

Nos hicieron sentir que las pesadillas se vuelven realidad, que el temor puede transmitirse de la forma más bella posible y que las situaciones más horribles a veces esconden historias tristes. Aquí un tributo a algunos de los cineastas contemporáneos que han consagrado sus trayectorias al género.

GEORGE A. ROMERO

Refiriéndose a la excepcional capacidad de análisis e imaginación que puede llegar a desarrollar un autor para descomponer y recomponer las nociones del tiempo histórico, William Rowe sostiene que una época la componen las personas que la viven. Gentes que son capaces de traducir, con honestidad, calidad y contundencia, hechos brutos en hechos institucionales (imágenes socialmente legitimadas), desde la periferia; una interpretación no oficial de los acontecimientos.

En los previos al rodaje de *La tierra de los muertos* George Andrew Romero (Nueva York, 1939) y Dennis Hopper conversaban sobre las cercanías en el tiempo entre *La noche de los muertos vivientes* y *Buscando mi destino*. Por su estilo y contenido, dos obras señeras en la filmografía norteamericana de fines de los sesenta: expresiones de puntos de vista moralmente anárquicos sobre el sistema, culturalmente inconformes y escépticos sobre el futuro.

Romero ha dicho que no le interesan tanto los zombis antropófagos como las personas (la sociedad norteamericana) en estado de crisis, de pánico. En *La noche de los muertos vivientes* (1968), la historia se desarrolla en los campos de Pittsburg, en Pensilvania; los personajes huyen del acecho de

cadáveres ambulantes y se refugian en una casa abandonada desde donde resistirán el ataque, mientras redescubren que el hombre (vivo), puede ser el lobo del hombre. La radio y la televisión anuncian la histeria desatada en el país y los científicos identifican en la radiación nuclear la causa de los súbitos y letales estragos.

La noche de los muertos vivientes puede leerse como una parábola moral sobre la autodepredación humana en una sociedad discriminadora, reaccionaria (las legiones que salen a la caza y asesinan supervivientes), y también atormentada (la nula capacidad del grupo humano por organizarse, presa de fobias y egoísmos). Romero reinterpreta un momento de la historia de su país signado por la carrera armamentista, la desaprobación a la guerra en Vietnam y el desprestigio del liderazgo político. La crisis emocional ciega cualquier posibilidad de entender qué está sucediendo, por qué y cómo empezar a salir.

La entraña marginal del rodaje está impresa en los detalles de producción: grabada en 16 mm (post 35 mm para su estreno en salas), en blanco y negro, con actores no profesionales y un presupuesto apenas superior a los cien mil dólares. Los encuadres desenfocados, la iluminación que destaca con gravedad los claroscuros, que enfatizan el encierro físico y moral, y las actuaciones crispadas, como la condicionante

10



◀ Freddy Krueger,
personaje creado por
Wes Craven.

maestros del **HORROR**



► George A. Romero.

música de vientos y metales, propicia para el clima de terror, componen una alegoría del caos y de la muerte. Romero expresa sin sofisticación y con virulencia una visión desencantada de su tiempo.

La noche de los muertos vivientes fue acogida con interés por el público y la crítica, su emergencia marcó un punto de partida en la carrera del director, de cuyo signo no se desprenderá. En las próximas dos décadas *El amanecer de los muertos* y *El día de los muertos* serán las dos secuelas del original. En ambas los sujetos estarán nuevamente confinados en espacios cerrados, acechados por los entes carnívoros. Se distinguen progresos: la acción se desplazará a la urbe, los protagonistas presumirán un cierto control de la crisis y será notoria la evolución cognoscitiva en alguno de los zombis; por otro lado, los presupuestos de producción se multiplicarán y con ellos el despliegue técnico y el technicolor darán paso a una antología de desmembramientos, mutilaciones, cuerpos tumefactos y sanguaza.

En *El amanecer de los muertos* (1978), un centro comercial desolado será el lugar de la acción y el último refugio para dos policías desertores, un piloto de helicóptero y su novia embarazada. Como en *La noche de los muertos vivientes*, los entes provienen de la periferia (los inmigran-

tes latinos y los afrodescendientes del edificio liberado); ellos están más cerca de la muerte (social) y habrán de extender la peste. La vida cómoda y liberada dentro del *mall*, aislada de la desolación exterior, funciona como una metáfora sobre una sociedad de espaldas a lo importante y atenta a lo accesorio.

Ajena a la austeridad material y a la compleja originalidad expresiva del filme del 68, el interés por *El amanecer de los muertos* no decae. Romero tiene oficio y no requiere de estrellas de cartel para que la historia funcione, importa el desarrollo de la acción y que el metraje asegure la mayor exhibición de antropofagia visceral, ósea y muscular, carne trémula y laceraciones.

En *El día de los muertos* (1985), la acción tiene lugar algún tiempo después de los sucesos de origen. En la ciudad de Florida los cocodrilos se desplazan confundidos entre los cadáveres que buscan carne humana. El último refugio es una base militar subterránea donde se experimenta con zombis en cautiverio; se pretende una salida racional a la crisis, pero los militares pueden llegar a ser aun más letales que los muertos. Estamos ante la saga más débil del terceto, que confirma el agotamiento de la idea original, sin dejar de ser el vehículo para las cada vez más chirriantes muestras de cine *gore*.

Nuevas versiones tras la idea original fueron *La tierra de los muertos* (2005), *El diario de los muertos* (2007), y *Survival of the dead* (2009). La realización de *La tierra de los muertos* le supone a Romero dirigir para la Universal con un presupuesto que supera los quince millones, incluye efectos digitales, un antropófago líder y un reparto que incluye a Dennis Hopper y John Leguizamo; algo inédito en su carrera que se parece más a un reconocimiento del sistema por su influencia conceptual, mientras la industria se da abasto para reciclar por enésima vez una historia de terror y a sus zombis.

Martin (1977), *Creepshow* (1982) y *Monkey shines* (1988), integran también la filmografía de Romero (guión del director en dos de ellos) y desarrollan el suspenso o el terror, lejos del universo de sus cadáveres antropófagos, aunque retratan también a gentes sumidas en la anarquía moral. Dirigidas con solvencia técnica y al menos una de ellas con *casting* estelar, las cintas hurgan a partir de la excepcional condición de sus protagonistas: un atleta parapléjico trastornado emocionalmente por los designios de su micoguía, un vampiro juvenil con conflicto de identidad y cinco historias breves sobre igual número de personajes que enfrentarán situaciones al límite de la cornisa.

Romero sostuvo en una entrevista a propósito del estreno de *El diario de los muertos*, que la mayor acumulación de mentiras suele producir una verdad (en ese filme un grupo de jóvenes cineastas registra el caos, mientras rueda una película de terror e intenta eludir las embestidas mortales). Su inventiva ha dejado sentada en el tiempo la imagen del 'otro' como la de un extraño agresivo (alguien ajeno); un depredador. Más allá del desgaste al que ha sometido Romero a su pertinente recreación sobre una época, en realidad su legado es una imagen aun más compleja: ese 'otro' es en verdad el reflejo de uno mismo, de un yo escindido, incapaz de procesar conscientemente lo siniestro; es decir, a aquel que se ubica al otro extremo, en la posición diestra. Aunque él lo niega.

Sánchez Padilla

DARIO ARGENTO

Dario Argento es italiano al igual que su padre Salvatore Argento: productor de cine en una época en la que esa industria experimentaba un fantástico crecimiento en dicho país. Era de esperar que desde pequeño Dario estuviera interesado en ese mundo y en contar historias a través de una cámara. Lo que no creo que fuera tan obvio eran las historias que más adelante se dedicaría a contar.

A los 17 años Argento ya escribía en una revista de cine *L'Araldo dello Spettacolo* y luego en el *Paese Sera*, un periódico de su ciudad. Pasaron once años para que un, por entonces, bien encumbrado Sergio Leone le pidiera, junto a su amigo de iniciación Bernardo Bertolucci, que crearan un guion para su próxima película. Los noveles guionistas se avocaron a la tarea y en medio año tuvieron preparado el guion de *Érase una vez en el Oeste* (1968).

En 1969 tiene la oportunidad de filmar su primera película: *El pájaro de las plumas de cristal*. Influenciado (y cómo no) por el cine de Mario Bava y las películas de Hitchcock, Argento crea un *giallo* (para simplificar digamos que es la versión italiana del género policial con psicópatas asesinos) taquillero que llamó la atención de la crítica dentro y fuera de su país. Los dos títulos siguientes: *El gato de las nueve colas* (1971) y *Cuatro moscas sobre terciopelo gris* (1971) seguirían esta línea y se convertirían en lo que algunos críticos especializados y fanzines llaman su trilogía de los animales.

En 1975 filma el que sería (en mi opinión) su *giallo* más atractivo: *Rojo profundo*. Los personajes ganan fuerza, los motivos se hacen más depravados y fetichistas, la cámara vuela y gira incesantemente en hermosos planos secuencia que no tienen una justificación aparente, los decorados son recargados y el color rojo protagoniza hasta saturar la mirada. *Rojo profundo* es la película del antes y el después de Argento, marca su inconfundible estilo y goza de todas las exquisiteces que los fanáticos del horror podrían esperar. No por nada se alzó ese año con el premio en Sitges.

Argento es un director de culto, amo del horror y del cine de género italiano. Visionario e inspirador, su carrera, con sus altibajos, demuestra su vocación y su valentía para la experimentación, la prueba y el error.

A continuación vendría su obra cumbre, la magnífica *Suspiria* (1977). Primera parte de la trilogía de las *Tres madres* (una historia de tres brujas diseminadas en tres puntos

del planeta que se dedican a dominar el mundo a través de su maldad). *Suspiria* es, a mi entender, un cuento de hadas... más bien, una pesadilla de hadas donde toda la capacidad del director para torturar y asesinar jovencitas se pone en práctica. Un ejercicio estilístico de cámara, fotografía y luces colocan el filme dentro de uno de los más importantes de la cinematografía de género.

Su siguiente largo, *Inferno* (1980), hace las veces de secuela de *Suspiria* y segunda parte de la trilogía de las *Tres madres*. Otra vez Argento hace y deshace con sus víctimas y sus decorados. Cosas impresionantes ocurren, hechos irreales se suceden unos tras otros en un desfile de emoción y buen gusto.

Sus obras posteriores han cargado con la vicisitud. Películas buenas, no tan buenas y malas han seguido el legado. Para destacar, *Opera* (1987) y *Phenomena* (1985) y para descartar, *El fantasma de la ópera* (1998) y *Giallo* (2009). En resumidas cuentas, Argento es un director de culto, amo del horror y del cine de género italiano. Visionario e inspirador. Su carrera, con sus altibajos, demuestra su vocación y su valentía para la experimentación, la prueba y el error. Solo me queda decirle: muchas gracias.

Armesto



► Dario Argento.



► Wes Craven.

WES CRAVEN

Wes Craven transita entre la realidad y el sueño. Entre la conciencia y la ficción. Entre el terror puro y duro y los guiños cinéfilos y autorreferenciales. Craven es un cineasta cuya carrera ha explorado varios caminos, varios tipos de terror.

Por ejemplo, el estilo franco y realista de *La última casa en la izquierda* (2009), su primera película, tiene mucho que ver con ese aire renovador de Hollywood de los años setenta. Dos muchachas son torturadas y violadas por un grupo de sádicos, quienes después son asesinados por los padres de

una de las chicas. Durante toda la película, Craven se dedica a mostrar las humillaciones que sufren los personajes de la forma más realista y cruda posible, lo que no impide que cierto humor, nacido de la misma exageración de las situaciones, se haga presente.

Pero Craven también es un renovador. Por ejemplo, *Pesadilla en la calle Elm* (1984) renovó el género del *slasher film* añadiendo un lado sobrenatural que manejaba un ritmo trepidante, sin darle ningún respiro al espectador ante cada ataque del terrible Freddy Krueger en los sueños de los

adolescentes. Y cuando parecía que el personaje se había agotado después de muchísimas secuelas, tuvo que volver el director para repensar la franquicia desde dentro con *La nueva pesadilla de Wes Craven* (1994), haciendo una metapelicula en la que el villano Krueger entra al mundo real, donde Los Angeles es azotada a cada rato por una serie de temblores, lo que va generando una angustia creciente. Las pesadillas están en el mundo real.

Quizá *La nueva pesadilla de Wes Craven* fue la base de *Scream, la máscara de la muerte* (1996), la película que revivió el cine de terror. La cinta era autoconciencia pura, reflexionando sobre las reglas del *slasher* mientras las aplicaba en un grupo de adolescentes que iban siendo asesinados uno por uno. El resultado es un filme inteligente, que genera momentos de terror a partir de situaciones que uno siempre ve en el género y que sabe que son ficticias, pero que el director las aterriza y las hace reales.

Porque eso es lo que importa en el cine de Craven: trasladar la ficción a la realidad, hacer que nuestros propios miedos y temores que se han plasmado en los sueños y en las películas aterricen en una situación particular. Craven nos hace sentir que las situaciones que nos aterran y nos hacen decir “tranquilo, es solo una película [...]” se convierten, de pronto, en posibilidades reales.

Rodrigo Bedoya



► Tobe Hooper.

TOBE HOOPER

Resulta un poco difícil no hacer apología de la filmografía de alguien como Tobe Hooper siendo fan del *slasher* y del cine de terror. Un director con nervio que dirigió un filme tan simple, en su manera de mostrar un mundo bizarro, insano y esperpéntico, a través de asegurados planos en picado, obstinados en mostrar la estulticia de un pueblo sureño de caníbales *freaks*. Alguien como Tobe Hooper imaginó un entorno de tipos deformes de vicios poco naturales, de pantallas de televisor sin señal que albergan a mismísimos seres del infierno o de mujeres inútiles para el escape. Tobe Hooper es un nombre capital, quizás por ser el mentor de uno de los filmes que ha permitido decenas de imitaciones y variaciones: *Matanza sin igual* (1974).

Tobe Hooper, a diferencia de otros cineastas de su generación como John Carpenter o Wes Craven, por ejemplo, no tiene un marcado estilo de filmar. No existe la marca Tobe Hooper detectable en sus puestas en escena. Pero sí tiene un espíritu peculiar que recoge temas de impacto para sus espectadores: un *serial killer* inspirado en el mítico Ed Gein, médiums que hacen contacto con el más allá, caníbales con pésimo sentido del humor, parques de diversiones atemorizantes, y, sobre todo como lo exige el género, heroínas frustradas que son presas fáciles. Pero también hay algo inevitable, personajes aburridos de sí mismos, banales, estereotipados, que funcionan como carne de cañón para las crueldades en un Estados Unidos pueblerino o de suburbio.

El cine de terror definitivamente encontró el lado sublime con aquel plano final de *Matanza sin igual* (1974), aquel donde vemos a Leatherface en una suerte de danza de insatisfacción, tras perder a su víctima en medio de la carretera, mientras el amanecer ilumina su máscara y lo hace brillar. Escena surreal y atípica en el género. Tampoco hay nada como aquella secuencia inicial de *La casa de los horrores* (*The funhouse*, 1981), donde vemos a la actriz duchándose emulando ser Janet Leigh en *Psicosis* (1960), pero atacada por un amago de Michael Myers, su hermano menor, quien la acuchilla con un objeto de plástico. La diferencia entre Hooper y Hitchcock son unos enormes senos que no se cubren con una toalla. Y *Poltergeist* (1982) es un punto aparte en cuanto a los filmes sobre actividades paranormales, que logró éxito de taquilla gracias a la producción de Steven Spielberg.

Luego de estos picos de su regular filmografía y de encargos para la televisión, Hooper se ha definido como un maestro del *slasher* a raíz de su segunda cinta (*Matanza sin igual*, filme que inspiró por lo menos una obra maestra como *La casa de los mil cuerpitos* de Rob Zombie) y por hacer patente la serie de gritos más interminables de la historia del cine: de la muchacha rubia atacada por una escoba, amarrada en un comedor que poco abre el apetito y que huye de la sierra eléctrica de Leatherface.

Delgado

► John Carpenter.



JOHN CARPENTER

El acercamiento lógico al maestro John Carpenter sería con su película más conocida: *Halloween* (1978). Esta película definió un subgénero del terror llamado *slasher movie* o de asesinos en serie. El villano Michael Myers, junto con Jason de *Viernes 13* (1980) y Freddy Krueger de *Pesadilla en la calle Elm* (1984), se convirtieron en los íconos del terror allá por los años ochenta y que en la actualidad son reciclados, parodiados y homenajeados para las nuevas generaciones (pero nunca igualados).

Curiosamente, mi primer acercamiento al maestro Carpenter no fue a través de su obra más conocida, sino por medio de una de sus joyas menos populares llamada *Al borde de la locura* (*In the mouth of madness*, 1994). En esa época recuerdo que fui a verla al cine Aviación sin más reseña que “del mismo director de *Halloween*”. Al salir del cine estaba impresionado no solo por la mezcla extraña de felicidad y nerviosismo resultado de la descarga de adrenalina que genera una buena película de terror. También me encontré frente a una obra que reflexionaba sobre los límites de la realidad y la ficción, sobre lo que crees que es la realidad y lo que la realidad es.

La sensación se multiplicó al bajar las oscuras escaleras del cine Aviación que en esa época eran un digno

escenario para otra película de terror. Me preguntaba “¿He salido de ver la película o sigo viéndola?”.

A partir de ese momento me interesó conocer más acerca del “director de *Halloween*”. Encontré a un artesano que domina la narración sólida y clásica, heredero del cine de Howard Hawks, amante de la serie B y del *western*, creador de atmósferas opresivas y terroríficas, y sobre todo un autor que bajo la etiqueta del género fantástico o del terror nos transmite esa idea de subversión, anarquía y rebeldía por la que muchos cineastas y cinéfilos lo consideramos una leyenda viva.

Si bien es cierto que su filmografía es algo irregular, en especial en sus últimas producciones, cabe destacar sobremano *La cosa* (1982), *La niebla* (1980), *Asalto al precinto 13* (1976), *Escape de Nueva York* (1981), *Golpe en la pequeña China* (1986), *Vampiros* (1998) y las ya mencionadas *Halloween* (1978) y *Al borde de la locura* (1994). En estas películas podemos ver que Carpenter creó su leyenda a punta de mezclar antiheroes, *western*, terror, bajos presupuestos, anarquismo, humor corrosivo y música sintetizada (sí, él mismo realizaba el *soundtrack* de la mayoría de sus películas).

Matsuura

(Continúa en la página 73). ►

▶▶ (viene de la página 25)

SAM RAIMI

Su cine de terror parece nacer de las travesuras de un niño demente, que hace juegos de rol disfrazándose con carne en descomposición, o construye monstruos con las ramas de los árboles. *Muerte diabólica* (*Evil dead*, 1981), aquella película de bajo presupuesto sobre jóvenes que se alojan en una cabaña y sufren posesiones demoniacas, está contada con poderosos y trepidantes trávelin, que se suceden con la velocidad de un tren de la casita de horror en un parque de diversiones. En esa ruta, visiones trémulas y nebulosas de desmembramientos espectaculares, de sangre que se escupe a chorros, de cuerpos vejados por tenebrosas fuerzas sobrenaturales, convirtieron a la cinta en un clásico del género.

La secuela, *Muerte diabólica 2* (*Evil dead 2: Dead by dawn*, 1987), acentuó el humor negro, y los ataques de aquellos espíritus invocados por el llamado Necronomicon (el Libro de los Muertos) se terminaron asemejando a los golpes que sufren el Coyote o el gato Silvestre en los dibujos animados de los Looney Tunes. Esta saga se cerró con *El ejército de las tinieblas* (*Evil dead 3: Army of darkness*, 1992), película en la que el protagonista, Ash (Bruce Campbell), viaja al

▶ Sam Raimi.



Medioevo y se enfrenta, con la ayuda de caballeros andantes, a esqueletos y otros monstruos que parecen salidos de alguna cinta con efectos especiales de Ray Harryhausen.

Otras películas suyas, sin ser de terror, tienen la atmósfera sombría que suele caracterizar al género, como *Darkman* (1990), *El plan* (1998) o *Premonición* (2000). Incluso en algunos pasajes de su saga de *El hombre araña*, como los fantasmagóricos conflictos que tiene el personaje de Willem Dafoe con su identidad del

duende verde, recuerdan algo del aire espectral que se sentía en los primeros filmes de Raimi. *Arrástrame al infierno* (*Drag me to hell*, 2009) supuso el regreso del cineasta al terror. Es una cinta en la que el realizador volvió al espíritu de sus inicios: presencias demoniacas, seres de apariencia grotesca, cuerpos que ascienden desde la tierra. Sin embargo, el horror en Raimi, nuevamente, se convierte en el humor de un más allá retorcido y juguetón.

Cabrejo

HIDEO NAKATA

El aro (*Ringu*, 1998) lanzó a la fama a Nakata. Es la película de terror más taquillera de Japón y, junto al cine de Kiyoshi Kurosawa y Takashi Miike, uno de los artífices del auge mundial del terror nipón de la década pasada.

El cine de este director no se aleja de las convenciones del género, pero respeta la especificidad de la cultural japonesa, mezclando fantasmas y maldiciones de cabellos lacios, con golpes de efectos y música ominosa. Su mayor mérito radica en su sensibilidad para adaptar acertadamente las obras de Kôji Suzuki. Tanto *El aro* como *Agua oscuras* (2002), sus mejores películas, vienen de la pluma de este escritor. Ambas comparten tra-

Hideo Nakata. ◀



mas en las que las madres, mujeres divorciadas, son las que defienden a sus hijos de espíritus penitentes que buscan algún tipo de compensación por sus sufrimientos. En ambas, además, las metáforas de la maternidad, espacios cerrados –un pozo, una cisterna– se convierten en suerte de úteros para los entes vengativos. El agua se transforma en líquido amniótico. Engendrado así, el mal invade la cotidianidad a través de objetos comunes,

una cinta de video o una gotera en el techo; y potencia el terror al amenazar a una institución sagrada, tanto en Oriente como Occidente: la familia. Es como si el desasosiego de la separación paternal se tradujese en estos espectros, que justamente reclaman sobre todo a los niños.

Es discutible si el éxito de Nakata se debe a su asociación con Kôji Suzuki o a su propio estilo. Como una maldición, sus siguientes proyectos no han

despertado gran interés en el público ni en la crítica. A pesar de su internacionalización –realizó el *remake* de *El aro 2* (2005) en Estados Unidos, y *Chatroom* (2010) en Inglaterra–, no parece que este director termine siendo un referente del cine de terror, sino un realizador cumplidor y aplicado, con un par de películas memorables, por su visión de la familia en tiempos de disolución.

Prieto

TAKASHI MIIKE

Hoy más reposado y aparentemente establecido en el cine comercial japonés, con filmes dirigidos para el público infantil y juvenil (*Yatterman* y su saga *Crows Zero*) o con *remakes* de clásicos del cine nipón (*13 assassins*), Takashi Miike es uno de los directores más prolíficos y controvertidos del cine asiático.

En su pasado filmico, este director coqueteó con géneros como el cine de yakuzas, el terror y el *thriller* psicológico, rodando sus primeras cintas para el mercado de video. Las malas lenguas dicen que eran financiadas por la mafia japonesa, siendo su primer filme, en el que mezcla el cine de gánsteres con *gore* y violencia extrema, *Dead or alive* (1999), que daría lugar a la formación de una saga dentro de su filmografía.

En el año 2000 Miike nos presentó su primera película de terror psicológico, *Audition*, una inquietante historia que nos muestra en un inicio, a través de un argumento que nos lleva tramposamente por un aparente melodrama, el proceso de un hombre viudo en la búsqueda de una nueva esposa a través de un *casting*. Así, encuentra una joven mujer de perfil inocente, que esconde un lado cruel y enfermizo. Aquella cinta es emblemática de las fantasías ceremoniosas y sádicas que caracterizan el horror en su cine, plagado de ojos o encías penetradas con objetos punzantes, o cuerpos desmembrados con escalofriante lentitud.

Miike también incursionó en la crítica social, la comedia negra y el cine extremo con *Visitor Q* (2001), una cinta enfermiza que revela la deca-

dencia de una familia nipona de clase media. El realizador pone a prueba al espectador con escenas tan poderosas como intolerables.

Ese mismo año, este director movería los cimientos del cine asiático y mundial con su adaptación de un manga llamado *Ichi the killer*, un relato sobre gánsteres lleno de escenas sangrientas y violentas, con mucha fidelidad visual respecto de la historia gráfica.

Su primera incursión en aquel horror de mujeres fantasma con el pelo largo y negro, se produjo con *La llamada perdida* (2003). Esta cinta cautivó a las audiencias juveniles y convirtió a Miike en un fenómeno comercial tal, que dio lugar a la realización de un *remake* americano de aquella película.

En el 2004, participó en el colectivo de terror *Three extremes*, junto con Park Chan-wook y Fruit Chan, con el segmento *Box*. También participó en la serie televisiva *Masters of horror*, con *Imprint*, en el que el sadismo “marca Miike” nos asalta con refinamiento visual.

A pesar de que Miike no se ha encasillado en el terror, su cine siempre ha sido un referente para los directores noveles que se inician en el género. Ahí lo tenemos apadrinando a Eli Roth en *Hostal*, quien lo invitó a un cameo. Él es uno de los realizadores japoneses que mejor sabe manejar el horror y amalgamarlo con otros géneros, algo que hoy se extraña.



Foto: Virginia Mayo.

Takashi Miike. ◀

Guerrero



► Guillermo del Toro.

GUILLERMO DEL TORO

Rara avis surgida en el cine mexicano contemporáneo, pues sus inquietudes creativas se orientan por el terreno de las fantasías bizarras, a contrapelo de las tendencias mayoritarias en su país, proclives a diversos modos del realismo. Por eso, no es para nada extraño que, luego de su primer largo mexicano, pasara a realizar películas en Estados Unidos que, luego, ha alternado con otras de producción española o hispanomexicana, pero realizadas en España.

Del Toro se inclina en su primer corto por el *gore*, trabajando él mismo trucos y efectos especiales, y escribe un libro sobre las películas de Alfred Hitchcock que, pese a no ser una referencia explícita en sus filmes, como sí lo es en la obra de otros, ofrece motivos de sobra para convocar la atención de este fanático de las ilusiones filmicas nacido en Guadalajara.

Si excluimos *Cronos* (1993), ese curioso experimento fantacientífico que protagoniza el argentino Federico Luppi, su ópera prima y la única cinta filmada en su país natal, en la que por supuesto aparecen motivos que se van a repetir luego (las mutaciones corporales, los mecanismos irregulares), la filmografía del cineasta tapatío se puede dividir en dos claras vertientes, la norteamericana y la hispana, y no

por una cuestión de comodidad metodológica, sino de nítida diferencia en las propuestas.

Mientras que en Estados Unidos privilegia los relatos fantásticos activados por esas figuras de héroes-antihéroes tan peculiares como *Blade II* (2002) o *Hellboy* (2004), la fornida criatura rojiza, nacida de las llamas del infierno, en España el horror se asocia a situaciones históricas ligadas al pasado de ese país y a la guerra civil que sufrió en los años treinta. El registro expresivo, a su vez, es distinto. En las producciones norteamericanas, Del Toro se entrega al diseño visual exuberante y al frenesí de un ritmo narrativo imparable, con un manifiesto sentido del humor y de la gimnasia atlética. En las españolas, el humor está ausente así como el temple energético de los *Hellboy*, el ritmo es más sosegado, a tono con el hecho de que sus incursiones se ubican en contextos extraurbanos o montañosos (el orfanato de *El espinazo del diablo*, 2001) en un área campestre, la guarnición militar y el interior de la caverna en *El laberinto del fauno* (2006) a diferencia de los espacios urbanos de *Blade 2* (2002), *Hellboy*, *Hellboy 2: El ejército dorado* (2008) o la misma *Mimic* (1997), que no posee los atributos algo desopilantes de las fantasías de *Blade* o *Hellboy*.

...sus inquietudes creativas se orientan por el terreno de las fantasías bizarras, a contrapelo de las tendencias mayoritarias en su país...

En todos ellos hay, sí, una tendencia al encierro o al ámbito subterráneo, como la estación del *subway* neoyorquino en *Mimic*, los inframundos de *Blade* o *Hellboy*, el interior de la cueva de *El laberinto del fauno*, siempre a modo, justamente, de laberintos y sucesión de cavidades en las que pululan extraños seres a veces encarnaciones del mal, otras de signo opuesto, cuya fisonomía semizoológica nos permite hablar hoy de los híbridos del cineasta mexicano de igual modo que de los zombis de George Romero o los asesinos de Dario Argento.

León

KIYOSHI KUROSAWA

Es un cineasta con claras intenciones de profundizar en temáticas más existenciales a partir de lo sobrenatural. En *Pulse* (Kairo, 2001), Kurosawa nos introduce de lleno en un dilema de estos tiempos, la desconexión y la alienación reflejada en el solipsismo provocado por la necesidad de las computadoras y sus redes. En *Pulse*, las universidades lucen como sitios fantasmales, como lugares cerrados en un día feriado; las calles, antes y después de la epidemia, tienen el aura de la pérdida y la pesadez del recuerdo de una metrópolis sin vida.

Nos introduce en la historia una mujer, sobreviviente que narra cómo es que llegó a estar en altamar, en medio de la nada. La causa, un sentimiento suicida que hace que las personas encierren a sus fantasmas en habitaciones selladas con cinta aislante roja, puertas que luego serán abiertas por otros, y que liberarán a las almas en pena para ser contagiados por el mismo mal. De por sí el argumento resulta espeluznante, porque se da una suerte de “zombización” en cadena sin explicaciones; la gente ve fantasmas, los atrapa, los deja y otros los vuelven a tomar para vivir la angustia de la desolación.

En *Los fantasmas nunca olvidan* (2006), Kurosawa emplea el icono por excelencia del terror asiático, la mujer fantasma pálida y de larga cabellera negra, pero para hacerla mutar en una presencia etérea que simboliza la bipolaridad de un detective con problemas de memoria. Aquí la mujer es ataviada con un encendido vestido rojo, lo que se convierte no solo en representación de lo tanático, sino de una atracción de carácter más carnal o vital. El fantasma ya no solo es un asunto paranormal sino una proyección psíquica intimidante. En *La cura* (1997), Kurosawa presenta una serie de investigaciones en clave de *thriller*, pero cuya trama irá virando hacia un horror oscuro y sórdido, sobre todo por agregar al relato sobre las muertes de un asesino en serie el tema del mesmerismo, una técnica de hipnosis.

A diferencia del estilo hollywoodense de hacer filmes de terror, Kurosawa ha patentado un estilo de largos planos secuencias, de escasa musicalización, de rescate del espacio de las ciudades en decadencia, de sonidos certeros y motivos argumentales nada convencionales. Kurosawa habla del Japón actual, de jóvenes atosigados

en su soledad, en un lugar donde apenas se puede hacer amigos en medio del caos. Pero ¿es tan sencilla su argumentación? Lo que hace diferente al cine de Kurosawa con otras cintas de horror es su manejo de la extrañeza, de cómo los personajes ya de por sí idos y ensimismados, aún pueden hacerle frente a cosas tan terribles como un simple rostro humano: inspiración del miedo. Porque los fantasmas en Kurosawa no son enviados de la fealdad ni del terror, son personas que caminan esperando un quiebre, un momento de vuelo inesperado, una cara que emerge de la oscuridad. Para Kurosawa vivimos en un mundo donde los límites de la luz y la oscuridad, el sueño y la vigilia, la locura y la cordura se han difuminado.

Delgado

A diferencia del estilo hollywoodense de hacer filmes de terror, Kurosawa ha patentado un estilo de largos planos secuencias, de escasa musicalización, de rescate del espacio de las ciudades en decadencia, de sonidos certeros y motivos argumentales nada convencionales.



► Kiyoshi Kurosawa.