



CINE

VENTANA indiscreta



CINE FANTÁSTICO

índice

Presentación	3
Lo fantástico como género liminal en el cine	4
<i>Fernanda Huapaya</i>	
Visiones peligrosas: el difícil trayecto del cine fantástico peruano	9
<i>José Carlos Yrigoyen</i>	
Fábrica de pesadillas: representaciones fantásticas de la violencia en América Latina	14
<i>Carlos Esquives</i>	
Monstruosas reliquias: La forma del agua	22
<i>Diego Olivas Arana</i>	
Entre la tradición del cine fantástico y el metacine: Parallel, de Isaac Ezban	32
<i>Elton Honores</i>	
Más allá del bien y del mal: los superhéroes de la Marvel y la DC	40
<i>Isaac León Frías</i>	
Testimonio de un <i>sith</i> y miembro de Gryffindor limeño	46
<i>Arnaldo Mera</i>	
<i>A Ghost Story</i> : una lectura derridiana del duelo y la condición del ser	54
<i>Sha Sha Gutiérrez</i>	
Cinco entradas al terror norteamericano contemporáneo	62
<i>Rodrigo Bedoya Forno</i>	
La muerte silba un <i>blues</i> : el genio perverso de Jesús Franco	70
<i>Nicolás Carrasco</i>	
De Godzilla a Hedorah: el cine de los monstruos gigantes de Japón	76
<i>Hitoshi Isa Kohatsu</i>	



Foto de portada: *La forma del agua*
Fuente: Pinterest

VENTANA INDISCRETA N.º 26
Revista de la Facultad de Comunicación

© Universidad de Lima
Fondo Editorial
Av. Javier Prado Este 4600
Urb. Monterrico Chico, Lima 33, Perú
Teléfono 437-6767, anexo 30131
Segundo semestre del 2021

CONSEJO EDITORIAL
Ricardo Bedoya, Desiderio Blanco,
José Carlos Cabrejo, Giancarlo Carbone,
Isaac León Frías y Javier Protzel

DIRECCIÓN Y EDICIÓN
José Carlos Cabrejo

COLABORACIÓN EDITORIAL
Agustín Baella Arsentales

COLABORAN EN ESTE NÚMERO
Rodrigo Bedoya Forno, Nicolás Carrasco, Carlos Esquives, Sha Sha Gutiérrez, Elton Honores, Fernanda Huapaya, Hitoshi Isa Kohatsu, Arnaldo Mera, Diego Olivas Arana y José Carlos Yrigoyen

DISEÑO
César Carrión y Rocío Villacorta

CORRESPONDENCIA
ventanaimpresa@ulima.edu.pe

Los trabajos firmados son de responsabilidad de los autores. Queda prohibida la reproducción total o parcial de esta revista, por cualquier medio, sin permiso expreso del Fondo Editorial. Esta revista se publica con fines absolutamente educativos.

DIRECCIÓN EN INTERNET
ventanaindiscreta.ulima.edu.pe

SÍGUENOS EN TWITTER
@revventanaind

BÚSCANOS EN FACEBOOK:
www.facebook.com/
revistaventanaindiscreta/

ENCUÉNTRANOS EN INSTAGRAM
ventana_indiscreta

IMPRESIÓN
Tarea Asociación de Publicaciones Educativas
Psje. María Auxiliadora 156-164, Breña
Lima, Perú
Teléfonos: 424-8104 / 332-3229

ISSN 2523-6245
Hecho el depósito legal en la Biblioteca
Nacional del Perú n.º 2020-08607

Presentación

El cine fantástico se basa en la irrupción de lo imaginario en lo real. Se presenta un mundo de ficción semejante al que habitamos, pero en el que de pronto surge lo anormal, lo sobrenatural, lo antinatural. Ello genera una vacilación en los personajes, una extrañeza ante la alteración de toda lógica.

Como en otros géneros, los límites de lo fantástico no son del todo definidos. Pueden englobar al mismo tiempo a la ciencia ficción y al cine de terror. Las leyes de la realidad se ven trastocadas por la invasión de un elemento perturbador, que solamente podría existir en la imaginación. Pero también abarca lo maravilloso, entendido como acontecimientos sobrenaturales que son apreciados como naturales y no provocan ninguna actitud de extrañeza en los personajes y el lector. Son relatos con mundos distintos al nuestro, por lo que nadie los puede cuestionar y donde aparecen dragones, elfos, gigantes, bestias, etcétera.

Lo fantástico nos ha deslumbrado con sus múltiples posibilidades. Sirve para crear metáforas sobre distintas encarnaciones de la violencia en el cine latinoamericano contemporáneo. También para hablar de las problemáticas nucleares y ecológicas en las cintas japonesas sobre monstruos gigantes como *Godzilla*, o de la manifestación del duelo, tal como se puede apreciar en *A Ghost Story*, película que David Lowery dirigió hace algunos años. Asimismo, ha podido cruzarse de modos sorprendentes con las coordenadas del cine de explotación, tal como ocurre con la singular obra del español Jesús Franco.

La vigencia del cine fantástico sigue intacta, potenciada por los nuevos alcances de la tecnología y su buen recibimiento entre las audiencias. Es uno de los baluartes de la industria del entretenimiento, pero también es acogido por el cine de autor. Lo encontramos en sagas como *La guerra de las galaxias* o *Harry Potter*, en el cada vez más amplio universo cinematográfico de superhéroes de Marvel o DC Comics, así como en las fábulas monstruosas de Guillermo del Toro. Estamos ante una variedad de propuestas que no deja a nadie indiferente y por ello se convirtió en el objeto de interés de este número.

LO FANTÁ como género liminal en el **CINE**

Una extrapolación de la literatura al cine, con la clasificación que hizo Todorov de lo fantástico, permite analizar las categorías de uno de los géneros que mejor ha sabido reinventarse en el transcurso de los años. Su facilidad de adaptación y su capacidad de coexistencia con otros géneros les ha permitido a cineastas de todo el mundo tomar sus elementos como materia prima para innumerables trabajos, lo cual nos permite entender su vigencia.

★ FERNANDA HUAPAYA

STICO



Si las historias de cine tuvieran una primera condición para dotarse de sentido, sería la de la complicidad que les presta el espectador. Una vez que quien está frente a la pantalla acepta como verdad la ficción que se le entrega, ya se vuelve parte de ella y le da vida a la obra. Estamos, entonces, frente al observador que es capaz de asumir verdades más o menos complejas según cada trama, ya sea desde algo tan simple como dotar de un nombre a un personaje, hasta concebir como posible un mundo donde existen monstruos, sirenas y elfos. Es en este espectro de posibilidades donde puede presentarse —y transitar— lo fantástico.

En una definición concisa y teórica del género fantástico, según Tzvetan Todorov en su estudio *Introducción a la literatura fantástica* (1970), este se presenta en todo hecho que para el espectador resulte ajeno o no tenga explicación en el mundo real. Si bien este estudio se centra en el relato literario, también resulta aplicable en el cine en cuanto aproximación matriz a lo fantástico. Siguiendo esta línea, dentro de una misma película se pueden presentar mundos, hechos o personajes extraordinarios que no se ajustan a lo que conocemos como posible y es ahí donde yace la fantasía. Esta puede tener diversos orígenes y justificaciones dentro de la misma historia y, a partir de eso, posicionarse en distintos niveles.

Recordando al polémico director polaco Roman Polanski, quien jugó con lo fantástico en parte de su filmografía, podemos hablar puntualmente de *Repulsión* (*Repulsion*,

1965), una de sus memorables obras y parte de la “trilogía del apartamento” junto con *El bebé de Rosemary* (*Rosemary's Baby*, 1968) y *El inquilino* (*The Tenant*, 1976). En esta película, el personaje principal es el de la atormentada Carol, encarnada por Catherine Deneuve, una joven mujer que desarrolla su vida en Londres, vive con su hermana y tiene aversión a la masculinidad y todo aquello que la represente.

De pronto, cuando se queda sola en el apartamento, Carol empieza a ser perturbada, acosada y hasta violentada sexualmente por sombras y presencias extrañas. Como espectadores, sabemos que en el mundo donde vive el personaje de Carol (Londres en la década de los sesenta) estos seres malévolos capaces de quebrar sus paredes y tocarla no existen en la realidad. En aquel momento, el espectador entra en un estado de vacilación por saber si, en efecto, estas presencias son reales dentro de la misma historia. Si fuera así, se trataría de un contexto irreal presentado por el director en el supuesto de que estaríamos frente al género fantástico y su coexistencia permanente con el terror, tal como ocurre en tantas otras películas basadas

Foto:
Repulsión



Fuente: Filmin

en presencias extrañas o monstruos, como *El exorcista* (*The Exorcist*, 1973), *Drácula* (*Dracula*, 1958) u otros clásicos del terror fantástico.

Sin embargo, en el caso de *Repulsión*, el planteamiento es que, desde la mirada del director, se sabe que Carol arrastra un trauma de la infancia y se puede intuir que los hechos fantásticos no corresponden a su realidad, sino a alucinaciones y esquizofrenia. En tal sentido, el contexto general a lo largo de la película no sería fantástico, sino que este aparece cada vez que vemos la película a través de los ojos del personaje. Lo fantástico, entonces, pasa a coexistir con el terror, el drama o el suspenso, pasando por umbrales. El género, por su naturaleza, puede estar de manera permanente, entrar, salir o mezclarse en otros géneros según se presente.

Volviendo al caso de Carol, la existencia de lo fantástico encuentra una justificación: la mente perturbada del personaje traumatizado y ver a través de su mirada. Esto se ajusta a una segunda definición de Tzvetan Todorov (1970) en su mencionada obra:

El acontecimiento debe optar por una de las dos soluciones posibles: o se trata de una ilusión de los sentidos, de un producto de la imaginación, y las leyes del mundo siguen siendo lo que son; o bien el acontecimiento se produjo realmente y, entonces, la realidad de la historia está regida por leyes que desconocemos. (p. 37)

Entre lo extraño y lo maravilloso

Una de las escenas más recordadas de la filmografía de Luis Buñuel, uno de los pioneros y gran exponente del cine surrealista, es el sueño de Pedro en *Los olvidados* (1950). En aquel pasaje de la película, el director nos muestra el inconsciente de un adolescente que, entre muchos de sus problemas, vive atormentado por el poco cariño que recibe de su madre y la reciente muerte de Julián a manos del perverso Jaibo.

Si tuviéramos que establecer una entrada y salida, lo fantástico empieza una vez que vemos el desdoblamiento de Pedro sobre su cama durante la madrugada. Luego aparece la gallina descendiendo en cámara lenta del techo, la escena de Julián ensangrentado debajo de la cama y las vísceras ofrecidas por su madre que, por primera vez, le habla con dulzura. Buñuel



Fuente: IMDb

Foto:
Los
olvidados

nos sumerge en los temores y anhelos del protagonista en medio de este cuadro onírico y perturbador. Hacia el final, luego de que Jaibo le arrebatara las vísceras ofrecidas por su madre y Pedro se vuelve a acostar resignado, hay oscurecimiento y comienza el nuevo día. El sueño culminó.

En este pasaje, Buñuel traza de forma más explícita el inicio y el final del tránsito de lo fantástico y la representación del inconsciente, a diferencia de Polanski con el personaje de Carol, cuyas alucinaciones pueden confundirse con la realidad de la película. Sin embargo, ambos ejemplos guardan la similitud de que son hechos insólitos o inexplicables dentro de sus mundos, pero posibles si partimos de la premisa de la alucinación. En este punto el espectador está frente a lo que Todorov denominó lo “extraño puro”, un nivel de lo fantástico en el que un suceso es inquietante o inexplicable, pero no altera las leyes de la realidad del relato y puede ser explicado a través de una razón. En el caso de Pedro, se trata de su sueño a partir del inconsciente.

La misma figura puede utilizarse en el análisis de *El resplandor* (*The Shining*, 1980), de Stanley Kubrick, si aterrizamos en una de las muchas lecturas que se hicieron de esta película. Una de ellas asume los acontecimientos extraños y perturbadores como la mirada de un impulsivo Jack que cada vez más cae en la locura al punto de querer acabar con su familia, en lugar de concebirlos a partir de una supuesta maldición sobre el hotel.

Pero en el caso de que el espectador lo entienda bajo la idea de un lugar maldito y se apele al clásico relato de los espacios apoderados de presencias y demonios — como en muchas películas de terror —, estamos entrando al terreno de lo fantástico maravilloso, un punto medio entre el ya mencionado extraño puro y lo maravilloso.

En lo fantástico maravilloso los hechos insólitos sí se dan dentro de un mundo irreal que se vuelve permanente, las leyes naturales sí cambian dentro de ese mundo y tendrán que ser explicadas y justificadas a través de una razón. En el caso de los ejemplos anteriores sobre los lugares poseídos, la trama nos explica que este contexto



Fuente: IMDb

improbable existe, ya sea a causa de alguna maldición, leyenda u otro recurso narrativo. Esta misma base es utilizada en películas que tratan acerca de inventos científicos que logran transformar lo natural y nos colocan frente a un mundo extraordinario, es decir, uno donde todo lo que se nos muestre se vuelva verosímil.

Recordemos a uno de los clásicos de la literatura fantástica: *El extraño caso del Dr. Jekyll y Mr. Hyde*, escrito por Robert Louis Stevenson. Pero esta vez podemos remitirnos a la película *El Dr. Jekyll y su hermana Hyde* (*Dr. Jekyll & Sister Hyde*, 1971), de Roy Ward Baker, basada en la obra de Stevenson, pero cambiando un detalle muy sugerente sobre la sexualidad de Hyde que, en esta versión cinematográfica, más bien se trata de una mujer.

Como se recuerda, Jekyll (Ralph Bates) está en la búsqueda de un suero para prolongar la vida y se aboca a realizar experimentos. Finalmente, en uno de ellos utiliza hormonas femeninas de cadáveres de mujeres recién muertas y decide probarlo. Es entonces cuando ocurre la memorable y perturbadora escena donde Jekyll se mira al espejo y se ve como una mujer (Martine Beswick). A partir de esta transformación, cada vez que se convierte en ella, Jekyll decide hacerla pasar como su hermana viuda.

El relato, cargado de dualidades alusivas al bien y el mal o lo masculino y femenino, también reflexiona sobre la exploración física y las dos facetas del ser humano como

Foto:
*El Dr. Jekyll
y su hermana
Hyde*

las tendencias por lidiar consigo mismo y sus represiones. Jekyll desata sus demonios en otro cuerpo que, a su vez, es el suyo más allá de la sexualidad. En este caso, se sabe que no es posible que una persona en el mundo real pase por este proceso. Sin embargo, logran tener sentido y estos elementos insólitos aterrizan en lo fantástico-maravilloso coexistiendo con el horror, ya que queda justificado a partir del suero creado por el obsesionado Jekyll.

El siguiente nivel, el de lo fantástico, más bien no tiene necesidad de ser explicado en la historia para lograr la complicidad del espectador. En el caso de lo maravilloso puro, el mundo presentado tiene en sí mismo sus propias leyes y lo sobrenatural o extraordinario son mostrados con naturalidad desde el inicio. Entre las cintas más reconocidas en este nivel se encuentra la maravillosa saga de *La guerra de las galaxias* (*Star Wars*, 1977), iniciada por George Lucas, cuya representación generó su propia subcultura de fanáticos, o la más reciente *Avatar* (2009), hasta algunas películas animadas de los estudios Disney como *Toy Story* (1995) o *Wall-E* (2008), que presentan personajes que se rigen por el funcionamiento de mundos imaginarios. En este punto, todo es concebible *a priori* y lo fantástico no solo resulta permanente, sino que es el género base que puede coexistir con otros, como la ciencia ficción.

El tránsito de lo fantástico cuenta con la complicidad del espectador como elemento base y la representación que se le da a la película según la mirada del director, ya sean más o menos sugerentes unas y otras. Puede revelarse en distintos niveles, de alguna manera explícitos, con entradas, salidas o de manera permanente, lo que lo hace inherente a su carácter liminal. ◻

Referencias

Todorov, T. (1970). *Introducción a la literatura fantástica*. Paidós.

VISIONES PELIGROSAS: el difícil trayecto del cine fantástico peruano

★ JOSÉ CARLOS YRIGOYEN



Fuente: Festival de Lima

El exiguo panorama del cine fantástico en el Perú transita entre historias apocalípticas o de terror con presupuestos reducidos y chamanes, mutantes, seres que vienen de otros planetas o monstruos andinos. Muchas de las películas en cuestión son coproducciones con otros países, han caído en el olvido o son obras imposibles de encontrar.

Introducción

Que en la rudimentaria cinematografía peruana del siglo anterior —con las debidas y agradecidas excepciones— el cine fantástico, ese metagénero que engloba la ciencia ficción, el terror y otras vertientes asimilables, tardara en despegar y que los resultados de sus primeras incursiones fueran poco auspiciosos es absolutamente comprensible. La razón es evidente: las variantes de lo fantástico siempre han sido desarrolladas por países que poseen una industria capaz de generar productos con viabilidad comercial enmarcados en un circuito usualmente amplio. Incluso en los extrarradios de esa industria florecía una activa serie B que, limitada al bajo presupuesto, hacía de la necesidad un estilo y una búsqueda. Ahí están las películas de la Hammer, el desconcertante y multinacional Jesús Franco, la locura rockera-zombi de Ray Dennis Steckler, las películas mexicanas de luchadores que se enfrentan a desopilantes amenazas de ultratumba, o la surrealista lujuria de Russ Meyer —elevada a la categoría de marca de autor, con un fetichismo comparable al de Buñuel— para probarlo. Pero que el Perú careciera de algo que pudiera parecerse a una industria no significa que ciertos idealistas solitarios no asumieran en sus modestos trabajos algunos tics de aquellas cintas originadas desde el lado próspero de los estudios o desde sus suburbios menos nobles.

Pionero del horror

La piedra inaugural del cine fantástico nacional fue colocada por Enrique "Ricky" Torres Tudela (1923-1995), perteneciente a la clase media limeña, cantante fracasado —aunque grabó un par de discos telúrico-tropicales en Estados Unidos—, productor de *Obras maestras del terror* (1960) del argentino Enrique Carreras y de *Terror in the Jungle* (1968), en la que dio su primera oportunidad al sórdido Tom DeSimone, rey del subgénero de chicas encarceladas y prolífico autor de cintas porno gay *hardcore*. Con esas credenciales inició su andadura como director en 1968 con dos películas: *Boda diabólica* y *Annabelle Lee*. Ambas fueron realizadas simultáneamente, con el mismo equipo y los mismos actores —algo típico de las apuradas producciones de serie B—, mediante una asociación entre Panamericana Televisión y una desconocida empresa cinematográfica norteamericana que cedió parte de los técnicos y del *casting*.

Boda diabólica la dirigió Gene Nash (perpetrador de la incontrastable *Dinah East* en 1970, fábula travesti ligada a la *exploitation*) y el veterano Harold Daniels (encargado de varios episodios de *Flash Gordon*) se hizo cargo de *Annabelle Lee*. *Boda diabólica* se estrenó en Estados Unidos en 1971; se relanzó en 1974. Torres Tudela usufructuó la película hasta la última gota. En el ya tardío 1983 era exhibida en dos cines de barrio de Ciudad de México y no deberíamos descartar que su carrera por otros antros audiovisuales se extendiera algunos años más. En 1991, el II Encuentro de Cineastas Andinos la homenajeó y la proyectó. Sobre *Annabelle Lee* la información es rárca. Al igual que *Boda diabólica*, seguramente la transmitieron en algún momento por la televisión estadounidense. Estrenada en cines durante 1971, tuvo una circulación periférica. No fue un comienzo con gloria para nuestra cinematografía fantástica, pero era un comienzo. Lo demás solo podía ser asentarse y avanzar.

Inquisidores y extraterrestres falsificados

O tal vez no. En realidad, durante los años setenta solo hubo dos intentos más de indagar en la veta de lo fantástico y estos oscilan entre el balbuceo y la estafa. El argentino Bernardo Arias quiso colgarse del éxito de películas tipo *Cuando las brujas arden* (*Witchfinder General*, 1968) o *Las torturas de la Inquisición* (*Hexen*

bis aufs Blut gequält, 1970) con una coproducción peruano-gaucha, *El inquisidor* (también conocida como *El inquisidor de Lima*), que se estrenó en los cines capitalinos en 1975. Una muy confusa historia de brujería, seres teratológicos —destaca el entrañable Guillermo Campos— y sobre todo un sadismo sazonado por chicas torturadas mostrando los pechos al son de lamentos y súplicas que nunca son atendidas. *El inquisidor* cayó en un piadoso olvido del que la rescató un canal de cable que la transmitió sin aviso a finales de los noventa. Vanguardia Video la distribuyó brevemente para el mercado argentino; hoy es un trofeo disputado por los coleccionistas *ad hoc*. La segunda tentativa fantástica fue *La nave de los brujos*, firmada por el publicista Jorge Volkert, prematuramente desaparecido. Estrenada en el verano de 1977, la promocionaron como la primera película peruana de ciencia ficción: alienígenas y chamanes, supuestamente, navegaban por su trama. Pero nada de eso era verdad, y los ilusionados asistentes lo constatarían en carne propia. Amparado en las teorías pseudocientíficas de simpáticos bribones —Erich von Däniken o Peter Kolosimo—, Volkert ofrecía apenas un aburridísimo documental acerca de monolitos prehispanicos que —según una descarada voz en *off*— presuntamente eran el legado de una civilización allende las estrellas. El público no aceptó la farsa y se registraron incidentes en las salas, como un amotinamiento de espectadores en un cine de Miraflores. Con estos hechos, lindantes con la página policial, nuestra vertiente fantástica pasó a las catacumbas por largo tiempo.

Perú apocalíptico

Durante los ochenta —años de violencia terrorista y violencia de Estado, de descontrolada hiperinflación, de catástrofe social— a nadie le quedaban ganas de perderse por los recovecos de la ficción no realista. La salvedad es *El sol de los muertos* (1988), relato cataclísmico del francés Jeff Mussó, responsable de la lisérgica *Brigada Blanca* (1983), que nunca fue estrenado. Más bien la producción nativa se enfocó en narrativas que nos enrostraban la decadencia y el empobrecimiento del cuerpo nacional. Se le auscultó desde la mirada metafórica (*Maruja en el infierno*, 1983) hasta la semidocumental *Gregorio* (1984).

La situación cambió cuando Roger Corman —nada menos— llegó para echarle una mano. Después de su exitosa colaboración junto a Luis Llosa en *Misión en los Andes* (1987) —un suceso que congregó a un millón de espectadores—, trabajaron en películas de ciencia ficción elaboradas con montos precarios y apelando a la participación de rostros conocidos de la televisión y el teatro vernáculos. Las primeras fueron *Calles peligrosas* (*Crime Zone*, 1988) y *Welcome to Oblivion* (1990), hermanadas por su trama apocalíptica, persecuciones vertiginosas y efectos

especiales deplorables. *Welcome to Oblivion*, dirigida por Augusto Tamayo, se distingue por incorporar mutantes a su argumento; sobresale un alucinante Ramón García de penacho *punk*. Luego se lanzaría otra versión de esta película, bautizada como *Ultra Warrior* (1994) y redirigida por un ignoto Kevin Tent. *Ultra Warrior* es en realidad una bochornosa desfiguración de la cinta que parasita, añadiéndole, sin orden ni concierto, *stock shots* de filmes dispares como *Lords of the Deep* (1989), *Battletruck* (1982) o *Dune Warriors* (1991). Todo vale en el mercenario universo de Roger Corman. La asociación entre el director de *It Conquered the World* (1956) y el cineasta de *Anaconda* (1997) finalizaría con *Watchers III* (1994) —célebre por la actuación de Christian Meier dentro de un traje de hule, fungiendo de *Predator low fi*— y su secuela *Watchers Reborn* (1998) con Mark Hamill —Luke Skywalker— en el papel principal. Corman no dejó ninguna enseñanza ni resonancia en nuestras tierras. Cobró y se fue. Su herencia peruana es carne barata de videoclub.

Perdidos en el espacio

En los últimos años del siglo pasado, el cine peruano y su embrionaria sección fantástica experimentaron una etapa decisiva: la del aprovechamiento de nuevos soportes y formatos que permitieron un crecimiento geométrico de la filmografía nacional. De un pequeño puñado de títulos anuales se pasó a acumular varias

JARJACHA, EL DEMONIO DEL INCESTO E *INCESTO EN LOS ANDES: LA MALDICIÓN DE LOS JARJACHAS*, HECHURAS DE REALIZADORES AYACUCHANOS, COINCIDEN EN ILUSTRAR LA LEYENDA DEL *JARJACHA*, PERSONAJE RESULTANTE DE LAS PRÁCTICAS INCESTUOSAS, VEDADAS DESDE LO RELIGIOSO Y LO SOCIAL, CUYA INTEGRACIÓN CULTURAL SIGNIFICA UN PUNTO DE PARTIDA SINGULAR Y COMPLEJO QUE OTORGA UNA INNEGABLE MADUREZ A ESTE RUBRO.

decenas, aunque muchos de ellos solo alcanzan una difusión limitada —exhibiciones en carpas, nichos *underground*— y solo unos pocos privilegiados concretan la dicha de acceder al público masivo. En ese sentido, el cambio de época es más relativo de lo que se cree. Este parteaguas supuso, eso sí, el auge de un cine regional que ha

Foto:
La cara del diablo



entregado películas de valía, como, por ejemplo, las de Omar Forero, un autor con todas las de la ley.

En lo que se refiere al cine fantástico, el aporte de esta corriente no ha sido menos importante. Pero antes de trasladarnos a ese punto, revisemos algunas contribuciones al *sci-fi* en lo que va del siglo. En el 2002, Federico García Hurtado — conocido por sus películas andinas reivindicatorias y por una envejecida comedia de enredos, *La manzanita del diablo* (1989)—, confabulado con Miguel Bosé en la producción, dirigió *El forastero*, un bodrio de excepción filmado en la laguna de Paucartambo y donde el bailarín hispano Nacho Duato muestra sin recato y a cuatro mil metros de altura su esbelta figura y sus nulas dotes histriónicas, encarnando a un visitante del espacio que busca salvar a su planeta de una catástrofe ecológica. *Un marciano llamado deseo* (2003), de Antonio Fortunici, si bien se mueve en los contornos del realismo, juega con referentes populares de la ciencia ficción y supone una parodia de los clichés sobre los seres del espacio interestelar y su tendencia a presentarse en ciertos escenarios dizque mágicos de nuestro territorio. La película fue demolida por la crítica y el respetable respondió con burla y oprobio. Más interesante resulta *Entonces Ruth* (2013), de Fernando Montenegro, incursión orgullosamente B

Foto:
El Tunche

acerca de una invasión extraterrestre en pos de alimentarse de humanos que cumple exactamente con lo que promete, y eso en este rubro ya es bastante. En el 2018, Christian Carrasco estrenó *Yuli*, largometraje protagonizado por Marisela Puicón y Julián Legaspi, cuyas buenas intenciones no consiguen rescatar del infamante naufragio a una cinta basada en un esoterismo de taller de yoga y en una trama errática desprovista de todo conocimiento del oficio.

En cuanto al terror limeño, Daniel Rodríguez Risco, quien tiene en su haber una atendible película de suspenso, *El vientre* (2014), sigue la senda de los fenómenos paranormales en *No estamos solos* (2016). Sin embargo, cualquier atisbo personal termina devorado por un corsé formulaico que la hace obvia desde el principio hasta el fin. Otros casos, como *La cara del diablo* (2014), de Frank Pérez-Garland, y *La entidad* (2015), de Eduardo Schuldt, comparten una espontaneidad que va a la par de sus obstáculos expresivos y su incapacidad para transgredir viejos recursos intercambiables.

Jarjachas y camposantos amazónicos

Cuando ante los atónitos espectadores japoneses de los años cincuenta el imponente Godzilla destruía Tokio una y otra vez, había un temor y una herida profundos que se restañaban: los bombardeos aliados en los últimos





Fuente: Cineaparte

meses de la Segunda Guerra Mundial, el hongo inverosímil de Hiroshima. El cine fantástico nipón, de ese modo, conseguía metaforizar en sus propios códigos no solo una aflicción universal, sino una muy específica y cercana. Ese ha sido el límite mayor del tratamiento del metagénero entre nosotros; como hemos visto, no ha trascendido todavía los estamentos del ejercicio desprovisto de un *pathos* discernible, del tercermundista remedo *mainstream*, de la aventura comercial agotada en su excluyente propósito. En el llamado cine regional hallamos salvedades a esta desalentadora regla. Surgido a finales de los noventa, este flanco creativo ofrecerá a principios del nuevo siglo un par de películas de presupuestos magros, pero innovadoras al incorporar tenebrosos entes andinos en nuestro imaginario filmográfico: *Jarjacha, el demonio del incesto*, de Mélinton Eusebio, e *Incesto en los Andes: la maldición de los jarjachas*, de Palito Ortega Matute. Ambas son del 2002, hechas de realizadores ayacuchanos, y coinciden en ilustrar la leyenda del *jarjacha*, personaje resultante de las prácticas incestuosas, vedadas desde lo religioso y lo social, cuya integración cultural significa un punto de partida singular y complejo que otorga una innegable madurez a este rubro: estos son los primeros intentos convincentes —más allá de sus torpezas formales y de sus actuaciones elementales— de construir un segundo piso, de

Foto:
Cementerio
General

características intranferibles, sobre la estructura plana que hasta ese momento era el cine fantástico nacional. Semejante consideración merecen cintas como *Pishtaco* (2003), de José Martínez Gamboa, y *El Tunche* (2006), de Nilo Inga Huamán.

Hay ingentes ejemplos de lo dicho que exceden la mirada veloz de este texto. Lo cierto es que los esfuerzos por hacer un cine de terror fuera de los círculos limeños se han robustecido y han logrado anotar algunos éxitos de taquilla. Es el caso de *Cementerio General* (2013), filmada en Iquitos por Dorian Fernández-Moris, poseedora de una secuencia realmente perturbadora: la escena de la niña retorciéndose en la cúspide de los nichos del camposanto de la ciudad amazónica. El resto es medianía. Cosa similar sucede con su secuela, estrenada —con menos fanfarria— en el 2015. Un año después apareció, también desde la penumbra loretana, *Maligno* (2016), de Paco Bardales y Martín Casapía Casanova, ambientada en un abandonado hospital donde espíritus abductores se regodean a sus anchas. Correcta en su factura, al mismo tiempo constituye síntoma de un género que en el Perú pareciera extenuado antes de llegar a la adolescencia. Este es —por ahora— el panorama de nuestro cine fantástico, basculante entre la decepción, la duda y la promesa. ◻

Fábrica de pesadillas:

representaciones fantásticas

de la **violencia**
en **América**

Latina

★ CARLOS ESQUIVES

Fuente: Screenanarchy



Tres películas recientes del panorama actual del cine latinoamericano nos acercan a realidades que nos resultan familiares y que a la vez son compartidas en toda la región: *La llorona* de Jayro Bustamante, *Muere, monstruo, muere* de Alejandro Fadel y *La región salvaje* de Amat Escalante. A través de mitos y leyendas que nutren sus historias y prestan elementos de lo fantástico como referencia, reproducen un escenario social donde la violencia cobra vigor cada vez con mayor intensidad, y que proyecta los temores de una comunidad dentro de una complicada coyuntura actual.

Desde los orígenes de las civilizaciones, los mitos y las leyendas han sido una guía esencial para comprender la naturaleza de la humanidad. Son estas historias, pues, un equivalente de la sabiduría de cada comunidad, su modo de observar y entender el mundo, todo lo que está dentro de él. Una interpretación de los razonamientos humanos e implicancias de las acciones dominadas por la razón o, en su mayoría, por el instinto. Estos relatos son ficciones en clave de aventura fantástica, en donde lo irreal o puramente inventado es una alegoría para interpretar todo lo proveniente de lo real. Ahora, los mitos y las leyendas, asumidos como fuentes para comprender lo incomprendible, nos indican que mucho de este contenido descubre a personajes que son temerosos de un entorno que manifiesta escenarios, situaciones o criaturas incomprensibles para su razonamiento. Es decir, los mitos y las leyendas pueden ser entendidos como una caverna en donde se refugian nuestros miedos terrenales desde un plano fantástico.

Es así como varios maestros del cine de terror o la ciencia ficción han reconocido sus autorías. El cine es proyector de nuestros miedos. Es en la pantalla grande en donde vemos a nuestro “yo” experimentando situaciones insólitas, su enfrentamiento con monstruos y seres espeluznantes equivalentes a la Gorgona o el Cerbero, y no con la única necesidad de gestionar un acto de fascinación perversa, sino, ocasionalmente, y al igual que las historias orales de sociedades originarias, también comprometido en fabricar una versión reflexiva de nuestra realidad desde un idioma que persuade con mayor efectividad a nuestros sentidos al lograr alcanzar nuestras fantasías.

El presente artículo examina tres películas recientes del cine latinoamericano que han (re) producido¹ a monstruos con la intención de representar un escenario social en donde la violencia es un dominante cotidiano. Por tanto, estos filmes son una proyección de los miedos y problemáticas de la coyuntura actual latinoamericana, los cuales resuenan en toda la región. En ese sentido, estos casos se pueden tomar como una prueba de que Latinoamérica comparte sus tragedias, ya que estos dramas fantásticos son familiares para cualquier territorio de esta zona.

Lamento por la memoria

Así como en varias películas fantásticas o las correspondientes al cine de terror, en *La llorona* (2019), de Jayro Bustamante, el mal no está representado por el ser fantasmal. Este espectro resulta ser una manifestación o síntoma de una ofensa, convirtiéndose más bien en una víctima dentro de la historia y quien, además, señalará y se ocupará de escarmentar al verdadero mal, específicamente, el que desató sus penurias. Estoy pensando en las películas del *J-horror* y algunas otras de terror producidas en el escenario asiático: tramas en donde mujeres ejecutan su venganza a una persona o varias que fueron responsables de su tragedia en su momento de vida que concluyó con su muerte violenta y prematura. Es un dilema parecido al del rey Hamlet, solo que aquí más bien las injuriadas no gozan de una casta a las que asignar su desquite. Estamos hablando

¹ Los monstruos que aparecen en estas tres películas, curiosamente, son reproducciones de un saber previo o “mitológico”, los cuales resultan de versiones modernas y adaptadas a la realidad latinoamericana. Ya veremos cómo, en algunos casos, la creación de estos monstruos latinos deviene de leyendas orales, literarias, fílmicas, o de más de una.



Fuente: IMDb

de espíritus intranquilos que retan a los vivos a fin de obtener un acto de justicia y esto es algo que también se concibe en el relato oral en cuestión y, por consiguiente, en la película guatemalteca.

Existe una multitud de versiones del origen de “La llorona”, según el país o comunidad al que se asista; sin embargo, todas estas historias comparten la misma definición trágica: una mujer ejecuta a su hijo como reacción desesperada ante el abandono de un ser amado o, más específicamente, ante la paternidad negada a su hijo. Jayro Bustamante, el director, capta ese antecedente



y le otorga un sentido social. *La llorona* se adapta a una temporalidad cercana. El escenario se inspira en el caso judicial del exdictador guatemalteco José Efraín Ríos Montt y la acusación hacia su persona por un acto de genocidio desatado contra comunidades indígenas como parte de una persecución y aniquilamiento a los opositores políticos a manos de las fuerzas militares. Basándose en esos precedentes, en la ficción de Bustamante, un general acusado de los mismos cargos se confina en su mansión en medio de una marea de protestas afincadas en los alrededores de su recinto, mientras que un espíritu encarnado en la forma

Foto:
La llorona

de una nueva empleada del militar se encarga de hacer su reparación en nombre de todos los hijos desaparecidos por el expadre de la patria.

Así como en la versión general del personaje mítico americano², en esta adaptación fílmica, “La llorona” culpa de la muerte de su hijo —y de los hijos de muchas otras

² Es necesario precisar que actualmente no solo se trata de una creencia exclusiva del territorio hispanoamericano, tomando en cuenta que inmigrantes de este escenario, desde décadas atrás, han ido diseminando este mito en ciertas comunidades de Estados Unidos; por ejemplo, el estado de Texas es uno de los lugares en donde ha trascendido el relato popular.

madres— al padre que, además de negarlos como suyos, los ejecuta. Aquí es esencial apuntar a la intencionalidad del autor. Con *La llorona*, Bustamante cierra una trilogía a la que denomina “la trilogía del insulto guatemalteco” y de la que forman parte también *Ixcanul* (2015) y *Temblores* (2019). Estas tres películas hacen una demanda a una tríada de prejuicios que reinan en dicha nación: indio, hueco (homosexual) y comunista³. En

³ Esta definición ha sido difundida por el director Jayro Bustamante en distintos medios durante la programación del estreno de su película *Temblores*. Para más información, véase Martínez (2020).



el caso de *La llorona*, se encarga de retratar el insulto de “comunista”, asumido este como una ofensa de intereses políticos y que, además, esconde un prejuicio racial, pues en esta historia también son los indígenas los damnificados en su mayoría. Dicho esto, el antecedente del relato oral sobre un padre negando el apellido a su hijo equivale aquí a un Estado negando a los indígenas como parte de la sociedad.

La llorona, por un lado, hace un llamado a la memoria, duelo muy cercano a distintos países hispanoamericanos

que también experimentaron algún genocidio producto de una dictadura o un conflicto político y, por otro lado, hace una crítica a la frontera invisible entre comunidades. Bustamante, dentro de su trilogía, define un cerco en torno a la sociedad oligarca, aquella que representa el poder dentro de Guatemala y es la que prolifera estos insultos o prejuicios sociales, tales como el racismo, la homofobia o la discriminación política. Basta analizar el escenario de las protestas en *La llorona* para identificar a una nación dividida, siendo el bloque de

Foto:
La región salvaje

poder los atrincherados tras sus mansiones o influencias, mientras que en la periferia un tumulto de gente, en su mayoría indígena, los acusa de una desigualdad social y actos de lesa humanidad. Dentro de un proceso real existe una obstrucción al intentar penetrar o gestionar un acto de justicia. Es por esa razón que Jayro Bustamante recurre a la fantasía, al folclore no solo guatemalteco, sino americano —tal vez en nombre de todos los desaparecidos por las negligencias del poder estatal—, a fin de promover esa justicia.

los ejecutores de la violencia de género? Vamos a la trama. Estamos en algún punto fronterizo entre Chile y Argentina. Un grupo de policías rurales investiga la muerte de una mujer. El principal sospechoso es su esposo, un anciano que no sabe explicar cómo su pareja terminó decapitada. Después, el asesinato a una segunda mujer también implica al esposo correspondiente, un hombre que parece culpable del crimen a una voz interna. El relato se torna más difuso y escabroso. Sucede que algo está controlando la mente de los varones; no solo de uno, sino de varios, e incluso hasta del personaje de aire más benevolente. Es así como, contra su voluntad, estos hombres se convierten en cómplices de los asesinatos feminicidas.

En principio, Fadel pone en marcha una película orientada al *thriller* con tonos de *wéstern*⁴. Vemos un brutal asesinato en un escenario desértico, una pesquisa en marcha, un (falso) sospechoso, nuevas muertes. Nada está claro. Este no es más que un marco para introducirnos a un escenario que combina el cine de terror y, por qué no, la ciencia ficción. El relato manifiesta a un monstruo que controla los cuerpos y las mentes. ¿Qué se nos viene a la memoria? Desde las leyendas vampíricas de Drácula y su fiel Renfield, o la revisita a la historia de amos y criados vinculados por un lazo psíquico, hasta *Muertos vivientes* (*Invasion of the Body Snatchers*, 1956), de Don Siegel. De pronto, los cuerpos de estas víctimas mentales ya no son más sus cuerpos, sino herra-

⁴ *Muere, monstruo, muere*, así como la ópera prima del director, *Los salvajes* (2012), nos traslada a un escenario *wéstern*. Esto se describe como tal no solo por ser el entorno de la naturaleza agreste la locación en donde los personajes se desenvuelven, sino también porque la violencia domina en el ámbito y en los propios sujetos.

mientas que sirven para que el controlador pueda ejecutar sus fechorías. Es importante tomar en cuenta que siempre en este tipo de historias los “parásitos” poseen una superioridad mental. Ellos no solo se “alimentan” de sus huéspedes, sino que además logran dominar sus sentidos, su forma de pensar. Esta dominación va más allá de un acto de persuasión; tiene que ver con la modificación de su pensamiento o, en un sentido más perverso, simplemente despiertan el *ello* o lado salvaje de sus cautivos.

Muere, monstruo, muere narra la historia de una criatura que asesina únicamente a mujeres y usa a los hombres para que sean medios para llegar a sus víctimas. Es decir, no solo convierte a los varones en testigos, sino también en cómplices, siendo siempre ese órgano sexual mutante el ejecutor de una violación sexual. Es curioso que hay casos en que también el varón es víctima de una sodomización; sin embargo, estos no serán asesinados. Ello puede ser entendido como otro nivel de atestiguamiento, ya no solamente ocular, sino también el de obligar al hombre a experimentar parte de la violencia que recae en las mujeres. Es como si este monstruo feminicida quisiera asegurarse de dejar un recado enfático al otro género: el crimen o la violencia no puede reducirse a la muerte. Su mensaje incluye, además de esta clase de violencia, alguna forma de implicar siempre al sexo como motor del crimen y al hombre como incitador de esa violencia. La historia del monstruo que controla la mente del género masculino para violar y asesinar a las mujeres parece orientarnos a que hay una personalidad violenta en el inconsciente del varón cada vez que hay sexo de por medio.

Obviamente, este relato fantástico en un pano-

El monstruo feminicida

Extraña e inquietante es la propuesta de Alejandro Fadel en una película que convoca distintos géneros fílmicos. En síntesis, su historia nos presenta a un asesino sexual quien, representado por una presencia grotesca, físicamente, sería una sumatorio de los órganos sexuales humanos. En *Muere, monstruo, muere* (2018), el enemigo es una metáfora del feminicidio. La pregunta es ¿cómo una gigante vulva dentada, embarrada de fluidos sexuales y dotada de penes como si se tratasen de tentáculos, puede equivaler a

rama latinoamericano resulta más que alegórico. En la anterior década, mientras en el mundo se difundían los *hashtag* #MeToo o #MyStealthyFreedom, en este escenario el #NiUnaMenos comenzó a generar fuertes tendencias en países como Argentina, Perú, Chile y México. Se mencionaba mucho de la complicidad silenciosa de los hombres, naciones machistas, en la multitud de casos impunes a los que tenía que responder el poder estatal. De ahí que suene familiar la película de Alejandro Fadel sobre cómo unos civiles comunes y la misma fuerza del orden resultaban ser coautores de crímenes feminicidas. Así como en el cine *slasher*, el sexo siempre estará asociado a la muerte, solo que aquí estamos tratando con situaciones de un sexo no consentido, gestándose una reflexión social orientada a una autocrítica que recae en la comunidad masculina, a veces silente ante este tipo de acontecimientos, cómplices de una tragedia social y colectiva, asesinos en menor grado.

Goce por la violencia

La producción de Amat Escalante ha sido comúnmente descrita como un cine pueril, amoral, insensible, ultraviolento; y así siguen los calificativos. En efecto, lo es, y no tendría que ser entendido como algo negativo o una propuesta hueca. Sus películas tienen todo el ánimo de crear un estado de turbación a partir de los escarmientos físicos sufridos y hasta preservados por una sociedad, en este caso, la mexicana. Los personajes de Escalante conviven con la violencia, ya sea porque la ejercen o porque no queda de otra. *Heli* (2013) finaliza con una suerte de “aquí no ha pasado nada”. Los protagonistas, luego de una serie de desencuentros con una violencia canalizada por el narcotráfico y la policía que practica los mismos mecanismos del crimen organizado

—en complicidad con ciertos elementos judiciales—, hacen el amor o descansan en un sofá como retornando a su normalidad o queriendo dormir para imaginarse que todo fue parte de una pesadilla. El hecho es que esto no es más que un cierre que evidencia a una comunidad desalentada y resignada a relacionarse con las actuaciones de coacción. Y Escalante piensa que ello no solo se trata de un síntoma demográfico, sino de un vínculo congénito.

La región salvaje (2016) razona con base en esa relación, en la que el sujeto indirectamente se aferra a la violencia al reconocerla como parte de su naturaleza. La película nos presenta dos historias: la de un matrimonio y la de una joven. Ambos comparten el mismo conflicto, solo que uno revela una versión extraordinaria. No es gratuito que en cierto punto el relato quiera reunir a los protagonistas de sendas historias a fin de reconocer que sus dilemas comparten detalles familiares. La relación extramarital entre un joven gay y su cuñado no está lejos de la relación entre una mujer y una bestia primigenia.

EN LA REGIÓN SALVAJE, EL PLACER SEXUAL, DEFINIDO COMO UNA DE LAS SENSACIONES MÁS PRIMITIVAS DEL SER HUMANO, CURIOSAMENTE HA EXTRAVIADO ESE PRINCIPIO DEL PLACER GENERADO POR LA INTERACCIÓN HUMANA; EN TANTO, UNA BESTIA VIOLENTA ES LA QUE MÁS BIEN LES DA LECCIONES AL RESPECTO. AHORA, EN DEFINITIVA, A ESCALANTE POCO LE INTERESA CIRCUNDAR EN TORNADO A UN ENTENDIMIENTO SOBRE LA NATURALEZA HUMANA, SIENDO LA VIOLENCIA Y EL SEXO MOTORES VITALES.

El homosexual describe su relación como enfermiza, una adicción que no lo deja libre y varios podrían terminar muy lastimados en el camino. La muchacha dice que pasa por lo mismo. Este momento de confianza es aprovechado por Escalante para establecer que lo real no está lejos de lo surreal. Una criatura, tal vez originalmente equivalente a alguna entidad cósmica del universo de Lovecraft⁵, se sirve sexualmente de los humanos para trascender. Vale precisar que no es tanto una relación interespecies, sino que, al igual que la criatura de *Muere, monstruo, muere*, es más bien una relación entre un parásito y su huésped, siendo la interacción sexual esa energía que precisa el ser amorfo.

Ahora, como ya habíamos adelantado en el análisis de la película de Alejandro Fadel, lo

5 En un terreno fílmico, la criatura de *La región salvaje* rememora al monstruo de *Posesión* (*Possession*, 1981), el clásico de culto de Andrzej Zulawski, solo que en este filme francés el ser grotesco se convierte en una metáfora del divorcio, consecuencia de las implicancias traumáticas que experimenta un esposo ante la separación emocional y sexual frente a su pareja.

sexual siempre está asociado a la muerte. Eros y Thanatos. *La región salvaje* retrata a personajes asistiendo al placer sexual a costa de exponerse a la violencia. Dos son los escenarios: uno doméstico y el otro fantástico. Tenemos en el primero a una esposa soportando las barbaridades de su marido y una relación homosexual en un marco ilícito. En tanto, en el otro escenario, una mujer tiene intimidad con una criatura que le ha comenzado a generar un severo daño físico. Desde un punto de vista psicoanalítico, vemos casos de sujetos transgrediendo los ritos de la moral a fin de alcanzar el placer, y es en ese tránsito que asisten al goce, eso que genera dolor. Estamos tratando con personas que aguantan un acto violento a fin de experimentar una satisfacción. Ahí está la esposa que tolera los desenfrenos sexuales de su marido abusador para mantener a su familia junta, el joven gay atado a una relación egoísta o la

muchacha dejándose lastimar por una criatura a cambio de alcanzar el clímax. Los protagonistas de esta historia no dejan de sentir dolor en cada experiencia sexual con el otro, esa “bestia” que los humilla, los usa o los maltrata, emocional o físicamente.

El placer sexual, definido como una de las sensaciones más primitivas del ser humano, curiosamente ha extraviado ese principio del placer generado por la interacción humana; en tanto, una bestia violenta es la que más bien les da lecciones de placer. Ahora, en definitiva, a Escalante poco le interesa circundar en torno a un entendimiento sobre la naturaleza humana, siendo la violencia y el sexo motores vitales —una lectura que le resultaría más estimulante a su compatriota Carlos Reygadas—. A su modo de ver, *La región salvaje* es el retrato, en clave de historia de terror y ciencia ficción, de una sociedad

acostumbrada a convivir y tolerar la violencia como consecuencia de los valores o rutinas propios del entorno. En rasgos más específicos: es una crítica a la degradación moral, la preservación de los prejuicios tradicionales mexicanos, tales como la homofobia, el machismo, la pretenciosidad clasista y tantos otros espectros sociales explotados —y normalizados—, por ejemplo, durante la época de oro del cine mexicano. Es un paquete de fantasmas imperantes y extendidos en la región latinoamericana, y expresados en películas recientes como *Una mujer fantástica* (2017), *Cielo oscuro* (2012) y *Nuevo orden* (2020), las cuales nos presentan una clase de monstruos no fantásticos. □

Referencias

Martínez, J. (2020). Jayro Bustamante: "La terapia de la Iglesia católica contra los 'huecos' es más violenta que la de los evangélicos. Ella cree que la homosexualidad se cura. *El Mundo*.

Foto:
La llorona



Monstruosas

LA FORMA DEL AGUA

★ DIEGO OLIVAS ARANA

En esta fábula sobre el amor entre seres aparentemente opuestos, convergen los gustos que formaron a Guillermo del Toro como cineasta, a la vez que reinventa las convenciones del cine de monstruos, brindándoles un matiz de humanidad.

reliquias:



What would an ocean be without a monster lurking in the dark? It would be like sleep without dreams.
Werner Herzog

Sumergirte en el agua involuntariamente tras ingresar el proyectil en el cuerpo. Un vahído marino, adentramiento inconsciente, la sangre fluye y se aúna con el agua salada que invade tus pulmones. Mueres. Un descenso calmado hacia las tinieblas acuáticas, acompañada del único ser que te entiende en el mundo: un anfibio antropomórfico de insospechada ternura, fuerza sobrehumana y facultades curativas inciertas. Un monstruo de las profundidades submarinas que te encierra entre sus brazos con cariño y convierte tus misteriosas cicatrices de nacimiento del cuello en branquias. Uno de tus zapatos, rojo como el de Dorothy, se despidió de tus pies y empieza a flotar hacia la superficie, en tanto tú te alejas hacia el abismo, feliz.

Así termina *La forma del agua* (*The Shape of Water*, 2017). Una conclusión visualmente espléndida, aunque al mismo tiempo simple, clásica, predecible y no por ello realmente mala. La película ha seguido un modelo de relato acaso básico, pero infalible a lo largo de la historia del cine: aquella de la persona solitaria, insatisfecha o desdichada — o todo junto — que encuentra el amor en un ser sobrenatural, preferiblemente en cautiverio. Ahora bien, la forma de conducir esa idea primaria varía muchísimo y el caso de la última entrega del jalisciense Guillermo del Toro resulta bastante peculiar, como iremos viendo. Y es que *La forma del agua* es una cinta que abraza distintos géneros y temas, como describe con gracia Anthony Lane (2017):

Todavía no puedo definirlo, Del Toro ofrece una película de horror-monstruos-musical-fuga de prisión-filme de época-espías-romance-rusos sospechosos-charcos de sangre-un vistazo a las políticas raciales y una saludable impaciencia feminista hacia hombres ya sea abusadores o que se sientan en su sofá sin hacer nada¹. (párr. 8)

Guillermo del Toro ha creado, otra vez, una película de monstruos donde el monstruo no es necesariamente el enemigo. Podríamos decir que tal situación se repite en toda su filmografía, en la que siempre descubrimos que la verdadera maldad la realizan los seres humanos; pero en *La forma del agua* el discurso de humanizar al monstruo y demonizar al hombre sucede en un relato más tierno e íntimo que en otras de sus obras, sin abandonar la estilizada oscuridad a la que nos

¹ Traducción y edición del autor del siguiente párrafo de Anthony Lane en *The New Yorker* (edición del 11 de diciembre del 2017): "Del Toro, no less eager to mix his modes, delivers a horror-monster-musical-jailbreak-period-spy-romance. It comes garnished with shady Russians, a shot of racial politics (Strickland talks to Zelda about 'your people,' meaning African-Americans), puddles of blood, and a healthy feminist impatience with men who either overstep the mark or, like Zelda's husband, sit on their butts and do zilch".

tiene acostumbrados. Del Toro es un artesano del celuloide que en esta historia se expone con la seguridad y el corazón de alrededor de treinta años desde sus inicios en el cine, con nueve largometrajes, desde la insólita *Cronos* (1993) con el confundido vampiro Federico Luppi hasta el encuentro del anfibio antropomorfo y Elisa.

La forma del agua es un relato empático y hechizante que nos cuestiona desde distintos espacios: el amor, como idea, como percepción, como posibilidad, ¿qué es el amor? ¿Cómo entregarse? ¿A quién amar? ¿Podemos amar a un monstruo? La soledad como condición, como una espera muda de cierta libertad, aquella de la amistad, aquella del amor. La guerra y la historia, el secretismo y el apremio por el poder y el anhelo de poder. El reconocimiento y celebración de la otredad, la conciencia de la segregación, el encontrarse en lo diverso. El homenaje a la creación, la nostalgia obsesiva traducida en miles de referencias. La vida como fantasía, la probabilidad de acariciar un suceso mágico, inefable. "Durante nueve películas he ido reinventando los miedos y los sueños de mi infancia, y esta es la primera vez que me expreso como un adulto sobre temas que me preocupan como adulto". Para Guillermo del Toro, autor de esa cita², *La forma del agua* ha sido una oportunidad para, en sus propias palabras, salir del cascarón. Yo diría que lo hizo mucho antes, con *El laberinto del fauno* (2006), pero es cierto que jamás ha concebido una película tan redonda, que le guste a la Academia, a la crítica y a la audiencia (con ciertas excepciones); en este contexto nos preguntamos, ¿qué la hace tan especial?

El cuento

Elisa Esposito (Sally Hawkins) es una empleada de limpieza en un laboratorio secreto del gobierno estadounidense en Baltimore. No, no es la Baltimore de *The Wire*, no hay drogas ni pandillas ni persecuciones policiales. Es más un Baltimore de *Mad Men*. Estamos en la década de los sesenta, en plena Guerra Fría. Todo está impregnado de una elegancia desbordante y nostálgica, la belleza de lo clásico, de lo que fue. Elisa es una huérfana muda que se comunica con la lengua de señas. Sus únicos amigos son Zelda (Octavia Spencer), su colega en el trabajo, leal amiga y esposa, dueña de un sarcasmo que roza la irreverencia; y Giles (Richard Jenkins),

² Traducción y edición del autor de la siguiente cita de Del Toro para una entrevista de *IndieWire* (2017): "This movie is a healing movie for me... For nine movies I rephrased the fears of my childhood, the dreams of my childhood, and this is the first time I speak as an adult, about something that worries me as an adult. I speak about trust, otherness, sex, love, where we're going. These are not concerns that I had when I was nine or seven" (párr. 7).



su vecino, un quincuagenario ilustrador gay que vive frustrado por sus deseos y aspiraciones. Una tarde, Elisa descubre en su trabajo a un anfibio humanoide en cautiverio, recién secuestrado desde Sudamérica. Una criatura inteligente que visitará cada noche a escondidas, conociéndose y aprendiendo el uno del otro. Así, ella se enamorará perdidamente. Enterada de la futura vivisección de su amado como parte de la experimentación en la carrera espacial, Elisa planeará la fuga de la criatura para salvarla de la muerte y retornarla al mar. Científicos, militares malvados y espías rusos de por medio. Esa es la película.

Una brevísima disección

Nada en *La forma del agua* es gratuito. Pensemos en los colores. Esa presencia intensa del verde y acaso el rojo —en menor grado— me remiten irremediabilmente a la *Amélie* (2001) de Jean-Pierre Jeunet, aunque empleados de forma distinta. El verde se encuentra en cada fotograma. El monstruo es verde; las calles de la ciudad, los pasadizos del laboratorio, ambos comparten esa tonalidad ocre verdosa. Strickland (Michael Shannon), el villano de la historia, está rodeado de verde: ingiere caramelos verdes, las heridas putrefactas de sus dedos son de un verde ennegrecido, su vehículo es verde, su obsesión y objetivo principal es

capturar y asesinar a un monstruo verde... Elisa y Giles degustan pies de limón verdes, a Giles le sugieren que su ilustración debería tener más verde, “el color del futuro”. Elisa viste de verde para ir al trabajo hasta luego de consumir su relación con el bípedo anfibio, cuando empieza a vestirse de rojo. La criatura protagonista es, a su vez, dueña de un verdor azulado y orgánico. El agua también representa un elemento esencial. Es el origen del monstruo y es también el origen de Elisa: abandonada y hallada en el río, huérfana de toda la vida que lleva esas cicatrices en el cuello desde que tiene recuerdo. Cicatrices parecidas a las branquias de su futuro interés amoroso, quien a su vez comparte con ella la incapacidad de comunicarse con el lenguaje verbal. El agua es, asimismo, el espacio idóneo de Elisa, quien cada mañana disfruta su sexualidad anegada en la soledad de la tina de su baño. ¿Por qué esa conexión con el agua? ¿Es Elisa Esposito una suerte de híbrido perdido de humano y bípedo anfibio que finalmente halló su lugar en el mundo? Su nombre es otro detalle interesante. Esposito es un apellido italiano cuyos orígenes se remontan a una forma general de designar a los niños abandonados —al igual que *expósito* en español—. Y mejor no sigo teorizando, prefiero divagar más (antes que enquistarme en la semiología). Acabaré sosteniendo que sí, nada

Foto:
La forma del agua

en esta película es gratuito y eso la hace muy interesante, pero también algo exagerada, pues tantos detalles fallan al explicarnos demasiado. Esto puede arruinar la experiencia de muchos; en mi caso era perceptible, pero no impidió que sucumbiera a la historia con una sonrisa.

Otro factor notorio es el tiempo. *La forma del agua* funciona también como un meticuloso filme de época. Según Del Toro, situar la historia en 1962 —tiempos de tensión política, de revoluciones culturales, pero a su vez de silencio, tiempos de expectación por el futuro— le otorgó el escenario perfecto para traer a una criatura de un pasado antiguo en una historia de amor. Una suerte de espejo a nuestro presente que le permite, desde el pasado, interactuar con problemáticas actuales con sosiego y sin distracciones, tal y como lo afirmó³ para el *Minnesota Daily*:

La Guerra Fría y la obsesión de la gente por el futuro: eran tiempos de difícil comunicación, pero a su vez era el último cuento de hadas en Estados Unidos, un momento en el que América sueña a

3 Traducción y edición del autor de la siguiente cita de Guillermo del Toro para una reseña del *Minnesota Daily*: "I thought, 'Well, if I do it about today it becomes too topical about the news. We get it in the news and social media and blah, blah, blah.' But if I say once upon a time in 1962, it becomes a fairy tale for troubled times. People can lower their guard a little bit more and listen to the story and listen to the characters and talk about the issues, rather than the circumstances of the issues".

Foto:
La forma del agua

sí misma con lo que concebimos como la América moderna. Ahora, si la historia fuese en nuestros días sería como algo que ves en las noticias, las redes sociales y blablablá, pero si digo: "Había una vez en 1962", entonces se convierte en un cuento de hadas para estos tiempos difíciles. (Del Toro, como se citó en Bennet, 2017, párr. 7)

Así, situarlo en ese periodo traduce con claridad algunos temas de la película. Podemos ver esto con los personajes secundarios —los mejores de todo el relato—: Zelda y Giles, una mujer afroamericana y un homosexual que no ha salido del clóset. Con nuestros protagonistas mudos, Zelda y Giles tienen más líneas que cualquier otro personaje, y aquello crea un un contraste con el racismo y la homofobia imperantes en los años sesenta en Estados Unidos y el resto del mundo, y a su vez un eco a la realidad actual de esos problemas. Pienso que esto es acertado como discurso, pero aquí debo coincidir con una de las críticas de Ricardo Bedoya: aquello que él denominó "el triángulo de la corrección enfrentando a la maldad", en sus palabras: "una mujer muda que limpia los baños, su compañera afroamericana, que malvive con un cónyuge indolente, y el amigo mayor y homosexual que oculta tanto su deseo como su identidad" (Bedoya, 2018). En otras palabras, de pronto se siente forzada la condición de estos personajes, en especial estando juntos. Que existan y que cohabiten esta diégesis no afecta la historia; la enriquece, sí, pero también alimenta un hastío por connotar la corrección política en el cine —y toda obra



Fuente: Pinterest

de arte en general—, una demanda de nuestros tiempos. *La forma del agua* no está exenta de faltas. Y aquí dejo el debate, para pensarlo.

El hacerlo un filme de época la aproxima todavía más a la ya similar temáticamente *El laberinto del fauno*: ambas cintas suceden mezclando sucesos de posguerra reales con hechos ficticios o mágicos; tienen a una protagonista femenina, infantil y temeraria; y presentan a los militares como enemigos inhumanos.

Como sostuve antes, la película funciona también como un homenaje al pasado del cine, y esta ambientación en el primer lustro de la década de los sesenta torna las referencias palpables, deliberadas: lo demuestran ejemplos como *La historia de Ruth* (*The Story of Ruth*, 1960), la película bíblica que se proyecta en el cine debajo del departamento de Elisa, o los programas que se ven en la televisión de Giles, como *Mr. Magoo* o *Mister Ed*, ambos de la misma década. Tales detalles están observados al milímetro. Y como esos, otros tantos homenajes al cine clásico, de terror, serie B, así como también alusiones y referencias a la filosofía platónica, la mitología clásica, los cuentos de hadas de los hermanos Grimm. *La forma del agua* está plagada de una curiosa intertextualidad. Todo esto me lleva a divagar un poco: ¿cuáles son las influencias de esta película? ¿A qué se parece?

Los primeros monstruos

Ahora, volvamos al final. La escena me remite con intensidad al final de *Azul profundo* (*Le Grand Bleu*, 1988), como la conocimos en español, una de las mejores películas del francés Luc Besson. Jacques Mayol, el retraído apneísta fascinado por los delfines, acaba encontrándose con uno en su descenso voluntario al fondo del océano, y se deja llevar por él, hacia una oscuridad tan hermosa como desconocida. Son cierres que solo se parecen exteriormente, pues aquel de Mayol es un desenlace abierto: ha dejado a su novia embarazada y no volverá jamás; no se sabe qué pasará, la muerte es una posibilidad —acaso la más realista— como también lo es descubrirse como delfín y perderse en el agua. Ya sea una o la otra, será lo mejor para él. Además, a diferencia de la última ganadora del Óscar a mejor película, este no es un final feliz. Besson es ya un clásico contemporáneo que honestamente tiene algunas películas muy regulares (pienso en las últimas), a diferencia de Del Toro, quien ha mantenido un universo creativo propio, en armonía, singular (a pesar de ciertos altibajos). ¿Por qué compararlos? La escena de esta película me asaltó de repente al terminar *La forma del agua*. Una relación mucho más interesante que aquella con *Splash* (1984), dirigida por Ron Howard, de la que se han mofado tanto en internet, donde tenemos ese encuentro final visualmente similar, quizá más ochentero, divertido, simplón. Y eso no está mal: *Splash* nunca apuesta por ser una obra



Fuente: IMDb

maestra del cine, a diferencia de Del Toro y su película, donde el concepto, esfuerzo y cuidado no pasan desapercibidos.

Vámonos a la que quizá sea la referencia más remota y esencial. Del Toro habla de su obsesión de la infancia por la película de Jack Arnold, *El monstruo de la laguna negra* (*Creature from the Black Lagoon*, 1954), el clásico de Universal Studios⁴:

Tengo *La forma del agua* en mi cabeza desde los seis años, no como una historia, más bien como una idea. Cuando vi a la criatura de la laguna negra nadando debajo de Julie Adams pensé: “Esto es lo más poético que veré en mi vida”. Estaba sobre-

Foto:
El monstruo de la laguna negra

4 Traducción y edición del autor de la siguiente cita de Del Toro para una entrevista en *Los Angeles Times*: “I’ve had this movie in my head since I was 6, not as a story but as an idea. When I saw the creature swimming under Julie Adams [in *Creature from the Black Lagoon*], I thought three things: I thought, ‘Hubba-hubba’. I thought, ‘This is the most poetic thing I’ll ever see’. I was overwhelmed by the beauty. And the third thing I thought is, ‘I hope they end up together’”.

cogido por la belleza. Quería que ellos terminen juntos. (Del Toro, 2017, párr. 18)

La semilla de esta película lo ha acompañado durante décadas; incluso propuso a Universal hacer una nueva versión enfocada desde la perspectiva de la criatura, donde acabe formando una pareja con la protagonista. Una idea que, como muchos proyectos de Del Toro, se cocinó en el aire hasta esfumarse, aunque en este caso quizá no fue un infortunio, pues el fruto de aquel esfuerzo devendría en la cinta que se ha llevado todos los galardones (y que hoy motiva estas líneas).

Ahora bien, *El monstruo de la laguna negra* probablemente no hubiera existido de no ser por la imaginación de otro señor de los monstruos, el maestro del terror y la ciencia-ficción H. P. Lovecraft y particularmente un par de sus relatos, conocidos en español como *Dagón* (1919) y *La sombra sobre Insmouth* (1936). En la primera, un marino y prisionero de guerra naufraga hasta una isla donde descubre un extraño monolito cubierto de inscripciones y relieves pictóricos que representan un mundo submarino y sus habitantes, peces humanoides, regidos por Dagón, el dios-pep, quien aparentemente lo ataca y se desmaya. Este episodio lo traumatizará de por vida y conducirá a un horroroso desenlace. En la otra historia, el narrador llega al pueblo costero de Insmouth, Massachusetts, donde acaba descubriendo que los pobladores llevan años cruzándose con los *deep ones* (o profundos), unos seres submarinos cual peces-anfibios antropomorfos; y que, además, él desciende de un marinero local y, por ende, de los *deep ones*, revelando así su condición de híbrido que poco a poco se transforma en un monstruo. ¿Recuerdan a Elisa, abandonada cerca del río, con sus cicatrices en el cuello que luego le permiten respirar bajo el agua, cual branquias? ¿Podríamos decir que ella es otro híbrido de los *deep ones*? Las conexiones que establece Del Toro están allí, silentes.

Volviendo al cine, la más reciente e involuntaria similitud quizá sea el cortometraje holandés *The Space Between Us* (2015), de Marc S. Nollkaemper. Tenemos allí una suerte de futuro posapocalíptico donde la contaminación ha condenado al planeta, todos portan tanques de oxígeno y visten máscaras. En ese contexto surge Juliette, una humilde trabajadora de limpieza en un laboratorio donde acaban de enjaular a Adam, un tritón perteneciente a un mundo inteligente submarino, cuyas branquias son la obsesión de los científicos para salvar a la especie humana. Sus casi trece minutos fueron suficientes para las comparaciones e incluso menciones de plagio, cosa que el director desmintió con soltura, asumiendo que “seguramente Del Toro y yo hemos visto las mismas películas”. Aquella es una afirmación sabia; después de todo, la historia detrás de *La forma*

SE TRATA DE UNA VIEJA
HISTORIA, PERO CON UN GIRO
CREATIVO DISTINTO, QUIZÁ
EDULCORADO O ATIBORRADO
DE DETALLES Y REFERENCIAS
QUE PUEDEN TANTO ENCANTAR
COMO SATURAR, CON UNA
FACTURA QUE EMBELESA CON
SUS COLORES Y DISEÑO.

del agua es un perfecto ejemplo de un viejo discurso, aquel que sostiene que toda historia ya ha sido contada y solo nacen nuevas versiones (olvidables o memorables). De pronto esto es algo en lo que no reparó el hijo del fallecido dramaturgo y educador norteamericano Paul Zindel, quien a inicios del 2018 acusó a Del Toro de haber plagiado una obra de teatro que su padre escribió en 1969, *Let Me Hear You Whisper*, donde una empleada de limpieza —sí, otra— conoce y se ve atraída por un delfín inteligente que solo se comunica con ella y vive en cautiverio en el laboratorio secreto donde ella trabaja. Al descubrir los planes siniestros de los científicos, arriesgará su vida en un intento de secuestrar al delfín y llevarlo a la libertad. El litigio por plagio que suscitó esta denuncia despertó una ola negativa para Guillermo del Toro que no llegó a eclipsar el éxito de la película (al contrario, la popularizó más). Del Toro niega las acusaciones y afirma que jamás vio la obra de los años sesenta, ni siquiera en su adaptación televisiva. Después de todo, se trata de un guion muy personal y que ha ido planeando en paralelo a sus otras obras y de forma paulatina desde el 2011. En una entrevista en México, Del Toro incluso reveló que *La forma del agua* fue un proyecto decisivo en su carrera: se había jurado a sí mismo que, de no realizarse, se retiraría como cineasta para siempre.

Cierto o no, lo que sí debemos dar por sentado es que existe toda una pléthora variadísima de relatos sobre amor *interspecies* tanto en el cine como la literatura. Tenemos la novela corta *Mrs. Caliban* (1982), de Rachel Ingalls, que ha sido reeditada por primera vez el año pasado, muy probablemente a raíz de la fama de *La forma del agua*: en ella, una solitaria ama de casa empieza una curiosa y surreal relación con un anfibio humanoide llamado Larry.

La cinta de culto soviética *El hombre anfibio* (*Chelovek-amfibiya*, 1962) narra el trágico romance de un joven con branquias de tiburón

que vive bajo el agua y una bella chica, hija de un pescador de perlas, quien buscará explotar las habilidades del protagonista. *El monstruo del pantano* (*Swamp Thing*, 1982), de Wes Craven, sugiere una atracción entre un científico convertido en un monstruo híbrido de planta y animal y una joven representante del gobierno. *La mosca* (*The Fly*, 1986), de David Cronenberg, tiene a otro talentoso científico convertido por accidente en una mosca humanoide gigante, pareja de una infortunada periodista que deberá lidiar con esta situación de pesadilla. *La bella y la bestia* (*La Belle et la Bête*, 1946), de Jean Cocteau, narra la historia de una hermosa joven del pueblo que acaba como prisionera en un palacio misterioso donde reina una bestia que desea casarse con ella. Parecida a esta es la clásica *King Kong* (1933), de Merian C. Cooper y Ernest B. Schoedsack, donde también tenemos un monstruo en cautiverio que se enamora de una mujer bella. *El joven manos de tijera* (*Edward Scissorhands*, 1990), de Tim Burton, acaso con un monstruo menos monstruoso, nos propone el romance entre un adolescente artificial (¿un androide?, nunca lo tuvo claro) que ha vivido aislado toda su vida en una mansión gótica y una apasionada chica con la que aprende a vivir en un vecindario estadounidense. Y tantos otros títulos (muchos de los mencionados son adaptaciones de novelas, cuentos o cómics). *La forma del agua* no es definitivamente una película pionera o

con una trama muy original: se trata de una vieja historia, pero con un giro creativo distinto, quizá edulcorado o atiborrado de detalles y referencias que pueden tanto encantar como saturar, más de una factura que embelesa con sus colores y diseño. Hipnótica, especialmente en un primer visionado.

Ahora hablemos de la criatura o *The Asset*, nombre clave con el que lo bautizan los científicos y militares en la historia (aunque en los créditos figure como *Amphibian Man*). Aquel tritón que atisba silente y con recelo desde la oscuridad del tanque de agua donde está aprisionado. Un bípedo escamoso de ensueño, divinidad marina proveniente de alguna tierra subacuática recóndita. Ciertamente: fue hallado en un río de Sudamérica, donde los locales lo consideraban un dios. Es una referencia inmediata a *El monstruo de la laguna negra*, donde el relato transcurre en pleno Amazonas.

Al mismo tiempo, el protagonista de *La forma del agua* me hace pensar en una criatura perteneciente a nuestro repertorio fantástico: el Yacuruna, uno de los seres mitológicos más importantes de la Amazonía del Perú. De acuerdo con la leyenda, el Yacuruna (del quechua *yaku* 'agua' y *runa* 'hombre') es un humanoide con facciones de anfibio o reptil, de piel verdosa. Reina sobre todos los peces y reptiles marinos,

Foto:
La forma del agua



Foto:
La forma
del agua

con quienes puede comunicarse. De noche, bajo el claro de luna, se transforma en un hombre apuesto y seduce a jóvenes mujeres para secuestrarlas y adentrarlas en las acuosas profundidades de su reino, de donde no regresan jamás. ¿Será que Jack Arnold escuchó este mito años antes de la película? Quizá no, pero la verdad va por ahí.

En 1941, en una cena durante la filmación de *Ciudadano Kane* (*Citizen Kane*, 1941), William Alland, productor de *El monstruo de la laguna negra* y en ese momento actor que daba vida al reportero Thompson en *Kane*, descubrió en una conversación con el director de fotografía mexicano Gabriel Figueroa que en el río Amazonas existían mitos sobre hombres mitad pez, mitad anfibios. Inspirado, Alland, también escritor, empezó con el borrador de una historia llamada *The Sea Monster* (*El monstruo marino*), influenciado por *La bella y la bestia*. Años después, en 1952, Maurice Zimm transformaría esta historia en el guion de la película, bautizado como *La laguna negra* (*The Black Lagoon*). Así empezó todo. Y, décadas más tarde, tendríamos *La forma del agua*.

Agregaría incluso que Del Toro se influenció de sí mismo, para ser exactos, de otra de sus criaturas, el anfibio humanoide Abe Sapien de las dos películas de *Hellboy*, también interpretado por Doug Jones (como muchos otros monstruos de su repertorio), a quien se asemeja muchísimo. Jones también dio vida al Fauno y al Hombre Pálido en *El laberinto del fauno*, otra de las obras más personales de Del Toro —acaso la más lograda—. Jones:

ciento noventa centímetros que con su grácil y espigada figura y largas extremidades y dedos lo vuelven un perfecto extraterrestre; un exmimo y contorsionista que conjura monstruos con su cuerpo.

Jones es una criatura cercana al director mexicano y en una ocasión aseveró que, en el submundo del diseño de monstruos, Del Toro era el maestro “por ser un fanboy”. Una verdad que evidencia el viscoso protagonista de *La forma del agua*, un ser de una extraña y expresiva belleza: detrás de esas escamas, garras y azuleja fluorescencia, contemplamos un ser curioso, triste, al acecho, apasionado o feliz, cuyo diseño y efectos le tomaron años —y mucho dinero— a Del Toro, pero que lo reafirman una vez más como un creador de monstruos por antonomasia. Algo que hace unos años recordó con acierto Daniel Zalewski para *The New Yorker*, cuando propuso la famosa escena del “Troll Market” escondido bajo el puente de Brooklyn en *Hellboy II* (2008) como una nueva versión de la galería de alienígenas del hampa en la cantina de Mos Eisley de *La guerra de las galaxias* (*Star Wars*, 1977), una de las escenas más memorables de la historia del cine. Pensar en todo esto siempre me regresa a la misma pregunta: ¿cómo hubiera sido *El hobbit* (*The Hobbit*, 2012) dirigida por Del Toro, el proyecto por el que soñó y entregó tanto para al final acabar aislado de él y reemplazado por Peter Jackson? Jamás lo sabremos.

Pienso en una memorable escena de Giles con el hombre anfibio. Embobado ante el misterio de su

belleza mientras lo dibuja sentado en la bañera del departamento de Elisa, Giles lo asalta con una pregunta: "¿Siempre has estado solo?". La criatura permanece inmutable, mirándolo, mientras prosigue:

¿Alguna vez tuviste a alguien? ¿Sabes qué fue lo que te pasó? Porque yo no. No sé qué me pasó...; No lo sé! Miro al espejo y lo único que reconozco son estos ojos. En este rostro de hombre viejo. ¿Sabes?, a veces creo que nací demasiado temprano o demasiado tarde para mi vida. (Del Toro, 2017)

Para luego dejar la silla y sentarse junto a la criatura. "Quizás ambos somos tan solo unas reliquias", concluye rendido, y el monstruo reacciona con un breve parpadeo.

Maybe we're both just relics. Seres sobrevivientes de un tiempo anterior. Seres de una historia pasada o un mundo equivocado, en cuyo encuentro se traducen muchas de nuestras inquietudes. Admito que se trata de un lugar común, la soledad del eterno inadaptado, de aquel que siempre se siente fuera de lugar, pero creo que me quedo con esa escena, esa identificación de la película y con ese ejemplo en particular (aunque ello se pueda ver entre otros personajes, con énfasis en la pareja protagónica).

A través de *La forma del agua*, Guillermo del Toro cambia las reglas del cine de monstruos, como ha venido haciendo en toda su filmografía. Insiste en una subversión ya instaurada, pero, de pronto, nunca tan orgánica: los monstruos

no son solamente maldad, perversión y destrucción. Pueden ser encantadores, románticos, graciosos, heroicos o melancólicos. Pueden sentir al punto de abrazar la humanidad, acercarse a ella sin entregar su monstruosidad, amar sin importar especies, lenguajes o mundos, incluso dietas (si no, pregúntele a Pandora, el gato de Giles) y sin abandonar los fondos abisales de los que provienen; al contrario, llegan para mostrártelo e insinuarte que los sigas. Te invitan. ◻

Referencias

Bedoya, R. (28 de febrero del 2018). "La forma del agua". *Páginas del diario de Satán*. <http://www.paginas-del-diario-de-satan.com/pdds/?p=4908>

Bennett, H. (13 de diciembre del 2017). Review: "The Shape of Whater". *The Minnesota Daily*. <https://mndaily.com/246218/arts-entertainment/aetheshapeofwater/>

Lane, A. (1 de diciembre del 2017). The Genre-Fluid Fantasy of "The Shape of Whater". *The New Yorker*. <https://www.newyorker.com/magazine/2017/12/11/the-genre-fluid-fantasy-of-the-shape-of-water>

Marotta, J. (19 de noviembre del 2017). Guillermo del Toro: "Antiques Roadshow" Almost Kept Me from Pitching "The Shape of Whater", Star Sally Hawkins. *IndieWire*. <https://www.indiewire.com/2017/11/guillermo-del-toro-antiques-roadshow-the-shape-of-water-sally-hawkins-1201899009/>

Toro, G. del. (Director). (2017). *The Shape of Water*. Searchlight Pictures.

Toro, G. del. (5 de setiembre del 2017). Q&A: Guillermo del Toro's Highly Personal Monster Film "The Shape of Whater" Speaks to "What I Fell as an immigrant" / Entrevistado por Josh Rottenberg. *Los Angeles Times*. <https://www.latimes.com/entertainment/movies/la-et-mn-guillermo-del-toro-telluride-20170905-htmstory.html>

Foto:
El monstruo
de la laguna
negra



Fuente: Wamu

Entre la tradición del cine fantástico y el metacine: **PARALLEL**, de Isaac Ezban

★ ELTON HONORES*

El tercer largometraje del director mexicano Isaac Ezban, *Parallel* (2018), se construye sobre la base de su relación intervisual con la tradición del género fantástico, tanto a partir de la presencia del espejo —objeto mágico por definición— como por las influencias halladas, su inserción dentro de la serie temática de los “mundos paralelos” y la reflexión que propone sobre el proceso creativo dentro del paradigma posmoderno.

* Profesor del Departamento de Arte de la Universidad Nacional Mayor de San Marcos.



Fuente: Tomatazos

Con tres películas realizadas, además de algunas colaboraciones en proyectos colectivos¹, Isaac Ezban (México, 1986) es un director y guionista de cine que se está constituyendo en referente del cine fantástico y de ciencia ficción latinoamericano contemporáneo, junto al chileno Jorge Olguín o el renombrado director mexicano Guillermo del Toro. En su debut, *El incidente* (2014), trataba ya sobre la posibilidad de mundos paralelos a partir de diversos personajes atrapados en un bucle infinito, en el que las alusiones a la obra de Philip K. Dick eran bastante claras, así como los laberintos visuales de M. C. Escher o la herencia de Rod Serling, creador de *The Twilight Zone*. Su segundo filme, *Los parecidos* (2015), es su película más política, ya que ubica las acciones en el amanecer del 2 de octubre de 1968, es decir, en la noche previa a la masacre de estudiantes en Tlatelolco, aunque nuevamente explora el encierro de personajes en una estación de autobuses, donde la atmósfera irá mutando hasta la irrupción de lo monstruoso o lo *bizarro* en relación con las identidades. Filmada íntegramente en inglés, *Parallel* (2018) es su primera incursión internacional con capitales canadienses, y retoma algunos elementos de sus primeras dos películas². El propio Ezban define *Parallel* como “una especie de *Flatliners* mezclado con *The Social Network*” (La Zona Muerta, 31 de julio del 2018), y que es una película que trata acerca de “la ambición y la avaricia, y cómo esto nos puede destruir” (La Zona Muerta, 7 de noviembre del 2018).

1 Como el episodio “La cosa más preciada”, incluido en *México Bárbaro* (2014), o “Villancicos” en *Deathcember* (2019).

2 Actualmente filma su cuarta entrega titulada *Párvulos*, una historia acerca de “tres niños que deben cuidar a sus padres infectados; ahora sume que todos ellos viven en una cabaña que está a mitad del bosque y, para terminar, añada que los infantes mantienen a los adultos encerrados en el sótano”.

Con guion del debutante Scott Blaszak y la notable fotografía de Karim Hussain, *Parallel* cuenta la historia de un grupo de emprendedores (Noel, Josh, Devin, tres programadores, y Leena, una artista retirada) que busca que alguna empresa invierta en una aplicación para aparcamientos que están desarrollando. Ante los inversores ellos fracasan en su presentación, ya que les piden que la construyan en solo unos días. Pero una noche, al regresar del bar a la casa que rentan, descubren una pared tapiada que oculta una escalera que lleva a un ático. Allí hay fotografías de aparentes gemelas, revistas de la misma fecha con portadas distintas, un visor instalado en la propia casa que permite ver todas las habitaciones y, sobre todo, un misterioso y antiguo espejo de piso que es un portal que hacia mundos paralelos.

Lo primero que descubren es que el equivalente del tiempo en esos otros mundos es diferente del nuestro. Un minuto en el mundo del espejo es igual a tres horas en el real. También, que el grado de inclinación del espejo permite ese desplazamiento. Así que lo primero que hacen es aprovechar esta dilatación del tiempo para desarrollar la aplicación y presentarla a los inversionistas antes de tiempo. Queda claro que hay una alusión al capitalismo salvaje que exige cada vez mayor rapidez y eficacia en la producción. El trabajador encuentra un medio para sobreexplotarse y creer que es más feliz al ser más productivo. O como sostiene el filósofo surcoreano Byung-Chul Han: “Ahora uno se explota a sí mismo figurándose que se está realizando; es la pérdida lógica del neoliberalismo que culmina en el síndrome del trabajador quemado” (como se citó en Geli, 2018).

La segunda operación es jugar a la lotería con los números del otro mundo, aunque confirman que estos no son idénticos entre sí, sino que mantienen

Fuente: Martin Wallstrom

ligeras variaciones. Como el fin último es el dinero, empiezan luego a robarles a sus propios dobles mientras duermen. Después de este ludismo, viene la idea de la posibilidad de reunirse con gente muerta que podría estar viva en esos otros mundos (aunque esto compete más a Devin, es una idea muy sugerente, pero no se explota más allá del reencuentro con una versión del padre en un pasaje de la película). Noel es el líder del grupo y junto a Josh, el más inmaduro, logran hacer explotar un millón de dólares, imitando a Vito Corleone en la saga *El padrino* (*The Godfather*, 1972), de Francis Ford Coppola (se entiende que esta fantasía



Foto:
Parallel

infantil de Josh retrae al concepto del *money rain* o lluvia de dólares, bastante frecuente en el cine de robos y atracos. Incluso podríamos decir que lo que mueve a ambos personajes no es solo el poseer dinero, sino el exceso; no basta con acumularlo, sino quemarlo y convertirlo en cenizas. La máxima expresión del poder no es acumular dólares ni gastarlos, sino volverlos inútiles e inservibles para los otros.

Luego de cumplir esta fantasía, tras las cenizas descubren, entre la basura y desechos de ese otro mundo, una copia de la película *Frankenstein* prota-

gonizada por Ryan Gosling y Emma Stone, pareja central de comedias románticas como *Loco y estúpido amor* (*Crazy, Stupid, Love*, 2011) o *La La Land: ciudad de sueños* (*La La Land*, 2016).

De esta manera, descubren que las variaciones artísticas en esos otros mundos tienen una alteración mucho más alta respecto del mundo de origen, así que Noel sugiere explorar en las industrias culturales (este tema lo trataremos más adelante). Una noche, Josh y Devin salen a explorar otros mundos y aquel resulta herido de muerte. Cuando reingresan solo será para verlo agonizar.

Entonces el grupo de amigos debe enfrentar el dilema de denunciar el hecho ante la policía (que tomará como sospechoso a todo el grupo, por lo increíble de la situación) u ocultar el asesinato. Optan por lo segundo con la reticencia moral de Devin, por lo que Noel y Leena ocultan el cuerpo. Hasta aquí se desarrolla el primer arco narrativo.

El segundo arco comienza a partir de la muerte de Josh y trata de cómo Noel decide raptar a un "Josh" de otro mundo e instalarlo en su mundo sin decirle nada, para que reemplace al amigo original. Aquí empieza el

conflicto central en el grupo, ya que Josh no logra adaptarse, se vuelve cada vez más paranoico afectando las decisiones del grupo o la cómoda vida lograda tras el éxito. También están las ambiciones de Noel que ha ido robando ideas y nuevas tecnologías de múltiples universos (como la antigravedad) para convertirse en el nuevo Thomas Alva Edison. En el tercer arco, la resolución del conflicto tiene tintes de tragedia griega: en la casa se da cita todo el grupo (aunque hay otras subtramas que lo justifican) y en la lucha muere el segundo Josh, un segundo Noel y también el primer Noel. Incluso Devin ya

ha sido cambiado a otro mundo y reemplazado por Noel. Como colofón se ve que este segundo Devin y Leena, la única integrante original del grupo, destruyen el espejo y viajan en auto. Ellos han donado todo el dinero ganado a fundaciones de caridad, así como la tecnología robada de otros mundos a instituciones que se encargarán de desarrollarlas aún más. Se detienen en un restaurante de paso, pero se desprende que, a pesar de haber destruido el espejo, existen otros portales detrás de los cuales hay otros parecidos (idea que conecta con su segunda película a la que hace alusión mediante

el cómic junto a la Mona Lisa con cabello corto) que cruzan su realidad para ocupar su lugar en este mundo nuestro, tal como ocurre en la escena inicial. Así, la segunda Leena se sube al auto del segundo Devin, lo que indica un final abierto y un juego infinito de desplazamientos y cruzamiento de espejos-portales sin límites.

El espejo fantástico

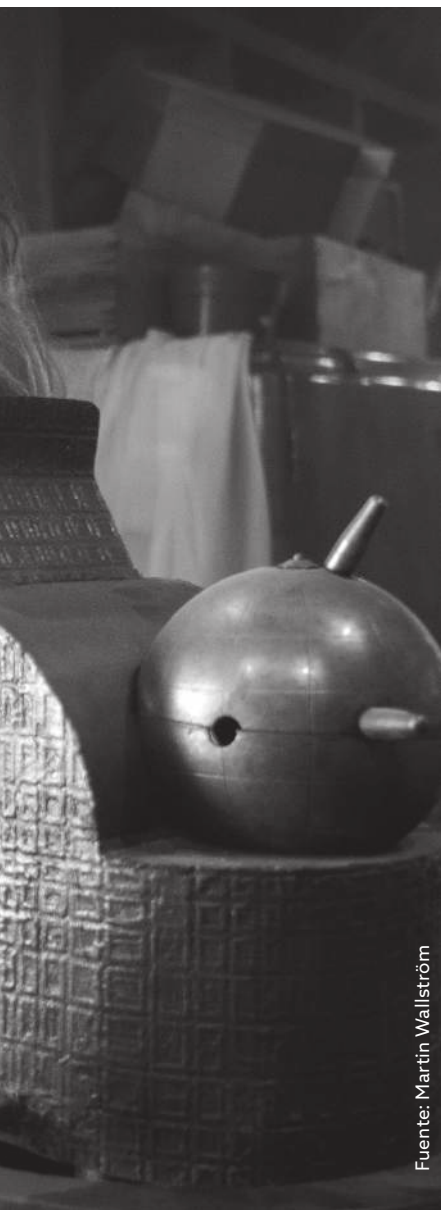
Ezban tiene detrás de sí toda una tradición visual. Por ejemplo, el inicio es hitchcockniano, lo que recuerda a la trayectoria de la cámara al modo de *Psicosis* (*Psycho*, 1960). Así como el predo-

Foto:
Parallel



minio del color azul para los exteriores y el rojo para los interiores remite también a la visualidad establecida en algunas películas de David Lynch. Y el encuentro con el espejo medio líquido-gelatinoso remite a la icónica escena de Neo en *Matrix* (*The Matrix*, 1999) antes de regresar al mundo real, e incluso a la entidad monstruosa que amenaza con ingresar al planeta a través del espejo, tal como ocurre en *El príncipe de las tinieblas* (*Prince of Darkness*, 1987), de John Carpenter.

El espejo supone el mundo de los sueños u otro mundo



Fuente: Martin Wallström

PARALLEL SE INSERTA DENTRO DE LA SERIE DE LOS “MUNDOS PARALELOS”, PERO COMO TODA OBRA DE ARTE NO LO HACE CON LA FINALIDAD DE HUIR HACIA ESOS OTROS MUNDOS, SINO PARA VOLVER A MIRAR NUESTRO MUNDO.

respecto del mundo fáctico, y como elemento cinematográfico ha estado presente en mucha de la filmografía tanto realista como fantástica. En clave realista, su uso supone el conflicto de identidad, la dualidad y la crisis del sujeto; pensemos en la icónica escena de Travis Bickle en *Taxi Driver* (1976), de Scorsese, o en la escena en los servicios higiénicos de la discoteca en *Abre los ojos* (1997), de Amenábar, cuando César está convertido en un monstruo luego del accidente. En clave fantástica, supone el portal hacia otra dimensión. En este caso asistimos a un tiempo diferido o elíptico que definimos como el “tiempo que permite la posibilidad virtual o real de ingresar a otro plano y dimensión física de la realidad” (Honorés, 2018, pp. 186-187). Aquí se trata de ingresar a un mundo alterno o paralelo a partir de un objeto fantástico (el espejo), que no es sino un portal.

Es claro que en la literatura el espejo, como objeto mágico, tiene claros antecedentes, como el célebre espejo mágico parlante, con reminiscencia al folclore medieval, del relato *Blancanieves* (1812) de los hermanos Grimm; o la novela *A través del espejo y lo que Alicia encontró allí* (1871), segunda parte de la historia de Alicia, creada por Lewis Carroll, o en la obra de Jorge Luis Borges. En el trabajo imprescindible y erudito de Theodore Ziolkowski, *Imágenes desencantadas (una iconología*

literaria) (1980), sostiene el autor que el espejo posee tres metáforas culturales: el espejo del arte (el arte como artificio o distorsión de la realidad que refleja el mundo de los fenómenos, según Platón), el espejo de Dios (el alma como un espejo que refleja lo divino, según el cristianismo) y el espejo del hombre (que refleja a otro ser humano y a uno mismo, según el romanticismo). Es con el romanticismo cuando el espejo deja de usarse como objeto mágico para sugerir la noción del *Doppelgänger*, en la que “la confusión de la identidad, junto con el horror ante la autoconfrontación, se da siempre que un personaje se ve, o cree verse, a sí mismo en otros” (p. 156).

Para Thierry Jousse (2016), el uso cinematográfico del espejo suele estar asociado a la “inestabilidad, la duda y el vértigo” (p. 187), así como el desdoblamiento del personaje. En otras películas “es la entrada a la caverna la puerta de acceso al mundo de los muertos, un medio de comunicación sobrenatural entre dos universos impenetrables” (p. 188). Un caso paradigmático será *Orfeo* (*Orphée*, 1950), de Jean Cocteau, en el que la muerte atraviesa los espejos para viajar del mundo de los vivos hacia el de los muertos y viceversa —imagen que también aparece en *La sangre de un poeta* (*Le sang d'un poète*, 1932)—. En *Parallel*, los espejos son clave; más allá de servir como portal, la cámara captura a los personajes a través de sus

reflejos; es decir, la dualidad o duplicidad que se da en el plano de lo real (los conflictos, las ambiciones, los deseos de los personajes) se formaliza también en el aspecto visual a través de este uso. Y también suponen la existencia del *Doppelgänger* romántico.

Mundos paralelos

La noción de mundos paralelos no es nueva. En la obra de Howard P. Lovecraft es frecuente que el lector asista a una amenaza constante: la posibilidad de que los dioses primordiales (como Cthulhu), aquellos que gobernaron en la antigüedad, regresen a habitar el planeta. Esos seres innombrables habitan en una dimensión diferente a la de los humanos, pero existen “portales” que podrían atravesar para regresar. En esa línea está también *Hellraiser: puerta al infierno* (*Hellraiser*, 1987), de Clive Barker, donde el portal es un cubo. En la narrativa juvenil, esta posibilidad se ha vuelto bastante recurrente, desde la saga *Las crónicas de Narnia*, del inglés C. S. Lewis, y en el *fantasy*. En el caso del cine, los mundos paralelos están más en relación con el tema del viaje en el tiempo y han contado con la producción

de muchos grandes estudios (incluso en populares series como *Stranger Things*, *Dark*, *The Umbrella Academy* o *Loki*). Sin embargo, es en el cine independiente de ciencia ficción del siglo XXI en el que aparece con más claridad el tema, en películas como *Primer* (2004), de Shane Carruth; *Otro planeta* (*Another Earth*, 2011), de Mike Cahill; *Coherence* (2013), de James Ward; o *Parallels* (2015), de Christopher Leone. Las dos últimas tienen mayor relación con la película de Ezban. De *Coherence*, se retoma el tema de la búsqueda utópica de la felicidad, aunque esto implique tomar decisiones moralmente condenables; de *Parallels*, la exploración de múltiples realidades y la búsqueda de la realidad perfecta.

Artistas posmodernos

Uno de los aportes de la película es la sugerente reflexión sobre el proceso creativo a través de la idea de que en el arte las variaciones (alteraciones o distorsiones) son mucho mayores respecto al mundo de origen. Así, la posibilidad de pensar en *Frankenstein* con la dupla Gosling-Stone activa la fantasía del espectador para imaginar cómo podría ser ese producto fílmico, y a

la vez de desear que exista para ser visto. Por otro lado, supone considerar el cine de ciencia ficción y de horror como géneros altamente populares.

Las reflexiones sobre el proceso creativo se dan a partir del personaje de Leena. Cuando descubren este mayor grado de alteración en las artes, deciden investigar y mientras Leena copia las variantes (aparece una “Mona Lisa” con el cabello corto, en un típico juego duchampiano) con mucho fervor. Devin (que es la conciencia moral del grupo) le dice que lo que hace ella es “robar ideas”, a lo que responde “Yo no copio, me apropio de las artes”. Sobre este punto es discutible el grado de originalidad de Leena, ya que lo que hace es tomar los modelos de esos otros mundos y copiarlos en su mundo de origen y presentarlos como propios. ¿Hay plagio o robo? Si bien es claro que este es un tema moral, ¿puede haber originalidad en el arte del siglo XXI?

En 1977, el crítico de arte Douglas Crimp creó la categoría de “apropiaciónismo” para aludir a un grupo de artistas que, apropiándose de elementos de trabajos artís-

Foto:
Parallel



Fuente: Amazon



ticos ya existentes, creaban obras nuevas. Si bien esta operación se puede apreciar en el arte pop de fines de los cincuenta y durante los años sesenta, es claro que esta tendencia es propia del paradigma posmoderno. En ese sentido, Leena (*alter ego* del propio Ezban) se “apropia” de pinturas y cuadros de otros mundos, los copia y presenta como originales suyos, llegando incluso a exponer en una galería de arte. Las referencias visuales de esos cuadros remiten al universo del pintor expresionista Francis Bacon. Al igual que Leena, Ezban traza una serie de referencias a la tradición cinematográfica y cultura visual, que no esconde, sino que las hace en algunos casos explícitas. Al igual que Leena, Ezban se sitúa en el paradigma del arte posmoderno, en el que el “apropiacionismo” es inevitable, pero logra añadir un grado de originalidad que lo distancia de la pura copia. En este sentido, la reflexión que se propone en esta secuencia de la película es importante, ya

Foto:
Parallel

que Ezban se sitúa dentro de una tradición que conoce muy bien y a la que hace referencia (inevitable).

Conclusiones

Parallel se inserta dentro de la serie de los “mundos paralelos”, pero como toda obra de arte no lo hace con la finalidad de huir hacia esos otros mundos, sino para volver a mirar nuestro mundo. En esta línea, la presencia del *Doppelgänger* es secundaria, porque estas duplicaciones sirven para confrontar las identidades de los personajes centrales, su moral, sus deseos y fantasías. El tema central, el subtexto, será (como en *Coherence*) la búsqueda de la felicidad y las ambiciones personales. Esto nos lleva a la última clave de la película: el elemento distópico, ya que este juego de ingresos (escapes o salidas de un mundo a otro) supone la imperfección de todos esos otros mundos; y el elemento paranoico que genera en los personajes que dudan acerca de la identidad de los otros, generando desconfianza, pues (en el mejor de los casos)

solo podrías saber quién eres, pero no quiénes son los demás. ◻

Referencias

- Crimb, D. (2005). *Posiciones críticas. Ensayos sobre las políticas de arte y la identidad*. Akal.
- Geli, C. (7 de febrero del 2018). "Ahora uno se explota a sí mismo y cree que está realizándose". *El País*. https://elpais.com/cultura/2018/02/07/actualidad/1517989873_086219.html
- Honores, E. (2018). *Fantasmas del futuro. Teoría e historia de la ciencia ficción (1821-1980)*. Polisemia.
- Huerta Ortiz, C. (20 de abril del 2021). Isaac Ezban mezcla terror, familia y contagio en filme. *El Universal*. <https://www.eluniversal.com.mx/espectaculos/isaac-ezban-mezcla-terror-familia-y-contagio-en-filme>
- Jousse, T. (2016). El espejo. En J. Balló y A. Bergala (Eds.), *Motivos visuales del cine* (pp. 187-189). Galaxia Gutenberg.
- La Zona Muerta. (31 de julio del 2018). *Sitges 2018: realidades alternas en "Parallel", la última película del mexicano Isaac Ezban*. <https://www.lazonamuerta.com/2018/07/realidades-alternas-en-parallel-la.html?m=1>
- La Zona Muerta. (7 de noviembre del 2018). *Entrevista a Isaac Ezban, director de "Parallel"*. <https://www.lazonamuerta.com/2018/11/entrevista-isaac-ezban-director-de.html>
- Ziolkowski, T. (1980). *Imágenes desencantadas (una iconología literaria)*. Taurus.

Más allá DEL BIEN Y DEL MAL: los superhéroes de la Marvel y la DC

★ ISAAC LEÓN FRÍAS

EN EL HORIZONTE DEL CINE FANTÁSTICO CONTEMPORÁNEO, LAS AVENTURAS A CARGO DE LOS PERSONAJES NACIDOS EN LAS PÁGINAS DE LAS HISTORIETAS DE LAS COMPAÑÍAS **MARVEL** Y **DC** DESEMPEÑAN UN PAPEL CENTRAL. A ELLOS Y A LAS PELÍCULAS QUE LES SIRVEN DE VEHÍCULO DE LUCIMIENTO ESTÁ DEDICADO ESTE ARTÍCULO, A TRAVÉS DE UN AMPLIO RECORRIDO HISTÓRICO.



Fuente: IMDb

Un universo en expansión

Como sabemos, el universo experimenta un proceso de expansión constante. Y lo menciono porque, justamente, hemos visto en la última década, a escala de la gran producción cinematográfica, un proceso de expansión que ha puesto a los personajes originalmente diseñados en las historietas de las empresas Marvel y DC en el lugar más alto de la taquilla mundial. Este proceso estuvo anticipado por aquel que contó como gestores a George Lucas y Steven Spielberg en la segunda mitad de los años setenta, y los años siguientes con la ubicación de varias de sus películas entre las diez más taquilleras de todos los tiempos: *La guerra de las galaxias* (*Star Wars*, 1977), *Encuentros cercanos del tercer tipo* (*Close Encounters of the Third Kind*, 1977), *Los cazadores del arca perdida* (*Raiders of the Lost Ark*, 1981) y *E. T., el extraterrestre* (*E. T. the Extra-Terrestrial*, 1982). La referencia al universo expansivo es pertinente por las implicaciones “universales” que suponen estas películas en un doble sentido: la universalidad creciente de su llegada a las audiencias y la universalidad en tanto que la Tierra les queda corta a los superhéroes y a sus antagonistas, ellos mismos provenientes, como el superenemigo Thanos, de mundos distantes.

Antes del 2012, ninguna de las películas alimentadas por los personajes de los *comic books* de la Marvel y la DC Comics pertenecía al distinguido grupo estelar de las diez películas más taquilleras de todos los tiempos, aunque algunas mostraban cifras ascendentes de alto vuelo, por ejemplo, *Batman: el caballero de la noche* (*The Dark Knight*, 2008), la de mayor recaudación hasta el 2012. A fines del 2019 eran cuatro las que ocupaban los lugares más elevados: *Los Vengadores* (*The Avengers*, 2012), *Avengers: era de Ultrón* (*Avengers: Age of Ultron*, 2015), *Avengers: Infinity War* (2018) y *Avengers: Endgame* (2019). Las cuatro pertenecen a la misma línea serial, lo que da cuenta de una preferencia marcada. La pandemia en los dos últimos años ha distorsionado lo que, a estas alturas, se hubiera podido haber visto aumentado, pero de cualquier modo es un hecho inusual que una serie o un ciclo de películas haya sacudido los ingresos de las salas como ha ocurrido con esas producciones ubicándose en esos lugares. *Avengers: Endgame* ha superado, con un ingreso por encima de los dos mil millones de dólares, la cifra récord que hasta ese momento ostentaba *Avatar* (2009).

De la historieta al cine

Veamos de manera panorámica cómo ha evolucionado la suerte y el destino de los personajes de historietas surgidos al calor del crecimiento de las revistas gráficas en el curso de los años treinta y cuarenta. Las figuras heroicas emergen en Estados Unidos cuando ya los *comic strips* contaban con un recorrido ascendente y se hacen fuertes desde los últimos años de la década de 1930, siguiendo durante el curso de la Segunda

COMO NO SE HABÍA VISTO
ANTES EN EL UNIVERSO DE LOS
RELATOS DE ACCIÓN, DONDE
LA PRIMACÍA DEL HÉROE
INDIVIDUAL (POCAS VECES
DUAL O DE PEQUEÑO GRUPO,
E INCLUSO EN ESTOS CASOS
CON LA SUPERIORIDAD DEL
PRINCIPAL), CONSTITUÍA LA
NORMA INVARIABLE, AHORA EL
PROTAGONISMO SE DISPERSA Y
DIVERSIFICA.

Guerra Mundial — cuando los héroes dibujados luchan contra los villanos nazis y japoneses — y los años siguientes. DC Comics adquiere ese nombre en 1937, después de haber sido creada como empresa tres años antes. Marvel surge en 1939 y ambas compiten en un mercado que va trascendiendo las fronteras norteamericanas. Con la DC Comics son lanzados dos de los superhéroes de mayor prominencia: Superman y Batman, a los que se añaden la Mujer Maravilla, Flash, Linterna Verde, Aquaman y otros. El repertorio de Marvel es más amplio y variado con la incorporación a través del tiempo de diversas figuras entre las que están el Hombre Araña, los X-Men, Capitán América, Iron Man, Hulk, Daredevil, los Cuatro Fantásticos, los Guardianes de la Galaxia o los Vengadores.

Sin embargo, el traslado al cine, aunque no tardó, se dio en los predios de la serie B y, de manera particular, en las seriales *Las aventuras del Capitán Marvel* (*Adventures of Captain Marvel*, 1941), *Batman* (1943), *Capitán América* (*Captain America*, 1944) o *Superman* (1948). Luego, la televisión emite una serie de Superman entre 1952 y 1958, justo en un periodo de decaimiento del atractivo de estos personajes que afectó a Marvel más que a DC.

En los años sesenta, y contando con Stan Lee como editor y guionista, la Marvel recupera terreno y relanza a sus héroes en un periodo de nueva expansión para la industria de las historietas que no llega a tener rebotes significativos en el cine o la televisión. Hasta aquí la historieta de las figuras heroicas había sido un producto para las audiencias infantiles y adolescentes,



Fuente: IMDb

principalmente masculinas, de acuerdo con la segmentación de género vigente. Stan Lee les proporciona a Hulk, Thor, el Hombre Araña, Daredevil, una dimensión humana y social de la que carecían, haciéndolos más interesantes para un público de mayor edad, sin por ello perder el atractivo para los segmentos menores.

El paso a las ligas mayores

Es desde fines de los setenta cuando los superhéroes empiezan a tener una vida fílmica mucho más holgada e incluso ostentosa en términos de presupuesto y soporte tecnológico. No olvidemos que en 1977 se establece una fecha decisiva para la marcha de la industria norteamericana. Ese año se estrena *La guerra de las galaxias* y nada será como antes. La figura de los superhéroes propiamente dichos no está en esa película, pero sí la aventura en parajes interplanetarios y el enjambre de seres fantásticos en medio de un despliegue de efectos especiales. Todo lo cual proseguirá en los años venideros y no solo en parajes interplanetarios, sino en la misma atmósfera y escenarios públicos de las ciudades terrestres, y de manera particular las norteamericanas.

Pues bien, 1978 es el año de la primera gran producción en torno al que, históricamente, había sido el superhéroe de historieta más popular y el que, mal que bien, había tenido mayor exposición en el cine, por secundaria y concentrada en las salas de barrio que hubiese sido, y sobre todo en la televisión: Superman.

Foto:
Los
Vengadores

A partir de entonces se abren las compuertas para la pantalla grande, aunque la avalancha tardará en desatarse. Títulos como *Flash Gordon* (1980), *Dick Tracy* (1990), *La sombra* (*The Shadow*, 1994) o *El Cuervo* (*The Crow*, 1994) responden a las mismas demandas presupuestales que la serie de *Superman* que se inicia en 1978 y que se prolonga hasta su cuarta parte en 1987, siempre con Christopher Reeve en el rol del héroe volador. Desde ese momento ya no se conciben las apariciones de los superhéroes y las sagas que empiezan a circular fuera de las producciones con presupuestos millonarios y con secuelas, a no ser que estén hechas para la televisión, de menor vuelo presupuestal. Por cierto, la revolución tecnológica que activó *La guerra de las galaxias* sirvió como plataforma para que el despliegue posterior pudiera potenciarse. Antes, los efectos especiales no permitían ese despegue y por eso los superhéroes estaban confinados a los seriales (de *Flash Gordon* a *Superman*). Lo mismo ocurrió con los célebres relatos de ciencia ficción de la década de 1950, reclusos, pese a su popularidad, en la serie B. Las limitaciones de los trucajes y los efectos especiales no permitían el dispendio.

En 1976, la DC Comics es comprada por la Time Warner en lo que fue una potenciación del gran brío que la empresa venía mostrando. Luego, en el siglo XXI, acontece lo que en inglés se conoce como DCEU, que es el universo extendido de DC en el que se incluyen películas, series, videojuegos y otros productos audiovisuales, que



compiten con el universo cinematográfico de Marvel (MCU en inglés), incorporado a la Walt Disney Company desde el 2009, después de haber obtenido grandes éxitos con *El increíble Hulk* (*The Incredible Hulk*, 2008), *Iron Man: el hombre de hierro* (*Iron Man*, 2008) y otros títulos.

La comunidad de fans que se ha ido tejiendo en torno a los universos de la Marvel y la DC parece haber superado a aquellas que antes se congregaron en torno a la serie de televisión *Viaje a las estrellas* (*Star Trek*, 1966-1969), a *La guerra de las galaxias*, de Lucas, o a la saga de *El señor de los anillos* (*The Lord of the Rings*) de Peter Jackson, por mencionar a las que probablemente sean las más prominentes. El multiverso de la DC y las razas e imperios extraterrestres de la Marvel demuestran tener un magnetismo que las continuidades seguramente van a robustecer, si es que no ocurre alguna caída siempre posible. De cualquier manera y tal como lo vemos hoy en el *streaming* con *The Mandalorian* (2019), la serie de aventura espacial en la órbita de *La guerra de las galaxias*, la veta de las megapropuestas fantásticas tiene allí un nuevo campo (enorme) de desarrollo potencial.

Permanencias y novedades

¿Qué se mantiene y qué cambia en la caracterización de los superhéroes convertidos en marca registrada por la DC y la Marvel desde 1981? Marca registrada que impide que otras

Foto:
Guasón

empresas puedan promocionar a sus personajes con la denominación de superhéroes, lo que bien visto constituye una monopolización abusiva de un término que no inventaron ni en los predios de la Marvel ni en los de la DC Comics. Pues bien, y en respuesta a la pregunta formulada, hay que decir que permanecen los nombres de los personajes y una buena parte de sus características y mitología de origen. Ciertamente, se mantienen los poderes sobrehumanos, aquellos que los diferencian de otros héroes que no alcanzan tal dimensión, aunque puedan tener más de siete vidas en los vericuetos de las ficciones de espionaje tipo la serie de James Bond, la de *Misión: imposible* (*Mission: Impossible*) o las de acción a la manera de *Rápidos y furiosos* (*Fast & Furious*). Se conservan los vestuarios, los disfraces, las máscaras, los emblemas, las armas letales diferenciadas y las identidades secretas, el origen mitológico (Superman), mutante (X-Men, por ejemplo) o “científico” (Iron Man) de varios de ellos. Permanecen los supervillanos, sin los cuales los superpoderes y el atractivo de los protagonistas se desvanecerían. Hablamos de los Joker (en Batman), Lex Luthor (en Superman), Red Skull (en Capitán América), Mandarin (en Iron Man), Duende Verde (en el Hombre Araña), como algunos de sus más señeros representantes.

Cambia, en primerísimo lugar, el *look* de producción, con lo cual los superhéroes se elevan a una esfera audiovisual dispendiosa en todo sentido,

pues no solo se multiplican las escenas climáticas en una operación de concentración, en un metraje más reducido, de aquellas que se producían al final de cada capítulo de los seriales, sino que se magnifican escenarios y recursos varios alimentados por los CGI, los especiales digitales. Se amplía, asimismo, el abanico genérico, pues se acentúa con frecuencia el ángulo fantacientífico de las historias, sin desmedro de la primacía del *action film*, mezcla poligenérica de relato de aventuras, bélico, espionaje, fantástico e incluso humorístico/paródico y se agranda, incluso, la escala del protagonismo. En la fase actual del subgénero, a mayor abundancia protagónica, mayor despliegue de espectacularidad.

Como no se había visto antes en el universo de los relatos de acción, donde la primacía del héroe individual (pocas veces dual o de pequeño grupo, e incluso en estos casos con la superioridad del principal) constituía la norma invariable, ahora el protagonismo se dispersa y diversifica. *Los Vengadores* (2012), que tuvo 1500 millones de dólares en recaudación, fue el primer *crossover* de superhéroes que reunió a una parte de lo más distinguido del repertorio de la Marvel: a Iron Man, Capitán América, Hulk, Thor, Black Widow y Hawkeye. La curva ha ido luego en subida. En *Avengers: Endgame* se reúnen Iron Man, Capitán América, Thor, Hulk, Ant-Man, Capitana Marvel, Nébula, Black Widow, el Hombre Araña, Wasp y otros. Ya había ocurrido en *Avengers: Infinity War* que, a falta de alguno de los precedentes, se tenía también a Pantera Negra.

Se ha ampliado de manera significativa la presencia de superheroínas, entre las que destacan la Mujer Maravilla, de la DC, o la Black Widow, de Marvel. Van algunos nombres: en la DC, además de la Mujer Maravilla, están Black Canary, Starfire, Supergirl, Raven, Batwoman y otras; en la Marvel se suman a Black Widow, Capitana Marvel, Bruja Escarlata, Gamora, Jessica Jones, X-23 y más. Estamos aún lejos de la paridad de género, pero el universo de los superpoderosos está dejando de ser monopolizado por el sexo viril.

Estamos, entonces, ante la inflación de la cobertura múltiple que, así como eleva la expectativa de la audiencia, provoca inevitables limitaciones en el perfil o el desarrollo de los personajes y crea un efecto de dispersión no siempre bien administrado. Debe destacarse que en el perfil de las figuras heroicas se rescata el lado prosaico y a veces ligero en un intento de conferirles una dimensión de humanidad y cotidianeidad que haga contrapeso a la altura mitológica y sobrehumana de esos seres. En ello, el desempeño de los actores es crucial, incorporando la imagen adquirida previamente, como en el caso de Robert Downey Jr., Chris Evans, Jeremy Renner, Don Cheadle, entre otros. También en quienes no tenían exposición previa, como Chadwick

Boseman o Gal Gadot, se advierte la adecuación a roles que faciliten la identificación con los lados más vulnerables o familiares de los héroes.

Ha cambiado también, en parte, el espíritu y la tónica narrativa con separaciones de tipo capítular, saltos al pasado y otras alteraciones de la temporalidad. Al lado del temple aventurero, la dimensión épica y las incontables idas y venidas de los personajes, se han acentuado las aristas paródicas, lo que les proporciona a las películas una cierta relativización de la sobrehumanización de los personajes. Pero, por otro lado, se ha incorporado de forma creciente un tono sombrío y a veces francamente crepuscular, que antes no existía, con lo cual la plataforma infantil y adolescente de las series ha mutado considerablemente, aun cuando no se quiera en absoluto perder a ese importantísimo segmento de público.

Sin embargo, podemos constatar, como ocurre con otros subgéneros fantásticos (incluso el de los cuentos de hadas), que se infiltran notas disolventes, asociadas a complejos edípicos, traumas de infancia y venganzas siderales. La trilogía del caballero de la noche que tuvo a su cargo Christopher Nolan, conformada por *Batman inicia* (*Batman Begins*, 2005), *Batman: el caballero de la noche* y *Batman: el caballero de la noche asciende* (*The Dark Knight Rises*, 2012), ofreció una de las exhibiciones más umbrosas de la oferta en torno a los superhéroes.

Y no se queda en un realizador que tiene una identidad diferenciada, como la de Nolan, la exclusividad de esa vertiente más bien traumática, pues ha ido reapareciendo de una u otra manera, sin menoscabo, repetimos, de los lados dinámicos, guerreros y espectaculares. La defensa del orden universal se pone en cuestión y se interrogan los principios morales que motivan a los héroes y los estrechos límites en los que desenvuelven su comportamiento, más fuera que dentro de la ley instituida. Se van haciendo más borrosas las fronteras entre el bien y el mal, junto con el resquebrajamiento de las certezas que guiaban el accionar de los héroes hiperpoderosos. Las últimas muestras conocidas siguen transmitiendo esos lados oscuros de la fuerza, como si los designios del siniestro Darth Vader planearan sobre el universo de los superhéroes.

Más aún, con el lanzamiento triunfante de *Guasón* (*Joker*, 2019), se abre una vía hasta ese momento inexistente: la conversión de un antihéroe tan conspicuo como ese enemigo mortal de Batman en el personaje central, conservando su talante de villano, pero a la vez asumiendo el lugar habitualmente destinado al héroe, con lo cual se instala una curiosa ambigüedad protagónica. Una demostración más de que los lados oscuros de la fuerza siguen invadiendo ventajosamente un territorio que antes no hubiese permitido tales excesos. ◻

Mucho más que una serie de películas, con universos propios que no dejan de crecer y actualizarse, las cintas de *La guerra de las galaxias* y *Harry Potter* son auténticos acontecimientos que se enmarcan en distintas etapas de la vida de sus seguidores. Coincidan o no con sus estrenos, las experiencias son distintas y cómo se llega a ellas también. Son sagas que unen a distintas generaciones de aficionados y crean un lenguaje común entre ellos, tal como lo demuestra este testimonio.



TESTIMONIO
de un *sith*
y miembro
de Gryffindor
LIMEÑO

★ ARNALDO MERA

Star Wars

La primera vez que vi *La guerra de las galaxias* (*Star Wars*, 1977) fue en su semana de estreno en diciembre de 1977. Tenía 11 años y la proyectaban en el desaparecido cine Barranco (luego Studio 4). Me llevó mi mamá y fuimos junto con mi primo Fernando Valencia Desme y su mamá. Recuerdo que ambos, al día siguiente, hablamos de nuestras impresiones del filme en el recreo del colegio Champagnat, donde cursábamos el quinto grado de primaria. Pero los juguetes de la película no llegaron a las casas de los amigos de colegio en aquellas navidades, ya que las importaciones estaban prohibidas y teníamos que esperar que alguno de los padres viajara a Miami. Ello sucedió a lo largo de 1978.

Recuerdo que mi hermano Cristian pasaba al segundo grado de primaria y junto con su amigo Daniel Carcelén disfrutarían más que yo el estreno de *El imperio contraataca* (*The Empire Strikes Back*, 1980). Lo vi en el cine Alcázar del óvalo Gutiérrez en 1981. Mi mamá le regaló los juguetes de la línea de defensa rebelde en Hoth y los dos pericos de la casa se convirtieron en los *tauntauns* que llevaban a Luke y Han en sus juegos con los hermanos Flores Mir en el jardín de su casa. Recuerdo el silencio sepulcral de la sala al escuchar por primera vez el “Yo soy tu padre” que le dice Darth Vader a Luke.

Debido a mis continuos ataques de asma entre 1978 y 1981, mi hermano, aún niño, me dijo que respiraba como Darth Vader, algo que hizo que me identificara con el personaje. Ya para el estreno de *El regreso del Jedi* (*Return of the Jedi*, 1983), la vi en el cine Alcázar con mis amigos de secundaria con los que cursaba quinto de media. Quedé conmovido al ver que la Flota Imperial era destruida sin disparar un solo láser por la flota comandada por el almirante Ackbar. Al volver a verla con mis hermanos en el cine San Antonio, recuerdo al Ewok diciendo una palabra que parecía una grosería y Cristian, al reírse, recibió un cocacho de una intransigente hermana mayor. Cristian recrearía y ampliaría las historias de la saga en cuadernos con viñetas. Cursaba primero de media y su mundo, y el de su amigo Danny, era *Star Wars* desde seis años atrás. Siempre le decía a mi mamá que la fuerza le acompañe y ella, tan católica, no entendía por qué su hijo le decía eso si era desde niño un ateo, hasta que tuve que explicarle de qué se trataba y, finalmente, comprendió.

La remasterización de estos tres filmes y su estreno los pude ver ya de adulto en el Cine-rama El Pacífico con mis amigos con los que había estudiado en la Pontificia Universidad Católica del Perú (PUCP), e inclusive motivó ver tres veces cada una para encontrar las nuevas adiciones y cambios. Causó honda impresión el del holograma del actor que hacía de Darth Vader y la desaparición del baile de celebración de los

EN UN ALMUERZO PUDE
HABLAR Y DISCUTIR SOBRE ESTA
SAGA CON EL NIETO DE UNA
PRIMA HERMANA. ESO NOS
DEMUESTRA QUE NO HAY BRECHA
GENERACIONAL Y QUE LA FUERZA
ACOMPaña A TODOS LOS FANS,
Y QUE SIEMPRE DISFRUTAREMOS
DE VER LOS EPISODIOS DE *FAMILY
GUY* Y *THE BING BANG THEORY*
DEDICADOS A LA GUERRA DE LAS
GALAXIAS.

Ewoks en la luna de Endor. Ya había adquirido, en Estados Unidos, el *pack* de VHS de la saga y los CD con álbumes fotográficos. Las ediciones de los dos discos de la música del bar y el de la Marcha Imperial con forma de casco de Darth Vader. Luego compré los DVD de la saga. Tengo un amigo colega, historiador, que trabaja madera de bambú y ha recreado escenas de las películas colocando en ellas a los muñecos. El bar es su mayor logro.

Para el estreno de *Star Wars: Episodio I - La amenaza fantasma* (*Star Wars: Episode I - The Phantom Menace*, 1999), viajé a Nueva York e hice una cola de dos días. Luego de verla, compré los juguetes de Darth Maul (de todos los tamaños) y adquirí su indumentaria. Decidí ir a pasar mi primer Halloween en Estados Unidos, a Miami, y salí a caminar como Darth Maul por Coconut Grove. Cuando se asomaron dos *jedis* y me hicieron el saludo para pelear, yo dije: “Lucharé lo que pueda y como pueda”. Estaba a punto de morir cuando llegaron dos *stormtroopers* y salvaron mi honor de *sith* en medio de los aplausos del público que caminaba por ahí en una época en que aún no había celulares con cámaras, por ello sé que no quedó grabado. En la noche me fui disfrazado a The Kitchen Bar a bailar música *wave* y recibí muchos saludos de fans, cervezas de regalo y nunca faltó el “May the force be with you”.

En el 2002, asistí en Mineápolis al encuentro de fans por los 25 años de la saga y fue increíble, pues descubrí que había más seguidores *siths* como yo. También viajé al parque temático de MGM, en Orlando, donde adquirí un polo que en la



Fuente: GQ

noche iluminaba el rostro de Darth Maul. Conseguí un juguete de aquel personaje que no entraba en la maleta de bodega, menos en la de mano, así que lo llevé conmigo todo el viaje de regreso a casa; la azafata se acercó y me dijo: “Qué buen padre es usted”. Yo repliqué: “Es para mí”.

A mi regreso, en las reuniones con mis amigos de la PUCP, surgía el tema del nefasto personaje para nuestra generación, el de Jar Jar Binks, que tal vez guste a las nuevas. A su vez, comencé una tradición que aún perdura: cada vez que empiezo una reunión o mi día académico, lo hago con la Marcha Imperial. Ello terminó alegrando a mi mamá, pues sabía que me quedaría con ella todo ese día en casa.

Regresé a Estados Unidos para ir varias veces a la única muestra oficial realizada en un museo: *Star Wars: la magia del mito*, llevada a cabo entre abril y julio del 2002 en el museo de Brooklyn, en Nueva York. Asimismo, también para el estreno de *Star Wars: Episodio II - El ataque de los clones*

(*Star Wars: Episode II - Attack of the Clones*, 2002), aunque esta vez no compré ningún juguete del conde Dooku. Y también viajé para el estreno de *Star Wars: Episodio III - La venganza de los Sith* (*Star Wars: Episode III - Revenge of the Sith*, 2005), el cual se suponía era el último de la saga. Estando allá, mi hermana me dijo que se cruzaba con el Día de la Madre y tenía que regresar a casa. De esta forma, mi hermano dejó la cola que hacía en Los Ángeles y yo la que hacía en Nueva York y al llegar a Lima ya se habían agotado las entradas en la sala de Larcomar. Adquirí la del cine del Jockey, muy cerca de donde vivía, en el Golf Los Incas.

Aquel 18 de mayo del 2005 salí caminando como Darth Maul y desde algunos carros me saludaban, así como alumnos de la Universidad de Lima. Llegué al mediodía a hacer la cola y los que estaban delante de mí explicaban, solo para conocedores, la unión entre la guerra de los clones y el episodio que veríamos. A eso de las 10:00 p. m. llegó la primera dama de la Repú-

Foto:
Star Wars:
Episodio IX - El
ascenso de
Skywalker



Fuente: La Razón

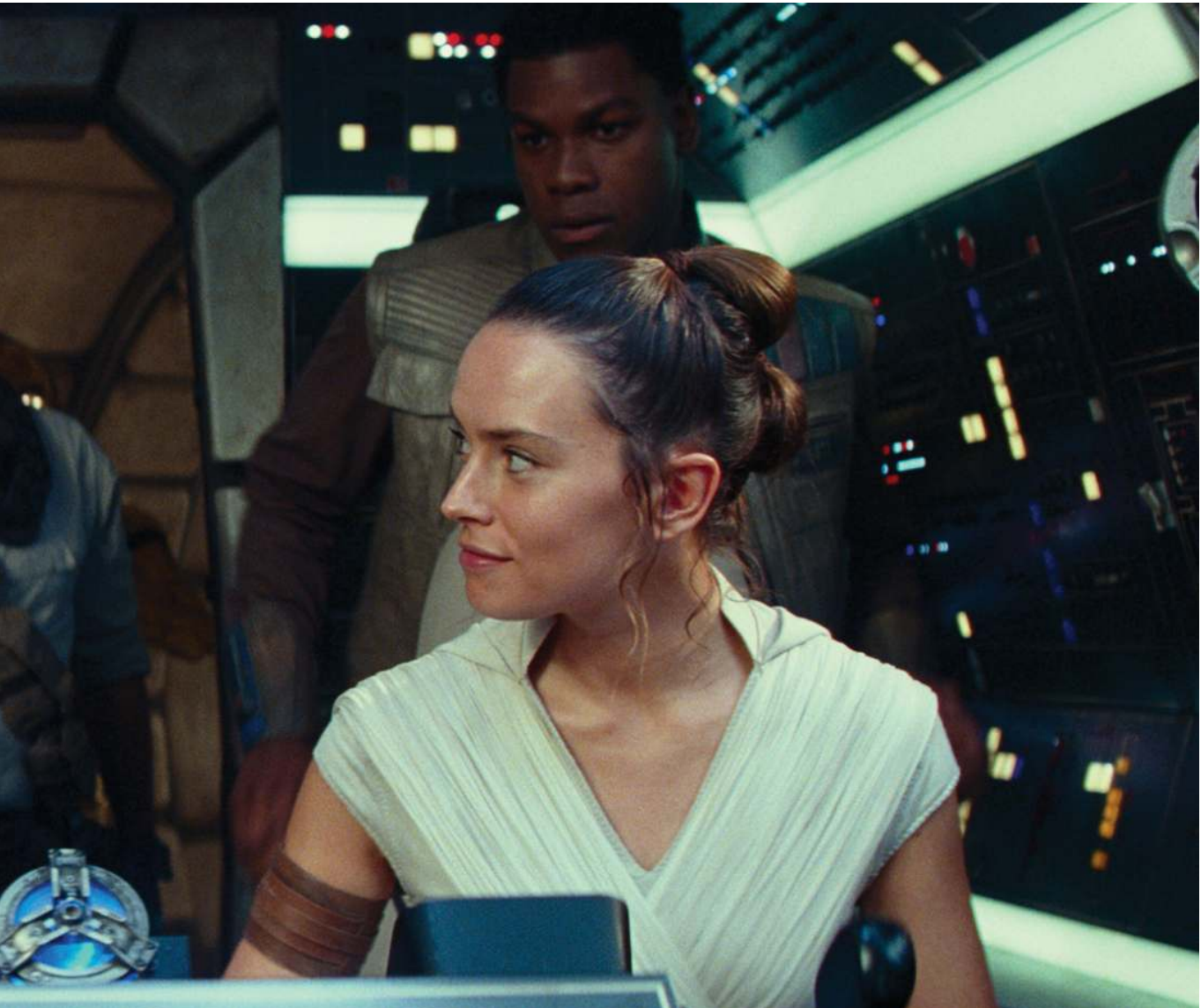
Foto:
Star Wars:
Episodio IX -
El ascenso de
Skywalker

blica y, al no hacer cola y pasar con su seguridad, indignó a los que la hacían y se escuchó al unísono un grito de Chewbacca de parte de los fans que estaban desde temprano. No olvidaré que lo mismo que viví en Nueva York lo viví en mi amada Lima. Al momento de sonar la música del inicio de la película, a la medianoche, todos los asistentes desde nuestras butacas prendimos nuestras espadas láser y se vio toda la sala iluminada por un minuto. Estaba con mi hermano Cristian (que llevó una miniespada de bolsillo), su amigo Danny y un amigo mío, Hugo (q. e. p. d.). Creo que las expectativas fueron satisfechas. Vi mucha gente salir feliz hablando del duelo entre Obi-Wan y Anakin.

En noviembre del 2009 ya era residente norteamericano y pude disfrutar en Pittsburgh de la gira "Star Wars: In Concert", en la que una orquesta sinfónica ejecutaba la música creada por John Williams para la saga, con una pantalla que mostraba imágenes de ella e hizo apreciar

al público el valor que a diversas escenas le dio dicha música. La narración en vivo estuvo a cargo de Anthony Daniels, quien dio vida a C-3PO en los filmes.

En los siguientes años adquirí el atlas que me permitió conocer la constelación y planetas *siths*. Aquel año me domicilé en Nueva York como residente americano y decidí salir disfrazado de Darth Vader en Halloween por el Village, donde me encontré con otros seguidores disfrazados como yo. Nos saludamos todos los que formábamos parte del universo de *Star Wars*, aunque no fui retado a ningún duelo esta vez. Debido a que regresaba a Lima a pasar las fiestas de fin de año, nunca pude concretar mi sueño de desfilar como *stormtrooper* junto a George Lucas, quien lo encabeza como Darth Vader en San Bernardino, en un desfile por obras de caridad que se realiza antes de Navidad. Asimismo, pude adquirir las estampillas de Estados Unidos dedicadas a la saga y los CD con álbumes de fotos y los DVD de



los tres primeros episodios. En Buenos Aires pude comprar, en una tienda de seguidores de cómics, una nave Ejecutor en miniatura y un Darth Maul tallado, elaborado por un che fanático como el que escribe aquí.

A los estrenos de *Star Wars: Episodio VII - El despertar de la fuerza* (*Star Wars: Episode VII - The Force Awakens*, 2015), *Rogue One: una historia de Star Wars* (*Rogue One: A Star Wars Story*, 2016), *Star Wars: Episodio VIII - Los últimos Jedi* (*Star Wars: Episode VIII - The Last Jedi*, 2017) y *Han Solo: una historia de Star Wars* (*Solo: A Star Wars Story*, 2018), ya vivía en La Aurora, Miraflores, y fuimos al cine más cerca de casa, el Open Plaza de Angamos, en familia. Yo empujando la silla de ruedas de mi mamá, junto con mis dos hermanos, fue de singular importancia el episodio VIII, pues aquel 2017 se cumplieron 40 años de haber ido con mi mamá a ver el episodio IV. Siempre fui con mi ropa de Darth Maul, que también he usado en un Halloween en Lima en

el 2018. Puedo decir que la reaparición de Darth Vader en *Rogue One* fue inesperada, insospechada, pero magnífica y soberbia.

En diciembre del 2019 hice un viaje rápido a Nueva York, solo 12 días, y vi desde el aeropuerto hasta las estaciones del *subway* la publicidad de *Star Wars: Episodio IX - El ascenso de Skywalker* (*Star Wars: Episode IX - The Rise of Skywalker*, 2019). Mi hermano se quedó en Texas y mi mamá no se encontraba bien de salud, así que fui solo a la función de estreno, otra vez en el Open Plaza, vestido de Darth Maul. Llegué a las 8:00 p. m. y disfruté de participar en el concurso del club de fans junto con otros personajes. Además, me encontré con amigos y vecinos sin haberlo pensado, pero fuera de que me gustase o no, se me humedecieron los ojos y se me escapó más de una lágrima al leer, al final, que la película estaba dedicada a nuestra querida princesa Leia: Carrie Fisher, quien nos había dejado antes de su estreno.

LA NUEVA SAGA DE ANIMALES
FANTÁSTICOS HA HECHO QUE
SIGA VIGENTE EL FANTÁSTICO
MUNDO MÁGICO DE HOGWARTS
MÁS ALLÁ DE HARRY POTTER,
Y UNA OBRA DE BROADWAY
SOBRE EL MUNDO POTTERIANO
ERA UN ÉXITO ANTES DE LA
PANDEMIA EN MANHATTAN.

En este año he envidiado a mi hermano, pues, en el Comic-Con del 2021 de San Antonio, Texas, se tomó una foto y se la firmó el actor que hace de Darth Maul. En su casa tiene una habitación llena de los juguetes de toda la saga, incluyendo las series de TV. Aquí en Lima tiene escenas de algunas películas recreadas con el primer Halcón Milenario y la nave rebelde que destruyó a la Estrella de la Muerte de 1977. Mientras vivamos, sé que el tema de la saga será motivo no de horas, sino de días de conversaciones con él. Hace más de un año un colega de la maestría de Historia en la PUCP, más joven que yo, me envió por Messenger un video de animación en el cual se cambiaba la historia del final del episodio IV y me sacó más de una sonrisa ver la destrucción de la Flota Rebelde por la Flota Imperial al lado de la luna de Endor. Tengo un amigo cinéfilo al que le digo "Ewok" y en el almuerzo de Navidad del 2019, en mi departamento, pude hablar y discutir sobre esta saga con un invitado de mi familia materna, el nieto de una prima hermana, nacido en 1993. Eso nos demuestra que no hay brecha generacional, que la fuerza acompaña a todos los fans, y que siempre disfrutaremos de ver los episodios de *Family Guy* y *The Bing Bang Theory* dedicados a *La guerra de las galaxias*.

Entendiendo el mundo de Harry Potter

Mi madrina, prima hermana y pedagoga me enseñó a leer a los cinco años, así que descubrí a temprana edad la pasión por la lectura. El mito artúrico lo descubrí en secundaria y el mago Merlín me acompañó desde niño en programas de dibujos animados hasta leer los dos volúmenes de la *Historia de Merlín* estudiando ya en la universidad. Por ello, no me sorprendió mucho saber del récord de ventas de los primeros libros de la saga entre un público infantil, ya que la trama era sobre magos y hechiceros.

Cuando se iba a estrenar la primera película, decidí leer primero el libro antes de verla. De más está decir que quedé enganchado con la historia de un niño que no conoció a sus padres, teniendo en cuenta que yo era muy cercano a mi mamá y fui al estreno con ella al cine de Caminos del Inca. Posteriormente adquirí la bufanda, la capa y la varita de Harry en la desaparecida tienda Toys "R" Us de la Quinta Avenida frente al Hotel Plaza de Nueva York. Continué leyendo los otros libros. Le pedí a un muy querido amigo de la PUCP que fuese por mí a la presentación del volumen que salió en el año 2005 en Londres. Nunca pudo llegar a ver nada de nada: la gente había pernoctado cerca de la estación a donde llegaría el tren con la autora y el nuevo libro.

A fines de ese mismo año, 2005, adquirí en Buenos Aires dos diccionarios sobre el mundo de Hogwarts, uno de ellos se llama *Diccionario para muggles*. Es tan completo que va más allá de lo imaginado. Narra la historia real de una niña que pidió conocer cómo acabaría el siguiente volumen, pues tenía una enfermedad terminal. La contactó la autora y no solo le contó el final, sino que ella, ya fallecida, entró con su propio nombre a Gryffindor en la siguiente película. Asimismo, me tocó estar en Buenos Aires, en un estreno, y en el cine del Recoleta vi cantidad de chicos vestidos con el uniforme de Hogwarts. Pude seguir estando en aquella ciudad el siguiente año. El debate era sobre si Harry debía morir o no (se había filtrado la noticia a la prensa).

Recuerdo que un amigo cusqueño me contó que él, junto a otra persona, fue a una cueva a capturar una lechuza para que su sobrino tuviese una. A través de un amigo *wave* que vive en Londres, pude adquirir las estampillas inglesas (las compró por mí y las envió por correo a Lima). Viajé a Estados Unidos con mi mamá para adquirir las estampillas americanas. En las librerías Barnes & Noble de Nueva York y Texas he podido ver, por más de tres lustros, la sección dedicada a los libros de la saga y he adquirido algunos de ellos.

Aquí en Lima fui a la librería Crisol del óvalo Gutiérrez a la presentación del último tomo de dicha saga y, para el estreno de la última película, le pedí a mi vecino Raver, nacido en 1994, que me acompañase para ir con alguien de la generación potteriana. Disfruté de ver a todo el club de seguidores limeños vestidos de sus personajes favoritos, pero el ser fan no acaba con ver las películas. Incluso recuerdo que un fan a mi costado enumeraba los capítulos del último libro al ir avanzando la proyección de la primera parte. Al finalizar, dijo que faltaban.

Doy fe de que la saga nos atrapa, pues en el año 2011 viajé a Londres para la boda real y, junto



Fuente: IMDb

con mi mamá, escogí alojarnos cerca de la estación de St. Pancras que, como todo fan sabe, da vida a parte del castillo de Hogwarts. Fuimos a la plataforma 9 $\frac{3}{4}$ y, como teníamos tiempo, viajamos a Newcastle para ver el castillo de los duques, también usado para darle vida a Hogwarts. En un vuelo que realicé en primera clase de Nueva York a Los Ángeles estuve sentado a un costado de los dos protagonistas de la saga de *Crepúsculo* (acababa de estrenarse en Nueva York y viajaban al estreno en Los Ángeles) y, al preguntarme por qué no le pedí un autógrafo al actor, respondí: "Porque Cedric murió en el Cáliz de Fuego".

En el año 2015, pude disfrutar de visitar el parque temático de Universal, en Los Ángeles. Me subí un par de veces a la montaña rusa del universo potteriano y tomé mi cerveza de manteca. Viajé a la gran manzana especialmente para asistir a la muestra por los 25 años del primer libro, *La piedra filosofal* (la muestra fue entre octubre del 2018 y enero del 2019); y cuál no sería mi sorpresa cuando tuve que hacer

una larga cola para entrar entre los primeros de aquel día invernal rodeado de neoyorquinos que pasaban los treinta años de edad. Algunos llevaban a sus hijos con ellos, pero era más un público adulto que iba a encontrarse con su niñez. Todos mirábamos con asombro, al inicio de dicha exhibición, la carta de una niña, la hija del futuro editor neoyorquino, que recomendaba la publicación del libro a su papá, y otra carta donde la autora decidió conservar el nombre original de su libro frente al intento de cambio del editor. La nueva saga de *Animales fantásticos* ha hecho que siga vigente el fantástico mundo mágico de Hogwarts más allá de *Harry Potter*, y una obra de Broadway sobre el mundo potteriano era un éxito antes de la pandemia en Manhattan. Desde el 2018 viajo a la tienda de Lego de Rockefeller Center a adquirir todos los juguetes de Harry Potter para FQP, el hijo de mi mejor amigo PUCP. Lo mismo hago en San Antonio, Texas, desde el 2020, para mi sobrina-ahijada. Solo espero que ambos crezcan para contarles que desde junio de ese año puedo ver a los *theatricals*. ◻

Foto:
Harry Potter
y el prisionero
de Azkaban

A Ghost

Fuente: El círculo vicioso de Jack el Tuerto



Story.

una lectura
derridiana
del duelo y la
condición del ser

★ SHA SHA GUTIÉRREZ

En el regreso a sus raíces independientes, el director y guionista norteamericano David Lowery ofrece una visión alternativa de lo sobrenatural y sobre nuestro lugar en el mundo, planteando una serie de interrogantes al respecto. Una reflexión sobre la muerte y el paso del tiempo, pero también sobre la naturaleza efímera de la vida y lo que queda de nosotros tras ella.

¿Qué ocurre cuando perdemos a un ser querido? ¿Por qué nos cuesta tanto dejar ir al objeto amado si ya no forma parte de la realidad material? *A Ghost Story* (2017) es una película que esboza algunas respuestas —y propone otras preguntas— a estas interrogantes. Estrenada en el 2017, este filme de David Lowery fue distribuido por A24. Esta empresa cinematográfica se caracteriza por haber producido y distribuido, en los últimos años, películas de terror no convencional: *La bruja* (*The Witch*, 2015) y *El faro* (*The Lighthouse*, 2019), de Robert Eggers; *El legado del diablo* (*Hereditary*, 2018) y *Midsommar: el terror no espera la noche* (*Midsommar*, 2019), de Ari Aster, entre otras. *A Ghost Story* no es una excepción, ya que desafía ciertas fórmulas del género de terror y del cine fantástico.

La historia se desarrolla principalmente en una casa embrujada donde se manifiestan sucesos paranormales, pero la película no adopta la perspectiva de la víctima humana, sino que, por el contrario, asume la perspectiva de un fantasma que no puede superar la pérdida de su amada (en adelante, Ella). No puede aceptar que la vida y Ella sigan su curso *sin él*. Tampoco

puede aceptar que su casa sea habitada por otros. Cada día que pasa, se vuelve más y más invisible: es arrojado a ese vacío llamado olvido. Por ello, considero que *A Ghost Story* explora la angustia del ser ante la proximidad de su muerte simbólica, así como también retrata la dificultad de elaborar el duelo luego de la pérdida de un ser querido.

La película cuenta la historia de una joven pareja que vive en una casa casi aislada en el campo. No es una casa propia, sino arrendada. Muchos han pasado y pasarán por este inmueble; por ende, se trata de una casa que tiene su propia historia. Por ese motivo, nuestro protagonista (en adelante, Él) no quiere abandonarla.

Ella: ¿Qué es lo que te gusta tanto de esta casa, en serio?

Él: ¿La historia?

Ella: ¿Qué significa eso?

Él: Cariño, tenemos historia.

Ella: No tanto como crees. (Lowery, 2017)¹

En este diálogo de la pareja, encontramos un claro contraste entre dos puntos de vista. Ella no valora tanto

¹ En adelante, todas las citas extraídas del filme serán traducidas al castellano.

la historia como Él. O no la valora de la misma forma que Él. Para este personaje, no solo la casa tiene una historia, sino también ellos. Ambos comparten una historia sentimental, un vínculo. Una segunda diferencia es su relación con el tiempo que cada uno habita —o quiere habitar— en una casa. Él, a diferencia de Ella, no está acostumbrado a mudarse de vivienda. Recordemos cómo inicia la película, con las palabras de Ella: “Cuando yo era pequeña, nos mudábamos todo el tiempo. Escribía estas notas, las doblaba muy pequeñas y las escondía en diferentes lugares. Así, si alguna vez quería volver, allí estaría un pedazo de mí esperando” (Lowery, 2017).

Pero Ella no vuelve. No se refugia ni se fija en el pasado. Le duele la partida del ser amado, lo recuerda al escuchar la canción que Él compuso, pero elige continuar con su vida, saliendo con otro hombre, mudándose. Él, por el contrario, no desea abandonar su casa ni cuando está vivo ni cuando está muerto. Así como hay un vínculo de pareja, también hay un lazo que une al fantasma con el lugar que habita, un lazo que es casi irrompible. Por esta razón, Víctor Iturregui-Motilola (2020) ha señalado que la casa es representada en el filme como una prisión: “Muchos de los encuadres posicionan al ser a través de marcos de ventanas con formas de rejillas, connotando esa prisión que es su hogar” (p. 472).

Al respecto, habría que diferenciar *casa* de *hogar*. Mientras la casa es el espacio material que habitamos, el hogar es el espacio en el que queremos estar. De hecho, el origen etimológico de *hogar* es *fuego*. En ese sentido, el hogar es el lugar al que nos acercamos para sentir su calidez interior. El hogar no es solo fuente de seguridad, sino de unidad: los sujetos y objetos que amo y quiero atesorar se encuentran

Foto:
A Ghost Story



Fuente: iNews



Fuente: IMDb

Foto:
A Ghost Story

allí. Se entiende entonces por qué nuestro protagonista no quiere abandonar su casa. Esta se ha convertido en su hogar, en el lugar donde quiere permanecer. Sin embargo, a raíz de su muerte, provocada por un accidente automovilístico, la casa empieza a perder su sentido cálido/hogareño. Su amada empieza a ausentarse hasta que finalmente se muda a otro lugar. Entonces, llegan otros inquilinos a alojarse en la vivienda: una familia y, posteriormente, un grupo de jóvenes. Es curioso cómo son representados estos personajes en la película. Dado que la historia adopta la perspectiva del fantasma, los recién llegados se convierten en “apariciones” que no solo desorientan al protagonista, sino que también lo enervan. El desastre que provoca en la cocina, arrojando platos y tazas en el piso, mientras la familia “invasora” observa horrorizada la escena, es el momento en que se despliega con mayor fuerza la emocionalidad de un ser desprovisto de lenguaje y sonoridad. Esta condición vuelve mucho más vulnerable

al fantasma y nosotros, como espectadores, logramos empatizar con él. Podemos entender su ira, identificarnos y a su vez inquietarnos con su soledad.

El tratamiento del duelo en *A Ghost Story* es excepcional. Por medio de la metáfora y la presencia del fantasma en la historia, propone una aproximación, “otra”, sobre las implicancias de perder a un ser amado. Para ello, adopta una doble perspectiva —la de Ella y la de Él—, pero se centra en esta última, desestabilizando la fórmula narrativa del cine paranormal. Lowery no busca asustar al espectador con sonidos inesperadamente fuertes, más bien apuesta por el silencio al darle el protagonismo a un fantasma que no puede comunicarse con los vivos.

El espectro como alteridad

A manera de ejemplo, este silencio podemos encontrarlo en las escenas del hospital. Luego de sufrir el accidente automovilístico, Él muere y su cuerpo es conducido a la morgue para que sea reconocido por

Ella. Dos colores se oponen en esta escena: las paredes y luces blancas de la sala y la ropa oscura de Ella, como si ya guardase el luto. Una vez solo, el cuerpo de Él se levanta y es así como nace el fantasma. Cubierto por una sábana blanca y con dos agujeros en lugar de ojos, asume la forma arquetípica del espectro que podemos encontrar en los dibujos animados, las fiestas de disfraces o las noches de Halloween. Esto podría parecer un desacierto, pero no lo es, ya que Lowery nos brinda una imagen familiar del fantasma para luego desfamiliarizar dicha imagen. Esto provoca el efecto ominoso en términos de Sigmund Freud. Nos inquieta ver cómo esta figura aparentemente inocente y asociada al mundo infantil se transforma en un ser silencioso y melancólico a raíz de un duelo que no es ajeno a nosotros, porque ¿quién no ha experimentado una ruptura amorosa o ha perdido a un ser querido antes o durante la pandemia? Nadie puede escapar del duelo o la muerte. Por ese motivo, una película como *A Ghost Story* nos interpela.

La imposibilidad de dejar ir al objeto amado convierte al hombre en espectro, es decir, en alteridad absoluta, dado que no está vivo ni muerto, sino en tránsito. En palabras de Jacques Derrida (1995), “no es ni sustancia ni esencia ni existencia, *no está nunca presente como tal*” (p. 12). Por eso, su presencia es extraña y siniestra hasta cierto punto. Lowery no nos pone en pantalla el cuerpo familiar del ausente — como sí lo hacen otras películas del género como *Ghost: la sombra del amor* (*Ghost*, 1990), de Jerry Zucker, y *Los otros* (*The Others*, 2001), de Alejandro Amenábar—, sino que retrata su ausencia como tal. ¿Qué hay bajo la sábana blanca del espectro? Nada, aire, vacío. Es más, nadie más que nosotros

—los espectadores— podemos verlo. Es invisible e inaudible para el resto de los personajes humanos. Su desamparo nos conmueve, porque sabemos quién era y qué perdió al morir. ¿Y qué fue lo que perdió? Un futuro y un presente con Ella. Pero su pasado también se encuentra bajo la amenaza del olvido. Al ver cómo su novia rehace su vida y luego otros empiezan a ocupar su casa *como si él no existiese*, siente angustia. ¿Y si realmente no existe? ¿Quiénes somos si luego de morir nadie nos recuerda? Estas preguntas de corte existencial son formuladas también en la película, específicamente en la escena de la fiesta de los jóvenes, donde uno de ellos elabora un discurso sobre la muerte y el olvido:

Construimos nuestro legado pieza por pieza, y tal vez todo el mundo te recordará o tal vez solo un par de personas, pero haces lo que puedes para asegurarte de que todavía estás por ahí después de que te hayas ido [...] Pero aquí es donde las cosas comienzan a romperse [...] Todo lo que alguna vez te hizo sentir grande o levantarte en alto, todo se irá [...] Así que puedes escribir un libro, pero las páginas se quemarán. (Lowery, 2017)

Luego de escucharlo, el fantasma se altera y suponemos que expulsa a todos los huéspedes, porque en la siguiente escena observamos la casa hecha un desastre y a punto de ser demolida. Ahora bien, ¿por qué se altera el

Foto:
A Ghost Story



Fuente: La Nación

espectro? Porque el discurso del joven nihilista parece estar dirigido a él. La casa no es solo un lugar físico, como se ha aclarado anteriormente, sino también un espacio “donde, según la definición de Pierre Nora ‘se cristaliza y se refugia la memoria’” (Roos, 2013, p. 341). En esa casa arrendada están los recuerdos con Ella, recuerdos que lo atan al mundo de los vivos. Por eso, la casa es también una prisión en *A Ghost Story*. Pero una prisión donde uno voluntariamente se refugia por el temor al cambio.

Así pues, el joven nihilista parece señalarle al fantasma que todo esfuerzo por permanecer en la casa —y, por extensión, en la memoria de los otros— es inútil. Todos



eventualmente nos desvanecemos como ese otro fantasma que esperaba a alguien que nunca volvió. La espera se torna insoportable para estos seres espectrales: lleva al “suicidio” a nuestro protagonista, pues se arroja desde lo alto de un edificio erigido sobre el lugar que antes era su morada. Pero lejos de alcanzar la muerte o la desaparición total, despierta como fantasma una vez más. Al respecto, establece Mónica B. Cragnolini (2007) que el fantasma es “un muerto que no muere jamás, que siempre está por aparecer y por (re)aparecer” (p. 50). Esto refuerza su papel como prisionero del mundo de los vivos.

Volvamos a la ira del fantasma. Se ha dicho que este es un personaje vulnerable, pero también se debe explicar por qué es un ser melancólico. En *Sol negro*, Julia Kristeva (1997) apunta que “la desaparición de ese ser indispensable [que en otro tiempo amé] continúa privándome de la parte más valiosa de mí misma: la vivo como una herida o como una privación para descubrir, inclusive, que mi dolor no es sino la postergación del odio o del deseo de venganza que alimento por aquel o aquella que me traicionó o abandonó” (p. 10). Entonces, la pérdida del objeto amado no solo produce dolor, sino también resentimiento en el sujeto. El fantasma en *A Ghost Story* es normalmente un ser pasivo y silencioso, pero “estalla” cuando se siente apartado. De hecho, la primera vez que se manifiesta, arrojando los libros del estante, es cuando su antigua novia empieza a salir con otro hombre. Este reclamo de ser visto y escuchado da cuenta de un ego —un yo— herido. Así pues, nuestro protagonista se siente, en efecto, abandonado a su suerte en un mundo que ya no le pertenece.

Ahora bien, cuando despierta en la morgue, tiene la oportunidad de cruzar la “puerta luminosa del más allá”, pero la ignora y elige seguir el letrero

que indica la salida del recinto. Es decir, decide permanecer en el mundo de los vivos, en una casa que ya no es suya y con alguien que ya no está ni estará con él. Pueden compartir el mismo espacio, pero cada quien está literalmente en otro plano de la realidad. No hay un encuentro con el otro, sino un perpetuo y desgastante desencuentro. Pero esto también se puede rastrear en la canción que Él compone, casi anticipándose al futuro:

¿Está tu amante ahí?

¿Se está despertando?

¿Murió en la noche?

¿Y te dejó solo?

Solo

[...]

Cabello aburrido

Mil arrugas

Sin hijos

Solo el vacío

No hay un lugar como el hogar

Solo un maldito desastre

Desastre

[...]

Y me siento abrumado

No puedo dormir por la noche

No puedo convencerme

Para apagarlo

Para soltar

[...]

¿Está mi amante ahí?

¿Estamos rompiendo?

¿Ella encontró a alguien más?

¿Y me dejó solo?

Solo. (Dark Rooms, 2017)²

El paso del “tú” al “yo” es crucial, porque ambos personaje están experimentando y sufriendo la ausencia del otro. Las preguntas buscan restablecer la comunicación, pero solo hay una soledad que abruma al sujeto-fantasma. Y, al final de la canción y la película, es consciente de su soledad. Pero volveremos a este punto más adelante. Por ahora, quisiera analizar la crisis de esta singular pareja.

² El título de la canción es /Get Overwhelmed y fue compuesta por el grupo Dark Rooms. La traducción al castellano es mía.

EL NOMBRE NO SOLO DOTA DE IDENTIDAD AL INDIVIDUO,
SINO QUE TAMBIÉN LE PERMITE (RE)CONSTRUIR SU
MEMORIA. ANTE EL TEMOR Y LA ANGUSTIA DE SER
OLVIDADO, ES UNA GARANTÍA DE PERMANENCIA EN EL
TIEMPO, MÁS ALLÁ DE LA MUERTE DEL SUJETO.

¿Dónde o cómo surge? El paso del tiempo y la pérdida de un futuro con hijos parecen ser algunos de los problemas. Pero el desastre es definido como la falta de un hogar. Por otra parte, la incapacidad de “soltar” al objeto amado cuando este ya no se encuentra presente es otra característica de los melancólicos si seguimos la lectura de Kristeva (1997). No obstante, la conservación del objeto amado desajusta la identidad del sujeto y, a su vez, perturba su sentido de autopreservación. En otras palabras, la ira del fantasma hacia su amada es, en realidad, ira contra sí mismo y específicamente contra su nueva condición de ser.

Las posibilidades del tiempo

El tiempo, por otro lado, se altera a raíz de la experiencia del duelo: o transcurre vertiginosamente o retrocede siglos atrás para mostrarle al fantasma cuál fue el origen de su casa. Dicho origen está marcado por la tragedia, ya que una familia se propuso construir su morada en un lugar donde posteriormente serán asesinados. El deseo de crear un hogar es entonces frustrado por la muerte. Pero algo llama la atención del fantasma en esta escena. La niña de esta familia comparte el mismo hábito que su antigua novia: escribir y ocultar sus

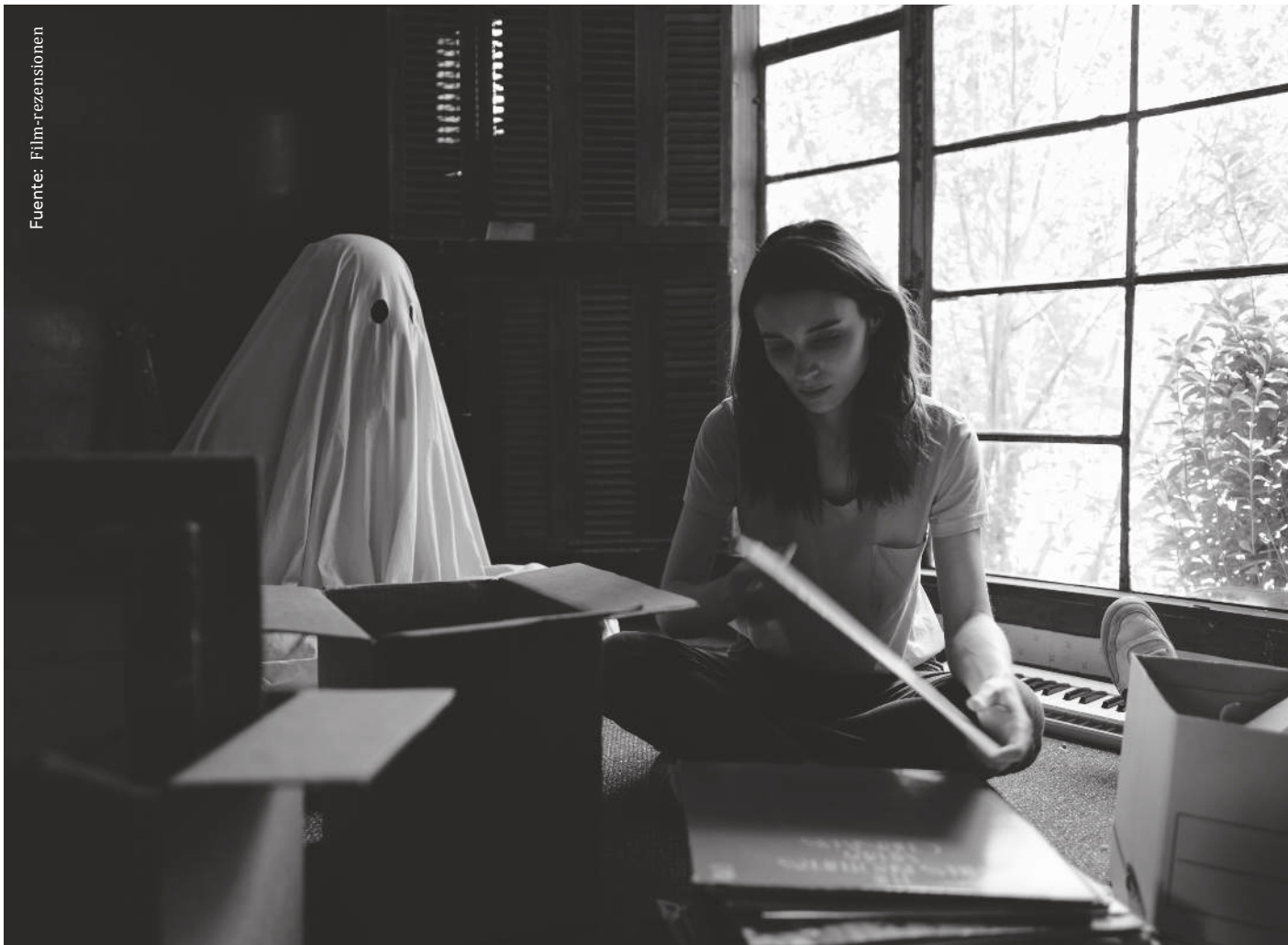
Foto:
A Ghost Story

notas de papel. Pero cuando Él está a punto de leer su mensaje es devuelto al presente; es decir, a aquel tiempo en el que estaba vivo y junto a Ella. No obstante, este presente es también pasado y futuro. La mezcla de tiempos es un efecto del duelo que debe elaborar el fantasma para alcanzar su desaparición total.

El piano de la casa —que suponíamos era de Él— “siempre ha estado aquí” según Linda, la arrendataria. Este comentario puede parecer trivial, pero en realidad anticipa al espectador que el fantasma siempre estuvo allí, incluso cuando Él seguía vivo. De hecho, el ruido desconocido que oye la joven pareja al inicio del filme es provocado por el espectro que Él será, fue y es. Esta confusión temporal afecta también la identidad del sujeto, pues este termina duplicándose. Se observa a sí mismo como fantasma y, antes de que su casa sea derribada una vez más, extrae el mensaje que Ella dejó en el marco de la pared. Leerlo le permite desvanecerse.



Fuente: Film-rezensionen



Muchos de los espectadores se preguntarán qué “decía” el papel³ y, si bien la película no revela el mensaje de Ella, en este artículo voy a proponer una posible lectura a este enigma. Para ello, me remitiré a las reflexiones de Derrida en torno al nombre propio y la espectralidad:

En una relación con un amigo, existe una suerte de reconocimiento implícito de que uno de los dos va a morir antes y el otro lo va a recordar, lo va a tener presente en su nombre propio. Hay una permanencia en la memoria, a través del nombre, más allá del tiempo, pero es una permanencia que está anticipada. En toda relación con el otro, a través

Foto:
A Ghost Story

del nombre, en cierto modo, estamos anticipando nuestra propia (o su propia) muerte. (Derrida, como se citó en Cragolini, 2007, p. 54)

¿Y si en el mensaje que lee el fantasma está su nombre propio? Recordemos que casi todos los personajes de esta historia son anónimos. El nombre no solo dota de identidad al individuo, sino que también le permite (re) construir su memoria. Ante el temor y la angustia de ser olvidado, es una garantía de permanencia en el tiempo, más allá de la muerte del sujeto. En ese sentido, si aceptamos esta lectura derridiana, saber —o más bien recuperar— su nombre propio liberaría al espectro de la casa-tiempo-prisión. ◻

Referencias

- Cragolini, M. (2007). Una ontología asediada por fantasmas: el juego de la memoria y la espera. En *Derrida, un pensador del resto* (pp. 49-56). La Cebra.
- Dark Rooms. (2017). I Get Overwhelmed [Canción]. En *Distraction Sickness*. <https://open.spotify.com/track/3c30F9x3reFdO9e8M9BoCh?si=26ce6933244f49ff>
- Derrida, J. (1995). Exordio. En *Espetros de Marx. El Estado de la deuda, el trabajo del duelo y la nueva Internacional* (pp. 11-14). Trotta.
- Iturregui-Motillo, V. (2020). Entre el recuerdo y el retorno. Memoria e historia de un fantasma en *A Ghost Story* (David Lowery, 2017). *Fotocinema. Revista Científica de Cine y Fotografía*, 20, 453-477.
- Kristeva, J. (1997). *Sol negro. Depresión y melancolía*. Monte Ávila Editores Latinoamericana.
- Lowery, D. (Director). (2017). *A Ghost Story*. Sailor Bear, Zero Trans Fat Productions, Ideaman Studios y Scared Sheetless.
- Roos, S. (2013). Micro y macrohistoria en los relatos de filiación chilenos. *Aisthesis*, 54, 335-351.

³ Gracias al verbo *decir*, podemos sugerir que el fantasma no lee, sino que escucha la voz de Ella.

Cinco entra norte conte

★ RODRIGO BEDOYA FORNO

das al terror americano mporáneo

En los últimos años, las películas de terror de los Estados Unidos de Norteamérica y Canadá han conseguido impactar a los espectadores, al explorar nuestros miedos más profundos a través de leyendas urbanas, mutaciones del cuerpo, criaturas que funcionan como metáforas del miedo al compromiso o que se conectan a recursos propios de la comedia. Los cinco filmes que se comentan son un buen punto de partida para explorar un género que sigue siendo atractivo en la actualidad.

El cine de terror en los Estados Unidos de Norteamérica y Canadá pasa por un momento relativamente fructífero: se produce mucho y de manera bastante prolífica, con una diversidad saludable. Pero buena parte de ese cine hay que buscarlo en los márgenes de la industria: ya han pasado algunos años desde que la saga de *El conjuro* volvió a poner al cine de terror en el centro del *mainstream* en cuanto a taquilla y reconocimiento. Hoy pareciera que el género ha vuelto a un espacio de producción más independiente, lo que quizá explique la aparición de exponentes muy interesantes y ricos en originalidad.

Este artículo analizará cinco largometrajes hechos entre el 2019 y el 2021 y que representan esa diversidad señalada; películas que usan los fantasmas, los monstruos, los extraterrestres, las sectas y al demonio de manera original, exhibiendo una serie de posibilidades creativas nuevas, incluso con imperfecciones. Y se podrá notar, tras revisar este análisis, que el terror ahora no viene solo: el género parece ser una buena manera de abordar crisis personales, jugando con distintas alegorías; o también se puede combinar con propuestas que pueden virar hacia la comedia más irónica o patética. Como todo panorama, se trata de uno incompleto y acotado: sin duda se pueden añadir otras películas en la lista y enriquecerla desde distintos ángulos. Este artículo busca ser solo el inicio dentro de una exploración del cine fantástico contemporáneo, que tiene mucho de terrorífica y de gozosa.

***The Empty Man*: la leyenda cobra vida**

The Empty Man (2020) tiene todos los elementos para convertirse, con el correr de los años, en una obra de culto. Estrenada en octubre del 2020 en cines de Estados Unidos, la primera película de David Prior tuvo su rodaje en

agosto del 2017. Pero distintos problemas, además de malos *test screenings* y la compra de Fox, productora del filme, por parte de Disney, retrasaron el estreno hasta octubre de un año particularmente difícil como el 2020, debido a la pandemia. El propio Prior reconoce que la película, estrenada al apuro, sin mucha fe por parte de su productora, no tiene el corte final que él había planeado. Y la recepción en el estreno en cines no fue la más entusiasta, por decir lo menos.

Pero todo cambió una vez que la cinta entró al terreno de la distribución casera: poco a poco el filme comenzó a ganar un público interesado en una propuesta particularmente arriesgada para el cine de terror más *mainstream*, y tuvo una rápida reevaluación. Una totalmente justificada, puesto que el filme hace un repaso intenso por distintos temas del cine de terror: los cultos, las leyendas urbanas, las posesiones y los demonios se van combinando en una película que durante todo su metraje va generando una sensación de desconcierto, de espacios y situaciones que se van haciendo cada vez más enrarecidos.

Y eso es porque la película arranca en los valles de Bután, en 1995, para después pasar a un pueblo de Misuri en el 2018, donde un expolicía (James Badge Dale), en duelo por la muerte de su esposa e hijo, comienza a investigar la desaparición de la hija de una amiga; desaparición que puede o no tener que ver con el Empty Man, un personaje del folclore del pequeño pueblo: se dice que esta entidad se aparece a todo aquel que lo convoca diciendo su nombre y soplando en una botella de vidrio cualquiera. La investigación llevará al personaje al Instituto Pontifex, un sitio que parece tener todos los elementos de un culto, mientras extrañas visiones y pesadillas lo comenzarán a hacer dudar de su cordura.



Fuente: Wallpaper Abyss

The Empty Man tiene una abundancia narrativa que desconcierta y puede resultar algo apabullante: la película abre una serie de líneas narrativas que muchas veces no terminan de cerrar del todo. Pero su principal mérito tiene que ver con que Prior consigue transmitir una sensación de enrarecimiento constante, donde el personaje que interpreta Badge Dale parece entrar en una especie de espiral infernal, donde las diferencias entre la realidad y la pesadilla se van haciendo cada vez más imperceptibles. Y en donde espacios que parecen seguros o cotidianos de pronto adquieren matices cada vez más inquietantes,



como el momento notable en que unos jóvenes, en un puente, convocan al Empty Man. Prior filma esa secuencia aprovechando todos y cada uno de los recursos que tiene a su disposición: la soledad de la locación, el anochecer lento, la propia actitud desencantada y nihilista de los jóvenes, que toman la convocatoria al ente desde el cinismo lúdico adolescente y la expectativa del “¿y si pasa algo?”. Una vez realizado el ritual, el silencio, las sombras y aquello que se ve a lo lejos se van combinando para generar una fuerte sensación de ansiedad, en donde queda la duda de si la leyenda urbana se convirtió en una realidad.

Foto:
The Empty Man

La película se va moviendo, de esta manera, en una dimensión ambigua, donde todo lo que parece ser en un principio resulta mucho más oscuro con el correr de los minutos; y donde cada una de las situaciones parece teñida de extrañeza, de turbiedad. El tono del filme nos va introduciendo en un universo incómodo, donde las leyendas urbanas pueden no ser simplemente leyendas, y donde cultos y lugares propios de las teorías de la conspiración más desembocadas pueden tener una dimensión real. *The Empty Man* desconcierta todo el tiempo, y nos hace dudar todo el tiempo sobre si lo que vemos es o simplemente parece.

Color Out of Space: el meteorito en el patio trasero

The Empty Man comparte con *Color Out of Space* (2019) el espíritu “lovecraftiano” de mundos que parecen normales y un segundo después se vuelven totalmente perturbadores. De hecho, esta última cinta, dirigida por Richard Stanley, es una adaptación de un cuento del escritor estadounidense. La película gira en torno a una familia, recién mudada al campo, que debe lidiar con un hecho insólito: un meteorito cae, una noche, en su jardín. Pero, de pronto, la familia comienza a mostrar ciertas actitudes extrañas: la esposa (Joely Richardson) se corta los dedos de la mano, el

padre (Nicolas Cage) tiene actitudes cada vez más impulsivas y violentas, un poco al estilo de su propio padre; uno de los tres hijos se desmaya y pierde la noción del tiempo. Estos hechos inquietantes coinciden con la caída del meteorito, lo que hace suponer que quizá haya fuerzas en el objeto que son muy peligrosas.

El regreso al cine de Stanley, que dejó de dirigir después del desastre personal que significó su despido del rodaje de *La isla del Dr. Moreau* (*The Island of Dr. Moreau*, 1996), en los años noventa, a las pocas semanas de filmación, nos muestra a un director apasionado por el género que busca combinar cierto imaginario del cine de ciencia ficción con elementos más ligados al *body horror*: en la película, los cuerpos se mutilan y se deforman de manera constante, ya sea por causas naturales o sobrenaturales. Varios momentos permiten apreciar ese interés por la monstruosidad: el momento en el que "Color",

como se llama a la entidad que viene en el meteorito y que va generando las mutaciones, hace que la madre y uno de los hijos se conviertan en un mamotreto de dos cabezas; o como cuando el mismo ente transforma a las alpacas que cría la familia en un mismo ser abominable. Pero las deformaciones también pueden venir por voluntad propia: la hija hace un ritual de brujería para que la fuerza maligna abandone la casa y eso incluye acciones de automutilación.

Pero quizá ese interés por la mutilación y la monstruosidad sea una alegoría de miedos muy humanos, que la entidad tan solo aterriza. La familia, por ejemplo, se muda a la casa de campo después de la mastectomía de la madre, quien se removió los senos debido a un serio cáncer. El cuerpo humano que se lesiona, se pudre y apesta debido a la enfermedad (hay una referencia explícita al olor del cáncer en uno de los diálogos del filme) encuentra en *Color Out of Space* una repre-

sentación terrorífica, donde las fuerzas extraterrestres van creando monstruos reales a partir de la deformación de los cuerpos. De esta manera, la monstruosidad termina aludiendo al miedo de la enfermedad y sus consecuencias corporales; a cómo nos transformamos cuando esta nos invade. Lo mismo pasa con el personaje de Nicolas Cage, que ve cómo "Color" lo va convirtiendo en su padre a través de sus actitudes autoritarias y violentas, que generaron trauma y rechazo en el personaje. Pero quizá esa parte del filme resulta un poco menos lograda, sobre todo porque esa transformación depende mucho del verbo y de la explicación para ser aterrizada, lo que termina resultando un poco agotador. Lo mejor de *Color Out of Space* no es la palabra: es el cuerpo que se transforma.

After Midnight: el monstruo y el duelo

De monstruos también trata *After Midnight* (2019), de Jeremy Gardner y Christian

Foto:
Color Out of Space



Fuente: TMDB



Stella, aunque desde una perspectiva totalmente distinta. El filme cuenta la historia de Hank, un hombre (el propio Gardner) que debe lidiar con dos hechos: el primero es que Abby, su enamorada (Brea Grant), se ha ido de la casa que comparten en una zona rural de un estado del sur de los Estados Unidos. Tan solo ha dejado una nota diciendo que estará de vuelta, pero sin mayores especificaciones. El segundo es, en apariencia, mucho más desconcertante: todas las noches, un monstruo va a la casa y busca entrar como sea, para perplejidad de Hank, que no puede explicar la aparición.

Es así como en la película se mezclan el duelo y el descon-

Foto:
After Midnight

cierto ante lo sobrenatural: los directores expresan el primero a través de encuadres estáticos de Hank en la casa, donde los silencios y las locaciones vacías nos van dando cuenta de la soledad que siente el personaje. De la misma manera, se van alternando recuerdos y sueños donde el personaje rememora los momentos vividos con su pareja. Esas secuencias, de pronto, se ven cortadas por los ataques del monstruo, que araña puertas, chilla y se hace sentir en toda su furia.

After Midnight tiene una premisa fantástica, pero su interés, en realidad, no está tanto en explorar los elementos del género del terror, como sí ocurre en las

dos películas anteriores: lo que importa en la propuesta de Gardner y Stella es hacer una exploración más introspectiva de la masculinidad y de los miedos del personaje principal frente al compromiso hacia su pareja. Por eso, los momentos que más importan en la película tienen que ver con la soledad del personaje, con sentir su depresión y cómo lidia con ella, o cuando el personaje mismo trata de ver en qué falló y cómo puede acabar sus miedos e involucrarse plenamente en su relación.

No es coincidencia, por eso, que justamente en los momentos en que Hank se convence de que el compromiso es lo mejor que le puede

ANYTHING FOR JACKSON (2020), DE JUSTIN G. DYCK, ES UNA PEQUEÑA TRAMPA DENTRO DE ESTE RECUENTO, EN TANTO SE TRATA DE UNA PELÍCULA CANADIENSE QUE HACE UNA ESPECIE DE REPASO DE TODA UNA SERIE DE TÓPICOS DEL GÉNERO DEL TERROR DE TODA LA VIDA.

pasar, es cuando el monstruo aparece. De esta manera, la criatura que atormenta al personaje es una alegoría de los miedos e inseguridades que agobian a muchos hombres que se torturan con la idea del compromiso, mientras van pensando qué se gana y qué se pierde en las responsabilidades de un involucramiento más serio. Sin duda la alegoría que plantea la película parece un poco obvia, y quizá lo sea. Pero el interés de la película surge en el tratamiento de los directores, que consiguen inyectarle una profunda melancolía a la situación a través de un buen manejo de los espacios y los silencios, que potencian la puesta en escena. Y los momentos más ligados al género están muy bien explotados, sobre todo, con base en el fuera de campo y la oscuridad, que le van dando un carácter indefinido a aquello que tortura al personaje, que no es otra cosa que sus propios miedos. Lo sobrenatural, en este caso, es también una representación de dudas, pero más introspectivas.

The Wolf of Snow Hollow: la pesquisa y la crisis personal

De un tiempo a esta parte, Jim Cummings se ha convertido en uno de los nombres más importantes del cine estadounidense independiente: si *Thunder Road* (2018), su primer largometraje, se centraba en la vida de un policía en medio de una crisis personal fulminante, aquí,

en *The Wolf of Snow Hollow* (2020), el propio Cummings repite el plato interpretando a John Marshall, un agente de la ley de un pequeño pueblo montañoso que, en pleno invierno, debe resolver el caso de unos escabrosos asesinatos en serie donde el principal sospechoso, por las características del hecho, parece ser un hombre lobo.

Como en *After Midnight*, aquí también hay un monstruo involucrado que pone en vilo, en este caso, a todo un pueblo. Pero, al igual que en la película mencionada, acaso las convenciones del género (que están presentes sobre todo en los momentos en los que el asesino con apariencia de licántropo ataca) no importan tanto como el retrato del personaje principal, que en realidad es una especie de continuación de lo que el cineasta/actor ya había explorado en *Thunder Road*: un policía que atraviesa una crisis personal desde todos los flancos, con un alcoholismo latente, una hija a punto de dejarlo para irse a la universidad, un padre enfermo, que además es su jefe y con el cual todo el mundo lo compara, y unos rasgos personales algo incontrolables, donde se combinan la furia, el maltrato y la insatisfacción ante una situación que lo desborda por todos lados.

Pero el estilo del cineasta es lo que hace de la propuesta algo curioso: lo que le inte-

resa a Cummings es jugar al patetismo de las situaciones desde una perspectiva cómica, donde los rasgos marcadamente antisociales del personaje son vistos desde un filtro en donde se combina la exaltación de las conductas y los gestos del personaje principal, claramente disfuncionales, con cierta empatía hacia este ser, que está pasando por el peor de los momentos posibles y al que, de pronto, se le suman los asesinatos más cruentos jamás presenciados en el pueblo.

Por todo esto, *The Wolf of Snow Hollow* es más una comedia extraña, donde todo parece tener un alto grado de disfuncionalidad, desde el personaje y sus relaciones y tratos hasta la propia pesquisa para resolver el misterio, que es una suma de errores e ineptitudes que se van acumulando una después de otra. Y a Cummings lo que le interesa es establecer su narración con base en esas imperfecciones, generando un estilo que parece filtrado por cierta sensación de desajuste o de inoperancia; términos que, sin duda, también sirven para calificar al propio personaje principal.

Anything for Jackson: maternidad, demonios y fantasmas

Anything for Jackson (2020), de Justin G. Dyck, es una pequeña trampa dentro de este recuento, en tanto se trata de una película canadiense que hace una especie de repaso por toda una serie de tópicos del género del terror de toda la vida. Secuestros, posesiones satánicas, fantasmas, raptos de bebés, conjuros, muertes violentas y otras maravillas se dan espacio en esta cinta, que cuenta la historia de una pareja de ancianos que secuestran a una mujer embarazada para, a través de un ritual satánico, hacer que el bebé a punto de nacer sea poseído por el espíritu de Jackson, junto de la pareja que falleció junto a su madre en un accidente



Fuente: Yourrocket

de tráfico. Pero, claro está, las cosas no saldrán como esperaban.

Si hay algo que resalta de la propuesta de Dyck, es que la película se divierte combinando en su puesta en escena estos elementos, que se van siguiendo uno después de otro. Los ecos de *El bebé de Rosemary* (*Rosemary's Baby*, 1968) se sienten desde un principio, cuando la pareja de ancianos se nos presenta y vemos que, detrás de estos aparentemente inofensivos personajes, hay un plan maléfico que incluye una posesión y adoraciones al demonio. La película se plantea como si viéramos la historia del mítico filme de Roman Polanski desde el punto de vista de los vecinos, esos señores que parecían no poder matar ni una mosca. Y como si estos,

Foto:
Anything for Jackson

en vez de seducir a la pareja protagonista, se avezaran y de frente fueran a secuestrar a la persona elegida para tener al hijo del demonio.

Es así como todo el tiempo la película está jugando con la impresión amable de estos señores, educados y aparentemente respetables, y las situaciones que van viviendo: las apariciones de los demonios que comienzan a atormentarlos son particularmente exageradas y las acciones de los fantasmas que comienzan a invadir la casa son especialmente violentas. Además, los personajes que rodean a los ancianos (que van desde un entusiasta limpiador de nieve hasta la lideresa del grupo de invocadores del demonio, pasando por un entusiasta de Lucifer que los ayudará en su cometido

diabólico) tienen rasgos entre irónicos y desfachatados.


Este juego de contrastes entre los viejos protagonistas y todo lo que está a su alrededor (ya sea natural o sobrenatural) hace que *Anything for Jackson* tenga un sentido del humor muy particular, que refuerza justamente esa sensación de festejo que transmite la película. El popurrí que hace de convenciones del cine de terror resulta exagerado de manera absolutamente consciente, combinando momentos que juegan con la ironía mencionada, otros que juegan con el *shock* de la violencia y otros que se van por la angustia de la experiencia sobrenatural más propia del género, como el notable momento de la anciana acechada por una sábana fantasmal. ◻

La muerte el genio perverso de JESÚS FRANCO

★ NICOLÁS CARRASCO



silba un *blues*:



También conocido como Jess Franco, autor de culto y explotación de bajo presupuesto, fue un cineasta español de los más prolíficos y locamente inventivos de todos los tiempos. Desempeñándose mayormente entre los límites del género de terror, la serie B y el erotismo, ejerció una cinefilia insaciable en la que construyó un estilo propio, aunque muchas veces incomprendido y otras veces marginado.

Fuente: Alamo on demand

Con una filmografía compuesta por más de ciento noventa películas, el español Jesús Franco (1930-2013) es un autor ineludible dentro de la historia del cine de género europeo, en especial del cine fantástico. Compilar su filmografía exacta es una tarea casi imposible. Existen versiones múltiples de cada una de sus películas (a menudo con insertos pornográficos para alcanzar *otros mercados*) y casi todas eran firmadas por Franco bajo alguno de sus muchos seudónimos. Cada uno de sus filmes hace referencia a los demás, de manera que sugiere que su obra es una sola película inmensa.

Franco fue un cineasta tan obsesivo que no se permitió nunca descansar entre un proyecto y otro. Sus métodos de producción de bajo presupuesto muchas veces implicaron filmar más de una película a la vez. Moviéndose por toda Europa para conseguir financiamiento (o para evadir la censura), Franco y sus colaboradores hicieron sus películas con la mentalidad de forajidos fuera de la ley. Sin embargo, para él la libertad creativa importó mucho más que el dinero. A partir de mediados de los años setenta, sus presupuestos fueron disminuyendo, pero la cantidad de filmes terminados fue aumentando. Entre 1980 y 1985, Franco llegó a terminar unas cincuenta películas. Solamente en 1983 realizó trece largometrajes en un periodo de doce meses, una cantidad solo equiparable a los cortometrajistas del periodo silente hollywoodense.

La opinión general desacredita a Franco como uno de los peores cineastas de la historia del cine. Esto se debe, seguramente, a que por años sus películas más fáciles de conseguir se encontraban entre sus peores, como *La tumba de los muertos vivientes* (1982). Sin embargo, cuando nos encontramos frente a una de sus obras más destacadas, estamos ante películas extrañas, atrevidas e hipnóticas. En sus mejores momentos como cineasta, sus obras maestras recuerdan el cine sonámbulo de autores como Georges Franju, Jean Rollin o Walerian Borowczyk. Sin embargo, sus peores películas son copias baratas, sórdidas o aburridas de la película de explotación *de moda* en ese momento.

Improvisar sobre el *standard*

Para Tim Lucas, el primero de los críticos norteamericanos en tomar en serio a Franco, el español fue el primer posmodernista en los géneros del terror y el fantástico: “Hizo en esa área lo que Jean-Luc Godard hizo con el cine criminal en *À bout de souffle*” (Lucas, 2013, párr. 2). Como en Godard, el conjunto de sus influencias revela una sensibilidad moderna (y un consumo voraz) que no distingue entre alta cultura y cultura popular. Sus influencias abarcaron desde Fritz Lang a Sax Rohmer, desde Carl Theodor Dreyer a H. P. Lovecraft, desde Orson Welles al marqués de Sade. Historietas, literatura *pulp*, policiales y películas de terror de serie B, todos estos elementos fueron indistinguibles en su imaginación con las obras maestras de la historia del cine y la literatura.

El cristal a través del cual Franco observa la historia del cine y la literatura no muestra un museo estático de fórmulas fosilizadas, sino un rico arsenal de posibilidades ilimitadas. Por tanto, las tramas rudimentarias de sus películas, basadas en patrones familiares del cine de clase B (inspirados, a su vez, en las obras literarias de autores como Bram Stoker, Edgar Wallace o Cornell Woolrich), le sirven a Franco como punto de partida para improvisar versiones desafiantes, libres y personales, a la manera en que los músicos de *jazz* improvisan sobre un *standard*. Por ejemplo, a partir de la trama de *The Bride Wore Black* (1940), de Woolrich, Franco realiza *Miss Muerte* (1966), *Venus in Furs* (*Paroxismus*, 1969), *She Killed in Ecstasy* (*Sie tötete in Ekstase*, 1971), *Bahía Blanca* (1985), etcétera.

Sin abandonar completamente la narrativa, Franco la trata con desdén, como poco más que una estructura a partir de la cual explorar sin límites sus propias obsesiones. Sus películas ignoran muchas veces las reglas de la narración clásica, a cambio de atmósferas de extrañamiento y ensueño. Es un cine onírico, en frontera con lo surreal, que se vale de personajes unidimensionales y actuaciones desdramatizadas. Sus películas de los sesenta, como *Miss Muerte*, prueban que los elementos “faltantes” en su obra posterior, como el suspenso o la progresión lógica de los acontecimientos, son sustracciones conscientes. Más allá de sus habilidades como cineasta, Franco simplemente había decidido liberar su creatividad de cualquier tipo de atadura.

Entre las pocas películas de Franco (muy pocas, siempre muy pocas) que he podido ver hasta ahora, *Venus in Furs* es la obra maestra más antigua, de una belleza mórbida y enigmática. Cuenta la historia de Jimmy, trompetista de *jazz* que presencia en Estambul el asesinato de una bella mujer a manos de unos depravados y sádicos aristócratas. Años después, atormentado por estos recuerdos y obsesionado por ella, cree reconocerla en Río de Janeiro. ¿Se trata de un *doppelgänger*? ¿O es que la mujer ha vuelto de entre los muertos?

En 1959, el cubano Guillermo Cabrera Infante escribe sobre *Vértigo* (*Vertigo*, 1958), de Alfred Hitchcock:

La muerte de Madeleine sigue el diagrama del sueño y ya no es más que un sueño, que Ferguson tratará de reconstruir, en un proceso inverso al del pintor del retrato oval [de Poe]: el recuerdo es un triunfo sobre la muerte; recoger los recuerdos, recobrar el pasado, es vencer al trágico destino humano. (Cabrera Infante, 1973)

Como la obra maestra del británico, el filme de Franco encierra dos caras. Por un lado, es una historia de amor necrófilo sobre un hombre enamorado de una muerta. Y, por otro lado, trata del recuerdo que supera las barreras de la muerte. Sin embargo, como en el mito de Orfeo, Jimmy no podrá vencer su propio destino: el final nos revela que toda la historia no es más que el delirio de un hombre muerto, un último intento por aferrarse al mundo.

El trompetista norteamericano Chet Baker (quien supuestamente le sugirió el argumento del filme a Franco) contaba que, durante un solo de trompeta, veía su vida fragmento por fragmento, como transportado a otros mundos. Al abrir los ojos, luego de varios minutos, nada a su alrededor había cambiado, pero él sabía que se había ido y que había vuelto. De la misma manera, el protagonista de *Venus in Furs* viaja en un instante a otros lugares, como una manera de aferrarse a su vida y a la vez lidiar con sus propios

fantasmas (la película, en el fondo, trata de la culpa). Él es el verdadero doble del filme: aquel que, fuera de su propio cuerpo, contempla su cadáver sobre la playa.

A partir de los años setenta, Franco seguiría trabajando historias en las que el héroe o la heroína se enamora de mujeres misteriosas, de existencias más allá del tiempo, viéndose atrapados en intrigantes remolinos de *amour fou*, lujuria, obsesión y muerte. Por ejemplo, en *Vampyros Lesbos* (1971), la heroína reconoce en un espectáculo de cabaret en Estambul a la mujer que se le aparecía en sueños y que la llevaba al orgasmo. En *Lorna, la exorcista* (*Les possédées du diable*, 1974), Lorna se manifiesta primero en los sueños de la joven protagonista, fantasías en donde ambas hacen el amor. A la manera de arácnidos que tejen telarañas (metáfora explícita en *Vampyros Lesbos*, con redes colgando de las paredes de la casa de la condesa Nadine, llenas de polillas atrapadas), estas mujeres capturan a los inocentes a través de sus sueños, que luego se manifiestan en el mundo real. Una vez en este trance, el héroe o la heroína están tan físicamente conectados a estas figuras sobrenaturales que estas llegan a controlar sus acciones.

El deseo como maldición

El concepto de maldición es central en estas películas, pocas veces explicado en ellas y algunas veces atado a un lugar, como a un castillo, una mansión familiar o un lago, por ejemplo. Son espacios decadentes, impregnados de una sensación de podredumbre, que recuerdan a algunos lugares icónicos de la mitología de H. P. Lovecraft. “La muerte es contagiosa. Es como una enfermedad”, dice un personaje en *A Virgin Among the Living Dead* (*La nuit des étoiles filantes*, 1973).

Al estar conectadas a estas atmósferas siniestras, las heroínas de Franco comparten el conocimiento de la muerte y del deseo. Por ejemplo, en *La mujer vampiro* (*La comtesse noire*, 1973) hace falta solamente que un personaje experimente un sentimiento de deseo para que este se manifieste físicamente en la escena siguiente, en la piel de la vampiresa interpretada por Lina Romay. En el cine de Franco, el deseo se manifiesta en sueños y los sueños se vuelven (fatalmente) reales. “Quedarás marcada para siempre por haberme encontrado. Nunca me olvidarás”, le dice la vampiresa, en sueños, a una de sus víctimas. Solo el escéptico inspector de policía se mantiene a salvo de la maldición de la

Foto:
Venus in Furs





Foto:
Jesús Franco

vampiresa: su ignorancia lo protege, pero a la vez lo confina a la seguridad de su burocrático y aburrido trabajo. El resto de los personajes (la periodista, el investigador forense, el profesor, el poeta), interesados en lo esotérico o lo sobrenatural, tienen contacto con la vampiresa, con consecuencias distintas para cada uno. “Usted no tiene nada de imaginación. Eso sí que es una pena”, le llega a decir el forense (interpretado por el mismo Franco) al policía.

En la obra del español, los cuerpos están completamente controlados por el llamado del deseo. Sus únicos medios de expresión son los rituales

del sexo y de la muerte. La vampiresa Irina de *La mujer vampiro* es muda, su contacto con los demás personajes solo se da a través del coito y luego a través de la succión de la sangre, absorbida a través del sexo oral (“un vampiro le chupó el semen y la vida”, le dice en un momento el forense al policía). En *Venus in Furs*, el contacto de Wanda con los otros personajes mezcla también el *eros* y el *thanatos*: la muerte puede llegar a los villanos por medio del orgasmo o de un “exceso de placer” inexplicable. Tanto inocentes como villanos son seducidos *hasta la muerte*. Como menciona en algún momento el profesor en *La mujer vampiro*, “¿cómo podemos saber si por el placer que sienten las víctimas vale la pena morirse?”.

Como ya hemos mencionado, muchas películas de Franco tienen tramas que giran alrededor de imponentes figuras sobrenaturales, como el personaje de Pamela Stanford en *Lorna, la exorcista* o la condesa Nadine en *Vampyros Lesbos*, quienes seducen a las heroínas inicialmente dentro de sueños, sin contacto físico previo. Su poder mortal es su habilidad implacable para seducir. El acto sexual sella sus destinos, pero la seducción mueve las pasiones primero. El deseo de sus víctimas, una vez encendido, se vuelve insaciable: la seducción prende una flama de deseo que arde hasta que sus cuerpos se consumen. Los mundos de Jesús Franco están dominados por el deseo, y el deseo es la maldición que une a víctimas y victimarios. Como las telarañas de *Vampyros Lesbos*, el deseo atrapa a los personajes, incapaces de saber si son absorbidos por fuerzas más allá de su control o si, seducidos, están *dejándose* atrapar. El deseo experimentado por las heroínas es igual al de estas *femme fatale* y la satisfacción de estas “víctimas” da como resultado la destrucción de las “victimarias”.

En *Vampyros Lesbos*, la heroína Linda se convierte en amante de la condesa Nadine y acepta el vampirismo, pero al final termina destruyéndola, terminando con el legado del vampiro. El filme sugiere que Nadine desea esta muerte, siendo la inmortalidad su maldición como vampiro, algo que también sugiere Werner Herzog en su *Nosferatu: el vampiro* (*Nosferatu: Phantom der Nacht*, 1979). O que está también sugerido en *The Satanic Rites of Dracula* (1973), de Alan Gibson, donde, deseando su propia muerte, el Drácula de Christopher Lee determina que tiene que exterminar a toda la población ¡con una variante de la peste bubónica!

En *Lorna, la exorcista*, la protagonista le da al héroe la fortuna que desea a cambio de su primera hija, una vez que cumpla 18 años. Ella está destinada a heredar los poderes sobrenaturales de Lorna, y se los transmite por medio del acto sexual, aun sabiendo que esto va a desencadenar su propia destrucción a manos del héroe.



Fuente: Mubi

La mujer muda de *La mujer vampiro* es, a su vez, victimaria y víctima, desesperada por escapar de la condena eterna de succionar la vida de otros para sobrevivir. Como dice su voz en *off* al inicio: “Desearía que esta cacería llegara a su fin, que me veo obligada a realizar a través de los siglos. Soy prisionera de la maldición que pesa sobre los Karnstein. Influenciada por fuerzas infernales a cometer estos horribles crímenes”. Esta maldición le lleva, trágicamente, a matar involuntariamente al amor de su vida, “pues nada puede impedir la marcha del destino”. Al final, la vampiresa se quita la vida sumergiéndose en una bañera con agua, terminando con su solitaria existencia.

Estos filmes, además, muestran personajes que han sido abandonados por estas “vampiresas”, lo que ocasiona que pierdan la razón al no ser correspondidos (un poco a la manera de Renfield en *Drácula*) y sean encarcelados en sanatorios mentales. Son víctimas patéticas del deseo. Si bien las simpatías de Franco se encuentran con sus heroínas y no con la (despreciada) realidad, de igual forma entiende que un mundo dominado por el sexo, la seducción y el deseo, si bien puede sonar excitante, es también algo que puede llevarnos a la (auto)destrucción, una idea que lo acerca al David Cronenberg de *Parásitos*

Foto:
Miss Muerte

mortales (*Shivers*, 1975). Persistir en estas seductoras atmósferas significa la locura y la muerte.

Jesús Franco era, a su manera, un adicto sexual, pero, debido a que su preferencia erótica era voyerista, su obsesión estaba centrada en el acto de filmar. Su célebre sello personal del *zoom in* y el *zoom out* en el mismo plano, que convierte las imágenes en una serie de pulsaciones, es su intento por reproducir en la puesta en escena su propio proceso orgánico de excitación y respiración. Sus mejores películas, liberadas de la narrativa clásica y de las convenciones genéricas más obvias, son un acto de exploración erótica y fantástica que revela las dinámicas subyacentes del deseo. ◻

Referencias

Lucas, T. (4 de abril del 2013). In Memoriam: Jesús “Jess” Franco (1930-2013). *Movie Morlocks*. <https://web.archive.org/web/20130408025854/http://moviemorlocks.com/2013/04/04/in-memoriam-jesus-jess-franco-1930-2013/>

Cabrera Infante, G. (1973). En busca del amor perdido. En *Un oficio del siglo xx*. Seix Barral.



De Godzilla a de los monstruos


Fuente: Imgur

Foto:
*La venganza
de Godzilla*

Como los avances tecnológicos en efectos especiales permiten que los cineastas manifiesten sus fantasías, es natural que estas sean utilizadas para explorar los temores de sus realizadores y la sociedad en la que viven. Tal es el caso del cine de los *kaiju*, un tipo de monstruo que aparece en la ciencia ficción de Japón que se desarrolló desde la década de los cincuenta. Son, en general, criaturas gigantes encarnadas por un actor en un traje de goma que destruyen alguna maqueta. Las posibilidades narrativas de este tipo de efectos fueron aprovechadas irregularmente para discutir y explorar aspectos sociales tras un prisma de ficción especulativa, pues la figura del *kaiju* permite personificar estos temas de una manera estéticamente impactante y cautivadora.

Como Jase Short apunta en su ensayo *Monsters of the Rift: Kaiju as Ciphers of Unbalance* (2017), el *kaiju* es una figura fantástica que no encuentra sus raíces en el folclore o la literatura, sino en la modernidad. Las bestias son representantes de preocupaciones particularmente modernas a través de un intento de concebir una reconciliación entre el humano contemporáneo y la civilización (Short, 2017, pp. 59-60). Asimismo, toman elementos visuales inspirados en los logros técnicos de películas como *King Kong* (1933) y, especialmente, *El monstruo del mar* (*The Beast from 20 000 Fathoms*, 1953). En ese sentido, los *kaiju* son un medio de los directores japoneses para interpretar su propia realidad cambiante.

La película más importante de este género es, por supuesto, *Godzilla* (*Gojira*, 1954) de



A partir de la figura del *kaiju*, nos acercamos a una amplia galería de criaturas cinematográficas que amenazan a la humanidad y su entorno, por su carácter destructor y la manera en que se originan. Dos muestras de ello son *Godzilla*, la primera película del género dirigida por Ishirō Honda en los años cincuenta, y *Godzilla vs. Hedorah*, filme que décadas después muestra cómo este tipo de cine, sin alejarse de la preocupación por los temores nucleares y contaminantes en la sociedad japonesa, podía ser un colorido espectáculo de entretenimiento familiar.

★ HITOSHI ISA KOHATSU

Hedorah: el cine gigantes de Japón

Ishirō Honda, que representaba el miedo a las pruebas nucleares realizadas por el gobierno estadounidense. Su popularidad aseguró varias continuaciones o secuelas que alcanzaron variados niveles de éxito. Una de estas secuelas se distingue por su excentricidad y estilo: *Godzilla vs. Hedorah* (*Gojira tai Hedora*, 1971), dirigida por Yoshimitsu Banno. Esta se concentra en la contaminación de Japón en la década de los sesenta e inicios de los setenta. Ambas ofrecen visiones y tonos radicalmente diferentes, como lo podremos apreciar a continuación.

Godzilla (1954): las pesadillas de Ishirō Honda

Inspirado por los ya mencionados trabajos de Willis O'Brien y Ray Harryhausen, Ishirō Honda y el resto de su equipo de producción vieron y

aprovecharon las oportunidades del cine de género. La lagartija gigante de Honda encapsula las ansiedades de la sociedad japonesa durante los años inmediatos a la posguerra. Estamos ante el miedo a la bomba nuclear, tanto por lo que significó como por el hecho de que pueda volver a explotar.

El filme empieza con una serie de misteriosos fenómenos que suceden tras la prueba de una bomba cerca del mar en Japón. Tormentas, movimientos sísmicos, altos niveles de radiación en la tierra y avistamientos de una criatura desconocida llevan a la revelación y caída del ahora icónico monstruo, Godzilla. Pero lo que se presenta aquí, más allá de un actor (Haruo Nakajima) en un traje de reptil destruyendo un modelo de Tokio, es un drama humano con tonos de tragedia. Las vidas

de la pareja de Emiko (Momoko Kōchi) e Hideto (Akira Takarada), jóvenes que no pueden consumar su amor, y de Kyohei (Takashi Shimura), el padre de Emiko, y de Serizawa (Akihiko Hirata), el prometido de Emiko, y el único científico con una posible solución para el problema que podría resultar peor que la enfermedad, son radicalmente afectadas.

Lo instintivo sería declarar que esto fue un reflejo del bombardeo de Hiroshima y Nagasaki en 1945. Pero la visión de Ishirō Honda fue específicamente una referencia a eventos recientes en los que un bote pesquero se encontró cerca de una de las pruebas nucleares que el gobierno estadounidense estaba realizando en el atolón de Bikini, lo que puede apreciarse en el documental de metraje encontrado *El café atómico* (*The Atomic Cafe*, 1982). El *flash* de luz que soltó la bomba cegó a los pescadores de un barco japonés (el Daigo Fukuryū Maru) y los efectos de la lluvia radiactiva resultante afectaron severamente a la fauna de la región, lo que causó que una cantidad considerable de pescados cancerígenos fueran llevados a los mercados de Tokio. Estos eventos son aludidos directamente en las primeras escenas del filme y son el origen de la famosa criatura.

El diseño de la criatura refleja un temor con respecto a estas pruebas y sus efectos. Desde la cabeza del monstruo, cuya forma recuerda a la nube de hongo que suelta una bomba nuclear, hasta la apariencia de su piel, similar a las víctimas de radiación tras los bombardeos durante los últimos días de la Segunda Guerra Mundial. Godzilla es tanto víctima como victimario de los efectos de la radiación. Por ello, su relación con la bomba es mucho más compleja.

Se discuten miedos nacientes de la historia reciente de una manera completamente honesta y que no escatima en representar el sufrimiento que las pruebas nucleares trajeron a la región. Incluso cuando el monstruo es derrotado, solo hay un sentimiento amargo por lo que se perdió. Cabe notar que la versión estadounidense reeditada, *Godzilla: rey de los monstruos* (*Godzilla: King of the Monsters!*, 1956), elimina cada elemento explícitamente político para entregar una producción de aventura entretenida, aunque menos inteligente.

Godzilla versus Hedorah (1971): el absurdo de Yoshimitsu Banno

En contraste con el sincero drama, aquel filme, *Godzilla vs. Hedorah* (*Gojira tai Hedora*, 1971), es una experiencia surreal, excesiva y tan cómica como perturbadora. Un trance de peces psicodélicos, dibujos animados y un monstruo gigante hecho de contaminación. Como el filme original, lidia con la realidad de la sociedad japonesa del momento de manera directa, aunque lo hace con cierto distanciamiento irónico. En efecto, este largometraje resalta no solo por su curiosa realización, sino también por su lugar en lo que para este punto se había vuelto la franquicia de Godzilla.

Tras diecisiete años y nueve secuelas se había estructurado un patrón en estos filmes: se

establece un drama humano tangencialmente relacionado con la aparición de algún monstruo gigante y en los últimos veinte minutos Godzilla aparece para pelear contra esta nueva amenaza en un espectáculo de efectos especiales. La mayoría de estas mantenían una vaga continuación de las preocupaciones de la primera película, pero en general se volvió un elemento que se desvanecía en el fondo a favor de la comedia, como en *King Kong vs. Godzilla* (*Kingu Kongu tai Gojira*, 1962) y *La venganza de Godzilla* (*Gojira-Minira-Gabara: Oru kaijū daishingeki*, 1969); o a favor de la pura acción (a veces también en complemento con la comedia), como en *Ghidra, monstruo de tres cabezas* (*San Daikaijū: Chikyū Saidai no Kessen*, 1964) y *La invasión de los astromonstruos* (*Kaijū Daisensō*, 1965). En otras palabras, muchas de estas secuelas contenían menor comentario social y fuerza temática a favor de un cine de aventura más apto para toda la familia.

Un científico descubre la aparición de extrañas criaturas en la costa de su ciudad, hechas de materiales tóxicos provenientes de las fábricas cercanas. Estas criaturas eventualmente forman al monstruo Hedorah. Es una metáfora obvia y cliché para nosotros, pero de cierta relevancia dentro de su contexto original. La industrialización del Japón de la posguerra fue realizada con impresionante rapidez, pero la contaminación resultante fue considerablemente desastrosa. Tal fue la otra cara del reconocido “milagro económico japonés”: los derramamientos de químicos al agua y las enfermedades en la población que resultaron de ellas. La película fue estrenada en 1971, cuando el problema ya era reconocido y las medidas oficiales por parte del gobierno estaban siendo tomadas para reducir los efectos ambientales. Aun así, ofrece una visión tanto absurda como apocalíptica de esta realidad.

Dicha visión es expresada a través de una estética psicodélica que no está exenta de cierto horror. Es la única de estas películas en representar las muertes de manera gráfica. Su visión de Hedorah como encarnación de la polución es esencialmente pesimista y repulsiva. Es derrotado por Godzilla tras una —excesivamente— larga pelea, pero la familia protagonista cree con certeza que solo ha sido una solución temporal, y que otro monstruo similar continúa acechando la costa.

Tanto la película original de Godzilla como una secuela de este tipo demuestran que el *kaiju* es una figura que puede ser fácilmente utilizada para explorar la crisis de la realidad inmediata, así como para entregar diversión familiar. Transita entre el escapismo puro y un intento honesto de lidiar con la oscura modernidad. ◻

Referencias

Short, J. (2017). Monsters of the Rift: Kaiju as Ciphers of Unbalance. En C. Mustachio y J. Barr (Eds.), *Giant Creatures in Our World: Essays on Kaiju and American Popular Culture* (pp. 59-76). McFarland & Company, Inc.

PUBLICACIONES FACULTAD DE COMUNICACIÓN



Desde la ventana indiscreta. Páginas de cine
León Frías, Isaac
2021, 358 pp.

Malestar en la civilización digital. Abordaje económico y filosófico
Jean-Paul Lafrance
2020, 332 pp.

Mirador de ilusiones. Cuaderno de cine para la educación escolar
Jorge Eslava
2020, 514 pp.

Julio Ramón Ribeyro, creador de dos mundos narrativos: Perú y Europa
Antonio González Montes
2020, 278 pp.

El cine latinoamericano del siglo XXI: tendencias y tratamientos
Ricardo Bedoya Wilson
2020, 520 pp.

Concurso Nacional de Dramaturgia Teatro Lab 2017-2018
Carlos Gonzales Villanueva, Alfredo Bushby Fajardo
y Yurek Aguirre Woytkowski
2019, 258 pp.

Ismandro
Enrique Pinilla
2019, 294 pp.

Lo que decimos de ellos. La guerra del Pacífico en la historiografía y manuales escolares peruanos
Daniel Parodi Revoredo y José Chaupis Torres
2019, 174 pp.

INFORMES

Telf. 437-6767, anexo 30131
fondoeditorial@ulima.edu.pe

Consulte más publicaciones en
www.ulima.edu.pe

Ventas: en las principales librerías del país
y en Libun (sede Universidad de Lima)
libun@ulima.edu.pe
Distribución: publicaciones@ulima.edu.pe



PRÓXIMO NÚMERO: CULTURA DE PAZ