine de terror pareciera desviarse del objetivo de mostrar lo monstruoso de la sociedad y concentrarse en lo sobrenatural o simplemente lo monstruoso del individuo. Es un momento de obsesión con los asesinos seriales, con las muertes adolescentes (sobre todo femeninas) y a su vez con descubrir una nueva fórmula que rompa con esa monotonía, objetivo que logra *El proyecto Blair Witch* en 1999, pero que sigue sin poner la crítica social o el mensaje político en pantalla (o al menos no en el centro).

Los 2000 llegan y con ellos una revolución cultural a gran escala. El movimiento feminista, antirracista y la comunidad LGBT+ vienen a cambiar las cosas y surge en muchos sectores la necesidad de un sistema más humano e igualitario. También explota internet y los registros y maneras de realizar y promocionar films no son los mismos. Todo esto cambia el cine de terror. Surgen temáticas nuevas, incluso plataformas exclusivas para consumir el contenido. Aparecen nuevas tendencias publicitarias. De repente un asesino sobrenatural en nuestra computadora haciéndose pasar por un participante en una conversación de Skype tiene más efecto que un zombi persiguiéndonos por la casa. Eso quedará relegado al terreno de la acción para dar paso a otro tipo de horror, uno que cala más profundo, el terror en nuestra psiquis, la monstruosidad humana.

Jordan Peele, en su trabajo como director, captura estos conceptos de una manera magistral. Sin embargo, antes de comenzar de lleno con su obra sería injusto dejar de mencionar a otras que iniciaron una tendencia del cine de terror como mensajero político y social, como *El cisne negro*, de Darren Aronofsky; *El laberinto del Fauno*, de Guillermo del Toro; *Tren a Busan*, de Yeon Sang-ho; *Hereditary* y *Midsommar*, de Ari Aster; *It Follows*, de Robert Mitchell; *Lake Mungo*, de Joel Anderson y *El Babadook*, de Jennifer Kent. Para quienes sean amantes del terror, todas son películas imperdibles, cada una con su narrativa y características pero todas impecables.

EL INFIERNO SON LOS OTROS

En 2017 Jordan Peele lanza su primera película como director, después de una trayectoria como actor, doblajista y escritor. *Get Out*, o "¡Huye!", rompe récords de recaudación y audiencia. El público en Estados Unidos y luego en el resto del mundo se enloquece con esta historia. Es irónico que, justo en el momento en que el pueblo de EE. UU. se alza con el movimiento Black Lives Matter a denunciar el racismo y la violencia policial sistematizada y encuentra una fuerte resistencia desde ciertos sectores de la sociedad apoyados por el gobierno de turno, sea una película con una fuerte crítica al micro y macro racismo y las formas de esclavitud modernas las que le dan a Peele cuatro nominaciones a los premios Óscar y el premio a mejor guion original. Cabe notar que el director se convirtió en la primera persona afroamericana en ganar el premio en la historia, por si hacía falta evidenciar aún más la ausencia de representación delante y detrás de cámara en la industria.

Pero entonces, ¿qué es lo fascinante de este film? Posiblemente el hecho de que logra capturar el odio, la crueldad, el racismo, y ponerlos justo frente a la cara del espectador. No hay necesidad de crear monstruos, cuando la gente alrededor es más monstruosa que cualquier producto de la imaginación. El terror es *el otro*. A su vez, los "enemigos" en *Get Out* no son racistas puros, neonazis, fascistas, rednecks armados hasta los dientes, son una familia blanca, liberal, que se enorgullece de eso, que incluso comenta libremente que todos en la casa han votado varias veces a Barack Obama como presidente. La película presenta la hipocresía, la crueldad del micro racismo en el que puede caer hasta el más "despierto", la dura realidad que evidencia que el odio racial en EE. UU. está inserto en el sistema, en las tradiciones, en las escuelas, en las crianzas. No importa qué tan consciente de esto se sea, combatirlo es un proceso de lucha, educación y reeducación constante que aún se está librando. Todo esto mezclado con un guion brillante, una cinematografía espectacular, un *timing* del terror sin fallas e interpretaciones que dejan la piel de gallina arman un cóctel irresistible para fanáticos del terror y del cine en general.

De todas maneras Jordan Peele no se conformó con un único éxito y en el año 2019 redobla la apuesta con *Us* (Nosotros, en español). Esta película, aparentemente ubicada en el mismo universo que *Get Out*, es mucho más cruda, cruel, y su mensaje es mucho más explícito. Taclea de frente el tópico de la opresión en Estados Unidos, la violencia, el privilegio, la brecha de la riqueza entre clases, la discriminación y la alienación. Quienes la hayan visto o la vean luego de leer esta nota (y lo recomiendo) tengan presente la escena en donde un personaje bastante desagradable le pide a una especie de dispositivo Alexa que llame a la policía ("call the police") y el aparato entiende que tiene que reproducir la canción *Fuck The Police* (que se joda la policía) de NWA. Si eso no es un mensaje social directo en las narices, entonces qué es.

Jordan Peele no tiene miedo de mezclar su exquisita habilidad para dirigir cine de terror con su activismo social antirracista. No duda en mostrarle a la sociedad estadounidense (y al mundo) lo más profundo de la monstruosidad humana, del odio racial que se inculca desde la niñez, el desprecio a otro color de piel, a otros rasgos, hasta otro tipo de cabello. Peele toma riesgos con la clara intención de poner una conversación en el centro de la pantalla, una conversación que después de los asesinatos de Breonna Taylor y George Floyd cometidos en 2020 por la policía (y muchos otros crímenes policiales raciales en años anteriores) la sociedad de Estados Unidos necesita tener. La violencia racista y clasista no va más. Es un reclamo global para tener presente en todos los países, incluso en Argentina en donde en este año ya se vivieron varios casos de abuso y asesinato por parte del poder policial. Es una cuestión para celebrar que el cine de terror vuelva a incluir en sus historias, mensajes de alarma, mensajes políticos y sociales, mensajes que nos ayuden a descubrir a los verdaderos monstruos y a combatirlos.



8: UNA HISTORIA DE TERROR SUDAFRICANA POR ADRIANO DUARTE

*I am the wanderer
Always searching
You are in me and I am in you
And we will meet again.*

1
8 (2019) es el primer largometraje de Harold Hölscher. Se estrenó en el Fantasia Fest 2019 en Canadá. Es una combinación de cine de terror clásico y de leyendas folclóricas sudafricanas. La historia se sitúa en 1977. Cuenta las vicisitudes de una familia blanca que se muda a una granja en el interior de Sudáfrica. William (Garth Breytenbach), el padre, mantiene una perspectiva optimista. Su esposa Sarah (Inge Beckmann) no está muy convencida: una indecible frustración la lleva a chocar de manera constante con su hija adoptiva, Mary (Keita Luna). Esta situación obliga a la niña a cultivar cierta distancia respecto de los adultos hasta que aparece el antiguo servidor de la granja, Lazarus (Tshamano Sebe se luce en este rol). Lazarus se incorpora a esta dinámica de relaciones en cortocircuito ayudando, por un lado, a William con las refacciones de la casa y entablando, por otro lado, una relación paternal con Mary. Lazarus no obstante carga sobre su espalda un secreto siniestro con el que los recién llegados deberán lidiar forzosamente.

2
Vista desde esta perspectiva, 8 asume los rasgos típicos de terror sobrenatural en ambientes rurales o apartados de lo urbano. En este sentido, 8 aspira no a provocar sobresaltos sino a construir climas inquietantes, a recrear lo que Mark Fisher definió como *Eerie*, eso que habita en la quietud del campo, en las casas arruinadas, en los paisajes despojados de presencia humana y que provoca una inquietud inexplicable. Abreva para ello en el estilo de filmes de culto como *The Changeling* (Peter Medak, 1980) o *Quella villa accanto al cimitero* (Lucio Fulci, 1981). Pero el detalle más llamativo de 8 es la destreza con la que logra combinar esta forma narrativa con

personajes y rituales de ciertos mitos sudafricanos. El resultado es una obra cuya idea central es la de un conflicto que no se manifiesta de manera ostensible, sino que se enmascara en contraposiciones que nunca alcanzan una superación: los colonos vs. los nativos (apartheid), la naturaleza vs. la urbe, la vida vs. la muerte, lo demoníaco vs. lo humano. En esa tensión constante gana significado el nombre del filme que, antes que una palabra, representa un signo: 8. Y en ese punto también el nombre *Lazarus* trasciende lo metafórico y encarna las múltiples facetas del conflicto en un rostro vivo y sufriente.

3
8 habrá de gustar a quienes buscan una película de terror elaborada a la vieja usanza, donde el suspenso no se sostiene mediante el artificio de los *jump scares*. También habrá de interesar a quienes aprecian *The Conjuring* (sobre todo la primera parte estrenada en 2013): el estilo de Harold Hölscher —la fotografía, el ritmo, la planificación de escenas, la construcción de personajes— no está muy alejado del de James Wan. Aunque 8 no captó en gran medida la atención de la crítica *mainstream*, sí despertó comentarios positivos entre blogueros que por lo general se hallan a la caza de los filmes de género que circulan por fuera del circuito comercial. Por supuesto que en la 24 Cuadros no somos ajenos a este ejercicio y por medio de este tipo de rastreo (o de cacería) fue como me topé con la cinta. De hecho, en el momento en que vi 8, IMDb no tenía aún datos sobre su producción. En consecuencia, mi visionado tuvo en gran medida el sabor de un safari. Esto representa para mí prueba suficiente de que, como escribió Kafka, no es necesario que uno salga de su casa para que el mundo se manifieste: se puede emprender una gran aventura incluso estando en cuarentena.

*I cannot be tricked
I cannot be fooled
I am the wanderer
And you are mine forever.*



James DeMonaco filmando The Purge

James DeMonaco y The Purge

Ensalada de Carpenter

POR WILLY REAL

James DeMonaco se convirtió en sinónimo de éxito en la última década debido a la saga de películas de *La Purga* (*The Purge*). Puede haber mal intencionados que digan "solo hizo eso", pero cabe la pregunta: ¿cuántos logran instalar una idea que genere tanto? Pero antes del éxito, existió un joven guionista y cineasta que armó un camino con algunos hitos que veremos en la saga.

El bueno de James nació y estudió cine en Nueva York, estudios que dejó pronto a partir del éxito que tuvo al coescribir y producir un cortometraje llamado *Red* (1994), que dirigió su amigo y compañero Gary Nadeau. El corto tuvo tanto éxito que ganó el NYU Mobil Award y el Student Academy Award, los máximos galardones que pueden obtener estudiantes de cine en Nueva York. Tal impulso les sirvió a Nadeau y DeMonaco para ser contratados y escribir juntos el guion de *Jack* (1996), dirigida por Francis Ford Coppola. Poner eso en tu CV sin dudas es un despegue y una distinción, así que para el joven James era hora de despegarse de su compañero para encontrar otros rumbos.

Mientras que Gary dirigía para Disney la olvidable *Ángeles ganadores* (*Angels in the Endzone*, 1998), DeMonaco coescribía junto con Kevin Fox el thriller de acción *El negociador* (*The Negotiator*, 1998, F. Gary Gray). Debo decir que fue una de las primeras películas que me atrapó cuando era chico, pura acción basada libremente en un escándalo y estafa de pensiones de la policía de Saint Louis en los 80, y con grandes actuaciones de Samuel L. Jackson y Kevin Spacey, que se comen la película.

Ya instalado en la industria, 2005 se convierte, para mí, en el año bisagra de James DeMonaco con dos hitos importantes en su carrera. Primero, porque lo contratan para escribir el remake *Asalto al distrito 13*, del gran John Carpenter. En este tipo de películas de acción, ya lo vimos antes en *El negociador*, el ambiente de encierro plagado de acción marca una de sus mayores inspiraciones cinematográficas. El film con la dirección de Jean-Francois Richet no fue muy bien recibido; aunque cumple, sin dudas no está a la altura de la original en cuanto a argumento, pero tenemos el primer acercamiento directo de DeMonaco con el cine de Carpenter, y el segundo

hito es Ethan Hawke, quien se convertiría en su actor fetiche.

En 2007 llegaría la oportunidad de coescribir el guion de *Skinwalkers* (James Isaac), pero ¿quién no tiene una manchita en el currículum? La película es bien olvidable y en 2009 llegaría el debut directoral con *Staten Island*, que también escribió. Si bien la película recibió críticas variadas, el hecho de centrarse en ese distrito neoyorkino en particular, la acción trepidante y Ethan Hawke como uno de los protagonistas (el otro, el siempre cumplidor Vincent D'Onofrio) son un indicio más fuerte de lo que estaría por venir. Claro, decimos esto sabiendo lo que vino, pero la carrera a paso firme lo acercaría al tercer hito para que llegue el fenómeno *La Purga*: Jason Blum.

Blum es el mecenas del nuevo terror, como así también la inspiración y el legado que inculcó John Carpenter en las nuevas generaciones de cineastas, y ambos personajes confluyeron de una manera muy notoria en *DeMonaco* y *The Purge*.

En *The Purge* (2013), se nos plantea que en 2014, tras una gran crisis social y económica, Los Nuevos Padres Fundadores, un partido político totalitario, toma las riendas del país y, luego de la enmienda constitucional número 28 en 2017, queda instaurado en los Estados Unidos la llamada "Purga anual", en la que desde las 19 h del 21 de marzo hasta las 7 h del 22 de marzo, todos los delitos conocidos son legales, desde robos, violaciones y asesinatos (y los políticos según sus estatus tienen inmunidad, qué vivos), como una catarsis social para mantener el país en orden durante el año. Claro que el 1% de desempleo, la menor cifra anual de delitos y la mejor economía de la historia avalan este evento. En 2022, cinco años luego de la aprobación y con *La Purga* como una costumbre americana más, nos encontramos con James Sandin (Ethan Hawke), un rico empresario que vende sistemas de seguridad para las casas de barrios pudientes como el suyo. Junto con su esposa Mary (Lena Headey) y sus dos hijxs pasarán esas doce horas encerrados en la seguridad de la casa. Obvio que todo se desmadra cuando el hijo menor escucha los gritos de auxilio de una persona y la deja entrar a la casa. Pronto unxs purgadores educadxs y de buenas familias llegarán a la casa de los Sandin a reclamar su presa: un afroamericano indigente que se atrevió a resistirse, escapar y matar a uno. La familia se debate entre hacer lo moralmente correcto en un día normal o formar parte de la desidia americana y entregar a la víctima en bandeja.

En esta primera película, tenemos una *home invasion* con tintes de *slasher*, la influencia de Carpenter, porque es como que en *Asalto al distrito 13*, ser atacado por varios Michael Myers de Halloween. Sumado a la música con sintetizadores y la economía narrativa, creó una idea simple y efectiva que recaudó diez veces más que el coste de producción. Este tipo de películas de extraños queriendo entrar y matar a gente dentro de una casa lo hemos visto muchas veces, pero el contexto que sugirió DeMonaco fue la verdadera bomba, y si hablamos de bombas, cabe mencionar al chantún de Michael Bay, quien rápido se sumó a producir la segunda y las siguientes películas de *La Purga*, que daba sus primeros pasos para convertirse en una franquicia.

Un año después llegaría *The Purge: Anarchy* (2014). La trama nos sitúa en 2023, con Leo Barnes (Frank Grillo), sargento fuera de servicio que se carga de armas para purgar al conductor ebrio que mató a su hijo hace unos meses. Claro que, en el medio, se cruzará con una joven pareja y una madre junto con su hija de las que se volverá su protector.

Ahora el problema es afuera, y es inevitable no ver la influencia de *Escape de Nueva York* (1981), donde en un distópico Estados Unidos, Nueva York se convierte en una gran prisión adonde mandan a todos los criminales, que crearán un gobierno bárbaro y violento en el que todo vale. ¿De quién es esta joyita? Pues claro, del capo de Carpenter. Dos películas de él llevan a la idea de *La Purga*, y nadie me puede decir lo contrario.

Sin dudas, la mejor de toda la saga. Se aprovecha el mundo distópico, no estamos encerrados en una casa de un barrio rico, sino que salimos a la calle con lxs que menos tienen y no les queda otra que correr para salvarse. Además, el arco de transformación del protagonista es más palpable y verosímil; si hay algo para recriminar a la franquicia es la construcción de personajes y diálogos. Pero volviendo al tema, dijimos que ahora tenemos la acción afuera, y en lo suburbano, en los barrios bajos, ya empieza a instalarse que *La Purga* es una depuración de las clases más pobres. Vemos que lxs ricxs pagan por matar pobres; que hay trata de esclavxs tipo matadero; se instala la guerra de clases del gran Marx (claro, que no creo que sea adrede ni se dé un mensaje totalmente anticapitalista); la desmedida valoración patriótica de algunxs ciudadanxs, en su mayoría blancos y hombres, porque *La Purga* es una excusa para asegurar la brecha social; las víctimas son mujeres, minorías, latinxs y afroamericanxs, y lxs purgadores racistas, vestidos sin tapujos con harapos del KKK o esvásticas. Los seguidores de Los Nuevos Padres Fundadores son blancxs y ricxs. Además, volvemos a ver al afroamericano al que salvan los Sandin en la primera entrega, pero esta vez, como el líder de una naciente organización contraria a *La Purga* y Los

Nuevos Padres Fundadores.

En *The Purge: Election Year* (2016), comienza a verse el lado más político de la franquicia, en un claro paralelismo con la campaña y crecimiento electoral de Donald Trump. Astutamente se aprovechó eso, pero nada más. En esta tercera película volvemos a ver a Leo Barnes como jefe de seguridad de una candidata presidencial que quiere acabar con La Purga. Claro que Los Nuevos Padres Fundadores, muy vivos, por este año quitan la regla de que no se puede matar a políticos y mandan a sus escuadrones racistas y mercenarios a cumplir con el objetivo. Como en la película anterior, contamos con otras líneas argumentales de otras personas que inevitablemente se cruzarán y aliarán con Leo Barnes y su cuidada.

Siguiendo con las influencias carpenterianas, encuentro la línea con *Ellos viven* (*They Alive*, 1988), una mirada más política como dije más arriba, más anticapitalista, con la búsqueda de acabar con la tiranía de quienes están en el poder.

A pesar de seguir siendo una franquicia exitosa en taquillas, la calidad del argumento decae, y se vuelve previsible con subrayados políticos llevados a la exageración. Intenta ser una crítica, pero queda en un entretenimiento cinéfilo. Tres líneas argumentales que confluyen, pero la construcción de personajes es muy chata y endeble. La atención se puso en hacer muertes gore poéticas y encontrar los disfraces más locos y aterradores. Algunas postales por la ciudad de purgadores puros con armas estrafalarias, autos remodelados, y una competencia por encontrar al americano más loco. También vemos que todo producto americano es digno de comercialización, y así aparecen rusxs y sudafricanxs que quieren purgar en unas vacaciones soñadas. Lo más interesante es quizás la nueva aparición de aquel *homeless* salvado por los Sandin en la primera, quien siempre aparece como "El Extraño" pero ahora lleva nombre y apellido: Dante Bishop, líder de la Resistencia Anti-Purga. Interesante personaje que nunca quisieron desarrollar mejor, quizás el miedo de ensalzar a un grupo que lucha, vaya paradoja, con una costumbre (en la ficción) muy americana.

En la línea de tiempo del universo de La Purga, esta vendría a ser la última, ya que estamos en 2040 (diecisiete años después de la tercera, y que alguien me explique por qué Leo Barnes y Dante Bishop no tienen 50 o 60 años, pero bueno), y las elecciones suponen el final de La Purga, pero con incidentes en todo el país, ¿el final?

Como toda franquicia de películas con éxito, hay mucho por donde buscar y contar una historia, por eso en 2018 salió *The First Purge*, la cuarta pero que es una secuela. Como bien dice el título hablamos de la primera y cómo se instaura. Nuevamente, tenemos tres protagonistas cuyos caminos tienen que cruzarse. El mensaje político es más claro, más cercano al Black Lives Matter, y con mucha carga social en los primeros minutos, pero que luego se diluye en una película de acción más que de terror con los personajes más chatos de la saga.



The Purge: Election Day



No contentos con esto, se hizo la serie *The Purge*, para profundizar más en las razones por las cuales la gente puede llegar a convertirse en criminal, o para que nosotros entendamos más aquello que sucede. En la primera temporada tenemos a un latino en la búsqueda de su hermana metida en una secta suicidio al servicio de lxs purgadores, una mujer que contrata a una sicaria para acabar con su jefe, a una joven pareja que intenta pertenecer en una fiesta organizada por miembros de Los Nuevos Padres Fundadores y un enmascarado que hará que paguen lxs que lo humillaron. Como en las películas, las líneas argumentales se cruzan, pero pierden fuerza a lo largo de diez episodios debido al estiramiento de la cacería. En su segunda temporada, el foco está puesto en el año previo a La Purga anual, solo los dos últimos episodios son durante La Purga e intentan apuntar hacia el estado emocional de esa costumbre americana sobre las personas, pero la trama principal la vuelve una serie de acción policial y conspiración.

La serie apuntaba a cruzarse con las películas, pero tras la cancelación solo llegó a haber un cameo de Ethan Hawke como el James Sandin del primer film y una escena pintoresca de un casting eligiendo a la locutora que da el mensaje por televisión sobre el inicio de La Purga anual. Una pena, pero quizás interesante para quienes gustan de este universo.

Las pinceladas carpenterianas en el cine de James DeMonaco son palpables con ese terror paranoico y de intriga, copiando en parte esas situaciones distópicas de gobiernos totalitarios en el poder en caso de enfrentar grandes crisis de inseguridad y economía. Encerrar una ciudad y que pase lo que tenga que pasar, centrándose en la explotación de los pobres y marginadxs. Para muchxs DeMonaco puede no ser un gran cineasta y solo un tipo que aprovechó una gran idea, pero sin dudas, instalar una franquicia debe ser difícil. Y más aún tocar los miedos psicosociales de la generación Trump, apuntados a un público masivo son dinamita. De home invasion-slasher a road movie-slasher a universo de La Purga.

Podríamos analizar la saga desde Thomas Hobbes, Jacques Rousseau y Michel Foucault y sus filosofías, pero sería otro tema. La Purga ya es parte nuestra, parte del cine, y veremos mucho más. Por lo pronto, en 2021 se viene *The Forever Purge*, que dará cierre a la saga y promete ser la última. ¿Lo será?



Mike Flanagan dirige a Karen Gillan en Oculus

Mike Flanagan: el nuevo amigo del Rey

POR SEBASTIÁN ELESGARAY

Nacido el 20 de mayo de 1978, el nombre de Mike Flanagan está hoy inevitablemente ligado al terror. Este simpático peladito es uno de los directores de género más activo y con una carrera en fértil ascenso, la cual ha tocado su punto álgido (en lo que a cine se refiere) con la adaptación en 2019 de la secuela de *The Shining*: *Doctor Sleep*.

Sin embargo, hubo un antes, un camino recorrido que llevó a Flanagan a poder revisar las notas personales de Stanley Kubrick sobre el Hotel Overlook para recrearlo de la manera más fiel posible. No cualquiera tiene esa oportunidad, y según sus palabras ha sido uno de los momentos más fascinantes de su carrera como cineasta.

El director nacido en Salem, Massachusetts, tuvo un inicio alejado del género que hoy lo destaca. Además de formar parte en 2001 de una serie llamada *The Firefighter Combat Challenge* (de la cual no pude recabar demasiada información), Flanagan dirigió tres películas que la plataforma IMDb clasifica como dramas: *Makebelieve* (2000), *Still Life* (2001) y *Ghosts of Hamilton Street* (2003). Siempre repitiendo actores y actrices, con presupuestos bajos, estas primeras películas implican un ejercicio que desatiende el fin de esta nota. Sin embargo, habiendo visto con mucha buena voluntad *Still Life*, podría decir que el interés de Flanagan por trabajar el sentir de los personajes se ha mantenido hasta nuestros días. El drama puede estar desligado del terror en muchos aspectos, pero si algo nos enseñó Stephen King es que si el espectador/lector se preocupa por los personajes, el impacto será mayor.

OCULUS: HEMOS DADO UN PRIMER PASO

Pero para Stephen King faltan años, y antes tenemos que hacer pie en el 2006. Entonces fue cuando Mike tuvo su primer contacto con el terror. *Oculus: Chapter 3 - The Man with the Plan*, es un ¿corto? ¿medio? de 32 minutos que narra la historia de un hombre que se enfrenta a un espejo maldito que enloquece a las personas que lo poseen. Cabe destacar que lo de "Chapter 3" es una treta del director para hacernos creer que la leyenda es mucho más amplia y excede a la película en sí. Una linda movida comercial que le valió cierto reconocimiento.

Grabada en video con una calidad un tanto dudosa en nuestros días, y con una fotografía no muy

destacable, en esta cinta ya empezamos a ver el interés de Flanagan por indagar en pasados familiares turbulentos y en la desintegración del núcleo familiar. La intención por contar una historia más allá del género en sí es clara, y el esfuerzo da sus frutos en un corto muy entretenido que hoy en día puede encontrarse en YouTube.

ABSENTIA: A MI JUEGO ME HAN LLAMADO

Mike pasó varios años desocupado cobrando un plan social (1), hasta que en 2011 estrenó *Absentia*, su primer largometraje de terror. Con una cámara en mano por momentos errática y por momentos misteriosa, la película nos introduce en la historia de las hermanas Tricia (Courtney Bell) y Callie (Katie Parker). La primera está embarazada y a punto de declarar a su marido muerto por ausencia, mientras la segunda aparece de visita en la casa de Tricia con una rehabilitación a costas. Callie se pone a investigar y descubre que en el barrio hay un túnel vinculado a varias desapariciones.

Absentia tiene algunos planos desprolijos y actuaciones con muchos instantes amateurs, pero Flanagan saca adelante una historia interesante y se preocupa por generar un clima que atraiga y estremezca a la vez. Un detalle no menor es la fotografía casi documental, recurso que puede considerarse tanto estético como presupuestario, pero que implica un triunfo en el resultado final. Con poco dinero pero con buenas ideas (podríamos decir “a lo Roger Corman” o, más actualmente, “a lo Blumhouse” 2), Flanagan paseó su película por numerosos festivales y no le fue nada mal.

Un dato al margen con tintes llamativos (o no) es que en un par de escenas de la película Callie está leyendo un cómic de *The Dark Tower*, la obra magna del amigo Stephen King. Como apreciación personal me gustaría decir que en aquel lejano 2011, Mike ya tenía más ganas de adaptar al Rey del Terror que yo de vivir a birra y papas fritas.

OCULUS: AHORA EN FORMA DE FICHAS

Al mejor estilo Andy Muschietti (3), Flanagan volvió a trabajar sobre su corto y en 2013 estrenó la película *Oculus*. Pero ahora el desarrollo le permitiría ocuparse más detalladamente de ese mundo de familias desquiciadas, ahondar en un padre y una madre que pierden la cabeza ante el hechizo del espejo. Esta vez quien intenta destruir la maldición es Kaylie (Karen Gillan) junto con Tim (Brenton Thwaites), su hermano recién salido de un psiquiátrico donde pasó gran parte de su juventud.

Aquí el amigo Mike oficia de director, guionista y, mucho muy importante, editor. Tal vez sea por esto último que se percibe fácilmente la fluidez entre las dos historias contadas en paralelo. El pasado y el presente de la familia se unen de manera orgánica y, a medida que vamos sabiendo más de Kaylie y Tim de niños, mejor vamos entendiendo su realidad actual. Entonces la trama, más allá de los sustos y el terror en sí, mantiene una tensión que a veces falta en innumerables películas del género.

Cabe destacar, además, las reminiscencias a *The Shining* (1980). Hay un padre desquiciado que persigue a sus hijos para matarlos, hay una casa alejada en el bosque que aparece con una mudanza por un nuevo trabajo, hay una posesión que va tomando forma. Podría decirse, salvando las distancias, que Flanagan hace con *Oculus* lo que De Palma hizo con *Dressed to Kill* (1980) con relación a *Psycho* (1960) de Alfred Hitchcock.

HUSH: SILENCIO, NO OIGO LOS GRITOS

2016 sería un año movidito para Mike en lo que a estrenos se refiere. Empezó con *Hush*, salida directamente en VOD y haciendo equipo por segunda vez con los amigos de Blumhouse. La llegada de esta película no hizo mucho ruido en la plataforma Netflix, y fue agradable descubrirla sin saber bien con lo que me iba a encontrar.

La historia es sencilla pero atrayente: Maddie (Kate Siegel) es una escritora que sufrió un accidente en su adolescencia y se quedó sorda. Vive en una casa en medio del bosque, y una noche se queda sola trabajando en el final de su última novela. Entonces, un extraño hombre enmascarado (John Gallagher Jr.) empieza a acecharla. Maddie, trunca sus posibilidades de pedir ayuda, deberá hacer lo posible por sobrevivir.

En esta película Flanagan despliega grandes recursos para generar una tensión que crece mucho y bien, pero que después desemboca en una resolución bastante típica de cualquier *slasher* o *home invasion*. Sin

embargo, no sería justo centrarse solamente en el final, sino que podríamos decir que *Hush* es una gran película alejada en muchos aspectos de los guiones que trabajó y más tarde trabajaría el director. Hay momentos de suspenso en los que saber más que la protagonista nos hace apretar los dientes, y si bien hay situaciones en las que el hecho de que sea sorda no tiene una injerencia directa, en otros nos permite involucrarnos de una manera impecable.

Otro dato al margen con tintes llamativos (o no) es notar que en la biblioteca de Maddie aparece un librito del amigo King. Flanagan sigue tirando indirectas como ese conocido de Facebook que comparte memes del Sr. Sarcasmo.

BEFORE I WAKE: DORMIRÉ CUANDO MUERA

Siempre escribiendo los guiones, Mike estrenó *Before I Wake* y tocó un tema conocido: la familia o el intento de tener una atravesada por una tragedia, y su incansable trabajo en la búsqueda de algo parecido a la felicidad, la cual se verá trunca por acontecimientos extraordinarios.

En esta película la historia nos presenta a Jessie (Kate Bosworth) y Mark (Thomas Jane), una pareja que perdió a su hijo Sean en un accidente doméstico. Entonces adoptan a Cody (Jacob Tremblay), un niño de 8 años que se muestra reacio a dormir. Al principio Jessie y Mark pensarán que esto se debe a su nueva casa, pero pronto descubrirán que la realidad es mucho más asombrosa.

Con esta película podríamos decir que Flanagan tropieza. Y es que parece que el tono no termina de asomar: por momentos parece la película de terror que buscamos, esa con sustos y sobresaltos; por momentos se inclina por una fantasía con toques infantiles; después parece un drama que busca tocarnos la fibra sensible; y es esto último lo que termina comiéndose el film. La parte dramática gana espacio, tal vez Mike se puso a recordar sus inicios y decidió apuntar más para ese lado. Lo cierto es que los cambios de tono hacen que la película se bambolea un poco, pero no lo suficiente para no resultar mirable.

OUIJA: ORIGIN OF EVIL: DÉJENME QUE YO ME ENCARGO

En 2014 se estrenó *Ouija*, con debut (y hasta ahora despedida) en la dirección de Stiles White, una película del montón bastante olvidable. Sin embargo, fue un éxito de recaudación, y los amigos de Blumhouse decidieron hacer una precuela. Entonces vino Mike, miró el material, y supo que no sería muy difícil superar a la original.

La historia nos sitúa 50 años antes de los hechos ocurridos en la primera. Alice Zander (Elizabeth Reaser) es una madre viuda que realiza falsas sesiones de espiritismo acompañada de sus hijas Lina (Annalise Basso) y Doris (Lulu Wilson), quienes la ayudan con los efectos especiales para hacer creer que hubo contacto con seres del más allá. Sin embargo, con el tablero ouija de por medio, cuando aparezca un



Ewan McGregor como Danny Torrance

demonio a poseer a la más chica de las Zander, las cosas se pondrán feas de verdad.

Lo primero que hace Flanagan es dejar de lado el odioso tono juvenil de la primera película. Lo segundo, por supuesto, es tomarse el tiempo en generar un vínculo emocional con las tres protagonistas, dándole a toda la narración un clima de solvencia que implica no aburrir cuando el terror tiene que dejar paso a la historia. Y lo tercero es haber mirado con ojos atentos *The Conjuring* (2013), de James Wan, y tomar prestada la estética y el tono de dicha película. Zip, zap, terminé: esto es ser un profesional, niña.

Con *Ouija: Origin of Evil*, Flanagan logra meterse en una franquicia mejorando el material inicial, como supo hacer James Cameron con James Cameron en *Terminator 2: Judgment Day* (1991). Tampoco le costó demasiado, pero trabajar sobre algo establecido siempre es un desafío, y las cosas no le salieron mal.

Lo lindo vendría al año siguiente: una nueva adaptación de Stephen King estaba en ciernes, y Mike no se la iba a perder.

GERALD'S GAME: AL FIN LLEGUÉ

En lo personal creo que junto con *Hush*, *Gerald's Game* es su mejor película. Acá está todo lo que Flanagan trabajó en sus films anteriores: relaciones familiares tormentosas, empatía con los protagonistas, un tono serio que no haga de la tensión un apartado simulado. El guion, muy bien adaptado (4), se equilibra con una dirección prolija que no recuerda para nada a la errática *Absentia*. El uso de *flashbacks*, correctamente utilizados en *Oculus*, ahora quedan de maravilla para entender las razones de supervivencia de la protagonista.

La historia versa sobre el matrimonio de Jessie (Carla Gugino) y Gerald (Bruce Greenwood), quienes se van a pasar un fin de semana a una cabaña apartada en el bosque. En pos de ponerle picante a la relación, Jessie acepta ser esposada a la cama. Sin embargo, al bueno de Gerald le da un infarto en pleno juego y cae muerto en medio de la habitación, dejando a su mujer atrapada.

Resulta interesante el viaje interior de Jessie cuando recuerda a su padre, lo cual actúa como catalizador perfecto para la supervivencia. Una adolescencia marcada por abusos y una vida adulta supeditada a la protección de su marido, quien la traiciona muriéndose en un momento totalmente inoportuno por dos razones: porque la tiene esposada a la cama y porque ella ya no lo quería. Y tenerla esposada, atrapada, no es dato menor, porque aún después de muerto ella tiene que soportar su sometimiento. Después, animarse a despellejarse implica la reflexión y la aceptación. Esposada a la cama se podría haber considerado muerta porque quien la esposó fue su marido, y de ahí que se complemente en el hecho de superar a su padre primero.

Algo que molestó a muchos fue que el Moonlight Man (Carel Struycken, el que hizo de Largo en *The Addams Family*) no la atacara en el final. Sin embargo, la metáfora que se construye allí me parece hermosa y terrible: Jessie ya pasó por algo mucho peor. Bajó al infierno y logró salir, y ese asesino que tiene enfrente no la asusta y está lista para morir si tiene que morir. Ese asesino es casi la representación de un dios que la pone a prueba. Después hay un epílogo innecesario que, sin embargo, contiene un agregado redentor para una mujer que necesita seguir adelante.

Flanagan se luce en *Gerald's Game*. Hace su mejor trabajo y se queda muy pancho porque le ofrecen la secuela de *The Shining*. Pero antes, como es común al mercado actual, va a darse una vuelta por el mundo de las series.

THE HAUNTING OF HILL HOUSE: AHORA ME AGRANDÉ Y ADAPTO A CUALQUIER GROSO

Basada en la novela homónima de Shirley Jackson (que Stephen King elogia como una de las mejores novelas de terror de finales del siglo XX en su libro *Danse Macabre*), Mike Flanagan es el creador de esta serie, además de escribir varios capítulos y dirigir todos. Otra vez toma a una familia como eje central de una historia, pero esta vez esta es bastante numerosa: dos chicos, tres chicas, padre y madre.

Con una puesta en escena muy cuidada, Flanagan logra generar una atmósfera coherente al relato. El drama aparece enseguida, y esta vez tiene más tiempo para ahondar en los personajes dejando de lado *jump scares* o recursos de efecto más propios de las producciones Blumhouse. El director se propone

contar la historia de la familia, sus traumas y sus frustraciones, y que una casa encantada sea el marco para eso no tiene diferencias con cualquier otro contexto. Por supuesto que el terror es el resultado final; uno muy bueno, por cierto.

Con *The Haunting of Hill House* tal vez haya logrado su primer hit, una producción de la que todos estaban hablando y que maratoneaban. Gente que no solía mirar terror le dio una oportunidad y se enganchó, y gente que sí miraba terror la consideró un gran acierto dentro de las pocas series del género.

DOCTOR SLEEP: NO HAY LUGAR PARA LOS TIBIOS

Siempre dicen que es difícil quedar bien con Dios y con el Diablo. Sin embargo, Flanagan declaró que con *Doctor Sleep* tanto los herederos de Kubrick como el mismo Stephen King quedaron conformes. Y es sabido que al escritor de Maine nunca le terminó de convencer la adaptación que Kubrick hizo de *The Shining*. Por eso, Mike tenía el doble desafío de hacer una secuela tanto del libro como de la película.

La historia nos cuenta la adultez de Dan Torrance (Ewan McGregor), aquel que hace muchos años andaba en triciclo con desenfado por los pasillos del Hotel Overlook. Los recuerdos de su padre psicópata no lo dejan en paz. Sus poderes psíquicos, apagados con alcohol, volverán cuando se contacte con Abra Stone (Kyliegh Curran), a quien debe ayudar frente a una extraña secta que busca a niños con el don de “el resplandor”.

Lamentablemente, el resultado fue bastante tibio. Y es que el punto de partida ya representa una contradicción bastante difícil de abordar: adaptar el libro sin descuidar el film que al autor del libro no le gustó. Todo un problema a la hora de plantear un estilo narrativo que se hamaca entre dos ideas, francamente, distintas.

Esto mismo influye en lo visual. La película no tiene nada destacable, se parece más a un telefilm o, justamente, a una película pensada y con presupuesto para el VOD. No era la clase de historia para contarse con tanta soltura, sino para tomar un camino directo y jugársela por alguno. Algo como lo que hizo Luca Guadagnino con *Suspiria* (2018), que muchos odiaron pero que tenía una idea clara en ejecución. Acá Flanagan, en su afán de agradar a todo el mundo (y cuando digo “mundo” incluyo a productores e inversores), hace algo tan simple que pasa al olvido ni bien aparecen los créditos (o antes, porque huelga decir que es un toque aburrida).

Con *Doctor Sleep* (su presupuesto más grande hasta la fecha) las cosas se han salido un poco del camino que venía llevando. Y es que fue su mirada más tenue hasta el momento. No hubo ni aciertos ni desaciertos, tan solo una película sin alma. Lejos, la menos interesante del director, pero tal vez no la última.

UNAS ÚLTIMAS NOTAS

En este octubre, mes del terror por antonomasia, Mike ha estrenado la serie *The Haunting of Bly Manor* en Netflix. Esta vuelta solo dirige el primer capítulo, pero se encarga de la producción ejecutiva y de supervisar todo, claramente.

Flanagan no ha dejado de crecer y no quiere inventar nada dentro del terror. Es clásico en sus formas, sus recursos son los mismos que los de cualquier otro director habitual del género. Sin embargo, es obvio que su interés pasa por usar el miedo como canal para encauzar inseguridades. Entrecruzar esto con escenarios imposibles y críticos hace que sus películas tengan un componente más agudo que el simple susto, el grito o la sangre (de hecho, no es un director que se caracterice mucho por el gore).

Todo indica que su última película fue el deseo de un montón de gente, que tal vez lo ideal sea volver a trabajar con menos plata o menos presiones. Lo que sea que lo haga feliz, desde esta humilde nota lo celebramos, y esperamos que siga construyendo una gran carrera al lado del maestro King.

Notas

1- Esta afirmación sería apócrifa y una simple estupidez del autor (N. del E.).

2- Productora cuya mayoría de películas abordan el género de terror y suspenso. Pueden encontrar más información en el número 34 de *Revista 24 Cuadros*: [Especial Nuevo Hollywood](#).

3- La película *Mama* (2013) del director argentino está basada en su corto de igual título del año 2008.

4- Habiendo leído la novela, debo hacer honor a la verdad.



Joe Begos

El Regreso del VHS Zombi

POR ADRIANO DUARTE

ESOS RAROS VHS NUEVOS

No hace mucho vi el documental *In Search of Darkness* (David A. Weiner, 2019). Entre los numerosos testimonios que allí ofrecen varios de los protagonistas y realizadores de las películas de terror de los años 80, destaca sin dudas la confirmación de que una buena parte de la libertad creativa que ostentan aquellos filmes deriva del ingenio que los cineastas debieron aplicar para sacar el máximo provecho a presupuestos ajustados. Así, por ejemplo, el maestro Carpenter revela que la música de sintetizadores surge en principio de la necesidad de elaborar una banda de sonido que no requiriera la contratación de una orquesta. La misma fórmula explica también la creatividad de los efectos especiales prácticos, elaborados con materiales baratos, e incluso justifica el desenfado en el aspecto narrativo o interpretativo que combina registros que, sin transición, saltan del gore a la comedia con una espontaneidad que en nuestros días se suele echar mucho en falta.

Para muchos, estos detalles quizá no representan gran novedad. Sin embargo, no viene mal recordar esto, sobre todo porque vivimos en una época en la que un par de monopolios cinematográficos invierten presupuestos desaforados para construir con ingeniería financiera y social tanques de CGI que se oxidan más rápido que una moneda falsa. Teniendo en cuenta este contexto, no es de extrañar que muchos de nosotros volvamos la atención hacia las películas de los años 80. No se trata aquí de mera nostalgia. Lo siento, *Stranger Things*, no todo se resuelve con armar un picadillo de estereotipos, citas redundantes y notas largas de sintetizador. Si devolvemos la mirada a aquella década, es porque allí muchos de nosotros encontramos elementos para replantearnos el presente.

En efecto, hay legiones de personas interesadas en conservar y remasterizar muchas de esas viejas producciones que el VHS ha preservado arduamente. Registro de esta tarea son los documentales *Adjust Your Tracking* (Dan M. Kinem y Levi Peretic, 2013) y *Rewind This!* (Josh Johnson, 2013), este último producido nada menos que por John Carpenter y Panos Cosmatos (1). Hay también realizadores que revisitan las producciones de aquella época para aprender del ingenio, la destreza y la estética de los

colosales artesanos de aquella década. Entre ellos podemos mencionar a Panos Cosmatos, Brandon Cronenberg, Jeremy Saulnier y S. Craig Zahler. A esta lista de nombres ilustres me animo a sumar a un cineasta que, en estos últimos diez años, ha fundado una productora independiente y ha dirigido cuatro películas que, en diferentes festivales de cine fantástico, supieron conquistar el favor de los críticos y el fervor de los amantes del terror. No de otro modo Joe Begos se está ganando su espacio en el territorio del cine de terror independiente: como bien diría Arlt, por pura prepotencia de trabajo.

JOE BEGOS, DISCÍPULO DE STUART GORDON

Joe Begos nació en 1987 en Rhode Island, el mismo territorio que, cien años antes, vio venir al mundo a un tal H. P. Lovecraft. De niño, Begos pensó primero en ser actor. Poco después descubrió que en realidad quería ser director. A los 12 años tomó prestada la cámara de su padre y comenzó a filmar sus primeros cortos (2). Años después conoció a su compañero de aventuras, Josh Ethier, con quien Begos fundó la productora Channel 83. El nombre de la productora es un homenaje a CIVIC-TV, la empresa de televisión de la cual es presidente Max Renn, el protagonista de *Videodrome* (David Cronenberg, 1983). Dentro de ese universo, CIVIC-TV se transmite por el canal 83. La elección de Cronenberg (y, por derivación, la del propio Begos) no es caprichosa, ya que en el mismo año del estreno de *Videodrome*, el canal 83 se eliminó de la televisión por cuestiones técnicas. Pero *Videodrome* lo resucita para convertirlo en el símbolo de una señal prohibida.

Begos y Ethier se mudaron a Los Ángeles. En esa ciudad, Begos colaboró en diversas producciones, entre ellas, *Re-Animator: The Musical* (2011). Allí el cineasta no solo conoció al actor Graham Skipper —quien desde entonces participa en todas sus películas— sino que además tuvo la posibilidad de trabajar como asistente de Stuart Gordon (director, entre otros clásicos, de *Re-Animator* y *From Beyond*). Begos tuvo a su cargo la entera producción de la obra teatral: la agenda de ensayos, los efectos especiales, la utilería, las luces, el vestuario y muchos otros detalles relacionados. Respecto a esta experiencia, Begos declaró: “Fue un curso acelerado de cine artesanal. En ese momento estaba filmando varios cortos así que Stuart [Gordon] leía mis guiones y me dejaba notas al margen. Pero verlo dirigir un grupo de teatro, verlo arreglarse para montar los efectos especiales sin contar con el dinero necesario, verlo lidiar con infinidad de cosas como esas... [...] Cada vez que podía, iba a ver a Stuart [Gordon] dirigir. Al mismo tiempo, aprendía trucos para resolver problemas con el vestuario, la utilería y los efectos especiales. Aprendía todo lo que podía. La función dura noventa minutos y uno no tiene tiempo que perder. Así trabajé durante un año entero. En aquel momento no me di cuenta, pero al recordar aquellos días comprendo que todo eso constituyó para mí una verdadera escuela” (3).

El inmediato resultado de esa experiencia fue que, al finalizar el año, Begos le propuso a Skipper participar en su primer largometraje. “Le conté [a Graham Skipper] que había escrito el guión de una película pequeña que tenía ganas de filmar financiándola con nuestras tarjetas de crédito. Le pregunté si quería el rol protagónico y él me contestó: ‘¡Obvio que sí!’. Y así nos largamos a hacer *Almost Human* con veinte mil dólares y monedas”.

ALMOST HUMAN (2013): ENSAYO DE HORROR CÓSMICO

Los sucesos que la película cuenta ocurrieron en Patten, Maine. La noche del 13 de octubre de 1987 Seth Hampton (Graham Skipper) arribó a la casa de su amigo Mark Fisher (Josh Ethier) visiblemente agitado. Él y su amigo Rob iban en la camioneta por Perry Hill Road cuando de repente una potente luz azulada los desvió del camino. Luego Seth oyó un sonido penetrante y, en ese mismo momento, Rob desapareció en el rayo de luz. Mark no creyó la historia que Seth le contaba. Supuso que Seth le jugaba una broma de mal gusto. De inmediato, las luces de la casa comenzaron a fallar. Jen Craven (Vanessa Leigh), la novia de Mark, se despertó a causa del desperfecto. Incapaz de soportar más su disgusto con la situación, Mark decidió obrar de la manera en que cualquier ciudadano estadounidense lo haría en una situación semejante: buscó su escopeta y fue a recorrer la casa. Poco después un sonido penetrante los aturdió al mismo tiempo. La puerta de la casa se abrió sola y Mark salió como guiado por una voluntad invisible. En el patio se manifestó una potente luz azul y Mark desapareció como absorbido por ella.

Este es el prólogo de *Almost Human*. Aquí se presentan los dos elementos esenciales que definen el desarrollo de la historia. Por una parte, plantea de entrada el tema de la película: una invasión alienígena. Por otra, el modo en que este tema será tratado: con una estética típica del cine clase B de los

80.

Con respecto al tema, Begos no se anda con vueltas. Compone un pastiche narrativo que recuerda en mucho a las versiones *exploitation* de este tópico como *Xtro* (Harry Bromley Davenport, 1982) o *TerrorVision* (Ted Nicolaou, 1986). Seth y Jen son meros estereotipos modelados a imagen y semejanza de los héroes y heroínas de las cintas de VHS. Este recurso permite que la película se concentre en las acciones del doble alienígena de Mark, que regresa para desatar una seguidilla de asesinatos sangrientos a la manera de un T-800 menos *cyberpunk* y más campechano.

En relación con el modo en que se narra la historia es como más se luce el talento de Begos. La escuela del cine de terror de los años 80 le permite al cineasta de Rhode Island no solo componer una atmósfera que tiene el discreto encanto de las primeras producciones de Sam Raimi, Peter Jackson, David Cronenberg o el propio Stuart Gordon —maestro de Begos—, sino que además funciona como modelo para edición cinematográfica, la aplicación de efectos especiales artesanales y, sobre todo, la administración de los escasos recursos disponibles. Aunque la película señala Maine (en un abierto homenaje a Stephen King) como epicentro de los extraños acontecimientos, Begos elige locaciones rurales de Rhode Island que funcionan a la perfección como territorio en el que germina el horror cósmico clase B.

Hay en el tratamiento de la temática, pero sobre todo en el manierismo técnico, cierto ejercicio de reconstrucción de un medio estético que recuerda los experimentos hauntológicos de Panos Cosmatos y de Brandon Cronenberg (4). Pero a diferencia de estos dos, Joe Begos elabora su arte recomponiendo elementos muchos más marginales que los de los 80: explora un territorio más propio del videoclub que del cine.

THE MIND'S EYE (2015): ¿SOÑARÁN LOS TELÉPATAS CON SCANNERS?

Al principio de *The Mind's Eye*, un epígrafe advierte que a fines de los 80 se reportaron 125 casos de psicoquinesis en los Estados Unidos. El gobierno financió investigaciones privadas a fin de sacar provecho militar de estos fenómenos. Como consecuencia, surgieron grupos de telépatas que se opusieron a esta persecución. Poco después pasamos a una escena que parece calcada del inicio de *First Blood* (Ted Kotcheff, 1982). Allí vemos a Zack Connors (Graham Skipper) caminando solitario por una ruta nevada hasta que un patrullero lo intercepta y le pide que se identifique. Zack intenta resistirse. Como contrapartida, los policías reaccionan de manera violenta. Zack se defiende empleando sus poderes psicoquinéticos hasta que, en medio de la lucha, uno de los policías lo desmaya de un golpe.

Zack Connors es arrestado e internado en el Instituto Slovak, dirigido por el mismísimo doctor Michael



Slovak (John Speredakos). De esa institución también son pacientes otros dos telépatas: David Armstrong (Matt Mercer) y Rachel Meadows (Lauren Ashley Carter). Al igual que Zack, Rachel es una de las telépatas más poderosas. Zack intenta contactarla pero Slovak se lo impide. Con ayuda de David, Zack elabora un plan de rescate. Las cosas sin embargo no resultarán tan sencillas, ya que Slovak les oculta a los telépatas un arma con la que ellos no contaban y que pondrá en riesgo sus vidas.

Sin ningún problema, *The Mind's Eye* podría haberse llamado *Scanners IV* y salido directamente en videoclubes. Todo en esta cinta destila un hedor hauntológico: la historia, los personajes estereotipados, los efectos especiales artesanales, los sintetizadores carpenterianos de la soberbia banda sonora compuesta por Steve Moore. Incluso el manierismo de utilizar a los actores, tanto el del héroe de mármol sufriente, interpretado por Graham Skipper, como el del villano en tono de *mad doctor*, representado por John Speredakos, recuerda a esas producciones del estilo de la célebre Cannon Films. Begos no teme entrar en terreno trillado porque, de hecho, la propuesta de la película no se limita a narrar una historia relatada hasta el cansancio sino que resucita un aire de época recurriendo a la repetición de esa historia y la recreación de sus medios fílmicos. Si hay algo en que este ejercicio difiere del que, por ejemplo, *Beyond the Black Rainbow* (Panos Cosmatos, 2010) propone, es el campo estilístico que Begos elige revivir en *The Mind's Eye*: mientras que Cosmatos opta por una estética de celuloide gastado, Begos se inclina por el tono *pulp* del VHS. Lo que en Cosmatos aparece como fantasma, en Begos se levanta como zombi (5).

BLISS (2019): EL ANSIA DE NEÓN

En los cuatro años que mediaron entre el estreno de *The Mind's Eye* y el de *Bliss*, Joe Begos atravesó un período de crisis en el que se frustraron varios proyectos cinematográficos. Begos tenía en mente trabajar en alguna película con viajes en el tiempo o con licántropos. Sin embargo, las circunstancias lo llevaron a elaborar un filme por medio del cual exorcizó los demonios que lo acosaban durante aquellos días desfavorables.

A propósito de *Bliss*, Begos contó en una entrevista: “Quería hacer catarsis de todo eso en la pantalla. Estaba teniendo problemas para concretar una película. En realidad, tenía problemas para concretar cualquier proyecto. Estaba pasando por un momento muy jodido de mi vida... Varias situaciones complicadas me inclinaban a sentirme muy mal. Así que escribí *Bliss* en un arranque de rabia por todo lo que me estaba sucediendo. Este es el modo en que germinó todo. Es para mí un alivio haber podido volcar todo eso en un guion y luego en una cinta” (6).

Bliss cuenta la historia de Dezzy (Dora Madison), una pintora que atraviesa un bloqueo creativo. Tiene problemas con su agente y está en bancarrota. Saturada por la situación, decide hacer una visita a Hadrian (Graham Skipper), su viejo amigo y proveedor de sustancias psicoactivas. Entre las que tiene para ofrecerle, Dezzy elige probar una bautizada con un nombre muy peculiar: Diablo. El efecto es inmediato. Dezzy se queda en la casa de Hadrian, donde se celebra una fiesta descontrolada. Allí se encuentra con Courtney (Tru Collins), quien a su vez le presenta a su novio Ronnie (Rhys Wakefield). Los tres se pasan la noche consumiendo otras sustancias y terminan en un trío muy agitado, en el que lo real parece mezclarse con el delirio. Dezzy recuerda vagamente que Courtney le mordió el cuello hasta hacerle derramar sangre. ¿Fue eso también parte de una alucinación? Lo cierto es que, luego de esa noche, Dezzy siente el resurgir de sus fuerzas creativas que, no obstante, vuelven a estancarse a poco de arrancar. A fin de terminar el cuadro que ha comenzado, ella vuelve a buscar más Diablo y más descontrol con Courtney y Ronnie. Pero al mismo tiempo las alucinaciones se tornan más y más sangrientas. ¿Cuánto hay de realidad en esos recuerdos fragmentarios?

Bliss es una fábula *gore* que recurre al mito vampírico para contar los entretelones del proceso creativo que muchas veces desata en los artistas un costado demoníaco. Siguiendo esta idea, Begos echa mano de una buena parte del acervo cinematográfico que existe acerca de esas criaturas —vampiros y artistas— sedientas de sangre: hay escenas que homenajean a *The Lost Boys* (Joel Shumacher, 1987) y una sumamente especial —muy en el estilo de Begos— que rinde culto a *Nosferatu* (F. W. Murnau, 1922). A su vez, Courtney y Ronnie se mueven con un vago aire que recuerda a Eve y Adam, los protagonistas de *Only Lovers Left Alive* (Jim Jarmush, 2013). Pero en esencia, *Bliss* sigue los trazos generales de un filme clásico de los 80: *The Hunger* (1983), esa catedral de terror *neon gothic* montada

Stephen Lang en *The VFW* (2019)

por Tony Scott que es también la suma de todos los tics estéticos de la década en la que fue parida.

Bliss se rodó con película de 16 mm. Predominan las escenas nocturnas, con figuras que emergen de una oscuridad granulada para teñirse con tonos saturados de neón, suspendidos entre acordes distorsionados y voces podridas de *black metal*. A diferencia de sus largometrajes anteriores, Begos eligió la zona de los bares y los barrios menos glamorosos de Los Ángeles. Al respecto, el cineasta dijo lo siguiente: “Hay un costado marginal de Los Ángeles que me parece que nadie ha rodado. Quería hacer algo en ese territorio. Voy seguido a esos bares y *metal clubs*. Creo que poseen una textura vital genuina que nadie ha capturado hasta ahora. Quise hacer con Los Ángeles lo que Abel Ferrara y Scorsese hicieron con Nueva York en sus primeras obras de los años 70” (7).

Bliss es la culminación de la exploración estética esbozada crudamente en los dos primeros largometrajes de Begos. Es una obra que no abandona sus raíces de cine clase B ochentero, pero que apuesta por una poética que coquetea con el *neon noir* que Gaspar Noe plasmó en *Irreversible* (2002) y en *Enter the Void* (2009) y que Nicolas Winding Refn refinó con *Drive* (2011), *The Neon Demon* (2016) y la sobresaliente miniserie *Too Old to Die Young* (2019). No es casualidad que, en el tiempo del estreno de *The Mind's Eye*, Begos se haya declarado fanático de *The Neon Demon* (8). En efecto, si *The Neon Demon* se ocupa de desnudar el canibalismo de la zona glamorosa de Los Ángeles, *Bliss* se encarga de exhibir el costado vampírico de sus bares y sus suburbios.

VFW (2019): DOBLE FUNCIÓN

Bliss se estrenó en el Festival de Cine de TriBeCa en abril de 2019. Por ese entonces, Begos ya estaba trabajando en otro proyecto, el cuarto largometraje de su carrera y el primero en el que se ocuparía de dirigir un guion ajeno. Apenas cinco meses después, más precisamente en septiembre de 2019, *VFW* —siglas de *Veterans of Foreign Wars*— se estrenó en el Fantastic Fest en doble función con *Bliss*. Esta presentación no solo constituyó un homenaje a aquella legendaria costumbre de los cines de exhibir dos películas por el precio de una entrada, sino que también demostró el virtuosismo de Begos para la producción de películas de bajo presupuesto y alto vuelo estético a la manera de su maestro, Stuart Gordon, y muchos otros grandes maestros del cine clase B.

En un futuro no muy lejano, surge en las calles una nueva droga, llamada Hype. Tal es su potencia que provoca un descalabro en las ciudades. El gobierno pierde el control y los barrios quedan en manos de hordas de adictos, conocidos como *hypers*, que obran con la voracidad de zombis. En este contexto, Fred Paras (Stephen Lang) regatea un bar bautizado VFW. Es su cumpleaños. Esa noche caen al bar a agasajarlo sus viejos amigos, un grupo de veteranos de Vietnam y otras guerras en países extranjeros que

Hollywood supo convertir en gestas épicas. En medio de la celebración, aparece Lizard (Sierra McCormick) escapando de un enjambre de *hypers*. Se monta entonces una escaramuza en el bar que los veteranos ganan. Boz (Travis Hammer), el líder de la pandilla, no queda muy contento. Como consecuencia, los VFW y los *hypers* se trenzan en una guerra despiadada. Habrá que ver quién llega vivo hasta el final de la noche.

A pesar de que VFW tiene como base un guion escrito por Max Brallier y Matthew McArdle, Begos consigue imprimirle su sello personal. De hecho, trabaja con el equipo de producción de Channel 83. Aparecen también sus incondicionales amigos Josh Ethier en el rol de Tank y Graham Skipper en el rol de Roadie, además de incorporar a Dora Madison, la actriz protagónica de *Bliss*, en el papel de Gutter. Steve Moore vuelve a ocuparse de la banda sonora a fin de crear un perfecto clima carpenteriano, mientras Mike Testin se encarga nuevamente de crear esas escenas con claroscuros saturados de neón. A este sólido ensamble técnico y artístico, se añade como novedad el pelotón de estrellas del cine clase B: al ya citado Stephen Lang se suman William Sadler (como Walter Reed), Fred Williamson (como Abe Hawkins), Martin Kove (como Lou Clayton), David Patrick Kelly (como Doug McCarthy) y George Wendt (como Thomas Zabriski). Trabajar con estos actores representó para Begos un verdadero desafío, ya que VFW fue la primera película en que dirigió a un grupo numeroso de actores con una rica trayectoria. Por ende, VFW significa también su primer acercamiento a Hollywood, aunque desde un costado muy *indie* que le permitió salvaguardar su línea estética.

VFW parece una película de Carpenter que se perdió en la bodega de un videoclub durante años y reapareció de golpe, sin que nadie sepa muy bien cómo. Es como si Begos hubiera viajado a fines de los años 80 a filmar una *remake* de *Assault on Precinct 13* (John Carpenter, 1976) pero cruzada con *Night of the Living Dead* (George Romero, 1968), *The Warriors* (Walter Hill, 1979), *Mad Max* (George Miller, 1979) y *Class of 1984* (Mark L. Lester, 1982). Begos combina todos estos elementos y nos regala una película plagada de gore en la que los veteranos derraman a mansalva carisma y masa encefálica de *hypers*. Más aún: con VFW, Begos incluso consigue la mejor adaptación al celuloide de los pixeles de aquel famoso arcade de 1989 llamado *Final Fight*.

BE KIND, REWIND

Queda claro entonces que en las películas de Joe Begos hay espectros por doquier. Es decir, Begos no hace películas de fantasmas sino que ejecuta más bien un verdadero nigromante: convierte en espectros a sus propios filmes. En efecto, si Begos plasma en *Bliss* una mirada intimista valiéndose de una poética *gore*, en VFW retoma la senda hauntológica que esbozó en *Almost Human* y *The Mind's Eye* pero ya con un trazo mucho más vigoroso. Si uno analiza el ADN de la sangre que los filmes de Begos salpican por doquier, descubre de inmediato que son primos hermanos de obras maestras como *Green Room* (Jeremy Saulnier, 2015), *Brawl in Cell Block 99* (S. Craig Zahler, 2017) o *Mandy* (Panos Cosmatos, 2018).

En otras palabras, Begos resucita esa infinidad de fantasmas atrapados en una pantalla de tubo que eternamente reza: *Adjust your tracking*.

Notas

1 - Vaya un eterno agradecimiento a mi amigo Quequi González por recordarme el segundo documental en relación con la temática. A la fecha en que escribo este artículo, ambos títulos se hallan en YouTube. En relación con la preservación de los registros de VHS en Argentina, quiero aprovechar para mencionar también el trabajo de recopilación y edición que desde hace años vienen realizando RaroVHS y el cineasta Néstor Montalbano, también disponibles en YouTube.

2 - <https://www.pophorror.com/interview-with-director-joe-begos-from-sci-fi-horror-to-abstract-gore-and-artistry/>

3 - Para esta cita y la siguiente cfr.: <https://modernhorrors.com/getting-hyped-for-vfw-an-interview-with-director-joe-begos/>

4 - En *Brandon Cronenberg: el fantasma de la nueva carne* he desarrollado con detalle el concepto de hauntología y su relación con el cine. Este artículo se publicó en el nro. 34 de la Revista 24 Cuadros (agosto de 2020). También se puede leer aquí: <https://revista24cuadros.com/2020/09/04/brandon-cronenberg-el-fantasma-de-la-nueva-carne/>.

5 - Los paralelismos entre *Beyond the Black Rainbow* y *The Mind's Eye* no son menores: en ambos filmes hay telépatas, en ambos filmes hay institutos dedicado a la investigación de este fenómeno, en ambos filmes hay *mad doctors* que pergeñan planes por demás descabellados.

6 - <https://www.pophorror.com/interview-with-director-joe-begos-from-sci-fi-horror-to-abstract-gore-and-artistry/>

7 - <https://www.pophorror.com/interview-with-director-joe-begos-from-sci-fi-horror-to-abstract-gore-and-artistry/>

8 - <https://borrowingtape.com/interviews/the-minds-eye-qa-director-joe-begos>



IN FABRIC: RASGARSE LAS VESTIDURAS POR JOAQUÍN LEMA HUERGO

Si De Palma hizo *Vestida para matar* (1980), *In Fabric* hace un vestido para matar, marca Dario Argento, pero en clave comedia extraña con subrayadísimo comentario social. La historia se parte en dos: la primera mitad tiene a Marianne Jean-Baptiste (*Secretos y mentiras*) como Sheila, una madre cincuentona divorciada con ganas de recuperar su vida sexual. Consigue citas en anuncios del diario, y para ir coqueta a la primera de ellas va a comprarse ropa nueva: un vestido embrujado que mata gente. En ese contexto el (poco, y medido) terror y el humor (seco y absurdo, bien dosificado) funcionan. La segunda historia está protagonizada por un reparador de lavarropas al cual un amigo le regala el mismo vestido en su despedida de soltero y lo obliga a usarlo. En esta mitad la película casi que se parodia a sí misma, se repite, lo absurdo deja de tener gracia y parece más bien pasarse de listo, cubierto por procedimientos *arty* y dándosela de raro como una fachada para tapar que no tiene demasiadas ideas.

Hay que decirlo: a la hora de jugar a ser *Suspiria* (Dario Argento, 1977) nadie lo hizo mejor. Ya desde los títulos, con ese granulado setentoso que junto a un acompañamiento musical estilo goblins le da una textura especial a ese entramado de luces y telas rojo profundo, que intercalándose con maniqués y espejos que recuerdan a *Seis mujeres para el asesino* (Mario Bava, 1964) y gente apiñada contra vidrieras, introducen el tema textil. Claro que lo interesante no es la proeza técnica de la reproducción, citar sin reformular tiene cada vez menos sentido (si alguna vez lo tuvo). *Francesca* (Luciano Onetti, 2015) lo demuestra: un giallo nacional hablado en italiano, con procesos visuales que buscan que parezca filmada en los sesenta, se queda en el puro juego cinéfilo de completar el álbum de figuritas de cuántos giallos viste. Es como una de esas ilustraciones compartidas en redes sociales con epígrafes que dicen "¿cuántas películas de terror reconocés en esta imagen?", y uno no

puede no ceder a la tentación, como si se tratara de un ¿Dónde está Wally? pero en vez de buscar al simpático monigote de camiseta a rayas, vamos con la calabaza de *Halloween*, las garras de Freddy Krueger, la motosierra de *La masacre de Texas*. ¿Y cómo reformula *In Fabric*? Se ríe.

El humor trabaja menos parodiando el género que usándolo como punto de partida estético para desarrollar la comedia sobre esa ingeniería visual. No se entrega a la comedia desbocada, al placer puro y sin culpas de la risa, sino que se ríe de forma medida, calculada con inteligencia para nunca derrapar. No apunta a la carcajada guasa sino a la risita cómplice. Es un humor que se jacta de ser solo para inteligentes, ajeno al pedo, la caída, lo vulgar; con lo sexual como algo frío y robótico, más en su vertiente biológica, científica, maquinal que en su sentido sensual, amoroso, cálido, friccionado, humano. El técnico de lavarropas de la segunda historia, a modo de leitmotiv, repite como mantra una serie de fallas habituales de los aparatos que intenta arreglar, hipnotizando a sus interlocutores hasta dejarlos dormidos. Ese automatismo, además de contener en algún sentido ese segundo fragmento de *In Fabric*, puede relacionarse con los discursos de catálogo de moda que usa la extraña mujer que atiende en el elegante local de ropa donde Sheila compró el vestido, pero en este caso las reacciones cambian a medida que se toma conciencia de las cualidades malditas de la prenda. Se da un juego de acción y reacción, que a diferencia del mantra sobre lavarropas que no es más que una canchereada de estilo sin mucho sentido, carga dramáticamente la imposibilidad de deshacerse del vestido, que no es un vestido sino todos los vestidos hechos en talleres clandestinos, todas las prendas que surgen del trabajo esclavo. Hay vestiduras que no pueden rasgarse.



MOMMY, UNA CLASE MAESTRA DE TERROR MODERNO

POR AGUSTINA SALGADO

La primera emoción que le causó el cine a su audiencia fue la de sorpresa y asombro debido al espectacular avance tecnológico de la época: poder plasmar imágenes en movimientos que fueran fieles a la realidad. La segunda fue la de terror. Conocida es la historia que afirma que los primeros espectadores de *L'Arrivée d'un train en gare de La Ciotat* (*La llegada de un tren a la estación La Ciotat*, 1896) de los hermanos Lumière huyeron despavoridos de sus asientos, ya que pensaron que el tren los iba a pasar por encima. Sea esta versión verídica o no, ya nos demuestra una profunda conexión entre el público y el medio que puede provocar lo audiovisual: una relación que con el correr de las décadas se volvió cada vez más íntima.

Si lo analizamos, la premisa de cualquier obra de terror se centra necesariamente en provocar al espectador una sensación de miedo o de susto. De la misma forma, de no poder emanar estos efectos en la audiencia, la obra se considera fallida. Por eso la mayoría de las películas dentro de este género optan por algunos recursos que ya son universales.

Uno de estos recursos universales y el más empleado para causar terrores es el *jump scare*. En pocas palabras, el director opta por bajar el volumen del sonido de a poco y, cuando menos te lo esperás, aparece lo que te tiene que causar terror en la escena junto con una subida abrupta del sonido. Basta con fijarse en el catálogo existente de películas de terror para darnos cuenta de que muchos directores abusan de este recurso porque saben que funciona. No obstante, otros directores muy habilidosos construyen una fotografía y trama que acompañan a la historia y que se benefician de la mencionada técnica.

Sin embargo, desde hace varios años, empezaron a surgir obras dentro de la temática del terror cuyo objetivo principal no es aterrorizarnos en sí, sino causarnos una especie de malestar, incertidumbre, desasosiego e inquietud que se quede con el espectador mucho tiempo después de que la película termine. La premisa principal de estos films es ofrecerle a la audiencia una dosis terrorífica de la realidad. A esto lo llamamos terror moderno.

Ejemplos abundan en el cine de la actualidad, pero me gustaría nombrar algunas producciones de los últimos años que caen en esta categoría. Tenemos las historias de Ari Aster como *Hereditary* (2018) y *Midsommar* (2019) o las de Jordan Peele como *Us* (2019) y *Get Out* (2017). *Shirley* (2020) de la directora Josephine Decker también entra en esta lista. Otros hasta incluyen en esta categoría a *Parasite* (2019), la reciente ganadora a mejor película en los Óscar.

Siempre van a estar presente la continuidad de clásicos del terror con monstruos, brujas, zombis, fantasmas y asesinos seriales. Aun así, celebramos que el abanico del terror se esté ampliando cada vez más para incluir los distintos tipos de terror que una persona puede experimentar. En esta oportunidad vamos a hablar de una película que va más allá de los límites convencionales del terror. Se trata de la producción canadiense *Mommy* (2014), dirigida y escrita por Xavier Dolan.

El director canadiense Xavier Dolan nos trae esta historia que pone el foco en el núcleo familiar como el centro de los horrores y la puesta en escena como el arte de la ceremonia. Una historia que se sentirá tan restrictiva como el encuadre elegido por el cineasta.

Mommy es la historia de Diane (Anne Dorval, *I Killed My Mother*) una madre viuda, tatuada y recientemente desempleada que debe hacerse cargo de su hijo adolescente psicótico Steve (Antoine-Olivier Pilon) tras la expulsión de este del centro de atención estatal en el que estaba internado tras intentar incendiar la cafetería del lugar. El joven de rostro angelado esconde un temperamento brutal que no puede aplacar ni con medicamentos, aunque su madre luchará contra viento y marea para cambiar esto.

A este dúo de madre e hijo que se asemeja a dos volcanes que viven en la misma casa se suma una extraña y llamativa vecina. Kyla (Suzanne Clément, *Versailles*) es la persona que vive en frente de este par y quien intentará brindarle una educación a Steve en su casa. Ella tampoco está exceptuada de las tragedias de la vida. Es una maestra de licencia por depresión que se siente atrapada por la reiteración y la banalidad de lo cotidiano.

Trágica e intensa, *Mommy* de Dolan es una película de increíble violencia y dolor que a veces es interrumpida por fugaces momentos de alegría absoluta. El ritmo es implacable y está cargado de todo tipo de emociones, frustraciones y deseos que nunca pueden salir a la luz del día. Una combinación que se hace aún más desgarradora gracias a las actuaciones excelentes de este trío de actores. Dorval articula a la perfección la lucha interior que sufre su personaje, Pilon representa en carne viva las emociones de Steve y la silenciosa y poderosa actuación de Clément sirve como un rayo de esperanza en la vida del par.

El director nos deja poco tiempo para recuperar el aliento. La historia nos lleva en un viaje totalmente salvaje, ruidoso y lleno de ansiedad. El exceso de esta no hace más que alimentar la situación. Por ejemplo, los impulsos que tiene Steve, que muchas veces rozan aquello que es tabú, están omnipresentes en toda la duración del film. Nunca se satisfacen ni se mencionan explícitamente. No obstante, mantenerlos ocultos, aunque latentes, sirve al propósito de intensificar la presión y el miedo de la audiencia. Más allá de la desgarradora historia entre la madre y el hijo, Dolan hace gala de una nueva inventiva cinematográfica: el director elige presentar su película en un encuadre de 1:1. La elección de dicho aspecto no habla sobre las restricciones que tienen los personajes, sino que destaca el agarre que tiene la sociedad sobre la felicidad de ellos. Un agarre en forma de camisa de fuerza (un parecido que tendrá más sentido conforme se desarrolla la historia).

En teoría, uno podría pensar que este encuadre pretende atrapar aún más al espectador y que este comprenda las limitaciones y las opciones de vida que los personajes deben afrontar. Es más, podemos decir que cumple esta función. Sin embargo, Dolan decide romper este encuadre en dos ocasiones.

En la primera oportunidad, durante un montaje en el que suena *Wonderwall*, de Oasis, de fondo, el espectador percibe que la relación entre los tres protagonistas comienza a florecer. El afecto y el cariño que sienten entre ellos crece y se nota un aura de libertad. Por un momento, se olvidan de los problemas que los acechan. El encuadre se abre en ese momento y pasa a ser uno similar al



La mommy de Mommy

que utilizan todas las películas de la actualidad. Es casi como que el director decidiera que tanto la audiencia como los personajes respiren de todas las desgracias y calamidades presentes en la historia. Y así como el encuadre se abrió para que un poco de luz ilumine la vida de este trío mientras dura la canción, a los pocos minutos este vuelve al aspecto 1:1 y las barreras diarias vuelven a elevarse.

En la segunda oportunidad, Dolan demuestra lo que es capaz de hacer como cineasta. Esta vez, el encuadre se expande nuevamente para mostrarle a la audiencia una secuencia de un sueño. Diane, quien está a momentos de tomar una de las decisiones más difíciles de su vida, se permite imaginar cómo sería tanto su vida como la de Steve si las circunstancias fueran otras. En esta versión, Steve es un chico normal que ama a su mamá, termina sus estudios y se casa con el amor de su vida.

Diane mira mientras los eventos se desarrollan y no puede evitar sonreír y llorar por los logros y el desenlace feliz de la historia de su hijo. La música acompaña a la perfección en este momento. Uno no puede hacer más que sacarse el sombrero ante la obra maestra que es "Experience", de

Ludovico Enaudi. La elección de musicalización realza el dramatismo de lo que pudo ser, de lo desgarrador de lo que nunca va a ser. Es un efecto casi sádico para aquellos que saben lo que viene o lo intuyen.

En pocas palabras, el director canadiense Xavier Dolan nos trae una historia que fue descrita como un "emotivo espectáculo de terror" por la crítica. Las emociones están en todo momento en carne viva y el terror, presente en cada paso, asechando en cada esquina. Sin embargo, no es el terror convencional al que estamos acostumbrados a consumir como mencionamos al principio.

Se trata del terror de lo inevitable, de las tragedias familiares y del amor incondicional. Es una película sobre los miedos de ahora y los miedos de siempre y sobre cómo la familia o los amigos luchan para fortalecer o romper ese círculo del horror del que a veces no podemos escapar. Sin lugar a dudas, esta historia entre una madre y su hijo dejará una sensación de incomodidad y desasosiego que permanecerá con la audiencia mucho tiempo después de que la película termine.



La monja, spin off de una secuela.

El Terror como género rentable y fenómeno de masas

POR FABIO VALLARELLI

Esta nota propone una reflexión, algunas preguntas y un esbozo de respuestas para empezar a pensar por qué el cine de terror es en la actualidad uno de los más rentables de la industria cinematográfica y uno de los más atractivos para el público en las salas. Como siempre, es probable que existan inexactitudes y quizá algún razonamiento equivocado. Recuerden esto, solo somos cineastas que intentan pensar, algo de por sí atípico para nuestra profesión.

I. LA PRODUCCIÓN

Según el anuario que publica la Gerencia de Fiscalización del INCAA, en 2018 –último año de publicación del informe a la fecha– 4 películas de terror estuvieron entre las 40 más taquilleras del año: *La monja* (puesto 9, con 1,7 millones de espectadores); *Megalodón* (puesto 22, con 513 mil espectadores); la tercera entrega de la saga *Insidious* (puesto 34, con 302 mil espectadores); y *A Quiet Place* (puesto 38, con 268 mil espectadores).

Si pensamos que en ese año se estrenaron más de 500 películas, un promedio de más de 10 por semana, estas 4 películas de terror se meten entre el 10% de lo más visto en el año en el país. No suena para nada mal.

Si bien la taquilla nacional tiene otros números y otras posibilidades, producto de la aglomeración de las *majors* con las distribuidora y las grandes cadenas de cine, sumado a la débil presión del INCAA para que se cumpla una cuota de pantalla razonable, en ese mismo período de tiempo se estrenaron con buen rendimiento en comparación con otros films nacionales: *No dormirás*, *Luciferina*, *Aterrados* y *Necronomicón*.

Esto que sucede en Argentina, intuyo, no es un fenómeno aislado. El terror sigue siendo uno de los géneros más populares y rentables de la industria cinematográfica. Hay varios factores y razones para poder entender esto. En primer lugar está el modelo de producción, si bien es un género que tiene ciertas complejidades (efectos prácticos, maquillaje, VFX) que elevan su presupuesto, también tiene la posibilidad de prescindir de otros, quizá los más caros, para facilitar su realización. Una película de terror no necesita grandes estrellas, tampoco personalidades reconocidas del mundo cinematográfico, para atraer al público a las salas. A su vez, la llegada del digital y su instalación como formato imperante de producción y exhibición de películas también ha abaratado mucho algunos procesos digitales, que aunque sean caros, son razonables para una producción industrial pequeña.

Un ejemplo que siempre traemos para esto, y que ya hemos abordado en más de una oportunidad en esta publicación, es el caso de Jason Blum y *Blumhouse*, su casa productora y una suerte de *moneyball* de la producción cinematográfica. Uno de los éxitos más grande del terror contemporáneo, en términos de mercado, fue la saga de *Actividad Paranormal*, en particular su primera entrega, que costó 15 mil dólares y recaudo más de 90 millones en todo el mundo.

Entonces, si se piensa solo desde los números del negocio, el terror sigue siendo una apuesta rentable para cierto sector de la producción industrial que sabe que puede hacer películas razonables, sin estrellas, con pocas locaciones, en menos jornadas de rodaje, y obtener un producto que se puede distribuir a nivel internacional, y recuperar el dinero.

Esto también tiene otro truco: las distribuidoras.

El cine se está volviendo un gran oligopolio. Estudios gigantes, que controlan la mayoría del mercado de la producción y que también tienen una pata muy fuerte en la distribución. En el peor de los casos, si una la película es muy mala, si cuenta con el apoyo de una distribuidora grande, conseguirá salas igual. Por ejemplo, cuando Disney negocia el estreno de *Avengers*, una película que quieren todas las salas y complejos a nivel mundial, pone sobre la mesa un montón de otros films más pequeños que forman parte del contrato. Si querés pasar *Avengers*, también me tenés que comprar estas otras películas. Cuando ven que en una semana salen películas que ya tienen un año y no se entiende su estreno, bueno, es eso.

Desde el punto de vista del negocio, la cosa parece estar muy clara. Hacer terror industrial es más económico que los dramas de costo medio con grandes intérpretes que ya no existen, y mucho más factible que una gran franquicia de género. El mercado hace que sea casi seguro que la película pague los platos, no importa que tan "mala" sea. Cuando se gana, se gana mucho; y si se pierde, se pierde poco. Es un *win win*.

Además de las salas, este formato de producción ha empezado a copar otros mercados, las *Over-the-top media services* u OTT, es decir, las plataformas de *streaming*, que se han consagrado como un espacio de distribución de contenidos de terceros y que ahora buscan cada vez más producir o comprar contenido de forma exclusiva. Al igual que ocurrió con el cine documental, el terror fue uno de los géneros cinematográficos más lucrativos en los albores del consumo hogareño de películas. Cuando un sector de la producción audiovisual comenzó a pensar en formatos directos para el VHS y el DVD después, la gran mayoría de las películas eran de terror. Algo similar ocurrió con el documental que, siempre problemático para conseguir espectadores en los circuitos tradicionales, encontró en la TV y en el video un buen canal de distribución. No parece ser casual entonces que exista un *boom* de producción documental y de cine de género para las plataformas.

II. EL PÚBLICO

Ahora bien, lo que resta pensar es qué hace que el público se vuelque masivamente a estas producciones, ¿por qué el terror es un género que lleva gente a las salas?

Si pensamos en el cine como espectáculo público, habría que pensar en cómo ha evolucionado durante los últimos años. En la consolidación del cine clásico, en el período de transición al sonoro y el color, es decir, luego de la gran crisis del 29, el cine era un consumo popular, de las clases trabajadoras y proletarias. No era un lujo, ni mucho menos. Hoy, eso ha cambiado por completo. La televisión y ahora las plataformas de *streaming* han vuelto el acceso a una sala de cine en una salida de costo medio o alto. Cuando vuelvan las salas, una vez pasada la pandemia, la entrada en Argentina de cualquier complejo importante tal vez supere los 500 pesos, un valor alto para la economía del país, pero que sigue muy lejos de los 8/10 euros o 9/10 dólares de Europa y Estados Unidos.

El encarecimiento del acceso a las salas se produjo por la necesidad de transformar la experiencia y apuntar a generar una mayor inmersividad del espectador con los films. La comida, el *candybar*, las salas premium, el 3D, el 4D, el IMAX, el Dolby Atmos. El espectáculo cinematográfico ha mutado para no desaparecer, se convirtió en algo más completo que ver una película, encareciendo el producto y volviéndolo más selecto. Si para Scorsese las películas de Marvel son montañas rusas y no cine, las salas se convirtieron en los parques de diversiones que las albergan.

Desde un punto de vista capitalista, este vuelco tiene sentido. Las salas que parecían muertas hace 15 años con una caída sostenida desde la llegada del VHS y el consumo hogareño, han resurgido, elevando la taquilla a sus números más altos en la historia en 2019 (1), a pesar de que la venta de entradas por persona en el mundo todos los años desciende (2).

Entonces, ¿por qué el público elige las películas de terror además de los tanques? Pues bien, habría que pensar esto desde la salida social. La función nocturna es la salida por exclusividad de los adolescentes, de los grupos de amigos y las parejas. Quien va al cine en estos términos no piensa demasiado en la película, tampoco elige demasiado lo que ve. Es el tanque o la de terror. El cine es secundario a otra cosa, acompaña la salida.



It - Chapter 2 - Suceso de 2019

Algo similar ocurre en la experiencia comunitaria del hogar. ¿Se acuerdan cuando era seguro juntarse en una casa a mirar películas? En ese viejo mundo, el terror también era un género de consensos. Asustarse, asustar al otro, reírse del miedo, son experiencias de disfrute colectivas.

Existen, por supuesto, otras razones más históricas. Una de ellas reside en cuestiones meramente psicológicas: la búsqueda de la emoción y el sobresalto como forma de salir de la presunta monotonía cotidiana, o el terror como la representación de los miedos de cada generación.

Sea cual sea el caso, resulta claro que el terror, por su propia forma de generar una experiencia sensorial y reacciones físicas muy puntuales en los espectadores, es atractivo como forma de relación con el otro. Podría pensarse algo similar, pero a la inversa, de lo que ocurre en las comedias de *gags* más clásicas.

III. LAS PELÍCULAS

La idea de que estos films reflejen el estado mental de una población no es una novedad. El crítico cultural Siegfried Kracauer analizó el fenómeno en la producción hollywoodense post Segunda Guerra Mundial, observando cómo la explotación de una amenaza nazi era recurrente en los argumentos del género por aquellos años. En ese entonces sostuvo:

A pesar de la vieja afición de Hollywood por la violencia despiadada, lo brutal y lo grotesco, la crueldad que hoy retrata de manera tan obsesiva nunca se había visto antes en el cine. Esta crueldad surge de necesidades sádicas, compulsivas, y es menos animal: podríamos decir incluso que es menos espontánea. (...) Lo mórbido avanza a la par del sadismo en las producciones recientes. Se insiste sobre los defectos físicos, sumando horror mental a la violencia cruda.⁽³⁾

No es mi intención verter un halo de moralidad sobre estos relatos, mucho menos caer en la simplista e ilógica noción de que quien escribe una historia retorcida expresa su verdadero deseo reprimido. Sí creo que la descripción es ilustrativa para entender cómo estas películas suelen tener algún elemento anclado en los miedos de las sociedades a las que están dirigidas y pensar allí en un elemento de identificación que vuelva a estos relatos populares.

De alguna forma, los espectadores, al ver una película de terror, se someten a la experiencia de atravesar ciertos miedos que podrían sucederles en el mundo en el que viven. No me refiero a que las historias ocurran en el presente, sino que los temores que reflejan sean actuales. En la mayoría de estos films, que buscan ser solo pasatistas, el miedo es pasajero. La finalidad de la película no es perturbar o trastocar el pensamiento de los espectadores, solo agitarlo por un rato. La idea de la montaña rusa vuelve a tener sentido: la tranquilidad del comienzo, alterada abruptamente por el sacudón del susto, pero que con rapidez vuelve a su estado de relajamiento original.

Pensado desde la actualidad, esto adolece del síntoma del fin de todo en el que vivimos. Los miedos reales han sido vaciados de sentido. Como casi todo el cine industrial, se apunta solo a la mera efectividad, el famoso *jump scare* como recurso sensacionalista para generar el divertimento alocado de una sala y hacer redituable la salida.

Como decía, es inevitable pensar esto desde la fase acelerada del capitalismo voraz en la que vivimos. La rapidez con la que se instalan y saturan los consumos culturales hace cada vez más inviable que aparezcan temas originales; esto hace necesario reciclar tópicos y formas para adaptarlos de manera rápida a lo contemporáneo.

Es lo que sucede con la instalación de los 80 como una temática recurrente de los argumentos de las películas de género de los últimos 5 años.

También ha ocurrido con los zombis, la idea de Romero, del humano roto que regresa, en un principio símbolo de la vuelta de los soldados de Vietnam, luego devenida en el miedo norteamericano a lo foráneo y su xenofobia, ha sido tomada por la industria, procesada y vaciada de sentido. Cada vez hay menos relatos que utilicen la potencia simbólica de los zombis para perturbar al espectador, han pasado a ser una cáscara vacía más que se puede llenar casi con cualquier cosa. Al respecto, quisiera mencionar la que para mí es la última gran obra del género: "Homecoming", de Joe Dante, ese enorme telefilm de 2005 para la serie *Masters of Horror*, en el que los soldados muertos en Medio Oriente regresan a la vida para votar e impedir la reelección de George Bush.

Es cierto que cada vez quedan menos cosas para asustarnos. Si ya era difícil pensar en algo peor que Auschwitz como símbolo de las atrocidades a la que podía llegar el ser humano, pensemos en la actualidad, donde el ser humano se ha degradado tanto que ya es difícil reconocer una ética humanista posible. Que la misantropía sea un sentir de la época, tampoco me parece casual. El horror de los 80 del asesino sin rostro, del enemigo diabólico, ha sido reemplazado por el rostro humano: el vecino, un padre, unos amigos, una familia típica. El nuevo miedo somos nosotros mismos.

En el medio hay grises. Quedan todavía grandes autores de terror que apuntan al abordaje del género desde un lugar estético y expresivo cinematográfico. Cineastas que de verdad buscan perturbar, molestar e incomodar a quienes asisten a una sala. Este tratamiento, a la vez, también es sintomático de la forma cinematográfica que impera desde hace unos años en la faceta más "artística" del cine: la alegoría.

El terror artístico se ha vuelto climático y sensorial, místico y críptico. Desde las imágenes y el sonido se sugieren situaciones que no siempre se corresponden con el tono argumental de las escenas y los diálogos de los personajes. Se trata de algo que también hemos abordado en otras oportunidades, el extrañamiento y la construcción de un mundo propio donde el relato y su conformado audiovisual no siempre caminan por el mismo sendero. Son películas incómodas porque no ofrecen calma ni respuestas, tampoco seguridades. No tienen un tema y un objetivo prístino, nos obligan a indagar y escarbar un poco más. Quieren decirnos algo, pero muchas veces no sabemos qué con claridad.

Hereditary, Midsommar, Get Out, The Witch, The Rental, It Comes At Night, It Follows, The Invitation, The Gift, Hold the Dark son solo algunas películas industriales, las primeras que se me vienen a la cabeza, que trabajan el terror desde lo sensorial, desde aquello que se insinúa y que cuando se concreta queda irresuelto, haciendo que el espectador salga de la sala de cine con un inmenso malestar porque, al igual que en el mundo en el que vivimos, no hay refugio de los males que nos aquejan.

IV. PALABRAS FINALES

El terror sigue siendo una apuesta segura de una industria cada vez más polarizada y menos robusta. Es, a la vez, en su mayoría, un refugio para la monotonía del espectador y un espacio pasatista y proclive para el encuentro social. Pero también, cada tanto, cada vez menos, es un espacio con posibilidades artístico-visual-narrativas para cuestionar e incomodar nuestra la realidad.

En lo personal, prefiero estas últimas películas. No despojo ni condeno al cine y su disfrute como el ejercicio de una negación de lo real, y tampoco veo en ese escape algo cuestionable y condenable. Todos lo hacemos y lo necesitamos. Vivimos en un mundo tan terrible y atroz que suena lógico buscar el confort y creer que los males nos sacuden y son pasajeros.

No creo, está claro, que este escape pueda ser total. En algún punto, es necesario tomar el valor necesario para ver lo que ocurre a nuestro alrededor y, quizá como nos decía el senador del Zoom que parecía salido de una película de terror japonesa, *aprender a vivir en la incertidumbre*, pero para transformarla y no naturalizarla con el cinismo que él nos propone.

En lo popular del morbo hacia el terror hay un espejo, ese que cuando es bien ejecutado nos permite reconocer los miedos de nuestra generación, los monstruos cotidianos y reflexionar sobre ellos. Hoy, esos monstruos somos nosotros mismos. Mañana quién sabe.

Habrà que esperar esas películas que vendrán. Porque si algo es seguro es que el género sigue vivo y muy vigente.

Notas:

1 - <https://www.comscore.com/Insights/Press-Releases/2020/1/Comscore-Reports-Highest-Ever-Worldwide-Box-Office>

2 - <https://www.bloomberg.com/news/articles/2020-02-07/hollywood-box-office-numbers-surge-even-as-americans-stay-home>

3 - Siegfried Kracauer (2016). Ensayos sobre cine y cultura de masas. Buenos Aires: El Cuenco de Plata. Fragmento extraído del texto "¿Las películas de terror de Hollywood reflejan un estado mental norteamericano?", p. 65.



Andy y Bárbara Muschietti

El sueño de los pibxs

POR WILLY REAL

Llegar a Hollywood es como jugar al fútbol y que te lleguen ofertas de Real Madrid y Barcelona. Es el pináculo de la profesión, y podemos debatir sobre cine comercial y cine de autor, pero eso otro día. Hoy tenemos la suerte de tener dos sudakas en la industria más importante del cine, donde se posan la mayoría de los ojos críticos, cosa que hace unas décadas era impensado para un latino, y mucho menos para un sudamericano. La distancia geográfica entre Los Ángeles y el Río de La Plata era concreta.

SOÑAR DESPACIO

Andy Muschietti, nacido en Vicente López, Argentina. Fede Álvarez, de Montevideo, Uruguay. Uno y otro lado del río que separa ambos países hicieron posible que hoy no sea algo imposible que realizadorxs sudamericanxs lleguen al Norte. Abrieron una puerta directa.

La historia cinematográfica de ambos va de la mano y parecen carreras similares. Los dos filmaron muchos comerciales mientras rodaban algunos cortos, Álvarez con más frecuencia, y Muschietti con menos, entre ellos, *Nostalgia en la mesa 8* (1999), que entró en el catálogo de Historias Breves (como se extraña esto, INCAA). El argentino en 2001 partió a España, donde se mantuvo la siguiente década filmando comerciales. Sin embargo, con el trabajo estable ninguno dejó de lado su amor por el cine, y con sendos cortos llamaron la atención de los grandes.

Mamá (2008), un corto de 3 minutos sobre la visita de una madre espectro terrorífica que visita a sus niñas, llamó la atención de un tal Del Toro que contactó al argentino para abrirle las puertas del cine industrial, mientras *¡Ataque de pánico!* (2009), una distopía donde unas máquinas gigantes extraterrestres invaden y arrasan Montevideo, tuvo tanta repercusión que llegó a un tal Raimi que no dudó en hacer una propuesta al uruguayo para filmar en Estados Unidos. Parecen cuentos de hadas y milagros, pero sucedieron.

LOS PRIMEROS PASOS

Hace décadas era impensado que directores fuera de Estados Unidos llegaran a filmar en ese país sin una vasta trayectoria, pero los rioplatenses marcaron historia haciendo sus sendos debuts en largometrajes en Hollywood.

Con la producción de Guillermo del Toro, en 2013 llegó *Mamá*, debut de Andy Muschietti dirigiendo un largo, y con la suerte de poder adaptar su corto homónimo gracias a la colaboración en el guion de su hermana Bárbara Muschietti y Neil Cross. La película cuenta con uno de los inicios más seductores y atrapantes en films de terror de los últimos tiempos, a pesar de que se diluye hacia el final, pero el éxito de taquilla consolidó al nacido en Vicente López para más proyectos en la industria.

Mismo año de debut tuvo Fede Álvarez al llevar a cabo el remake de *Evil Dead* (1982) del mismo Sam Raimi. Trabajo difícil, pero que cumplió con una película de bajo presupuesto para los estándares hollywoodenses y en el que se alejó un poco de la trilogía original para darle un toque personal y más gore. Toque que ya había trabajado en su cortometraje *El Cojonudo* (2005), en que se pueden ver los primeros estiletes del uruguayo.

En estos primeros trabajos es muy importante notar a las personas inseparables profesionalmente con las que cuentan los dos realizadores. Para Andy será su hermana Bárbara, muy cercana a todo proyecto y abocada en la producción en su mayor parte, y Rodo Sayagues, compañero y amigo de Fede, guionista que lo acompaña desde *El Cojonudo* en adelante, incluso en Hollywood.

LA CONSOLIDACIÓN

Pasadas las primeras pruebas, llega la hora de la verdad con proyectos que marcan la vuelta a casa o la consolidación en el extranjero. Por suerte, pasó lo segundo.

Para Andy la oportunidad de dirigir un *best seller* del maestro del terror Stephen King fue única, y más teniendo en cuenta el pesimismo que había sobre la obra debido al recuerdo que perduró de la actuación de Tim Curry en la piel de Pennywise. Sin embargo, Muschietti sale con la frente en alto y logra dar al film *It* (2017) un ambiente siniestro y asfixiante a la vez, y en la simpleza del nuevo Pennywise algo más inquietante y terrorífico (igual, Tim Curry seguirá siendo Tim Curry. Capo). Récord de taquilla y número uno, la consolidación habla por sí sola con solamente dos películas. *It parte 2* (2019) fue un hecho inmediato y no defraudó.

Si bien hablamos de caminos similares entre Fede y Andy, acá se dan las cosas a la inversa. El uruguayo debutó con un remake y el argentino con una idea propia, y en sus respectivos segundos films, la historia es al revés: idea original del uruguayo y remake para el argentino.

No Respires (*Don't Breathe*, 2016) nos cuenta sobre un grupo de jóvenes ladrones que ingresan a la casa de un hombre mayor ciego para robarle. Una *home invasion* pero a la inversa: el peligro está adentro y hay que salir. La sensación de encierro constante, planos secuencias con pausas, reencuadres, una paleta de color sobria pero efectiva son todos los elementos en que convierten la película de Fede Álvarez en su consolidación como director en Hollywood. Poco presupuesto y un gran éxito, con una historia sencilla que explota en efectividad. Todo se entiende a la perfección con pocos datos.

Estos buenos trabajos abrieron definitivamente la puerta a los rioplatenses e hicieron que se alejen del cine de terror por el momento. Fede Álvarez filmó *La chica en la telaraña* (2018) y está en planes de reversionar *Laberinto*, aquella historia fantástica que protagonizó David Bowie en los 80. Mientras Andy Muschietti tiene sendos proyectos en desarrollo como *The Flash* (2022) y *Attack on Titan*, uno de los mejores animes de los últimos tiempos.

EL TERROR SUDAKA

Claro que nunca dejarán el terror, y entre tantos proyectos que vislumbran se cuentan una historia pandémica de zombis, *No Respires 2* y el reboot de *La masacre de Texas* en los planes de Fede Álvarez, mientras Muschietti volvería al género con un remake de *Aullidos*, del gran Joe Dante. ¿Por qué son tan buscados estos realizadores en la supuesta meca del cine? La respuesta está en el aprovechamiento de

Fede Alvarez dirigiendo *A Man in the Dark*

presupuestos. Venir de una tierra donde filmar cuesta abre la cabeza para el ingenio. Pero el cine norteamericano cada año se muestra más receptivo para que cineastas de Sudamérica puedan tener su oportunidad con una mirada fresca con aprovechamiento de recursos en una era cuando las producciones de presupuesto medio son muy pocas. Las casas productoras apuestan a una inversión pequeña para una gran ganancia, y si en el camino encuentran un director o directora que convierta el barro en oro, mejor.

Muschiatti y Álvarez sin dudas abrieron el camino a otros cineastas de estos lares como Demián Rugna con el remake de su *Aterrados* con producción de Guillermo del Toro, y una supuesta producción de Andy Muschiatti de *La carretera maldita*, de Stephen King, pondría a Pablo Trapero en la dirección para tener su oportunidad de llegar al Norte.

Hace un tiempo que por estos lares se está cambiando la imagen y visión del género de terror, ya no es mala palabra o comedia. Los ejemplos de ideas originales y llevadas a cabo con poco pero bien utilizadas, impregnadas con radiografías sociales y costumbres muy nuestras, se pueden ver y poco a poco llaman la atención en la industria. *La casa muda* (2010) del uruguayo Hernández tuvo un remake casi al año siguiente que se llamó *Silent House* (2012); en algún momento se habló de hacer un largo del corto *Alexia* (2013), de Andrés Borghi, e incluso un remake yanqui de *Muere, Monstruo, Muere* (2018), de Alejandro Fadel, rumores que se apagaron pero que marcan que el ojo ya está puesto en el Sur, y mientras más oportunidades haya para filmar películas de género, el sueño de lxs pibes puede seguir cumpliéndose.



Aterrados - Demian Rugna (2018)

Cine de Terror en Argentina

POR JOAQUÍN LEMA HUERGO

ANTECEDENTES

La historia del cine de terror argentino es más bien esporádica, y buena parte de sus ejemplos pertenecen no más que “tangencialmente” al género. Desde las pioneras *El hombre bestia* o *las aventuras del Capitán Richard* (1935, Camilo Zaccaria Soprani), considerada la primera película argentina con cualidades de terror, *Una luz en la ventana* (1942, Manuel Romero), la primera película del género producida en nuestro país, hasta joyas absolutas del clasicismo tardío, atmosféricas y de carácter ominoso, con un pulso narrativo y un dominio total de las posibilidades expresivas de la iluminación, como lo son *Si muero antes de despertar* (1952, Carlos Hugo Christensen) y *El vampiro negro* (1953, Román Viñoly Barreto). Más tarde aparecieron casos como el de Emilio Vieyra, nuestro máximo exponente de cine de explotación, y las numerosas, aunque muchas de ellas perdidas obras televisivas de Narciso Ibáñez Menta.

HACIA UN TERROR ARGENTINO

En 1997 se estrenó *Plaga Zombie*, del gran Pablo Parés y Hernán Sáez. Fue la primera película argentina de zombis, grabada en VHS, con un estilo de comedia gore similar a las primeras películas de Peter Jackson (*Muertos de miedo*, *Mal gusto*). Uno de sus rasgos preponderantes fue la forma de hablar: los personajes hablaban en español neutro, como el de los doblajes de los dibujitos. Con ese espíritu de pura diversión, lúdico, libre, y sin renegar de sus influencias norteamericanas, se dio que el subgénero zombi diera sus primeros pasos en nuestro país a través de la parodia.

Lo paródico y lo bizarro, entonces, signaron por un buen tiempo el camino del cine de terror argentino. La filmografía del ya mencionado Parés, variada tanto en sus géneros como en sus condiciones de producción, enarboló la bandera que supieron defender, entre otros, Farsa Producciones y ese oasis carmesí para los amantes del género que es el Festival Buenos Aires Rojo Sangre, a partir de su primera edición en 1999.

¿Cómo hace un movimiento que nació en forma de parodia para convertirse en algo “serio”? La seriedad y el prestigio son dos males que carcomen como una gangrena gran parte del cine todo, su búsqueda muchas veces

decanta en militancia berreta y solemnidad de cartón. Pero si el terror es algo tan de nicho y el grueso de su producción se centra en un festival dedicado exclusivamente al género, es difícil pensar en una industria del terror nacional. Talento hay: basta con ir a cualquier función de cortometrajes del Rojo Sangre, incluyendo el concurso Fin de Semana Sangriento en que grupos de cineastas independientes escriben, ruedan y editan cortometrajes en 72 horas a partir de una consigna dada. O pensar en la fuga de cerebros: la remake de *It* fue un éxito contundente de taquilla y la dirigió un argentino, Andy Muschietti. En los últimos años se dieron algunos pasos importantes: *Aterrados* (2017, Demián Rugna) tuvo estreno, aunque limitado, en salas comerciales, y actualmente se encuentra en el catálogo de Netflix. Además de sus múltiples virtudes creativas, demuestra un nivel de calidad técnica y profesionalismo suficiente para convencer al espectador medio de que se puede hacer terror en Argentina sin que sea “trucho”. Hubo también producciones de corte más bien autoral pero con una pata plantada, enterrada (aunque a veces no lo suficientemente embarrada para el gusto de algún *horror-freak*), que fueron bien recibidas en varios festivales, como *Muere, monstruo, muere* (2018, Alejandro Fadel).

Desde el 2018, también se organiza en Pinamar el Festival Blood Window, al igual que el BARS, dedicado a los géneros fantástico, terror, suspenso y afines. Su particularidad es que está organizado por el propio INCAA, y cuenta con apoyo del SITGES (Festival Internacional de Cine Fantástico de Cataluña), el más importante en el mundo de los festivales de esta calaña. Un lugar para el cine de terror avalado por entes relacionados con cierta idea del prestigio, algo que puede venir muy bien para aumentar y mejorar la producción en términos de calidad técnica, difusión en festivales y estrenos en salas, pero a su vez presenta el riesgo de vedarlo de cierta libertad y crear una especie de “terror oficial” demasiado inundado de temas de agenda, con la alegoría y lo discursivo devorándose en parte a lo puramente cinematográfico. Como todo festival, es también un lugar de encuentro y de descubrimiento, y el choque con producciones de terror independiente de otros países latinoamericanos puede generar un ida y vuelta interesante en cuanto realizadores e ideas.

MODELOS DE IMITACIÓN VERSUS UN TERROR LOCAL

¿Qué tan argentino es el terror argentino? Ya hablamos de los diálogos en español neutro en *Plaga Zombie*, que se repitieron en varias películas de la filmografía de Parés. En ese caso, está tirado sin dudas para el lado del humor, que ayuda a potabilizar la precariedad técnica de esa producción, proeza del cine independiente hecha con valentía, amor y sin prejuicios. Pero por otro lado, puede entenderse como síntoma de una clara anglofilia. Más tarde Parés haría películas habladas “en argentino” como *Soy Tóxico* y *Bruno Motoneta* (ambas de 2018), pero también películas en inglés (*La sombra de Jennifer*, 2004) y otras de nuevo en español latino, pero con doblajes profesionales, como fue el caso de *Daemonium: Soldado del inframundo* (2015), que cuenta con Humberto Vélez, entre otros. En este caso el foco está puesto en el mercado extranjero, lo cual no se aleja demasiado de las películas de terror europeo de los setenta, coproducciones entre varios países, usualmente rodadas en España o Italia con directores de esos países y actores de diversas nacionalidades para después ser dobladas al inglés y distribuidas con incontable variedad de títulos en salas de todo el mundo. Parés es un director que entendió la dificultad de hacer una producción grande y se dedicó a crear una prolífica carrera de cintas chicas y medianas, de estilo y calidad variada, a la mejor usanza del cine de explotación, y aun así mantuvo un estilo personal, o por lo menos, reconocible entre sus compatriotas.

Además de las influencias anglosajonas, otro cine que pegó fuerte en algunos realizadores locales es el *giallo*. Los hermanos Onetti lo dejaron claro: hicieron una trilogía de *giallos*, de época, hablados en italiano, con textura que busca imitar al material fílmico en el que se hicieron aquellas películas que toman su nombre del amarillo de las tapas de los libros policiales baratos en los cuales se basaban, pero cuyo color dominante fue el rojo intenso de la sangre, derramada casi siempre a causa de heridas de arma blanca. Lo que los Onetti hacen es prácticamente un cover. Son producciones profesionales, cuidadas, con atención al detalle, pero pecan de tilingas: quieren ser películas de otro lado y de otro tiempo, quieren ser algo que no son y que por naturaleza no pueden ser. Ya lo dijo Javier Martínez: es muy triste negar de dónde vienes, lo importante es a dónde vas. Se aventuraron a hacer una hablada en español (o “en argentino”) con la fallida *Los olvidados* (2018), que tiene algunos momentos *trash* más que disfrutables pero se parece demasiado a *El Loco de la motosierra: La masacre de Texas* (*The Texas Chain Saw Massacre*, 1974, Tobe Hooper), con lo cual aprovecha para insertar un tema tan nacional como el consumo de carne, también tratado en *Naturaleza muerta* (2013, Gabriel Grieco). Pero volviendo a las producciones en otros idiomas, o a la posible proyección hacia el exterior, es importante nombrar *The Last Gateway* (2007, Demián Rugna), de la que el mismo director dice en su página web que está “hablada en inglés debido a una errada estrategia comercial”. Y remarca también que en ese entonces el INCAA apoyaba mucho menos que en la actualidad ese tipo de cine. Un dilema que se plantea, respecto a la idea de un terror argentino *for export*, es si vende más un producto de carácter más “universal” o uno dueño de un “color local”. El primero sería sin dudas

más fácil de digerir en cualquier parte del mundo, pero también entraría en un mercado tapado de competencia. El segundo, ganaría por particularidad, por unicidad, y en caso de fracasar en el mercado extranjero, tendría aún muchas más chances de llegar a las salas de nuestro país.

Pero ¿entonces? Tal vez antes de definir un terror argentino quepa preguntarnos de qué hablamos cuando hablamos de cine terror, y tal vez la respuesta más rápida sea películas que toman las estructuras narrativas que el clasicismo estadounidense supo instalar, aceitar y dotar de distintas cualidades temáticas y estilísticas como estrategia en parte de distribución, dando así origen a la clásica definición de género cinematográfico, dentro del cual apareció el terror, más allá de notables e indispensables clásicos europeos anteriores como aquellos del expresionismo alemán. A partir del cine de terror norteamericano que se desarrolló a través de los años como el más exitoso y difundido, empezaron a surgir diferentes cinematografías como la ya mencionada italiana, o la japonesa, con características particulares y reconocibles. ¿Existe tal cosa en Argentina, un movimiento orgánico, con producciones emparentadas entre sí?

El localismo de las producciones podría dividirse en dos aspectos: el contexto y las cualidades del factor terror. Por ejemplo, el elemento sobrenatural que introduce el terror en *Aterrados* es horror cósmico de pura cepa *lovecraftiana*, entes del espacio exterior que superan el entendimiento humano y rompen las barreras físicas y perceptivas que conocemos, criaturas que no son más que un atisbo de la infinita oscuridad y misterio del universo. Pero donde ocurre es un barrio clase media de casas bajas que podría ser cualquier localidad del conurbano. Lo sobrenatural, lo incomprensible y desmesurado, irrumpe en lo cotidiano. Esta suerte de "fórmula" está instalada en el cine de terror, como mínimo, desde la década del setenta: sin hacernos los raros tratando de buscar antecedentes tapados, podemos enumerar al menos *Noche de Brujas* (*Halloween*, 1978, John Carpenter) o *El Exorcista* (*The Exorcist*, 1973, William Friedkin). Sobre todo el suburbio de la obra maestra de Carpenter es reconocible en *Aterrados*, la referencia está pero no se queda en el homenaje-calco. Las locaciones de ambas películas comparten cierto rasgo de universalidad, pero lo local está allí. Rugna no lo exacerba ni reniega de eso. *Aterrados* fue filmada en El Palomar, misma localidad donde Emilio Vieyra filmó *Extraña invasión* en 1965, con la diferencia (además de temporal, claro) de que Vieyra llenó el barrio de parquímetros para simular que transcurría en un pueblo del sur de los Estados Unidos. Por otro lado, hay casos como el de *Muere, monstruo, muere*, en que el contexto urbano cede lugar al paisaje natural, en este caso la cordillera de los Andes, donde comienza a ocurrir una serie de asesinatos relacionados con una aparición monstruosa. Una película de intención más clásica, con los pies anclados cien por ciento en los códigos del género terror, y otra de corte más autoral, coqueteando con lo *cronengberiano* pero a la vez con un discurso relacionado con la agenda de género (demasiado innecesariamente subrayado, y aquí es donde la película falla), muy distintas entre sí pero ambas introducen influencias literarias o cinematográficas foráneas dentro de un contexto local.



Muere Monstruo Muere - Alejandro Fadel (2019)



Los que vuelven Laura Casabé (2020)

Por otro lado, son muchas menos las producciones que tienen un arraigo en la tradición y la mitología vernácula, aquellas que se ubican en el mapa como herederas de producciones no precisamente de terror pero que se han animado a tratar esta temática como lo son la excelente *Embrujada* (1969, Armando Bo), en que aparece el Pombero, y esa obra maestra absoluta de Leonardo Favio que es *Nazareno Cruz y el lobo* (1975), que explora el mito del lobizón. La reciente *Los que vuelven* (2020, Laura Casabé), ambientada en Misiones a principios del siglo pasado, toma varios conceptos de la mitología guaraní y los reconfigura para crear su propio universo, utilizando, de manera similar a *Muere, monstruo, muere*, el terror para hacer un comentario social. En *Mirlos de Arkansas* (2016, Pablo Vergara), un grupo de amigos que parecen salidos de una de terror ochentoso pero hecha en Córdoba se quedan varados con su auto en medio de la ruta. Empiezan a cruzarse con personajes del pueblo y a dialogar y enlazar historias con cuestiones relacionados con una bruja local que se dedica a hacer amarres. Redondeando, una muy interesante película que parece estructurada alrededor de conversaciones encadenadas, casi como si fuera un cuento narrado a cuatro bocas y con el apoyo de una locación nocturna y desolada muy fotografiada para otorgarle un carácter fantasmagórico.

Entonces, los modos de hacer terror que predominan son dos, casi opuestos: el bizarro, desbocado, paródico, por lo general rabiosamente independiente y cuya exhibición suele limitarse al Buenos Aires Rojo Sangre y algunos otros festivales “primos” del nicho del terror; y el de corte más autoral, en su mayoría apoyado por el Instituto, que en muchos casos utiliza lo fantástico y lo siniestro como vehículo para un comentario social, películas que suelen estrenarse en (por no decir que van a morir a) el Gaumont y duran poco tiempo en cartelera. En mitad de eso, como un bastión se planta *Aterrados*, el sólido ejemplo de que es posible desarrollar un terror de calidad con potencial comercial, de alimentar una industria. Pero cuando alguien hace las cosas bien los grandes encienden las alarmas: Guillermo del Toro, en rol de productor, ya se apalabró a Rugna para dirigir la remake yanqui de su propia película. Y si tomamos de ejemplo los casos del ya mencionado Muschietti, o del uruguayo Federico Álvarez, lo más probable es que se vaya para quedarse. Entre futboleros es común escuchar que el nivel del fútbol argentino es inferior al europeo porque acá un tipo juega bien un par de meses y enseguida lo vienen a buscar de afuera. En el cine parece ocurrir lo mismo, ante la oportunidad económica tanto en lo que respecta a lo personal (el salario del director) como a la posibilidad de realizar películas más grandes, de mayor presupuesto, la decisión parece fácil, quedarse sería estoico. El crecimiento del género parece tener que limitarse a las producciones independientes, que siguen aumentando en cantidad, variedad y calidad, aunque su exhibición es demasiado reducida.



ENTREVISTA A LAURA CASABÉ, DIRECTORA DE LOS QUE VUELVEN POR FABIO VALLARELLI

Los que vuelven, tercera película de la realizadora argentina Laura Casabé (*El hada buena*, *La valija de Benavídez*), es uno de los últimos y más relevantes exponentes del terror local.

El film, ambientado a comienzos del siglo XX en la selva misionera, es una muestra muy interesante de la evolución de la producción del cine de género local y de cómo es posible relacionar sus aspectos argumentales con las costumbres y tradiciones de nuestra sociedad.

Sobre esto y algunas cuestiones más conversamos con Laura.

¿De dónde surge la idea de *Los que vuelven* y por qué la elección del tiempo y el lugar en los que transcurre la película?

La idea de *Los que vuelven* en realidad tiene como una génesis que es un corto que se llama La vuelta del malón, que hemos filmado en el 2010, junto con Lisandro Verá, que es el coguionista de *Los que vuelven*. En este momento nosotros habíamos imaginado como una suerte de fantasía de venganza de las comunidades aborígenes que volvían a recuperar aquellas tierras que habían sido expropiadas por la conquista del desierto, porque ya teníamos presente la idea de fusionar un melodrama de época con una película de terror, y nos interesaba esto de utilizar el lenguaje del terror para quizás hacer un relato social. En ese momento hicimos ese cortometraje, luego escribimos el guion que se

llamaba *Malón*, y bueno, las vueltas de la vida y haber conocido a un productor misionero y la cantidad de años que han pasado en el medio, entre una cosa y la otra, hizo que pegáramos un volantazo y cambiáramos nuestra locación, nuestra cabeza y nuestras ideas, y pensáramos en esta historia, de la cual se mantienen muchas cosas que teníamos presentes en la historia original, pero que terminaron ambientadas en el monte misionero en 1919. Si bien la versión original era más pegada a la conquista del desierto, porque hacía referencia a los malones ranqueles, para lo que fue después *Los que vuelven* nos movimos un poquito más adelante en el tiempo, porque nos interesaba también contar la época de la instalación de los yerbatales en Misiones y el trabajo de los mensúes.

¿Cuáles fueron las referencias del género que tomaron para la película?

Tomamos varias referencias *a priori*. Hay muchas películas de cine de terror clásico que referenciamos: *Yo caminé con un zombi*, de Jacques Tourneur; por supuesto, la saga de Romero de *Los muertos vivos*; el cine de Carpenter también fue un poco una influencia para nosotros; y después quizás *El bebé de Rosemary*. Más adelante aparecieron otras referencias más contemporáneas como *The Witch*, de Robert

Eggers. Por ahí fueron un poco las referencias temáticas y audiovisuales.

¿Cómo fue el casting y la elección de los actorxs?

La elección de los actores fue un poco variopinta, pero casi todos fueron elegidos por casting. En el caso del personaje Mariano, el estanciero, desde un principio se nos vino a la cabeza Alberto Ajaka. Le alcanzamos el guion y él nos hizo una devolución súper interesante. Después, con el resto de los personajes, sobre todo con las dos protagonistas que son Julia y Kerana, hicimos casting. Y luego, el resto del elenco es un elenco misionero. Son muy pocos en realidad los actores de Buenos Aires. En el caso de las chicas, nos dimos un poco la posibilidad de hacer casting para encontrar a la actriz que más nos gustara. Con el caso Julia llamamos a varias actrices que nos interesaban, hicimos un casting en Buenos Aires y así finalmente terminamos trabajando con María. Y con el caso de Kerana fue un poco más complicado, porque nosotros queríamos a una chica nativa para interpretar al personaje. Hicimos un casting grande en la provincia de Misiones, pero la verdad que no la encontrábamos, tampoco acá en Buenos Aires, y un día se cruzó esta idea de Lali González, que se le ocurrió a una productora y ella justo pudo venir a hacer el casting y cuando hizo a Kerana nos encantó y medio que nos enamoramos de ella. Con el resto de los actores, hicimos casting en Misiones, tuvimos una directora de casting muy interesante, se llama Laura Andino, y ella nos recomendó a los actores, yo hice una preselección, y en Misiones estuvimos haciendo casting en Iguazú y en comunidades guaraníes de la zona.

¿Cómo fue el rodaje y la producción de la película? ¿Cuánto tiempo les demandó desde que la escribieron hasta poder tenerla terminada?

El rodaje de la película, la verdad, nos llevó muy poquito tiempo, lamentablemente. Fueron apenas 4 semanas, y fue una producción muy difícil por las condiciones de filmar en la selva y filmar en el monte, que son muy complicadas. Pero bueno, fue también una aventura única, así que en ese sentido no me arrepiento de nada. Pero sí, fue muy poquito tiempo la verdad. Todo el proceso completo, desde la escritura a terminar la película, lleva mucho, pero en realidad es por cómo son estas cosas. El guion inicial del largometraje, que se llamaba *Malón*, lo

escribimos en el 2011, creo que lo presentamos al INCAA y le declararon de interés en el 2013. En el medio hicimos *La valija de Benavídez* y tiempo después retomamos el proyecto que terminó transformándose en *Los que vuelven*. Entonces fue un proceso de muchos años, pero no concretamente trabajando sobre la película.

La verdad que cuando nos tocó filmar estábamos en una crisis profunda, fue cuando surgieron esas primeras devaluaciones del gobierno de Macri, que nos mataron y que fueron muy bestiales. Tuvimos que reducir el tiempo de rodaje y filmamos en cuatro semanas, que fue de bastante asesino.

¿Qué diferencias hay entre esta película y *La valija de Benavídez* o *El hada buena*?

Con *La valija* y con *El hada*, suelo decir que son como de la misma familia, pero puedo decir que *Los que vuelven* es completamente distinta. Creo que encuentro algunas cuestiones temáticas que se asemejan. Creo que son películas ambiciosas todas, eso sin duda, y eso ha hecho que me haya metido en muchos líos. Ambiciosas también para los presupuestos que teníamos, en ese sentido sí puedo decir que son iguales. Yo creo que en esta película se ve una gran diferencia en términos de guion, creo que hay una evolución en términos de relato, en la forma y sobre todo en la puesta de cámara, en las actuaciones, en la mirada, en los tiempos. Yo siento que esta es una película bastante distinta de las anteriores, pero sí creo que en algún punto algunas cuestiones temáticas comparten. Creo que son todas de una manera terror social, creo que hay algo de esto de que son parte de como una suerte de universos cerrados, con sus reglas, y que tienen algún tinte surrealista un poco las tres. Me parece que tienen también alguna suerte de clima claustrofóbico y algo catártico, quizás en el final. Pero sí siento que esta es una peli mejor que las anteriores en muchos aspectos. Y siento la evolución del paso del tiempo, la experiencia, el cambio de mirada y el aprendizaje.

¿Cómo ves la situación actual para estrenar una película? ¿Pensás que por lo que viene pasando con la cantidad de vistas de la plataforma CineAr puede tener más espectadores de los que hubiese tenido en una sala?

Realmente creo que está siendo muy positivo para el cine nacional lo que está ocurriendo con CineAr. La verdad que me entusiasma bastante, más allá de que por supuesto es extraño.



Maria Soldi en *Los que Vuelven*

Nosotros vamos a estrenar la película en el autocine del río, entonces habrá un color así de estreno en cines que procuramos tener. Pero más allá de todo eso, me parece que lo que se está generando es interesantísimo, es mucha la cantidad de público que están generando las películas nacionales, son números impensados para un estreno en salas. Una película independiente que puede tener entre 15.000 y 20.000 espectadores se considera un éxito, y ahora se habla de cifras mucho mayores. La verdad, me parece súper auspicioso lo que está cuarentena, pandemia, confinamiento le está aportando al cine nacional en términos de público. Otra cosa que es muy linda es que viaja por todo el país la peli. Al estar en la plataforma gratis, la verdad que todo el mundo que tenga algún dispositivo tiene acceso a ella, y al estar en la tele también. De pronto que la película le llegue a la mayor cantidad de gente posible me parece que está buenísimo, se federaliza, y es muy positivo que tengamos la posibilidad de que se popularicen las películas nacionales y que el público se acerque. Al principio tenía mucho resquemor y muy pocas ganas de estrenarla online. Te digo en abril, cuando fue empezando todo, y quería también esperar un poco para ver cómo evolucionaba todo este relato. Pero ahora, con el paso del tiempo, lo que veo es algo más que interesante.

¿Cómo ves el panorama de la producción de cine de género en el país? ¿En qué se modificó con la existencia de concursos o

programas como el Blood Window? ¿Cuáles creés que todavía siguen siendo los principales desafíos para que estas películas encuentren más espectadores o tengan mayor difusión?

Creo que está en evolución y en alza. Y nos ha llevado muchos años también, porque es un cine hecho en los márgenes, y de un tiempo para acá la verdad que siento que se está de a poco prendiendo el prejuicio sobre el cine de género argentino, por dos cuestiones: una porque todos hemos madurado como realizadores y hemos trabajado muchísimo para que así sea. Y después, Blood Window ha sido clave y un empuje fenomenal y sensacional para los que nos dedicamos a esto, porque además nos ha acercado al mercado internacional y eso es una puerta que yo creo que fue clave y es clave para que el INCAA les haya dado aceptación en los comités a nuestras películas. Lo bueno de este momento del cine nacional es que es súper variopinto y con propuestas de lo más heterogéneas posibles, para que deje de haber una mirada hegemónica sobre qué es bueno o cool/ver. Ahora hay un cine de género muy sólido, muy interesante, pero que, bueno, tuvo que ganarse ese lugar, que todavía está costando mucho. Creo que hay que seguir mejorando, el camino que ofrece Blood Window de permitir, por ejemplo, el enlace con festivales internacionales hace que nuestras películas hayan podido acceder a festivales, como en Corea el BIFAN, o Sitges, que si mirás en este momento debe haber



cinco películas argentinas, una cosa así, y eso es genial. *Blood Window* allanó mucho el camino, fue una visión muy inteligente en su momento para detectar que existía un mercado de cine de género enorme, fuertísimo, en el exterior y para apostar al cine de género latinoamericano. Nos abrió el camino muchísimo y me han ayudado un montón.

Y claro que ha costado mucho. Es muy difícil hacer una película de género, en líneas generales suele ser más caro, porque se trabaja con efectos y con VFX. Y que ese tipo de cosas estén bien resueltas no sólo es mucha plata, sino que también es mucho tiempo, y el tiempo de rodaje es algo que siempre falta. Son películas ambiciosas por lo general, entonces llevan un cuidado extra. Y además el cine de género está asociado popularmente con el cine de género norteamericano y la comparación suele ser inevitable. Hay que estar un poco a ese nivel técnico y para eso se juegan muchos factores. Pero me siento muy contenta de cómo está avanzando, cada vez con mayor profesionalismo y garra.

¿Cuáles son para vos las cuestiones más atractivas que tienen el terror, el fantástico o la ciencia ficción para explorar en términos artísticos?

En mi caso, vincularme con el terror sucedió muy naturalmente, a través de la literatura y del cine que consumía. Consumo todo tipo de cine, pero

quizás era el que más me interesaba. Se dio como casi natural, digamos, que yo me dedicara a esto, es un poco que me gusta ver lo que me gusta hacer. Y después porque considero que el lenguaje del cine de género fantástico es súper atractivo y estimulante para poder abordar diferentes temáticas, en el caso de *Los que vuelven* usamos ese lenguaje en la medida que es una forma para hablar de determinados otros temas. Elegimos el terror para hablar de la colonia, la maternidad, el sometimiento en los yerbatales, etc. Me parece atractiva la cantidad de recursos que habilitan el género fantástico y la ciencia ficción; primero me resulta siempre una originalidad enorme, me dan muchas ganas de poder escapar hacia esos universos y abrir esta puerta a contar algo imposible, por decirlo de alguna manera, y establecer un universo con reglas a gusto y con su propia cosmogonía y con su propio sistema. Se arman estos microorganismos que me gusta mucho poder diseñar. Y por otro lado, también creo que te proporciona una serie de recursos audiovisuales y sonoros que me resultan muy atractivos, podés tomarlos o no, pero están ahí a la mano. Además hay algo de que lo monstruoso o el monstruo puede ser una metáfora, una suerte de válvula de escape catártica de todas aquellas miserias, creo que hay que abrazar a ese tipo de monstruos. Por todas esas cuestiones y que, además, obvio es muy divertido por sobre todas las cosas (ríe).

¿En qué cambió tu forma de producir y filmar con el paso de hacer cine independiente y autogestivo a películas más “industriales” o “profesionales”?

Bueno, la forma de producir cambió muchísimo. La primera película la hice autofinanciada y no tenía idea de que existía el INCAA cuando filmé *El hada buena*, y hacía fiestas para juntar plata para hacer la película. Esto hizo que la película se demorara siete años más o menos en terminarse, por supuesto, no continuados. Eso cambió muchísimo, pero también el cine independiente y autogestivo me dio muchas herramientas en términos prácticos y, sobre todo, vinculares que me sirvieron muchísimo después a la hora de encarar una película con el INCAA. De hecho, hoy no volvería ni en pedo a hacer otra película como se hizo *El hada buena*, lleva muchísimo trabajo, muchísimo esfuerzo. Pero sí, después te sirven mucho todas esas herramientas, ser consciente de todas las áreas, y creo que también es una gran lección de humildad, que está buena. Entonces en ese sentido sí, cambió mucho, porque después cuando arranqué a producir películas con interés del INCAA, hubo mucha gente con la que trabajé en *El hada buena* que me la llevé, gran parte del equipo se mantuvo. Y bueno, por supuesto también está bueno esta cuestión de que las cosas estén regularizadas, que uno pueda llevar un rodaje adelante y que existan sindicatos, que se establezca un poco cuál es el orden de cómo funcionamos todos, saber cuánto tiempo vamos a dedicar a cada cosa, poder concretar un plan de rodaje. Que sea algo conclusivo y exista una regularización del trabajo. A mí la autogestión me parece que está buenísima cuando estás empezando y demás, pero después hay que entender que esto es un trabajo y que está bueno que la gente cobre. Me parece muy importante y a mí me da mucha tranquilidad emocional. Entonces sí, ha sido mucho más fácil producir con el INCAA, incluso con todo lo difícil que es producir películas independientes en Argentina.

**¿Sentís algún prejuicio o ninguneo del medio local hacia la producción de cine de género?
¿Lo hubo en algún momento y eso cambió?
¿Por qué?**

Creo que está un poco en lo que te decía antes. Me parece que sí, que existía un prejuicio y que todavía existe. Todavía sigue siendo un camino a desandar, pero cada vez menos. Y esto ha sido sin duda por haber evolucionado y

profesionalizado nuestras películas; ser ambiciosos, tratar de lograr un nivel con la mayor calidad posible y tener ese lazo también con los festivales y con los mercados internacionales que habilitó Blood Window. Todo ese combo hizo que hoy el cine de género esté creciendo.

Se vienen impulsando desde diferentes sectores propuestas de reformas en la distribución del fondo de fomento para que este tenga una perspectiva más inclusiva y federal. ¿Sentís que existen estas desigualdades para acceder a realizar películas dentro del sistema de financiamiento del INCAA? ¿Cómo ves el lugar de las mujeres dentro de la producción local?

Sí, es cierto, se vienen impulsando y estoy completamente de acuerdo en que tiene que existir un cupo femenino en los comités de selección y que también tiene que existir un cupo femenino en los equipos técnicos, absolutamente. Estoy de acuerdo con que eso suceda, porque como sociedad es una deuda histórica y necesaria. Así como te digo esto, te digo que por lo menos en mi caso, lo que tiene que ver con el cine puntualmente y con el INCAA, no lo he sentido de esa manera. Sí, por supuesto, que trabajando en el audiovisual y siendo mujer he vivido un montón de situaciones machistas con casi 40 años. En lo relativo al cine, por el contrario, creo que ser mujer me ayudó más que otra cosa. Pero así y todo, eso es mi experiencia personal. Creo esto que te decía antes: que sí, absolutamente, tiene que haber un cupo femenino y federal. En ese sentido, estoy completamente de acuerdo con las propuestas de cupo, y los cambios que están sucediendo en este momento en los concursos y en los equipos también. Entonces sí, me parece muy importante que esto suceda.

El lugar de la mujer, la producción local, lo veo en alza y cada vez mejor. *Los que vuelven* se estrenó en la Competencia argentina de Mar del Plata en 2019 y eran, creo, que nueve películas y siete eran dirigidas por mujeres. Me parece que eso habla por sí solo. Y lo que me gusta es que todas esas miradas son distintas, femeninas, importantes y necesarias. Así que creo que en ese sentido es un gran momento. Y esto que te digo, lo que sucede en el Festival de Mar del Plata, es una muestra clara de que es un momento de crecimiento y que más que nunca nos establecemos y nos hacemos lugar. Nos validamos.



ATERRADOS: CAZAFANTASMAS VERNÁCULOS O LA MEJOR PELÍCULA DE TERROR LOCAL POR MARCELO ACEVEDO

Tres profesionales de lo paranormal, lo extraño o *weird* —en la más amplia acepción de la palabra— interrogan a un paciente psiquiátrico. A la derecha, como no podía ser de otra manera, la ley, representada por Jano (Norberto Gonzalo), ex forense de la policía y amigo personal del comisario Funes (Maximiliano Ghione), entusiasta y aficionado de los fenómenos extraordinarios y esotéricos de este mundo. En el centro, la doctora Allbreck (Elvira Onetto), seria, ortodoxa, meticulosa, una intelectual dentro de su área de investigación: los espíritus, las casas embrujadas, los muertos que vuelven para atormentar a los vivos. Y a la izquierda, Rosentock (George Lewis), un profesional apasionado y optimista, un rebelde estudioso de los fenómenos paranormales que no duda en utilizar la ciencia y la tecnología moderna con el objetivo de indagar, paradójicamente, en lo arcaico y lo espiritual. Tres personalidades dispares que se dedican a la misma tarea: investigar y comprender lo intangible, aquello que las mayorías suponemos inconcebible e irreal, pero que sin embargo nos aterra por las noches y nos hace perder el sueño entre delirios y pesadillas febriles: fantasmas, demonios, seres espectrales, casas embrujadas, poltergeist. Son sus recursos los que los diferencian del clásico brujo o médium. Ellos no utilizan conjuros ni grimorios, tampoco invocaciones o estados de conciencia alterados. Sus herramientas son una mezcla de lementos arcanos y tecnología moderna, porque Rosentock, Allbreck y Jano son Los Verdaderos Cazafantasmas Vernáculos.

Sentado frente a ellos, Juan (Agustín Rittano), único testigo y sospechoso del violento asesinato de su esposa (Natalia Señorales), dopado, con evidente temor, pero sobre todo desorientado, y para colmo, hostigado a preguntas sin saber bien cómo responder al qué, al cómo y al por qué de sus vicisitudes nocturnas. ¿Cómo terminó su esposa flotando a 50 centímetros del suelo y reventada —literalmente— contra las paredes del baño de su casa por una fuerza sobrenatural intangible? Esta es una de las intrigas que deberán develar —junto al espectador— el trío de profesionales de lo sobrenatural. “Esto pasa cuando uno se roza con cosas que no son de este mundo. Yo creo que hay que dejarlas pasar, no darles tanta importancia”, le dice Jano a la doctora Allbreck mientras charlan a metros del inexplicable cadáver putrefacto de un niño. Y es de esto justamente de lo que trata la película: el cruce de mundos, lo desconocido e inexplicable que necesita ser entendido, los terrores nocturnos que acechan y la importancia que algunos les damos a todos estos factores que, sea realidad o ficción, están ahí para nutrir nuestras historias.

UN BARRIO CON ACTIVIDAD PARANORMAL
Aterrados, cuarta película dirigida por Demián Rugna —una de ellas, *Malditos sean!* (2011), codirigida junto a Fabián Forte— es una (no tan) clásica historia de fantasmas, casas embrujadas y horror *weird*, ambientada en un suburbio local y con la particularidad de estar centrada no solo en

una casa o una familia en especial, sino en ambas manos de una calle del típico barrio de clase media, con casas bajas y en aparente tranquilidad, aunque en realidad esté afectado por sucesos paranormales. El “vortex” —como lo llama uno de los especialistas— se ubica en una de las tres casas ubicadas en esa cuadra: el hogar de un joven oficinista (Demián Salomón) donde el terror irrumpe por las noches para subvertir esa cotidianeidad que nos es tan familiar a los espectadores argentinos. Y es justamente esa familiaridad tan barrial la que ayuda a que el terror se nos meta bajo la piel, esa idea de que si esos eventos suceden en una casa y un barrio similares al nuestro, nada puede evitar que alguna vez nos suceda a nosotros. Se trata de un suburbio que tranquilamente podría ser el escenario de los asesinatos en la *Halloween* (1978), de John Carpenter, la morada de los espíritus de *Poltergeist* (Tobe Hooper, 1982) o, para no irnos tan atrás en el tiempo, el barrio de los adolescentes protagonistas de *It follows* (David Robert Mitchell, 2014).

Aterrados se compone de tres relatos que se amalgaman para contar una única gran historia de miedo. En la presentación y el primer acto se narran los eventos ocurridos en dos casas contiguas que sufren el acoso de seres sobrenaturales que parecen habitar las cañerías de agua y colarse a nuestro mundo a través de la grieta de una rajadura en la pared lindera. A partir del primer punto de giro, la acción se traslada a la casa de enfrente, que tiene como protagonista el cadáver en descomposición de un niño que de alguna forma logró escapar de la tumba y regresar a su hogar. Esta sumatoria de sucesos paranormales atrae tanto a la policía como a un grupo de cazafantasmas a investigar lo ocurrido.

A partir de aquí la película comienza a escindirse, y hacia la mitad del metraje hace un enroque entre sus protagonistas. Los vecinos acosados por esas extrañas entidades no solo ceden sus respectivos hogares para ser usados de trinchera y laboratorio experimental por los investigadores que se enfrentan al mal que allí habita —Jano se ubica en la casa del niño muerto, la doctora en la casa de “la mujer flotante” y la dupla Rosentock-Funes en la del vecino desaparecido—, sino que también relegan su propio protagonismo en la ficción y son relevados por los representantes de la ley (Funes-Jano) y los profesionales de lo sobrenatural (Rosentock-Allbreck), quienes se pondrán al hombro lo que resta de la película,

dando paso a lo que podríamos denominar el “enfrentamiento” o tercer relato, que es el que finalmente unificará todas las historias en una sola línea narrativa para darle cohesión a toda la trama.

Rugna parece tomar elementos de la historia reciente argentina para nutrir su narración: coloca un vórtice o portal en forma de grieta que atraviesa una pared que, además de separar las casas contiguas, divide dos realidades: la nuestra y la de los monstruos de su particular *Upside Down*¹. Si bien se percibe una tendencia narrativa lovecraftiana en la decisión de no dedicarle demasiado tiempo a explicar lo inexplicable, algunos personajes —en particular, los cazafantasmas en parte porque se ven obligados a dar una explicación presionados por Funes y en parte porque de alguna manera para eso están: su trabajo es averiguar qué mierda pasa en esas casas— ensayan una suerte de análisis y esclarecimiento de los fenómenos, aunque una vez descubierto el vortex, no tengan mucha idea de cómo proceder. “Hay una teoría”, asegura la doctora Allbreck ante la insistencia del comisario Funes. “Nosotros estudiamos planos dimensionales que coexisten en un equilibrio y están ordenados como gajos de una naranja. En los dos planos hay vida. El agua es un canal que permite llevar y traer vida microscópica y esta vida puede mutarse, anidarse, reproducirse, puede usar nuestros cuerpos. Ahora, lo que no tengo idea es qué tipos de seres son. Ni por qué nos agreden”.

Pues bien, las explicaciones están ahí; tal vez sean poco precisas e insuficientes, pero dentro del universo ficcional creado por Demián Rugna son verosímiles, y sobre todo funcionales al relato. Además, como decía el filósofo y teólogo inglés, Samuel Coleridge: para gozar de un buen cuento de miedo, se necesita suspender voluntariamente la incredulidad. Y si no, te equivocaste de género o entraste a la sala de cine equivocada.

El director dejó de lado el humor negro característico de sus tres primeras películas (*The Last Gateway*, *Malditos sean!*, *No sabés con quién estás hablando*) e ideó una trama oscura y desprovista de chistes y distensiones.² De la misma forma que no hay tiempo para profundizar demasiado en los personajes porque lo que verdaderamente importa es contar sus terrores y cómo los enfrentan, tampoco hay espacio para relajar al espectador con humoradas negras. El ritmo lo es todo en *Aterrados*. Palo y a la bolsa.

EL MUERTO, EL ALEPH Y EL HORROR PRIMIGENIO

Conscientemente o quizá de forma intuitiva, Rugna recorrió con *Aterrados* la historia del terror a través de la inclusión de personajes clásicos del género, como el muerto, los seres espectrales, la actividad paranormal, los fenómenos poltergeist y las criaturas de otros mundos, en una fusión dosificada y en completo equilibrio.

La tradición del relato de terror sufrió grandes cambios en los primeros años del siglo XVIII cuando los escritores decidieron dejar de lado al principal protagonista de todos sus cuentos: el muerto. En gran parte gracias al racionalismo imperante, la creencia del retorno de los muertos al mundo de los vivos quedó descartada de lleno. A finales de siglo, el muerto regresaría de la mano del romanticismo pero no como creencia sino más bien como estética, porque si bien era cierto que la gente ya no creía en los muertos, estos aún provocaban temor. O como dijo madame du Deffand: "No creo en los fantasmas, pero me dan miedo".

Rafael Llopis³ asegura el exquisito prólogo del libro *Los mitos de Cthulhu. Lovecraft y otros* (1969) que "algunos de estos muertos eran corporales y putrescente (como el niño-muerto de *Aterrados*), otros eran inmateriales como un soplo (los entes invisibles que revolean sillas o mueven los objetos en la película de Rugna),

como un aroma (el olor a muerto que impregna la casa del niño-muerto), o como una vaga tristeza."

La incredulidad se fue acrecentando entre los lectores del género, entonces los escritores se vieron obligados a recurrir a "toda clase de argucias pseudorracionales para coger desprevenido al lector. Y darle su pequeño escalofrío, que es de lo que se trataba"⁴.

Con el paso del tiempo el muerto no solo dejó de ser creíble, sino que ya ni siquiera daba miedo. Fue en ese momento cuando los autores del género siguieron la senda marcada por el escritor galés Arthur Machen⁵ y exploraron nuevos horizontes repletos de paganismo, horror cósmico y miedos ancestrales. "Por debajo de los terrores más superficiales y banales, descubrieron nuevos mundos –viejísimos mundos– de caos y horror. Los terrores más antiguos de la humanidad resucitaron, como arte nuevo, al quedar liberados por el avance en profundidad de la razón"⁶.

Esos mundos antiquísimos de caos y horror cósmico prefigurados por Machen se hicieron cada vez más complejos y populares gracias a autores como H. P. Lovecraft y su reconocido ciclo de *Los mitos de Cthulhu*, ciclo expandido y continuado por su círculo de escritores amigos, formado por Robert Bloch, August Derleth, Robert E. Howard, Henry Kuttner, Clark Ashton Smith, Donald Wandrei y Frank Belknap Long.



Maxi Ghione, atribulado Comisario en *Aterrados*

No es ilógico, entonces, que las extrañas entidades del universo ficcional propuesto por Demián Rugna provengan de otros planos, dimensiones o universos paralelos, y solo puedan ser vistos por las personas que habitan en nuestro mundo dependiendo del ángulo desde donde se sitúe el observador. “Hay más de un punto de vista”, le asegura Rosentock a Funes con una sonrisa escalofriante, luego de descubrir que los monstruos pueden verse desde cierto ángulo en particular, volviéndose invisibles si se los intenta mirar desde otra posición. “Darkness and light. Dos seres distintos ocupando el mismo espacio y tiempo”.

Aterrados parece beber de al menos dos fuentes que la anteceden: la literatura de H. P Lovecraft y la de nuestro gorila favorito: Jorge Luis Borges. En *The Hounds of Tindalos* (Los perros de Tindalos, 1929) Frank Belknap Long narra las vicisitudes de Chalmers, un psiconauta que viaja entre dimensiones gracias a una droga llamada Tao y una vez en viaje se topa con unos seres de otra dimensión que solo pueden ingresar a nuestro mundo a través de los espacios angulares. “Tao es como un enorme animal reclinado e inmóvil que contiene en sí todos los mundos, el pasado, presente y el porvenir. A través de una hendidura que llamamos tiempo percibimos sectores de ese monstruo terrible [...] Hay grandes sectores de tiempo que los percibo a través de curvas. Existe un tiempo curvo y un tiempo angular. Los moradores del tiempo curvo no pueden penetrar en el tiempo angular. Todo es muy extraño”, asegura el protagonista del cuento.

Esos ángulos o curvas a los que hace referencia Belknap Long en *Los perros de Tindalos*, en *Aterrados* se traducen en una grieta en la pared, rajadura por la que entran a nuestro mundo las entidades del otro plano.

“Antes de penetrar en el mundo onírico del misticismo oriental dispondré de toda la ayuda matemática que pueda ofrecerme la ciencia”, dice Chalmers, y continua: “La droga abrirá las puertas de la percepción y las matemáticas me permitirán comprender intelectualmente lo que así perciba. Así mis conocimientos matemáticos y mi aproximación consciente a la cuarta dimensión complementarán la pura acción de la droga”. Cómo de forma acertada aseguraba Llopis, los escritores se vieron obligados a recurrir a toda clase argucias pseudorracionales para sorprender al lector y hacer su relato más verosímil. Chalmers depende de una droga y el

poder de su mente para viajar a ese abismo entre dimensiones, sino también de la ciencia.

Pues bien, en *Aterrados* los investigadores de lo sobrenatural también se apoyan en la ciencia, no solo para ensayar una explicación física de los fenómenos, sino también de forma más directa a través de artefactos tecnológicos que ellos esperan que los ayuden a comprender los insólitos fenómenos que se manifiestan en esas casas. Todos utilizan modernos teléfonos celulares para comunicarse, y si bien es cierto que la doctora Allbreck manipula un instrumental que está más cerca de la alquimia que de la ciencia dura –líquidos extraños, péndulos, poleas, etc.–, y Jano, una mezcla de ambos mundos –lo que incluye una especie de brújula que flota dentro de un recipiente con agua–, es el rebelde Rosentock quien más se apoya en los aparatos tecnológicos modernos para su trabajo, entre ellos, lámparas de luz ultravioleta para encontrar mensajes en las paredes, escondidos a simple vista, y computadoras de distinto tipo.

La tecnología tiene una fuerte presencia durante toda la película, porque así lo requieren los cuentos de terror modernos. Incluso uno de los personajes en el primer acto utiliza una cámara filmadora hogareña para registrar al ser que lo acecha durante las noches.

Las coincidencias entre cuento y película continúan: Chalmers le pregunta a su amigo: “¿Y si existe una forma de vida paralela a la que conocemos, pero carente de los elementos que destruyen la nuestra (inmortales)? ¿Y si en otra dimensión existe una fuerza diferente de la que genera nuestra vida? ¿Y si esta fuerza emite una energía o algo similar, o algo similar a lo que denominamos energía, que procedente de su dimensión desconocida, consigue alcanzar nuestro espacio-tiempo y crear en él una nueva forma de vida celular?”. Recordemos que Allbreck le dice al comisario que el agua es un canal que permite transportar vida microscópica que puede sufrir mutaciones e incluso reproducirse en los cuerpos de los seres humanos. El agua, al igual que en algunas películas del subgénero conocido como J-Horror o terror japonés moderno –subgénero que sin duda fue influencia de *Aterrados*–, es un elemento fundamental para la trama. Los seres del otro mundo se comunican con sus futuras víctimas a través del desagüe de una bacha de cocina o de los caños de agua del baño. Luego del accidente del niño, un barrendero limpia la



sangre del asfalto con una manguera que la escurre hacia las alcantarillas para que vuelva a fluir por las tuberías y las cloacas. “¿Usaron agua de red esta noche?”, pregunta Allbreck preocupada, muy cerca del clímax del relato. Paradoja: el agua que da vida también puede transportar la muerte.

Los perros de Tíndalos: “Cierto es que no se puede demostrar que tal forma nueva de vida exista en nuestro universo, pero yo he visto sus manifestaciones y he hablado con ellas. De noche, en mi habitación, he hablado con los Doels. [...] Pero me han olido. Los hombres despiertan en ellos un hambre cósmica”. En *Aterrados*, un ser maligno se le presenta a uno de los personaje en su habitación en el primer acto y lo enfrenta, y aunque ninguno de los tres profesionales entiende por qué atacan a los seres humanos, de lo que sí están seguros es que la sangre de “los hombres” despierta su ansia. “Límpiese, no tiene que tener sangre en las manos. No en este lugar. A estos seres les gusta la sangre”, asegura la doctora.

“Sólo pueden llegar hasta nosotros a través de ángulos. ¡Eliminemos todos los ángulos de la habitación! Voy a poner escayola en todos los ángulos, en todos los rincones, en todas las hendiduras. ¡La habitación quedará como el interior de una esfera!”; es inevitable leer este fragmento del cuento de Belknap Long y no relacionarlo directamente con la escena de

Aterrados, donde Juan, aún sin sospechar del verdadero peligro de la grieta, intenta tapar la rajadura en la pared con cemento o cuando un par de brazos diabólicos atraviesan la grieta para atacar con furia.

Una coincidencia más: Allbreck le explica a Funes que su trabajo se basa en el estudio de planos dimensionales que coexisten en equilibrio. Chalmers, por su parte, esgrime un argumento similar al de la doctora para explicar el tiempo y las distintas dimensiones espaciales: “Todo lo que ha existido desde el origen del universo existe ahora también. Lo que sucedió hace milenios sigue sucediendo en otra dimensión del espacio. Lo que sucederá dentro de milenios sucede ya. Si no lo podemos percibir es porque tampoco podemos penetrar en la dimensión espacial donde sucede. Los seres humanos, tal como los conocemos, no son sino partes infinitesimales de un todo inmenso. Cada uno de nosotros está unido a toda la vida que le ha precedido en nuestro planeta. Todos nuestros antepasados forman parte de nosotros. De ellos sólo nos separa el tiempo, y el tiempo es una ilusión”.

Todo ese ideario sobre tiempos y planos espaciales que se superponen y transcurren al mismo tiempo —si se me permite la redundancia—, desplegados en el cuento de Frank Belknap Long, concuerda de manera sorprendente —o no tanto— con lo relatado por el protagonista de *El Alpeh*

(1945), quien en el mismo cuento de Borges suma otra noción sobre cuestiones extraordinarias que solo pueden verse desde un punto específico –en un sótano, bajo un rincón de la escalera–, visiones que de cualquier otra perspectiva serían imposibles de visualizar. Una idea que su vez engancha con lo propuesto por Rugna en *Aterrados*. “Aclaró que un Aleph es uno de los puntos del espacio que contienen todos los puntos. [...] Bajé secretamente, rodé por la escalera vedada, caí. Al abrir los ojos, vi el Aleph. –¡El Aleph! –repetí. Sí, el lugar donde están, sin confundirse, todos los lugares del orbe, vistos desde todos los ángulos. [...] Traté de razonar. –Pero, ¿no es muy oscuro el sótano? [...] Si todos los lugares de la Tierra están en el Aleph, ahí estarán todas las luminarias, todas las lámparas, todos los venenos de luz. [...] ¡El microcosmo de alquimistas y cabalistas, nuestro concreto amigo proverbial, el *multum in parvo!*”, que en latín significa “mucho en poco espacio”. Y mucho en poco espacio es lo que observan con horror Funes y Rosentock cuando se colocan en un ángulo específico y miran bajo la cama. Darkness and light.

Por supuesto que al tratarse del mismo lenguaje, hay más influencias cinematográficas que literarias en *Aterrados*: los expertos en fenómenos paranormales en *Poltergeist* se espejan en el trío Allbreck/Jano/Rosentock; el niño muerto, arrollado por un vehículo de gran tamaño y vuelto a la vida de *Pet Sematary* (1989, Mary Lambert) recuerda al pequeño muerto de *Aterrados*; los espíritus o entidades invisibles que lastiman físicamente a los humanos y revolean cosas por el aire en la película de Rugna se asemejan al ente maligno del clásico de terror ochentoso *The Entity* (1982, Sidney Furie), y el agua como transportadora de miedos se hace presente tanto en *Aterrados* como en varias películas del J-Horror, en especial, *Dark Water* (2002) y *Ringu* (1998), ambas dirigidas por Hideo Nakata.

RITMO Y SUSTANCIA

Es necesario destacar el ritmo y la utilización del suspenso y el espacio *off* en *Aterrados*. Ciertamente es que no hay personajes demasiado profundos más allá del comisario Funes, pero también hay que reconocer que sus motivaciones son verosímiles. La mayoría de los personajes están desarrollados lo suficiente como para sentir la empatía necesaria para llegar a sufrir sus miedos y desesperación. Así como la personalidad fría, esquemática y profesional de la doctora Allbreck nos aleja un poco de su personaje, con Jano, un tipo cálido,

abierto y resuelto, nos sucede todo lo contrario. Pero sobre todo es con el comisario Funes con quien el espectador logra empatizar. Él, con sus dolencias físicas y sus profundos temores que lo vuelven más vulnerable que el resto de los personajes que atraviesan la noche, a pesar de ser el representante de la ley –¿qué pueden hacer las balas y la cárcel contra los espectros?–, juega a ser el punto de vista del espectador, un observador de fuera escapando al temor.

Lo cierto es que la película mantiene un gran ritmo –algo seguramente muy difícil de lograr si también se busca complejidad y un alto grado de desarrollo en sus protagonistas– que logra, en definitiva, que no importe demasiado cuán profundos o complejos sean sus personajes. Una trama simple pero efectiva, la creación de climas y el correcto manejo del espacio fuera de campo –tanto para generar suspenso como para asustar–, y algún que otro *jump scare* colocado en el momento oportuno hacen de *Aterrados* una de las mejores películas de terror de toda la historia del cine argentino.

No parece haber nada librado al azar en *Aterrados*: desde el acabado diseño de iluminación del DF Mariano Suárez, con tratamientos lumínicos precisos según la situación lo requiera, los diferentes tipos de puesta de cámara y de los usos que se hace de ella –en las escenas del presente diegético (hospital psiquiátrico) la cámara se mantiene siempre fija, con movimientos leves pero fluidos y minuciosos antes del tercer acto (pasado), y cámara en mano caótica pero siempre prolija y al servicio de la narración cuando se desata el terror y comienza a acercarse el clímax–, hasta los juegos con la temporalidad del relato, los *flashforwards/flashbacks* inesperados y el montaje preciso logran, en conjunto, una película técnicamente atractiva, con una estructura narrativa extraña, fuera de lo común, pero interesante y siempre original.

Los fotogramas de la mujer que flota en el baño en la primera secuencia de *Aterrados*, conforman lo que tal vez sea la mejor escena de todas las películas de terror que se hayan hecho hasta el día de hoy en nuestro país. Lo interesante, además de su factura técnica impecable, lo que la vuelve 100% verosímil es que esa escena está estratégicamente colocada en el primer acto, antes del primer punto de giro.

A propósito de este tema, Mariano Castaño



Demian Rugna y su criatura

escribió en el número 31 de la 24 Cuadros (Especial Steven Spielberg) sobre *Jaws*: “La tensión entre los dos filmes en pugna, la película de monstruos y el thriller, se da especialmente en la escena en la que Hopper y Brody exploran la marisma por la noche. Allí encuentran un bote, y de un agujero surge, mediante sorpresa calculada, una cabeza separada del cuerpo. Hopper, y todos nosotros, pegamos un salto. Spielberg diría que esa escena es un error, que se gastó la sorpresa grande y a partir de allí los espectadores verían la película con la guardia alta. El plan era que ese momento, el de alerta máxima, se diera en la escena en la que Brody está tirando cebo al agua y las enormes mandíbulas del escualo salen a la superficie a centímetros de su mano. Ese momento es crucial. Ya en el bote nos sentiríamos tan desprotegidos como los protagonistas, sabiendo que en ese último acto estábamos a la merced del asesino serial. El susto anticipado nos puso en ese estado mucho antes”. Pues bien, lejos de ser un error –y al contrario de lo que sucede en *Jaws*– eso es lo que parece buscar el director de *Aterrados* con su “mujer que flota”. Se trata de una escena tan categórica, sorprendente y de una fuerza tan arrolladora, que pone al espectador en un estado de terror desde el comienzo de la película y lo deja esperando en cada nuevo plano, tras cada puerta que se abre o luego de cada silencio tenso, ese golpe de efecto terrorífico. Ergo, lo tiene a su merced desde los primeros minutos. De eso se trata el cine.

Al momento de finalizar esta nota, la película escrita, dirigida y musicalizada por Demián

Rugna, ya promedia su quinta semana consecutiva en carteleras, y para colmo ganó el premio a la mejor película Iberoamericana en el prestigioso festival internacional de cine fantástico Fantaspoa. Algo impensado algunos años atrás para una película de terror local.

Sin desmerecer al resto del cine argentino que lo antecede –incluidas las anteriores películas del propio Rugna–, me siento en la obligación de reconocer, con alivio y alegría, que al fin apareció la película de miedo que muchos –o por qué no, todos– esperábamos.

Lo verdaderamente interesante sería que no se corte acá, y al menos de vez en cuando podamos exhibir en las carteleras un cine de terror de este nivel, e incluso, superior.

Mientras tanto la punta de lanza se llama *Aterrados*, y todavía puede verse en cines. Es ahora o nunca.

Notas

- 1-Me refiero al mundo paralelo lleno de monstruos weird de la serie *Stranger Things* (Duffer Bros.)
- 2-Para ser justo, sí hay un chiste en la película. Aunque sea el único y salga de la boca del personaje más solemne, no podemos obviar su existencia y negarlo.
- 3-Rafael Llopis es un psicólogo y ensayista español, considerado uno de los mayores divulgadores de los géneros terror y fantástico en castellano.
- 4-Rafael Llopis, ibíd.
- 5-Arthur Machen es autor de *El gran dios Pan* (1894), *El sello negro* (1895) y *El pueblo blanco* (1899), piedras fundacionales de la literatura de terror que más tarde cultivarían otros escritores como H. P. Lovecraft, Frank Belknap Long, Robert Bloch o su contemporáneo Robert W. Chambers.
- 6-Rafael Llopis, ibíd.



Shadows and Fog - Woody Allen

La Parodia del terror

POR BENJAMÍN MINEVITZ

El cine de terror es tan antiguo como el cine mismo. Ya en 1895 el público saltaba en sus asientos, asustado por el avance en la pantalla de la locomotora en *L'Arrivée d'un train en gare de La Ciotat* (*La llegada el tren*, 1895), una de las primeras películas de la historia del cinematógrafo. Una secuencia de solo cincuenta segundos, tomada con cámara fija y con gran profundidad de campo. El miedo, el pavor ante una fuerza de origen desconocido o misterioso, se instalaba para quedarse. Ciento veinte años después el público sigue en sus butacas, aferrado a los apoyabrazos, inmóvil y crispado, con la adrenalina a flor de piel, gozando con el miedo que le proporciona la imaginación de guionistas, directores y productores. Acción y reacción, estímulo y sensación, en fin, un agradable juego "sodomasoquista" que ha producido grandes éxitos y no pocos dólares. La enumeración de películas dedicadas al género es interminable.

A medida que la representación del terror se abría paso en el imaginario de cineastas y espectadores, hicieron su aparición la parodia y la sátira sobre el miedo. Nada nuevo bajo el sol. Ya los antiguos griegos habían inventado la burla, el humor y la crítica moral de los contenidos de obras que las precedieron. Esta forma irrespetuosa y casi siempre irónica apareció magistralmente utilizada en la literatura. Quizás el ejemplo más ilustrativo sea *El ingenioso hidalgo don Quijote de la Mancha*, la genial parodia de Cervantes sobre el género de las novelas de caballería, tan en boga en su época como hoy pueden serlo para el género el eco-terror, el *slasher*, el *gore* o la ciencia ficción.

Al consultar la lista de films que satirizan el terror asombra la cantidad hallada. Incluye desde las grandes producciones hasta el cine de animación para adultos y los *cartoons* infantiles. Los ejemplos son variados: *Dance of vampires* (*La danza de los vampiros*), de Roman Polanski (1967); *Abbot y Costello Meet Frankenstein* (*Abbot y Costello contra los fantasmas*), de Charles Barton (1942); la genial *Young Frankenstein* (*El joven Frankenstein*), de Mel Brooks (1974); *Zombieland* (*Tierra de zombis*), de Ruben Fleischer (2009), etc. No podían faltar los ácidos Simpson, con sus *Treehouse of Horror* episodes, desde ya que para televisión, y hasta el infantil *Dr. Jekyll and Mr. Mouse*, dibujos animados de Tom y Jerry de 1947. Como puede verse, el abanico de parodias del terror es muy amplio, y la lista es mucho más extensa que la que aquí podemos leer y que abreviamos, *brevitatis causae*.

El cine argentino no se queda atrás en cuanto a parodias se refiere. Son películas cómicas, muy populares que contienen, por lo menos, un segmento que se burla del género de terror. La gran Niní Marshall protagonizó *La mentirosa* (1942) y *Una mujer sin cabeza* (1947), ambas dirigidas por Luis César

Amadori. El inefable actor de varieté Pepe Arias y la bella actriz Zully Moreno filmaron *Fantasma en Buenos Aires* (1942), dirigidos nada menos que por Enrique Santos Discépolo y Enrique Carreras lanzó *El fantasma de la opereta* (1955), con los hermanos Andreu. Y si hablamos de parodias en el cine argentino, aunque no se refiera al género del terror, cabe destacar la película *UPA!* (2007) dirigida por Santiago Giralt, Camila Toker y Tamae Garateguy, sátira descontracturada que se lanza contra los preconceptos y clichés del cine nacional.

Shadows and Fog (*Sombras y niebla*, 1991), de Woody Allen, es uno de los ejemplos más acabados de la parodia y de la sátira del cine de terror, en el cual el humor constituye una herramienta importante pero no determinante. Poco tiempo después, Allen insistió en el género con *Manhattan Murder Mystery* (*Misterioso asesinato en Manhattan*, 1993).

Woody Allen es uno de los directores del llamado “cine de autor” más polémico de la actualidad. O se lo ama o se lo denuesta, es un genio o un farsante, un intelectual contemporáneo o un divo de marquesina. Reconoce como su gran inspirador y mentor a Ingmar Bergman. *Shadows and Fog*, filmada en blanco y negro, es una de las películas donde más se nota la influencia estilística y estética del sueco.

En una innombrada ciudad envuelta en brumas, Kleinman (Woody Allen) es despertado bruscamente en la noche por una “patrulla vecinal”. Hay un asesino serial que anda suelto y hay que salir a capturarlo. Kleinman quiere excusarse pero el requerimiento es imperioso, no deja lugar a explicaciones. Nadie le dice qué hacer, no sabe qué papel debe jugar, vaga a la deriva por la ciudad, entre la niebla y la oscuridad. La persecución del asesino está comandada por esa “milicia de vecinos”, puede decirse, por parapoliciales, que muy pronto se divide en distintas facciones, persiguen “el mal” y desconfían de “los indeseables”. Por supuesto, en la confusión Kleinman termina siendo acusado de ser el asesino y debe huir y esconderse. Más Kafka, imposible. Recala en un burdel donde conoce a Irmy (Mia Farrow), trapezista del circo que acaba de abandonar a su marido. En ese vagar por la niebla se suceden las situaciones, la mesa de autopsias de un médico que pretende modificar la conducta del asesino, la comisaría, el burdel, el circo y el encuentro con el mago que admira desde siempre van llevando la trama hacia un final inesperado. Allen no se fijó en gastos para esta producción, además de Mia Farrow, contó con la participación de Jodie Foster, Kathy Bates, John Malkovich, John Cusack y Madonna. La escenografía, la fotografía y la luz remiten a una atmósfera de los 30, en un claro homenaje al expresionismo alemán. La música de *La ópera de los tres centavos*, Kurt Weill y la lóbreguez del ambiente acentúan este carácter.

Alguna crítica ha hecho hincapié en un guiño que el film hace a la película de Fritz Lang, *M* (mal llamada en castellano *El vampiro de Dusseldorf*, 1931), protagonizada por Peter Lorre (el recordado Ugarte, de *Casablanca*). Tal vez la referencia se debe a que en la película de Fritz Lang también encontremos un asesino serial y crímenes sin explicación, pero la película de Woody Allen remite estética y temáticamente en forma directa a uno de los films más importantes de Ingmar Bergman, *Ormens ägg* (*El huevo de la serpiente*, 1977), ambientado en el Berlín de 1923, en momentos en que Hitler intentaba su fracasado golpe de estado en Munich. La ambientación, la elección del blanco y negro para ambas producciones, el manejo de la luz y el ambiente lúgubre, y la música de jazz muestran la similitud en la estética de ambas obras. Al abordar la temática, no quedan dudas: los extraños asesinatos en serie, el personaje principal encarnado por un hombre judío, la acusación de ser el asesino que pesa sobre él, la comisaría, la sala de autopsias, el médico que pretende modificar el carácter de los seres humanos mediante terribles experimentos, el burdel, la presencia del mago y la referencia al circo no hacen más que potenciar la referencia. Alguien dice en el burdel de *Sombras...*: “¿dónde empieza la locura y termina el mal?”. “Nada funciona bien, a excepción del miedo...”, se dice en la película de Bergman.

En *Ormens ägg* Ingmar Bergman analiza cómo se puede pensar el desarrollo posterior del nazismo en una sociedad corrompida por la reciente guerra perdida, la debacle económica y la pérdida de la esperanza en un mundo mejor. Es como el huevo de una serpiente: a través de la cáscara se puede ver cómo se va gestando el reptil. En *Shadows and Fog*, Allen, a través del humor, mas no de la comicidad, fija la mirada en una situación: la presencia de un asesino suelto, y en las condiciones de una sociedad en la cual con poca cosa se puede ir hacia un mundo totalitario y cruel.

¿Qué inspira terror en las películas de Bergman y Allen? ¿Es el clima, la música, el misterio o tal vez el futuro?

¿Hacia dónde marcha el mundo?



NÚMERO 35/ AÑO 13 / DICIEMBRE 20
FUNDADA EN AGOSTO DE 2007

DIRIGE
MARIANO CASTAÑO
EDITA
FABIO VALLARELLI

ESCRIBEN EN ESTE NÚMERO
CASTAÑO / VALLARELLI / ACEVEDO / FONTE
ELESGARAY / REAL / LEMA HUERGO /
MINEVITZ / MUJICA /
DUARTE/ SALGADO / OSORIO / VAZQUEZ

DISEÑA
JETHROBROWN

CORRIGE
MIRIAM CORONEL

CONSEJO FUNDADOR
NÉSTOR FONTE / HERNÁN CASTAÑO /
ROBERTO GIUFFRÉ



DESDE EL OTRO LADO
MARCELO GIL

R24C

R24C

WWW.REVISTA24CUADROS.COM



/REVISTA24CUADROSWEB/



@REVISTA24CUADROS



@REVIS24CUADROS



REVISTA 24 CUADROS PODCAST
EL CUARTO CERRADO

24
Cuadros
PODCAST



EL CUARTO
CERRADO
PODCAST