

# el OJO int

## La cámara-personaje en las ficciones de horror con "soporte documental"

Sea la mirada aterrada de la víctima o la visión estática de una amenaza fantasma, la cámara se siente más que nunca en las nuevas ficciones de horror. Como antesala a nuestro próximo número, *Ventana Indiscreta* hace este primer acercamiento a lo que será el especial sobre el cine de terror.

*Isaac León Frías*

El uso de procedimientos documentales para registrar la ficción no es nuevo. Sin bucear en los orígenes, las imágenes del supuesto noticiero *News on the March* de *El ciudadano Kane* (1941) constituyen una de las aplicaciones más conocidas de esa práctica que Woody Allen retoma a su manera en *Zelig* (1983) cuarenta años más tarde.

En los predios del horror, un precedente que tuvo mucho impacto en su época fue el de *Holocausto caníbal* (Ruggero Deodato, 1980), una cuestionada operación de horror etnográfico en la que una presunta cámara documental soltada en tierra filma el momento en que un grupo de exploradores es (también presuntamente) devo-

rado por los miembros de una tribu antropófaga en la selva colombiana. Pero el referente más cercano es el de *El proyecto de la bruja de Blair* (Daniel Myrick y Eduardo Sánchez, 1999), casi el punto de partida de una de las vertientes del terror de la última década.

Con pocas excepciones los relatos de terror se inscriben de lleno

# visible



*El proyecto de la bruja de Blair.◀*

en el género fantástico. Sin embargo, *El proyecto de la bruja de Blair* no es un relato fantástico. Es la aparente crónica de unos hechos protagonizados por tres jóvenes (dos varones y una chica) que se internan en un inhóspito bosque en la búsqueda del secreto que rodea a la leyenda del título. Dos cámaras, una de 16 mm y la otra de video, van recogiendo las escasas y más bien anodinas peripecias de los muchachos, con el *leitmotiv* del temor a la noche, a la oscuridad, a los ruidos no identificados y al aislamiento, magnificado todo ello por la pérdida de la ubicación, de las coordenadas en las que se encuentran. El terror surge, entonces, de las fuentes si se quiere primigenias del miedo: el miedo a lo “oculto”, a lo desconocido, a lo inexplicable. Y la acción se hace visible a través de la factura del documental de aficionado (escasa prolijidad visual, poco atractivo escenográfico, impericia en la movilidad de la cámara, naturalismo llano en las actuaciones) y en la falta de un entramado narrativo que vaya más allá de aquello en que el relato está concentrado y que es el proceso de extravío y el miedo a aquello que está en ese fuera de campo incierto.

Lo que ha venido después de ese título pionero sí entra de lleno en el terreno de la ficción fantástica, pero es la ficción fantástica hecha con los modos de la cámara de reportaje televisivo (*Rec*, *El último exorcismo*), del video casero (*Cloverfield*, *El diario de los muertos*) o de la cámara de vigilancia (*Actividad paranormal*). Todavía *Rec* (Jaime Balagueró y Paco Plaza, 2007) en su primera parte (y en el *remake* norteamericano *Cuarentena*) y *El último exorcismo* (Daniel Stamm, 2010), movilizan en sus primeros tramos el señuelo del seguimiento de un caso real, el ingreso de una periodista y un camarógrafo con un grupo de bomberos a un edificio de viviendas en el que ocurren cosas extrañas o el seguimiento de un falso exorcista que exhibe sus trucos. Pero, luego, la raíz fantástica se hace manifiesta. En cambio, *Cloverfield* (Matt Reeves, 2008) y *El diario de los muertos* (George A. Romero, 2007) no admiten equívoco posible porque la materia de lo que están hechos está formada por el ataque de un extraño y gigantesco monstruo en la ciudad de Nueva York en el primer caso, y la parafernalia *zombie* que suele activar George A. Romero, en el segundo, con la particularidad de que en estos dos

casos todo pasa por la mirada del videasta aficionado que está detrás de la cámara o de quien ocupa su lugar a falta del anterior. Es decir, si en las primeras el terror surge o se vislumbra en la urdimbre de seudoreportajes, en las dos últimas es manifiesto, aun cuando se asume desde los datos de una aparente cotidianidad, aquella que se recoge con la facilidad de una cámara amateur.

Más que tratar de la dimensión terrorífica de estas películas, tema que corresponderá a nuestro siguiente número, lo que interesa ahora, y en la perspectiva del especial sobre las nuevas tecnologías, es el modo en que estas películas hacen de la cámara el personaje observador. Es bastante notorio que en casi todos los casos quienes manejan la cámara no tienen casi presencia o si se les ve es de manera muy parcial o fugaz, a diferencia de lo que ocurre en *El proyecto de la bruja de Blair*, en que los chicos se van alternando en la posesión de la cámara y, por tanto, entran y salen del campo visual.

En los relatos terroríficos en “soporte documental” de la primera década del siglo XXI la ubicación en el fuera del campo de quien activa



*Cloverfield.* ◀

el dispositivo es una constante, lo que significa un deseo muy claro de anular su potencial primacía e incluso ocultar su aspecto físico. Están allí, por cierto, sus voces pueden ser eventualmente escuchadas o ser ellos objeto de miradas o de interpelación, pero están en el espacio en *off*, en ese emplazamiento posterior que en su caso corresponde al lugar del que mira, es decir, de quien activa el encuadre subjetivo.

Justamente, una de las claves que moviliza el registro de una buena parte de estas películas es la opción casi omnipresente del encuadre subjetivo (digo casi porque al final de *Rec*, por ejemplo, ya no hay quien mire a través del visor de la cámara y así en algunos otros momentos de los filmes en cuestión), pero con una función que el subjetivo no suele tener. Porque lo que caracteriza al subjetivo es la presencia rotunda del personaje que mira, aún en el caso de que quien mira esté permanentemente fuera a lo largo de la acción, como en la cinta de 1947 *La dama del lago* (con la excepción de los insertos de Robert Montgomery, actor y director de la película, frente a la cámara) o, más cerca en el tiempo, en *La mujer prohibida* (Philippe Harel, 1997). Es decir, la función activa del personaje que mira y su rol no solo participativo, sino central en los relatos, está fuera de toda duda, pues los interlocutores dirigen la mirada hacia la ubicación de la cámara y dialogan con el personaje en cuestión.

En cambio, lo que hemos visto en estos años es una suerte de anulación del personaje que mira, porque no tiene mayor relieve como tal, pues su función es la de registrar los hechos que ocurren, y porque, en definitiva, se privilegia la mirada de la cámara, como si fuera una cámara hasta cierto punto autónoma, liberada de los condicionamientos y de la voluntad de quien la maneja. Es como si se neutralizara la presencia de quien la hace funcionar, tal como ocurre con los reportajes.

Una cámara, además, impulsada por la dinámica interna de la acción que “desborda” a quien la está registrando. Una suerte de cámara vicaria, por otra parte, en cuanto que activa más bien la mirada y el deseo del espectador. No son exactamente fic-

ciones “interactivas”, pero de alguna manera lo parecen en cuanto sitúan al espectador frente a espacios en que el registro visual y el movimiento se sienten casi como modalidades de aproximación, seguimiento o escape de los propios espectadores a los sucesos que se despliegan.

Ese atributo de “autonomía” de la cámara se hace, ciertamente, más patente en las dos partes de *Actividad paranormal* (Oren Peli 2007, Tod Williams, 2010), pero de otra manera. Hay una sola cámara en la primera y varias en la segunda, pero son cámaras de control o vigilancia y no tienen a nadie detrás. Aquí no hay encuadre subjetivo ni presencia humana en ese espacio no visible posterior a la cámara. En las otras películas hay cámara en mano y en movimiento, con frecuencia en constante movimiento; es una cámara nerviosa, saltarina o huidiza. Mientras que en *Actividad paranormal* la cámara es fija e inmóvil y por lo tanto las perspectivas visuales se someten inevitablemente a esa inmovilidad.

En esa línea la primera *Actividad paranormal* es la más cerrada visualmente y la más escueta en términos de movimientos en el interior del campo visual, porque la cámara se ubica en el dormitorio de la pareja protagonista y tiene como centros de atención principal la cama conyugal y la puerta que conduce a un corredor y a una escalera. Por cierto, es por esa puerta que puede asomarse o ingresar en cualquier momento la amenaza fantasmal que la pareja trata de registrar con esa cámara fija desde la cual vemos lo que acontece dentro de la diégesis y en ella, principalmente, los lapsos nocturnos que muestran evidencias de la irrupción de un ser incorpóreo.

En las partes primera y segunda de *Actividad paranormal*, al no haber una acción móvil, el fuera de campo no es amplio, flexible o incierto, sino que está más o menos definido y acotado. Es una habitación dentro del campo visual y el interior de la casa fuera de campo, en la primera; y son diversos ambientes, con predominio de la sala principal, en la segunda. Aun así, claro, esos espacios fuera de campo, por delimitados que estén, constituyen una fuente constante de amenaza, más aún cuando están asociados a fantasmas cuya naturaleza

### ► *Diario de los muertos.*



invisible los convierte en una modalidad ominosa y sesgada de horror y por ello potencialmente más perturbadores.

Volviendo a la función del aparato de registro, la fijeza de la cámara (recurrente en experiencias radicales, de Andy Warhol a James Benning), y en espacios interiores, aporta a una dimensión acentuadamente claustrofóbica y a la vez catatónica del horror. Como si se viera a través del espejo ciego de una sala de juzgado o presidio. Solo que en las dos *Actividad paranormal* se pierde esa atadura humana que, al fin y al cabo, suponen quienes manejan el aparato dentro de la ficción. Aquí desaparece esa atadura y la cámara queda librada a su propio poder, como el ojo de Hal 9000 en *2001: Odisea del espacio*, con la diferencia de que aquí no es una máquina cargada del deseo y la voluntad de una computadora que se “humaniza”, sino el ojo de una máquina que convoca por sí sola la posibilidad de hacer emerger el horror y a la vez de estimularlo y provocarlo. Una suerte de cámara-fantasma. ◻