



La EXPLOSIÓN HORROR

Isaac León Frías

La afición por el cine de terror es única. Sus amantes son arrastrados sin piedad por las diferentes tendencias y subgéneros que en él conviven, hipnotizados por maneras de asustar que se han ido transformando según el contexto en el cual fueron inscritas. Hoy en día el terror se recrea en todos los rincones e idiomas. Revisemos los factores responsables de su acelerada expansión.

Criatura de la noche. ◀

N del
R



► *Criatura de la noche.*



El horror no solo llega en inglés o en italiano, como ocurría antes, sino en diversas lenguas, con lo cual estamos ante una suerte de “babelización” del género...



Imprint. ◀



► *Saw.*

Ya nos hemos olvidado de que los relatos de terror hasta los años sesenta eran cosa de pequeñas compañías, como la norteamericana American International o, al otro lado del Atlántico, la Hammer Films y, excepcionalmente, de productoras como la Warner, la Columbia o la Fox, que no les dispensaban grandes presupuestos. Eso no significa que no se creara una variada mitología, que se entronizaran las personificaciones del horror en varios actores carismáticos (el carisma del horror, digamos) y que se irrigaran diversas tendencias y variantes que se fueron, además, actualizando, renovando o reciclando con el correr de los años. Pero nunca hubo un gran presupuesto y las producciones pertenecían a la clase B o, excepcionalmente, se empinaban un tanto por encima de las cifras de los *low budgets*. Roger Corman, por ejemplo, solía trabajar en condiciones muy modestas y solo sus últimos títulos de horror contaron con algo más de recursos económicos.

Los años setenta ven la elevación considerable de presupuestos (*El exorcista* y *La profecía* como títulos paradigmáticos), pero también la insurgencia de pequeñas producciones que, a la manera de *La noche de los muertos vivientes* (1968) o *Una matanza sin igual* (1974) son prohijadas por las nuevas condiciones de la industria hollywoodense (diversidad y autonomía de pequeñas compañías dentro de las compañías matrices, ahora dedicadas básicamente a la distribución) y apuntan a ese segmento joven al que desde esa década y de modo prominente se dirigen los afares de una estructura empresarial en etapa de cambio. Más acá de consideraciones expresivas, el género se amplía y se diversifica como nunca antes. La producción aumenta de manera considerable, a la par de su exhibición en la pequeña pantalla casera.

Lo que ha ocurrido luego en estos últimos años de proliferación de pantallas es una verdadera explosión, que se extiende cada vez más. Hasta la década del setenta el cine de terror provenía casi en exclusividad de Norteamérica e Inglaterra y, en menor medida, Italia, tras el *boom* del género en la península durante los años sesenta. Ahora el perímetro geográfico se ha incrementado enormemente. Además de otros países de habla inglesa, Francia y España han tomado su lugar en la producción regular de filmes del género, desplazando

incluso a Italia (aunque Dario Argento y otros no han bajado la guardia). Pero la avanzada mayor proviene del Oriente; Japón, Taiwán, Hong Kong, Tailandia, Corea del Sur, en menor medida, la China continental y otros países de la región han aportado nuevas fisonomías y modos de encarar la crueldad y de generar el miedo. Con lo cual se ha creado un panorama inédito. El horror no solo llega en inglés o en italiano, como ocurría antes, sino en diversas lenguas, con lo cual estamos ante una suerte de “babelización” del género, ligado más que nunca a tradiciones y raíces locales, a modalidades idiosincrásicas antes poco exploradas, sin que ello signifique que no haya correas de transmisión y vasos comunicantes entre lo que se hace en un lugar y en otro. Los *remakes* americanos de cintas orientales son una de las señales de esos puntos de encuentro, pero hay otras, algunas más indirectas y veladas.

En *Míralos morir* (*Targets*, 1969), de Peter Bogdanovich, el escenario del *drive-in*, del cine al aire libre, de pantalla enorme y espectadores jóvenes en sus propios vehículos, evocaba uno de los modos en que se consumía el cine de terror, especialmente en los años cincuenta, que fueron de esplendor de esa modalidad de espectáculo que también contó en Lima con un espacio (que no sala) propio. Esas minorías adictas al género que Bogdanovich muestra en el homenaje final a Boris Karloff que es *Míralos morir*, se han multiplicado en las últimas décadas, por lo que no hay en la actualidad un género de culto tan extendido entre las audiencias jóvenes que el terror, en particular, y el bizarro fantástico, de modo más general. Entiéndase bien: digo género de culto, que no es necesariamente el más visto, pues los relatos de acción, y desde luego los *blockbusters*, pueden tener, y de hecho tienen, un alcance mayor, pero no generan el fenómeno de adhesión que el terror inspira, con la excepción de las sagas de *Star Wars*, *El Señor de los Anillos* y otras, que forman en todo caso territorios reducidos y no esa constelación filmica tan diversificada que proporciona el terror.

Cuando la televisión fue aumentando de manera considerable su rol de exhibidor en pantalla electrónica del material filmico y poco a poco individualizando la visión de películas (y todo tipo de programas), se consideró que había dos géneros resistentes a esa

“reducción individual”: la comedia y el terror. La comedia porque estimula la risa y la experiencia de la risa suele ser compartida. El terror porque apela al miedo y la recepción en compañía de ese estímulo “protege” en parte a quien lo experimenta. Sin embargo, eso que por un tiempo parecía tener un cierto grado de validez, ha dejado de tenerlo en la medida en que la práctica de la recepción individual se ha ido ensanchando al ritmo en que las pantallas se han incrementado. Y no es que no se comparta la vivencia del miedo, como se puede ver por ejemplo en una de las escenas de *Scream, la máscara de la muerte* (1996), o en esas encerronas de madrugada en salas de cine con tres o cuatro cintas proyectadas al hilo, por no mencionar la presencia constante de relatos del género en las salas comerciales (casi no hay semana que no encontremos un estreno del género en Lima, convertida hoy en una plaza importante a nivel regional en el consumo de esos filmes).

Lo que ocurre es que el DVD y la bajada de películas en la internet han creado un nuevo modo, en muchos casos realmente bulímico, de “apropiación” de un material que antes o también ahora, si es que uno se limita a verlo en salas de cine, no puede ser consumido con la misma intensidad. Así, se configura un perfil del aficionado coleccionista o filatelista, digamos, más “especializado” que nunca. Esta afición, o adicción, por el género que nos ocupa casi no tiene precedentes en otros o, al menos, no los tiene con la fuerza de convocatoria que el terror proporciona. Incluso, dato muy revelador de lo que decimos, para la elaboración de este mismo número se ha contado con un volumen de voluntarios mayor que los que atraen otros temas que son materia de nuestras entregas monográficas. Cierto, las vías de acceso de ahora eran no hace mucho impensables y el flujo de información que circula por internet facilita el manejo de datos antes insuficientes o poco accesibles.

Además de las variantes genéricas y de las novedades relativas que cada cierto tiempo aparecen (la película sueca *Criatura de la noche*, de Thomas Alfredson, por ejemplo), se ha configurado un repertorio de autores dentro del género, también sin precedentes. Antes, los nombres identificados con el terror eran más bien escasos e, incluso, en la obra de algunos de ellos (son

los casos de James Whale, Tod Browning, William Castle, el mismo Roger Corman, el italiano Riccardo Fredda), la filmografía dedicada al género es minoritaria con relación al íntegro de su producción. Aunque es verdad que a fines de los cincuenta y en el curso de los sesenta se van perfilando algunas carreras más ligadas a la constelación del horror (los británicos Terence Fisher y Freddie Francis, los italianos Mario Bava, Lucio Fulci y Dario Argento, entre otros) va a ser a partir de los setenta que se desmarca una generación de realizadores que, desde sus inicios, lo que no ocurrió con varios de los citados, se asocian a la producción de cintas del género.

Los nombres son ampliamente conocidos: George A. Romero, John Carpenter, Tobe Hooper, Wes Craven, Sam Raimi forman “la plana mayor” de esa avanzada en la que se han ido desplegando una variedad de cineastas, ya no solo norteamericanos, sino los que proceden de otras tierras como el francés Alexandre Aja o los españoles Jaume Collet-Serra o Jaume Balagueró. Otros nombres provienen del Oriente, como el japonés Takashi Miike, de abundante filmografía, no dedicada solamente al terror, o los hongkoneses Oxide y Danny Pang.

Las últimas décadas han visto, por otra parte, la difusión de libros (la editorial Valdemar en España, por ejemplo), revistas y fanzines dedicados al género, así como el incremento de los festivales de cine fantástico, las salas dedicadas a esas cintas, exposiciones, instalaciones y otras variedades de culto.

Sin pretender formular explicaciones sobre las fuentes antropológicas de la necesidad de la experiencia del miedo, sobre lo cual se ha escrito bastante, sí es pertinente mencionar que esa experiencia se asocia en el cine de las últimas décadas, como nunca antes, porque no hubiera sido posible, a la exposición o, mejor, sobreexposición de la violencia sobre el cuerpo ejercida de la manera más brutal e inmisericorde y sobre las laceraciones y mutilaciones del organismo. La llamada estética de la “nueva carne”, que tiene en el canadiense David Cronenberg uno de sus mayores profetas y visionarios, es la versión más decantada de esa propensión a la que el género se ha inclinado de manera prioritaria a partir de los años setenta. Véase la serie *Saw*, abocada a la liturgia de

la tortura física, casi como el único activo propuesto, a diferencia, claro está, del tratamiento que impone en sus filmes un estilista como Cronenberg. Esta propensión atraviesa una buena parte de las variantes del género (vampiros, hombres lobo, zombies y muertos vivientes, mutantes, *psico-killers*, *mad scientists*, etcétera) y configura un panorama múltiple, una suerte de caleidoscopio sobre las figuraciones de la destrucción orgánica.

No se hubiera aceptado el espectáculo de la muerte en la larga secuencia inicial de *Rescatando al soldado Ryan* (1998) (cuerpos seccionados, un soldado recogiendo su brazo como si fuera su arma, un herido con las tripas fuera, etcétera), de no mediar veinte años de *gore* y una nueva sensibilidad dispuesta a tolerar lo que no se hubiese tolerado en el momento del estreno de *La patrulla infernal* (1957) y en los años siguientes. Tampoco sería concebible *La pasión de Cristo* (2004) de Mel Gibson en los años sesenta o antes, y menos para la mismísima Iglesia católica de esa época. Una representación del vía crucis con tal lujo de detalles escabrosos y crueles era poco menos que una celebración no tanto sacrificial sino punitiva y morbosa del castigo recibido por el personaje de Jesucristo. Una especie de antirrepresentación de *La más grande historia jamás contada* (1965), de George Stevens o de *Jesús de Nazareth* (1977) de Franco Zeffirelli que antes hubiera resultado sádica, atroz e intolerable para la Iglesia y, que, sin embargo, no solo es admisible, sino objeto de elogios del Vaticano en el momento del estreno del filme de Mel Gibson.

Es decir, la apertura desplegada por el género terrorífico en la violencia sobre el cuerpo se ha prolongado en otros. Ciertamente, los géneros de acción física, algunos de los cuales también han ido poniendo lo suyo en esa ruptura de los diques de contención que hasta los años sesenta impidieron cualquier despliegue que pudiera ser considerado ofensivo para el estándar de tolerancia social. No olvidar que títulos como *Bonnie y Clyde* (1967) o *La pandilla salvaje* (1969) constituyen verdaderos hitos a fines de los sesenta en la magnificación de la muerte violenta como objeto de fruición estética. Pero también esa prolongación abarca relatos como *La pasión de Cristo* que poco o nada tienen en común con esos géneros, y muchos otros, incluidos los

que se internan en los predios del cine de autor.

En las operaciones de degradación corporal, el miedo se une de modo casi inseparable a la sensación repulsiva, al asco, otra dimensión que antes estuvo prácticamente ausente. Y en esa línea de terror ascoso y repugnante, cultivada en la producción hollywoodense, y de la que los italianos fueron precursores, los orientales han venido a traspasar, si se puede decir así, los límites habituales (flexibles, porosos) de la producción del género. El japonés Takashi Miike en *Audición* (2000) y en *Imprint* (2006), dos de sus títulos de horror, parece demostrar por qué se atribuyen a los orientales los mayores refinamientos en la provocación del dolor corporal. Otro tanto podemos decir del coreano Sono Sion, el autor de *Suicide Club* (2001), *Strange Circus* (2005) y *Love Exposure* (2008), pródigo en efusiones sanguíneas y atrocidades varias.

Pero el terror se inviste, también, del ropaje del humor, de la ironía, de la autoparodia. De esa manera parece no tomarse demasiado en serio, relativizando su carácter aparentemente grave y luctuoso, como en las primeras películas de Sam Raimi o en el celebrado *Re-animator* (1985), de Stuart Gordon, un director que no ha reeditado luego un logro como el de su ópera prima. En la trilogía de *Scream*, *la máscara de la muerte* (se anunció el estreno de la cuarta parte, lo que la convierte en tetralogía), Wes Craven invoca diversas fuentes previas y las incorpora en sus ficciones (situaciones, alusiones en los diálogos, recursos de puesta en escena), con un matiz humorístico bastante moderado, como para no afectar el nivel de verosimilitud de la amenaza que se cierne y no reducir la cuota de horror que el o los asesinos de las máscaras de Halloween dispensan.

La tendencia homogeneizadora de los géneros ha encontrado siempre en el terror al menos domesticable de todos y eso se ha acentuado en los últimos tiempos. Más allá de la inevitable repetición de fórmulas, el abanico de posibilidades ha puesto en evidencia, más que nunca, la dimensión, digamos, insubordinada, de las fantasías de horror. No es que todas las propuestas tengan un carácter revulsivo o perturbador, pero está muy presente esa nota transgresora e incómoda, una suerte de insolencia estética que sigue

motivando el rechazo de muchos espectadores bienpensantes para los que el horror filmico es un producto degradado, un anti-valor artístico. Por eso la cruzada a favor de este cine, especialmente en sus expresiones más provocadoras tipo *Mal gusto* (1987) o *Braindead* (1992), de Peter Jackson, se convierte casi en una manifestación de rebeldía, de contestación, de afirmación de la legitimidad del “mal gusto”. Eso no lo hace

necesariamente subversivo, como postulaba el crítico británico Robin Wood a propósito de cierto cine de horror de los años setenta, pero sí lo vuelve un cine a contracorriente en el que hay algo de espurio, de contaminado, de ilegítimo. La apuesta por esos costados espurios del horror es, tal vez, lo más valioso que nos han entregado los artífices más creativos del género en estos tiempos de auge de la producción terrorífica. ◻

Los remakes de los clásicos

Mónica Delgado

Los *remakes* parecen películas innecesarias, sobre todo si recuerdo una cinta como *Psicosis* de Gus Van Sant, un ejercicio de homenaje que no le aporta nada a la original obra de Hitchcock. Me pregunto qué tanto vale la pena rodar nuevamente películas donde el terror radica en descubrir quién es el asesino, por qué mata y en qué reside la raíz de su mal, como en el caso de la ejemplar *Viernes 13* de Sean S. Cunningham. Sin embargo, en años recientes, se han estrenado revisiones de filmes de interés, provenientes de Hollywood, que ofrecen un nuevo aliento a los clásicos del *slasher*, del *splatter* o del *gore* (y aquí no menciono los *remakes* sobre zombis o de películas japonesas).

Halloween, el origen (2007) y *Halloween II* (2009) de Rob Zombie recuperaron el espíritu de la obra de John Carpenter, y mostraron “el detrás de cámaras” en la vida de Michael Myers desde un ángulo menos concesivo, apostando por el lado más “friki” de la infancia del asesino serial de máscara amorfa. Si Carpenter es devoto de los sintetizadores para ayudar a conseguir la atmósfera de una noche de brujas, Zombie apuesta por las guitarras densas o la música de Nazareth, que configuran un mundo de sentimientos rudos, de familias en debacle moral y ajustes de cuentas sin sentido. Zombie es un director que maneja muy bien los códigos del cine de terror, pero no le interesa tanto como retratar personajes *outsiders*, viscerales, dementes, que en muchos casos logran la hilaridad y el desparpajo.

Jason Voorhees tampoco se queda atrás, aunque la versión de *Viernes 13* (2009) de Marcus Nispel mantiene la idea de los chiquillos ansiosos por disfrutar la vida, el trago y el sexo, y que se ven atacados por el celo moral de un asesino con máscara de hockey. Por otro lado, un tropiezo desleal con la película de Wes Craven fue la cinta de Samuel Bayer, *Pesadilla en la calle Elm*

(2010), que resulta un bodrio insufrible, que arruina por completo la presencia de Robert Englund y sus afiladas garras en el imaginario popular.

La matanza de Texas (2003), bajo la batuta efectiva de Marcus Nispel, funciona para dar a conocer a las nuevas generaciones a *Leatherface* y compañía, pero sin intenciones de “renovar la película icono”. La versión original de Tobe Hooper, que se tituló en el mercado de habla hispana como *Matanza sin igual*, resulta insuperable: una *combi* con personajes disforzados y banales que se adentran en la Texas rural, para encontrarse con caníbales que rebasan planos en picado, que los deforman; para así terminar en una cena nauseabunda en medio de gritos imparables. Más bien en esta perspectiva de lo grotesco, nuevamente Rob Zombie es el que captura el alma descabellada de los Estados Unidos profundos en *La casa de los 1000 cuerpos*, que no es precisamente un *remake* pero que recupera de manera espléndida las taras humanas que son delicia en la cinta de Hooper.

El francés Alexandre Aja ha devenido en un director importante para los *remakes* en Estados Unidos, con *El despertar del diablo* (2006), su versión de *Las colinas tienen ojos* (1977), el clásico de Wes Craven. Aja mantiene buen ritmo y tensión, y aprovecha con creces el desierto y sus diversas atmósferas para adentrarnos en esas minas de terror. De igual forma, los cineastas jóvenes apuestan por seguir sacando nuevas versiones de sus clásicos favoritos, y como en el caso de Nispel, resultan efectivas pero no llegan a superar a sus predecesoras.

Los remakes parecen películas innecesarias, sobre todo si recuerdo una cinta como *Psicosis* de Gus Van Sant, un ejercicio de homenaje que no le aporta nada a la original obra de Hitchcock.